

MASSIMO VENUTI

Il teatro di Dallapiccola

Introduzione di Luigi Rognoni

EDIZIONI SUVINI ZERBONI - MILANO

© 1985 EDIZIONI SUVINI ZERBONI - MILANO
ALL RIGHTS RESERVED
TUTTI I DIRITTI RISERVATI
PRINTED IN ITALY

SOMMARIO

PREMESSA di Luigi Rognoni	VII
VOLO DI NOTTE L'opera della decisione	3
MARSIA Un intermezzo	21
IL PRIGIONIERO L'opera della situazione	29
JOB Il sacro nella storia	47
Le "categorie" di ULISSE	57
RIFLESSIONE SULL'ESTETICA MUSICALE DI DALLAPICCOLA	108
LA CRITICA Volo di notte Marsia Il prigioniero Job Ulisse	113 117 119 123 126
GLI SCRITTI TEORICI	131
PRIME ESECUZIONI DELLE OPERE TEATRALI DI LUIGI DALLAPICCOLA	143
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DEL TEATRO	146
INDICE DEI NOMI	149

al maestro di note e di vita
Danilo Lorenzini

PREMESSA

Musica è un modo di conoscere nascosto
a se medesimo e ai conoscenti.

TH. W. ADORNO

« Perché amo soprattutto l'opera? Perché mi sembra il mezzo piú adatto a esporre il mio pensiero. (Non che consideri l'opera un trattato di filosofia, intendiamoci...). Vorrei riuscire, quando che sia, dopo tanti punti interrogativi, miei e di altri, a esprimere una *certezza*. In tale difficoltà sta il fascino del mio problema *personale*. »

Questa schietta confessione "wagneriana" di Luigi Dallapiccola (1960) ci porta al centro della sua professione di fede etico-estetica e del suo operare che solo la vissuta "eredità" di Schönberg poteva e doveva indicargli.

Il cammino di Luigi Dallapiccola è rettilineo e quel che conta non è tanto (e solo) il risultato di un linguaggio musicale che si plasma e si definisce attraverso la piú rigida coerenza "stilistica", quanto la coscienza teleologica del tempo vissuto come tempo interiore. Del resto anche l'adozione del metodo dodecafonico non rappresentò per lui una "soluzione", ma una continuità che si innesta nella sua esperienza "umanistica", la integra e ne fa la componente strutturale del proprio linguaggio.

Se a Schönberg Dallapiccola deve la coscienza morale ed etica del proprio operare, a Berg l'idea di un teatro che si struttura sugli schemi formali della musica strumentale, è soprattutto a Webern che la sua tecnica si accomuna (l'uso preferenziale di intervalli come 2^a maggiore-minore, 3^a maggiore-minore, trasposizioni alla V e alla IV), ma con questa sostanziale differenza che l'adozione del metodo dodecafonico-seriale non è il risultato di quel processo di dissoluzione tonale e di saturazione cromatica che portò Schönberg e quindi i suoi due grandi allievi all'individuazione dodecafonica, bensì una graduale interazione fra gli spazi diatonico-modale, eptatonico e cromatico. A Webern inoltre Dallapiccola s'accomuna nel rigore del rapporto fra testo e musica, ma mentre Webern rigetta il *pathos* e l'espressione drammatica, Dallapiccola ne fa la componente dinamica della propria forza comunicativa.

Ma il teatro musicale costituisce un capitolo a sé nel cammino creativo di Dallapiccola? Sì e no; in fondo, ogni sua opera, che è quasi sempre vocale, legata cioè ad una precisa, emblematica scelta di un testo letterario, spesso rivissuto nell' "attualità" degli eventi, presuppone un'immagine, un gesto; è intessuta di simboli concettuali e ideologici che intenzionano la visione scenica; e la struttura lessicale del suo linguaggio musicale è il risultato di questo stretto rapporto tra *Wort* e *Ton*.

Tuttavia il teatro musicale di Dallapiccola segna le tappe focali del suo cammino e della sua interiore ricerca; per questo penso che una monografia dedicata ai cinque lavori teatrali da lui composti, abbia un particolare significato, per una lettura approfondita e organica del linguaggio dallapiccoliano, attraverso la fitta rete di connotazioni simboliche, aperte e nascoste, che reggono tutto il tessuto musicale della partitura e che in questa monografia di Massimo Venuti sono ampiamente e sottilmente illuminate.

Il teatro musicale di Dallapiccola si stacca notevolmente da quello di ogni altro compositore della sua generazione; le cinque opere da lui composte sono strettamente legate tra loro da un unico filo conduttore che solca l'esistenza dell'uomo, del soggetto alienato e travolto nelle contraddizioni di una civiltà che ha trasformato, ai propri fini di dominio, la tecnica in tecnocrazia, perennemente ai limiti dell'autodistruzione. E l'uomo si trova sempre solo, in presenza della morte; e il simbolo della morte (il *si* maggiore), presente in tutte le opere, da *Volo di notte* a *Ulisse* (compreso il "non dodecafonico", ma seriale *Marsia*) è in stretto rapporto coi simboli della solitudine, espressi mediante differenti connotazioni sonore, giacché la morte è una, identica per tutti, mentre la solitudine ha diversi aspetti e investe differenti situazioni esistenziali. « L'uomo solo, fra quattro pareti può diventare un soggetto pericoloso. L'uomo solo, fra quattro mura, pensa. I Santi hanno avuto in solitudine le massime rivelazioni. E l'uomo che pensa è un individuo, non più un numero in una collettività: un individuo con la sua gioia e il suo dolore. La *Sorge* può introdursi dal buco della serratura e anche la "critica" può nascere dalla solitudine. » (Dallapiccola).

* * *

Dalla profezia del finale della *Götterdämmerung* al *Moses und Aron* e all'*Ulisse* il percorso appare diretto. « Sakrales Fragment » definisce Adorno il *Moses und Aron* di Schönberg; e potremmo dire che anche l'*Ulisse* di Dallapiccola lo è: l'emblematico-sacrale è il filo conduttore di tutta l'opera, nella quale il "dubbio" di Mosè sulla propria missione, per la mancanza della parola (demagogia del mondo, che Aron possiede) è analogo a quello di Ulisse, simbolo del dubbio esistenziale dell'uomo d'oggi, che ha perso la propria identità, divenendo "nessuno" nel processo di alienazione collettiva della « civiltà dei consumi e dell'opulento benessere ».

E in fondo la brusca soluzione di fede e di speranza dell'*Ulisse* (« Si-

gnore! Non piú soli sono / il mio cuore e il mare »), anche se non poteva essere se non la coerente soluzione "personale" di Dallapiccola, non muta la realtà di quella condizione esistenziale dell'uomo che egli ha saputo così acutamente e profondamente esprimere, come *Spiegel der Zeit*, in tutte le sue opere.

febbraio 1985

LUIGI ROGNONI

VOLO DI NOTTE

l'opera della decisione

VOLO DI NOTTE è la prima delle opere teatrali su cui si orienterà il nostro sguardo: al di qua del carattere e della portata universalistica dell'*Ulisse*, ma al di là del senso politico del *Prigioniero*, in questo "atto unico" convergono due dei principali motivi di Dallapiccola, etica ed esistenza.

L'etica ovvero la regola, la stoica legge cui l'uomo coscientemente si sottomette è qui motivo di contrapposizione all'esistenza, oppressa dalla complessità mondana e affettiva dell'uomo nella vita. Che questa contrapposizione divenga poi contrasto, e quindi contraddizione che si trasforma in dramma è cosa che la stessa musica ci dirà.

Centro concettuale del libretto, tratto da *Vol de nuit* di Antoine de Saint-Exupéry da cui tuttavia si distacca la figura piú determinata e "positiva" del protagonista, è infatti la volontà di Rivière di dimostrare la possibilità e la necessità dei voli notturni in un tempo in cui l'aviazione era agli albori; ma a questa volontà pura ed essenziale si contrappone l'elemento umano — i piloti — come momento esistenziale, o meglio contingente, con cui l'idea deve conciliarsi: da qui la vicenda notturna dei corrieri che da tre punti diversi dell'America del Sud devono raggiungere Rivière a Buenos Aires, da cui partirà poi l'ultimo volo per l'Europa.

Rivière cioè l'uomo della *decisione*, non ha tuttavia i tratti super-umani nel senso eroico e stereotipato del termine (contro questa banalità, in considerazione anche del fatto che l'opera ebbe la sua prima rappresentazione nel 1940, aveva già messo in guardia lo stesso Dallapiccola piú volte): Rivière isolato in una *necessaria* solitudine è in colloquio con se stesso, con la morale, non certo con opinioni generiche imposte da abitudini di gruppo o da propaganda, e se superato questo deserto assurgerà inconsapevolmente a mito, ciò appartiene alla dinamica del racconto e non concerne il dramma interiore del personaggio. Definire, quindi, questo "atto unico" come faustiano non lo riterrei inesatto; vediamo come.

Il senso "faustiano", qui, non si riferisce naturalmente a un patto con il diavolo ma alla coscienza del proprio divenire, anzi alla reificazione di questo come motivo fondamentale della vita. Tutta l'opera è giocata sulla

fede di Rivière, cioè sulla sua volontà di dimostrare un'idea, e su tutti gli elementi che a questa volontà si contrappongono, in particolare i piloti, che saranno quindi quel momento esistenziale di cui la legge — appunto quella volontà — dovrà tenere conto nel corso di tutta l'opera. Questo contrasto tra legge e vita, tra volontà ed esistenza è il grande conflitto psicologico di *Volo di notte*.

Nella musica, benché la struttura sia orientata verso il sistema seriale vi è una costante immissione di motivi modali e tonali che si comportano come delle "aperture": queste infatti sono dei veri e propri nuclei tematici cui Dallapiccola non rinuncerà mai nel corso delle sue opere: lo stesso *Ulisse*, uno dei lavori piú rigidamente dodecafonici, contiene molti di questi *Leitmotive* attraverso i quali potremo riconoscere non solo i personaggi, ma stesse situazioni o azioni ricorrenti nella storia.

Sulla prima scena di *Volo di notte* grava l'ombra della presentazione psicologica di Rivière. La struttura musicale nasce da un succedersi di quarte e quinte che nella conseguente incertezza modale, già manifestata da Dallapiccola in lavori precedenti, conferiscono quasi un senso di instabilità all'edificio armonico. All'inquietudine dinamicamente espressa dalla presenza di Rivière,

b. 10-13



si intreccia il disegno lirico della sua solitudine.

b. 2-4



Questi due centri sorgeranno spesso sia a presentare l'immagine silenziosa, nella scena, sia ad accompagnare le sue parole che secondo il caso richiameranno l'uno o l'altro tema. Ma adesso, in questo momento al di qua del dramma, è il senso modale a sostenere il dialogo tra Rivière e l'impiegato che lo avverte del primo corriere in arrivo; da notare come l'armonia sembri sciogliersi luminosamente alla possibilità di far partire l'aereo per l'Europa, fine ultimo e dimostrazione dell'idea di Rivière. Il suo canto:

Poi le squadre stanche andranno a dormire,
cedendo il posto a squadre nuove
Io, io solo, Rivière, io solo non avrò riposo
e così sarà sempre, sempre.

non è solo una manifestazione d'amore verso i propri piloti — evidente

nell'uso *dolce* degli accordi di quarta dell'orchestra — ma è la chiara presentazione della tensione esistenziale e della solitudine dell'individuo; tutto il movimento, ritmato dal tema di Rivière che continuamente si ripete, è un continuo alternarsi tra dissonanza e relativa risoluzione e ciò non si manifesta in un senso tonale, ma secondo un'espressività interna che trova da sé le proprie leggi.

Il significato di questo fatto è facilmente intuibile in alcuni esempi:

b. 40

Musical score for b. 40. It consists of three staves: I Arpa (top), II Arpa (middle), and Pianof. (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The I Arpa part has notes F#4, A4, C5, and E5. The II Arpa part has notes F#3, A3, C4, and E4. The Pianof. part has notes F#2, A2, C3, and E3. There are dashed lines indicating connections between notes across staves.

(Fa#-Sol va a Mi-Sol; Do#-Re a La-Re)

b. 43

Musical score for b. 43. It consists of four staves: Rivière (top), I. VI. (Tutti) (second), II. VI. (third), and Vle. (Tutte, meno le due c. sord.) (bottom). The Rivière part has notes F#4, A4, C5, and E5. The I. VI. (Tutti) part has notes F#4, A4, C5, and E5. The II. VI. part has notes F#4, A4, C5, and E5. The Vle. part has notes F#3, A3, C4, and E4. There are lyrics "so - lo, lein" under the Rivière staff and "p ma sonoro" under the I. VI. and Vle. staves.

(Fa#-Sol a La-La)

Il considerare questi accordi semplici appoggiature sarebbe un errore poiché i presupposti armonici, a prescindere dal senso orizzontale e non verticale qui degli incontri delle note, non sono accordi tonali nel senso classico; la continua composizione e scomposizione di semitoni o seconde minori che si nota negli accordi denota una forma "chiusa" di questi, cioè essi risolvono sull'accordo seguente. Gli scontri di semitoni o seconde minori, insomma, non sono mai "aperti", cioè seguiti da pause o comunque sospesi senza un ulteriore movimento, ma tendono a risolversi in un momento successivo che potremo definire un accordo, benché in realtà si tratti di un incontro di linee concepite orizzontalmente come ho voluto sottolineare nei segni, e non verticalmente.¹

Questa chiarificazione linguistica è necessaria per capire come, procedendo, la presenza dei semitoni o seconde minori aperti ci indichi momenti di tensione deliberatamente presentati secondo questo modo: all'interno di questa struttura che così tende a evitare l'eccessiva "durezza" della successione dei semitoni² — dal momento che il procedere degli accordi

1. In altre parole, definiremo seconde minori o semitoni "aperti" quelli non seguiti da una relativa risoluzione, "chiusi" quelli risolti successivamente in un intervallo armonico più consonante.

2. I semitoni "aperti" sono quasi sempre, in realtà, seconde minori. In questi specifici casi lasciamo la dicitura "semitono" per chiarezza espositiva e per migliore comprensione del lettore.

compone un semitono, ma ne scompone un altro provocando un'alternanza di "aperti" e "chiusi" in cui l'ascoltatore si disorienta meno musicalmente³ —, vengono inserite alcune forme chiuse la prima delle quali è già presentata nella sezione centrale di questa prima parte; sulla scena, Rivière apre la finestra e dall'esterno si sente la canzonetta di un *blues*.

La suggestione di questa scelta, con *Introduzione* e *refrain*, deriva ovviamente da Berg le cui opere presentano spesso il senso dell'allucinazione sonora tipica di questi incisi; inoltre lo stesso *declamato ritmico* o *con poco di suono* o lo *Sprechgesang* dell'opera sono di chiara derivazione schönberghiana. Ma qui l'introduzione di questo elemento ha un senso completamente diverso: l'allusione velata alla solitudine di Rivière, la chiusura emotiva che impone il suo destino diventa chiara e quanto mai tragica; il colloquio tra lui e Leroux avviene su un accordo di quarta (simbolo della presenza di Rivière) ostinatamente ripetuto dai contrabbassi su cui tutta l'orchestrina interna — nella scena — gioca il tema della canzone inneggiante alla gioia e all'amore, quasi in drammatica opposizione.

LEROUX: Oh! L'amore, ...sa bene; Signor direttore...

RIVIÈRE: Voi siete come me: non avete mai avuto tempo.

E un giorno ci si accorge di aver respinto
verso la vecchiaia, per quando « si avrebbe avuto tempo »
tutto ciò che fa dolce la vita degli uomini...
come se davvero un giorno... « si potesse avere tempo »...
Tropo tardi! Nella sola azione posso ormai trovare
nutrimento per la mia vita.

Alla canzone che sguaiatamente procede nell'imitare la gioia dell'amore fino a ricalcarne l'orgasmo dai molli semitoni discendenti a un crescendo di suggestiva efficacia, si contrappone il declamato secco e incolore di Rivière, in cui ormai si avverte la contrapposizione come definitiva.

In questo momento di contrapposizione si è stabilita una volta per tutte la diversità quasi genetica di Rivière, che leopardianamente cosciente del mondo sembra anche decretarne la fondamentale estraneità dal proprio io poiché quando egli chiude la finestra e torna al suo tavolo da lavoro compie un gesto che riassume una modalità esistenziale, ovvero la lucida negazione della gioia in nome di una silenziosa e intima sofferenza: il suo rinnegarsi alla vita, che attraverso la maschera dell'orchestrina da strada vuole tentarlo, è il sacrificio che l'uomo coerente, l'uomo della *decisione*, deve compiere. È questo uno dei punti fondamentali della filosofia — in senso domestico, non accademico — di Dallapiccola: tale immagine ritor-

3. Questo è il motivo della "morbidezza" della "serialità" di questa parte che è facilmente riscontrabile ovunque, nelle scene, anche a una lettura superficiale. La quantità di seconde minori è sempre regolata e queste non si accavallano mai: questo succedersi di seconde, infatti, è ciò che forma la "durezza" e la difficile comprensione anche degli accordi dodecafonic.

nerà dopo alcuni decenni nell'ultima opera, quando Ulisse si negherà alle lusinghe del mondo — sotto la forma dei Lotofagi in un senso e di Circe in un altro — per consentire l'integrità del sé. Ma il perché di questa negazione è il filo che lega questi simboli al senso ultimo dell'opera.

La seconda scena pur configurandosi come momento di passaggio appare come preludio al dramma di coscienza di Rivière: ci stiamo infatti avvicinando alla manifestazione di ciò che allusivamente era stato già visto nella trattazione psicologica di Rivière della scena precedente.

Tutta la prima parte è un lungo intermezzo orchestrale in cui confluiscono diversi elementi tematici e in cui il modalismo continuamente si alterna con accordi fortemente cromatici: il "salto" di settima — compreso nel tema di Rivière — e frammenti della serie fondamentale (batt. 95-96, 103-104 e oltre) garantiscono la costante presenza psicologica di Rivière, anche il coro con i suoi vocalizzi non provoca mai reali tensioni — come spesso accade, il semitono non rimane aperto ma viene risolto (batt. 118-119) — poiché siamo sempre in un orizzonte modale e così gli accordi presenti vengono ambigualmente a dissolversi in uno pseudo-tonalismo.

L'idea fondamentale è sempre la stessa anche se non nello stato originario: l'arrivo di Pellerin, il corriere del Cile preceduto da accordi dissonanti di tutta l'orchestra, è lo spunto per la preparazione del primo passo della coscienza di Rivière; il pilota, caratterizzato dallo schema ritmico di superamento di battuta

b. 209-214

sulla tastiera

I metà sola

pp

e da un frammento del tema fondamentale (con il salto di settima) parla della propria allucinazione avuta durante il viaggio sulle Ande. Il canto si concede facilmente a permeazioni figurali come al « picchi innocenti e cime nevose » dove gli intervalli si formano sempre più ampi dando il senso sinuoso delle curve sempre più elevate, o al « serrai le mani sui comandi » in cui il disegno si impenna deciso sul perno di una nona ascendente.

Su questa linea, quasi uno sfondo, si attua il primo segno della contraddizione proprio nel dialogo tra Rivière e l'Ispettore, che a sua volta aveva manifestato una grande amicizia nei confronti del pilota.

RIVIÈRE: Non vi rimprovero mica; soltanto voi siete un Ispettore e le distanze vanno rispettate.

Voi dovete restare attaccato alla vostra parte se domani notte voi doveste ordinare a quel pilota una partenza pericolosa

ROBINAU: Sì

RIVIÈRE: Per amicizia o per dovere?

L'alternanza del dialogo tra i due con il monologo di Pellerin è di grande efficacia: un energico schema puntato (batt. 261) prima, tutta l'orchestra poi, vengono risucchiati in un vortice ritmico — che ad ogni battuta assume valori diversi — determinato dalla realtà evocativa dell'allucinazione da una parte e dal sorgere della contraddizione dall'altra; la stessa iterazione degli accordi che originano semitoni aperti (batt. 267, 268, 269, 270, etc.) concorrono alla formazione della tesa quiete di questo preludio.

Lo scontro tra Rivière e l'Ispezzore, cui viene ordinato di punire il pilota perché l'amicizia non colmi la distanza originata dalla diversità del loro grado, è la chiarificazione di ciò che si diceva: la rigidità della gerarchia e la sclerotizzazione dei ruoli dei personaggi — il pilota, l'ispezzore — non solo configurano maggiormente l'isolamento esistenziale degli elementi del gioco, ma aprono la strada al dramma di Rivière: egli infatti ordina la punizione perché il prossimo viaggio del pilota venga fatto per dovere, non per amicizia verso l'Ispezzore. L'emotivo — cioè l'amicizia — viene dunque sacrificato sull'altare dell'etica e della volontà di una legge individuale, anche se tale sacrificio è apparente, è in un certo senso illusorio: *fenomenicamente* ovvero nel rapporto mondano si può parlare di rinnegamento, dal momento che Rivière obbliga l'Ispezzore a una posizione che lui stesso non vorrebbe, ma non in senso assoluto: Rivière *porta su di sé*, nel silenzio, non solo l'amore per i sottoposti ma lo stesso rinnegare l'amicizia pur sentendola profondamente.

Amate coloro che vi son sottoposti, ma non ditelo.

Viene così a sorgere, in modo universale e sofferto, il senso della solitudine di Rivière; tale rinnegamento, tale sacrificio non viene così compiuto per una presupposta superiorità inscritta nella gerarchia dei ruoli, bensì per instillare in ciascun elemento il senso dell'azione compiuta per il dovere e non in nome di modalità esistenziali (amicizia o affetto) che darebbero all'atto un senso completamente diverso.

Le dolorose note discendenti di Rivière (*lo dovrete punire* batt. 294, *ma non ditelo* batt. 308) nel caotico vortice ritmico dei semitoni aperti degli archi sib-la nella stessa battuta e uguali alle 309, 320, sono la coscienza della contraddizione dell'Idea di fronte all'esistenza, del fatto di portare su di sé il peso dell'insegnamento etico, il peso della negazione e del sacrificio della relazione umana.

La scena si conclude sulla scia dei tremolii delle viole, preludio alla tempesta che aveva già seguito il primo pilota e che sarà destinata ad assumere un ruolo addirittura fondamentale nell'orizzonte morale e concettuale dell'opera.

La scena terza ci immette direttamente nel centro narrativo dell'opera, anche se l'elemento psicologico, come già si è visto, è sempre presente a sostenere la vicenda.

La struttura iniziale è piú rigidamente cromatica nella discussione degli impiegati, che oscilla tra fede e incredulità nell'idea di Rivière (quella familiare settima discendente a « in futuro », batt. 368, del terzo impiegato!): l'elemento narrativo è costituito dai messaggi che arrivano al telegrafista e il primo di questi, sottolineato da un *pppp* della Gran Cassa, è quasi silenziosamente trascurato sul tavolo. Ma è proprio qui il filo che sostiene il dramma: la lettura del ritardo e delle difficoltà del terzo e ultimo corriere, Fabien, è compiuta in un'atmosfera densa di presagio e allusione, b. 387-390

The musical score is for four percussion instruments: Timp., Tamb. cop., Cassa roll., and Gr. Cassa. It is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows rhythmic patterns with fingerings (3rd, 5th, 6th) and dynamics (*pppp*, *ma rit.*). The second system shows similar patterns with dynamics (*p*) and a key signature change to one sharp.

sostenuta da semitoni aperti nei bassi.

Il terzo pilota è dunque in difficoltà. L'aggregarsi e il progressivo condensamento della ritmica su intervalli di seconda minore (la suggestione scenica) e poi di quarta (volontà di Rivière) costituisce il primo centro generatore; ad esso se ne oppone un secondo, il laconico messaggio

Trelew: cielo per tre quarti coperto

dall'evidente fisionomia contrastante.

b. 421-424

O. Ingl.
Cl. piccolo
Cl. Bass.
Sax. Contr.

Questo movimento accompagnerà sempre tutte le notizie e i messaggi che arriveranno al telegrafista, e ad esso si opporrà ostinatamente il tema della volontà di Rivière, che da una nota si è sviluppato in modo sempre più violento ancora in una direzione modale:

La mia volontà deve impedire all'aereo di spezzarsi in volo
La mia volontà ritarderà il cammino della tempesta
La mia volontà costringerà ogni cosa in mio potere

L'alternanza psicologica e drammatica che subito si nota tra cromatismo-dinamica e diatonismo-statica è lo specchio della classica dialettica tra l'io e l'infinito, o meglio dell'opposizione che si pone di fronte alla volontà dell'individuo: in queste parole Rivière gioca l'estremo conflitto con il destino, il suo volontarismo si scontra con la opaca alterità ostacolante, ed è proprio su quest'asse che fa ormai perno l'intera navata concettuale dell'opera.

Su quest'ultima frase pronunciata da Rivière, la più intensa e comprensiva della realtà dell'opera di cui è quasi punto agogico, tutta l'orchestra si spinge invece su una scala cromatica ascendente, segno della vittoria del destino.

Cielo interamente coperto.

L'oggettivismo scientifico e meccanico delle notizie si riverma sulla volontà intangibile di Rivière che si richiude in se stessa, sulla rocca dei *Guai se mi abbandono*: quasi spezzato dal cromatismo — l'inconfondibilità dei dati —, il modalismo di Rivière sembra aggregarsi in semplici semitoni discendenti (b. 474-476) fino a perdere totalmente perfino la sua originaria ostinazione ritmica. Tutto lo spazio sonoro viene dominato dalle scale (sempre cromatiche, cioè il tema dell'ostacolo, della tempesta) dei clarinetti e dei flauti: Rivière in silenzio legge il foglio che praticamente segna il fallimento dell'impresa poiché Fabien non è solo in ritardo, ma molto probabilmente pagherà con la vita il suo volo. Nonostante questo tuttavia, Rivière decide ugualmente di far partire l'ultimo corriere per l'Europa. Su questo crinale la decisione, pur con la caduta di Fabien, segna l'orizzonte oltre il quale non solo è giocato il decidere, ma il senso esistenziale stesso di Rivière, la sua determinazione umana. La musica ancor prima delle parole ci indica la direzione: il ritmo ostinato riprende a pulsare per due decine di battute prima che la parola spieghi; e l'attimo del *decidere* si dilata enormemente, consapevole del suo nuovo orientamento:

Le carte del corriere dell'Europa sono pronte?

(...)

Alle tre, questa notte parte il corriere dell'Europa

il crinale è valicato. L'integrità, la necessità dell'idea — ovvero la volontà di dimostrarne la fondatezza di fronte al mondo — si è affermata andando oltre l'elemento contingente, esistenziale, rappresentato dalla quasi sicura caduta di Fabien. Al di là del capovolgimento tragico, oltre la dichiarata impossibilità di cambiare il dato, la volontà assicura l'integrità della legge che sembrava essere minacciata e compromessa dalla morte del corriere.

Con l'autorità (la settima a « Europa ») Rivière domina il destino invertendo il senso del gioco, sottraendolo alle sue leggi immutabili, e l'iterazione del suo accordo nella ormai totale comparsa delle scale cromatiche si essenzializza nel silenzioso e discreto pedale di *mi*, perso nella distesa delle pause. Ma quale prezzo sia costato questo piegamento, cioè la decisione di mandare il corriere d'Europa nonostante la morte di Fabien, è il peso della contraddizione che legherà a sé il destino di Rivière.

Perfettamente cosciente del punto a cui siamo arrivati, Dallapiccola chiarisce in via definitiva il contrapporsi di questi due elementi — etica (di Rivière) ed esistenza (il complesso affettivo: amicizia e caduta del corriere, coscienza, ecc.) — inserendo improvvisamente una figura la cui funzione era stata già anticipata perfettamente: la moglie di Fabien.

Se la terza scena è il precedente narrativo, la quarta è il punto centrale in cui convergono tutti i fili della trama sottesi dall'inizio; in un certo senso ciò che è avvenuto storicamente (le vicende dei corrieri, in particolare quella di Fabien) è la materia su cui viene costruita la contrapposizione e in fondo la contraddizione degli elementi psicologici di Rivière.

Elementi. La signora Fabien è il nuovo elemento del gioco; ma fin dal primo momento, già subito la sua entità è chiaramente presentata come un elemento spirituale dello stesso Rivière. La musica che sempre l'accompagna infatti, non è altro che il suo stesso tema

b. 538

il quale, attraverso semplici modificazioni,

b. 541-543

giunge a una leggerissima autonomia (formale, non strutturale) solo nel punto più espressivo della sua apparizione (b. 660-670).

La signora Fabien venuta per sapere notizie del marito è dunque una proiezione dello stesso Rivière; tutta la musica nonostante la logica dolcezza dell'entrata (b. 537 e oltre) è un continuo alternarsi di note ribattute (le interrogazioni senza risposta della moglie a Robineau) e un aumento di sonorità che porta al crescendo finale, in cui la consueta e imperiosa settima « voglio parlare col signor Rivière » suggella il definitivo ingresso della signora Fabien. L'ufficialità, la rigidità della gerarchia, è stata dunque spezzata dalla donna, dall'emotivo; l'orchestra precipita con una incredibile violenza su un accordo dal sapore enigmatico interrogativamente sospeso: Rivière è di fronte a se stesso.

b. 578-579

Come si può notare i rapporti sono tutti interiorizzati, i personaggi sono simboli di conflitti psicologici: il colloquio tra Rivière e la moglie del pilota, nonostante l'apparente funzione narrativa,

Se non dovesse tornare (io tremo) a che serviranno quella lampada
 Quei fiori che ritroverò rientrando in casa? E domani?
 I suoi vestiti, i suoi oggetti saranno vani;
 il mio amore sarà vano; che sarà mai di me, domani, tutta sola?

— segnatamente l'ultima frase rotta ritmicamente dai singhiozzi — è in realtà il sorgere del sentimento di Rivière di fronte alla rigidità immutabile dell'idea, dell'etica, e in un certo senso rappresenta l'elemento esistenziale davanti alla legge. Nella coscienza di Rivière sorge il rimorso; già l'amicizia era stata sacrificata, ma ora è l'affetto tra altre persone che entra in gioco, l'intrusione che in nome della sua morale viene a dominare l'affettività e l'orizzonte esistenziale del prossimo.

SIGNORA FABIEN: In nome di che cosa voi strappate gli uomini alla felicità?
 Ne avete il diritto? È giusto ciò che fate?
 (...)
 Io sono una donna e amo, io parlo in nome del grande amore.
 Voi, uomo, seguite l'idea.
 Ciascun di noi parla in nome del suo mondo.

Accasciatissima, con una prostrata nona discendente (b. 651) la signora Fabien alla fine cede davanti all'imperativo di Rivière: egli riesce attraverso ragionamenti a imporsi sulla giovane moglie anche se questa, simbolo del suo rimorso, provocherà una irreparabile sconfitta, la sconfitta della contraddizione di Rivière.

SIGNORA FABIEN: Rivière il grande, Rivière il vittorioso,
 che trascina la catena della sua pesante vittoria.

Pronunciata nel pieno e solare tema principale, la frase è sostenuta dai rotti pizzicati dei bassi che si uniscono poi in un legato tormentato e tortuoso (b. 670-1), prima che le ostinate e volontaristiche terzine riprendano il proprio corso (b. 674, chiaramente riprese alla risposta di Rivière più tardi, b. 684-6).

Si era in precedenza passato il confine narrativo, ovvero contingente, e ora si è attraversato quello concettuale; il crinale che abbiamo varcato ci mostra il senso ultimo della solitudine di Rivière, quello che sin dall'inizio si preannunciava ma che ora si è svelato in tutto il suo triste significato: la *decisione*, ovvero l'unicità irripetibile dell'atto finisce a coinvolgere e trascinare con sé l'esistenziale, il mondo, scavalcando e andando anche oltre le affettività degli altri. Questo in fin dei conti è il dramma di Rivière; qui non è messo nel gioco il suo amore personale, il suo affetto, bensì quello del prossimo, e — questo ben più tragico — del subalterno, cioè proprio di colui che egli ama forse più di se stesso: ma proprio lui, proprio ciò cui è rivolto il suo amore perché gettato in un destino e in un gioco che non gli appartiene, sarà la vittima sacrificale della sua idea.

In un certo senso Rivière manda a morire Fabien: ecco, nello scomparire della signora Fabien oltre le tende, sorgere per la prima volta il senso desolato della contraddizione che la legge morale, imposta alla vicenda, dovrà portare su di sé.

Nella necessità etica come — suo malgrado — causa del dolore altrui (« Sig. Rivière eravamo sposi... da sei settimane... appena ») avviene il solitario trascinarsi esistenziale di Rivière, che su questo versante della *decisione* ha ormai trasformato l'eroico titanismo faustiano in sofferta contraddizione morale; costretto da se stesso a portare in solitudine anche la distruzione della felicità di chi ama, egli rimane solo in compagnia di pochissimi suoni aggregati intorno a quelli della celesta che ripete tristemente (b. 692-693) una seconda minore, senza risoluzione, senza risposta.

Nella penultima scena si consuma la tragedia storica di Fabien. Già dall'inizio è nuovamente presente, e in modo marcato, l'atmosfera modale con il frequente uso degli armonici negli archi: il cerchio della tempesta sembra ormai chiudersi definitivamente sul pilota e la sua immediata reazione è quella di chiedere un qualsiasi aiuto da terra; anche l'orchestra, ancor prima della narrazione, si avvia verso una notevole trasformazione dell'atmosfera: il continuo senso modale, sebbene trattato anche cromaticamente con risultati di "durezza", provoca all'ascolto un progressivo raddolcimento dei contrasti armonici. Il *corale*, *variazioni*, *finale*, secondo "pezzo chiuso" dell'opera, è dominato da quel tema della viola già incontrato all'inizio, sebbene qui sia variato ritmicamente e usato anche in forma di inversione: si stanno preparando già da ora la dolcezza e l'amore che, si direbbe, fanno da sfondo alla morte di Fabien.

Se infatti teniamo sempre ferme le linee orizzontali e non verticali della partitura, vediamo come le note tendano ancora a eliminare la "durez-

za" dei semitoni o seconde minori già a partire dall'accordo successivo (che a sua volta conterrà distanze di semitono anch'esse destinate poi a risolversi): questo continuo comporsi e scomporsi, infatti, è la chiave di quel senso di maggior "dolcezza" che caratterizza *Volo di notte* rispetto a successive composizioni. In questo momento, in particolare, si nota *questo* orientamento quando l'addolcimento dell'atmosfera già prepara la morte di Fabien:

b. 706-707

(dove fa# faq, vanno a la e re, la-sib a sol#-do#, sol# la a solq-sib) o ancora):⁴

b. 695

(la-sib a do#-siq, re#-mi a sib-fa#).

Nonostante ci stiamo strutturalmente portando verso una maggiore trasparenza della sonorità, ritmicamente siamo invece alla piú grande agitazione: i due capisaldi sono rappresentati dalle ultime frasi della speranza, « non so piú nulla, all'infuori dei risucchi e della notte che si spinge verso me come un torrente nero, con la velocità di una frana » in cui sull'ultima parola si compie un *accelerando* che prima in ottavi, poi in terzine e infine in sedicesimi perviene al tragico e definitivo ritmo giambico () su cui si scandisce l'ultima e disperata invocazione:

Voi non mi dovete abbandonare

Dopo questo grido e per mezzo della risonanza degli armonici gli archi

4. Questi non sono casi eccezionali ma *forma* di un procedere, in questo senso li chiamo esempi.

comprendono l'intera scala diatonica, mentre sorge il primo soffio della tempesta il cui tema si avverte quasi come una sinistra eco

b. 770



Per dodici pagine di partitura l'intera scala cromatica viene percorsa progressivamente dagli archi, che in terzine prima e in sedicesimi poi coinvolgono tutta l'orchestra — alternatamente con il motivo dell'uragano — fino al definitivo tumulto degli elementi naturali sulla scena, prima con la scala poi con il tema.

Al di là di questo confine entriamo in un differente orizzonte: tutta la musica sembra raccogliersi su se stessa e al

scorgo le stelle

un quasi perfetto si maggiore,⁵ ma chiarissimo, trasforma la luce in un'atmosfera diafana e irreali in cui lo stesso Fabien si trova:

Tutto si fa luminoso, le mie vesti, le mie ali, le mie mani.

È ormai evidente come la caduta di Fabien, il quale si lancia verso le stelle in una sorta di anelito verso l'infinito si sia trasformata quasi in cosciente sacrificio: egli vuole morire da uomo.

L'astratto e contemplativo silenzio dell'orchestra sostiene il declamato — al di là cioè del canto che qui è simbolo dell'emotivo — del « troppo bello... sotto di me... tutto è chiuso... » e più oltre « non abbiamo più essenza », mentre in un primo tempo Fabien avrebbe voluto atterrare anche al prezzo di sfracellarsi, la *decisione* di andare verso l'alto lo pone al di là dell'umano, nel senso della mondanità. Il suo essere corriere, pilota e il canto stesso — che diventa *Sprechgesang* — vengono abbandonati quasi spogliazione della terrestrità; il suo tendere alle stelle lo iperbolizza a mito, a esempio — come anelito e determinazione dello stesso Rivière —, ma anche a vittima in un certo senso inconsapevole e quindi indifesa, ed è qui la ragione dell'altissimo senso lirico e poetico della sua caduta. Se dunque la scelta della modalità con cui morire è la vera via per comprendere il passo, il crinale concettuale su cui Fabien sceglie di innalzarsi verso le stelle invece che cercare di atterrare diventa maschera di un ideale, un ideale il cui senso è nascosto dal *declamato* del testo, un ideale che Dallapiccola stesso sembra indicare alla strada degli uomini.

L'ultima scena non assume particolari significati né contiene colpi di scena che non siano in qualche modo già dati, poiché il corriere di Asun-

5. Su questo si maggiore ritorneremo anche in seguito.

ción rientra regolarmente all'aeroporto come previsto e gli impiegati esprimono la loro reazione nei confronti di Rivière dopo la caduta di Fabien; il punto principale di quest'ultima parte è invece il vortice psicologico creato per manifestare la grande pressione esercitata dal mondo su Rivière e velatamente sullo spettatore. Due cori infatti, alternatamente e secondo imitazioni, giocano sul senso della colpa e del rimorso che il mondo concentra sulla sua persona « Il responsabile è Rivière, la colpa sua soltanto. Non si faranno più voli di notte! Rivière è schiacciato! » e in cui appaiono semitoni aperti (b. 894; 901-2 negli archi, b. 906 nel pianoforte e oltre) che nel *violento* di tutta l'orchestra trascinano l'orizzonte musicale in una tagliente asprezza accusatrice.

Ora che il destino, attraverso i cori e dunque il mondo, sembra aver vinto il gioco, proprio ora che la *decisione* immutabile di Rivière appare ormai naufragata avviene l'oltrepassamento decisivo:

il corriere d'Europa parte tra cinque minuti

La via è tracciata. Non ci si ferma.

Se avessi sospeso una sola partenza, la causa dei voli di notte sarebbe stata perduta.

Ma, prevenendo i deboli, che domani mi sconfesseranno,

spingo quest'altro equipaggio incontro all'ignoto

forse... forse verso la morte; certo verso il futuro.

La massa soggiogata dall'incisiva sicurezza di Rivière si ritira mentre l'*Inno* che segue riassume i disegni formali incontrati nell'opera, ora che Rivière ha superato l'ultimo ostacolo psicologico e può accentrare così su di sé tutti gli spunti tematici fondamentali (sia direttamente, b. 953-4 che nella forma inversa, b. 955) ancora più visibili quando il coro chiama ad alta voce il suo nome, segno del riconoscimento mondano che dopo il disprezzo segna il destino delle grandi decisioni. Si afferma così la volontà.

La serie tematica di Rivière viene percorsa da tutti gli strumenti in forma di canone e di fugato, e appare non a caso un chiarissimo si maggiore (unica "tonalità", simbolo della morte, incontrata in modo preciso nell'opera) mentre le ultime pagine sono interamente dominate dal cristallino tema fondamentale di Rivière; in questo totale dominio della volontà, in questo imporsi di fronte al mondo un suggestivo declamato fa risorgere ciò che era una domanda sospesa:

Rivière, il grande Rivière, il vittorioso...

Solo trascina la catena... della sua... pesante vittoria

cioè la contraddizione tra la vittoria e la legge, tra l'esistenza e l'essenza. Così come per Fabien, che con la cosciente scelta della modalità con cui morire si era elevato ad esempio e quindi a proiezione ipostatica dello stesso Rivière, anche qui appare un perfetto si maggiore *pianissimo* nel silenzio dell'orchestra, "sporcato" dall'inquietante movimento della viola che ha qualcosa di familiare,



infatti non è che il tema trasposto della tempesta oltre a essere quello di Rivière: ci troviamo all'evidente chiave concettuale dell'opera.

Il tema della tempesta è dunque identico a quello di Rivière — il che ci mostra come il tutto sia "interiorizzato" in un'unica persona — e in questo punto ci svela un diverso significato, in una sorta di disegno analogico della vita: la presenza della tempesta non è che l'opposizione cui l'uomo è destinato nel suo procedere, e in cui deve manifestarsi la sua *decisione*. Che questa, poi, narrativamente abbia preso qui le vesti dell'uragano nella scena non è cosa che deve farci dimenticare la sua funzionalità ideale nel *significato* di Rivière: la stessa musica ce lo sta indicando. Uno stesso tema per il soggetto e l'opposizione significa che il tutto è giocato all'interno del soggetto stesso, di Rivière. La comparsa di quel tema infatti, nella purezza evanescente della conclusione, ha un compito fondamentalmente psicologico; non è che il sorgere dell'esistenziale, ovvero della coscienza davanti alla vittoria della legge: la caduta di Fabien ritorna a ricordare a Rivière la contraddizione sospesa tra la sua etica, la sua volontà e gli elementi del gioco che queste coinvolgono; è la sua coscienza stessa. In questo senso si può dire che l'opera pervenga a una sua risposta: la contraddizione non rimane aperta ma viene portata su di sé dalla legge, dall'immutabile, che cosciente delle implicazioni che deve sostenere procede in solitudine per la propria indeviabile strada.

L'esistenza dunque deve essere sacrificata nonostante la pena dolorosa che provoca all'uomo che ha deciso per l'azione. Il tema dell'opposizione comprende l'intero spazio diatonico-cromatico della scala quasi fosse il mondo intero opposto all'individuo: lo "svanendo" degli elementi musicali spuri lascia che l'accordo di si maggiore concluda l'opera consapevole e vittorioso, ma anche sperso nella solitudine del mare di silenzio e delle pause — "ppp e perdendosi" — del dolore che questa nuova coscienza porta su di sé.

MARSIA

un intermezzo

IL BALLETO *Marsia* (1942-3) è sulla strada che da *Volo di Notte* porta al *Prigioniero* (1944). Diciamo subito che *Marsia* non è una delle composizioni piú riuscite, e sembra che Dallapiccola stesso non la considerasse molto; lo stile inoltre, per quanto collegato e variato in funzione di esigenze drammatiche non possiede quella brillante unit  del *Prigioniero* o quella futura di *Ulisse*, poich  *Marsia*   una parodia pi  che un ricalco fedele dell'antica vicenda. Nel mito greco, Atena si fabbrica un doppio flauto con ossa di cervo e lo suona a un banchetto degli dei. Essa non riesce a capire perch  alcune delle invitate ridano silenziosamente al suo suono; appartatasi nel bosco frigio riprende a suonare nei pressi di un ruscello, e visto quanto sia orribile il suo volto rosso e paonazzo abbandona il flauto maledicendolo. *Marsia*   l'innocente vittima di quella maledizione. Egli lo trova tempo dopo, lo raccoglie e lo suona incantando tutta la Frigia: a questo punto entra Apollo, che saputo della sua celebrit  lo sfida a duello di fronte alle Muse; dapprima l'esito   incerto, allora Apollo lo incita nuovamente: « Ti sfido a fare col tuo strumento ci  che io far  con il mio: dovrai capovolgerlo e suonare e cantare al tempo stesso. »¹

Il flauto, a differenza della lira, non pu  prestarsi a una simile esecuzione e *Marsia* non pu  raccogliere la sfida; Apollo cos  delizia nuovamente gli Dei, e per punire il satiro *Marsia* lo lega a un pino e lo scortica vivo.²

Nel balletto il tutto   risolto nella gara e nella morte di *Marsia*, sullo sfondo di una suggestione musicale arcaica, o greca, che era gi  cominciata con *Estate* e tipica ormai delle composizioni di Dallapiccola; il linguaggio pi  usato infatti   quello esatonico e modale, ognuno collegato a una precisa funzione drammatica. La presentazione di *Marsia*   compiuta dal tema

b. 1-6



1. Diodoro Siculo, III 58-9; Igino, *Fabula*, 165.

2. Un'altra tradizione vuole che Apollo scorticasse *Marsia* e poi ne appendesse i resti a un pino.

92

Pianof. *ff* sempre

Arpa a 2 *gliss.* *ff* sempre *sim.*

I VI. *ff* non secco

II *ff* non secco

Vle *ff* non secco

Vlc. *ff* non secco

Cb. *ff* non secco

sez. 92

Arriviamo dunque alla presentazione di Apollo, il punto forse piú interessante del balletto: le pause danno un senso di solennità maestosa,

sinonimo di un'energia contenuta, e le tensioni dei fiati e degli archi riconquistano il sol assieme all'ascesa dell'arpa che, attraverso semitoni, arriva pure al sol — b. 9 sezione 92 —: la tentazione di dire accordo di do maggiore è stata subito respinta. Siamo infatti di fronte ad accordi mancanti di terza, quindi a collegamenti di sapore modale, non armonico; più in generale sono proprio i rapporti diretti a costituire la presentazione di Apollo. La sua tranquilla semplicità rappresenta un efficace contrasto con la complicazione e la vivacità del satiro: ciò non solo obbedisce alla formale distinzione tra la *calma* divina e l'agitazione terrena — cosa da sempre presente nell'inconscio occidentale —, ma obbedisce anche alla sostanziale differenza tra la complicazione armonica e melodica dell'uno, e l'essenziale semplicità dell'altro, che nei suoi intervalli di quarta e quinta costituisce il centro e il riferimento di qualsiasi altro movimento musicale.

Un disegno analogico dunque. La semplicità del rapporto musicale di Apollo in confronto a quello di Marsia, è specchio della semplicità divina davanti alla molteplicità terrestre; l'accordo, o il rapporto modale diventerà così la cifra principale della seconda parte cui si aggiungeranno alcuni elementi minori come la dura progressione delle sez. 96 e 107 e la scala cromatica discendente, sez. 94 e 106.⁵

La danza di Apollo si conclude nell'unione di queste diverse serie — riaffiora anche il tema di Marsia — alcune delle quali anche poco riuscite (sez. 110): seguirà poi "L'ultima danza di Marsia", l'alternanza drammatica si prevede, dunque, in una sua relativa semplicità.

La penultima parte è un crescendo ritmico e formale: quasi prevedendo la morte e la propria debolezza, Marsia trascina la musica in un vortice ritmico (sez. 114-5) fino a disgregare la forma (sez. 116-7)⁶ in un vento foriero di morte, e prosegue la propria danza sullo sfondo di tutti gli elementi incontrati fino a ora, anche se non fusi e unificati, ma impermeabili e incomunicabili tra loro. L'alternanza tra tema di Marsia e marcia — come dire tra individualità e volontà di vincere il dio — va a perdersi indistintamente nell'enigma delle pause prima di regalarci il *Leitmotiv* ritmico del futuro *Ulisse*, b. 2 sez. 132.⁷

Nella "Morte di Marsia" la linea musicale si fa ancora meno chiara e lineare: i fischi altissimi dei flauti sul ritmo della marcia richiamano il satiro al suo destino; ancora una volta ricompaiono vaganti frammenti di serie

5. Per comprendere meglio il senso arcaico del suono che spesso si avverte in queste composizioni, si consideri l'accordo di do maggiore della sez. 95 o 107: proviene da un accordo di sesta diminuita sul secondo grado re. In altre parole il settimo grado non è considerato modernamente, cioè a distanza di semitono dalla tonica, ma di tono intero; il senso molto più modale, o arcaico, è avvertibilissimo all'ascolto.

6. Negli archi. Stesso procedimento nel *Prigioniero* ove l'orchestra sembra soffiare sulle vele dei liberatori. Anche le scale cromatiche dei fiati sono un tema già apparso in *Volo di notte*.

7. Il cosiddetto "ritmo principale" di cui parleremo più diffusamente in seguito.

e di temi già spersi nei silenzi delle pause e quasi privati della loro vitalità primordiale. Ancora una volta il tema di Marsia — sez. 141 — prima che la morte sopraggiunga attraverso l'accordo di si maggiore "sporco" della sez. 144;⁸ al di là del si maggiore vi è solo la stanca ripetizione dei frammenti, che via via sembrano sbriciolarsi nel silenzio fino all'ultimo mi minore con cui si chiude il balletto.

È evidente che Marsia rappresenta un momento di passaggio stilistico: l'impermeabilità delle serie che non si amalgamano in un unico fluire — cosa capitata nel *Prigioniero* e che sarà fondamentale nel futuro *Ulisse* —, rendono l'opera in un certo senso impressionistica, confine che raccoglie dentro di sé diverse luci e colori messi insieme, senza sfumature. Un intermezzo dunque; se lo stile musicale ha dei limiti, la brillante scelta di serie collegate e subordinate alle precise funzionalità narrative ed espressive ci colpisce come uno degli elementi che non è mai mancato nella musica di Dallapiccola, e che costituisce il punto più avvincente e interessante della sua opera.

8. Il si maggiore quale simbolo della morte è apparso in *tutte* le opere di Dallapiccola, da *Volo di notte* a *Ulisse*.

IL PRIGIONIERO

l'opera della situazione

A DIFFERENZA di altre opere teatrali di Dallapiccola, questa seconda è stata quasi perfettamente compresa e ha sempre riscosso un totale consenso da parte di critica e pubblico. I due centri fondamentali del *Prigioniero* sono sempre stati ritenuti il dolore generato dalla mancanza di libertà — e già tanti hanno messo in luce i nessi biografici con la seconda guerra mondiale dato che l'opera è del 1944-48 — che noi riproporremo anche se in compagnia di altri fattori ugualmente significativi, e il senso religioso che qui vedremo orientato in una direzione quasi panteistica.

Il cammino percorso da *Volo di notte* al *Prigioniero*, piú che essere linguistico o stilistico, se escludiamo la maggiore consapevolezza dei mezzi dodecafonici e la puntualità della condotta vocale, è soprattutto concettuale, ovvero rigida simbiosi che viene a instaurarsi tra musica e riflessione teorica che si vuole esprimere attraverso l'opera: se dunque non accetteremo un terzo elemento ravvisato — quello etico — che ci appare una forzatura non confermata specificatamente da questo lavoro, noteremo invece la sempre maggiore importanza del testo nel teatro di Dallapiccola.

Con il *Prigioniero*, in modo ancor piú marcato, il libretto non ha minore importanza della musica: il monologo del condannato non procede infatti univocamente verso una direzione bensí sul crinale di due versanti, l'uno storico e narrativo — meccanismo della vicenda —, l'altro psicologico, ovvero riflessione della coscienza che, come un'ombra, segue la scia degli eventi; è inutile dire della duplice veste che parallelamente assumerà la musica.

Si sente dunque la necessità di denunciare al mondo la privazione della libertà non solo come obbligo storico, ma coinvolgendo lo spettatore esistenzialmente, cioè facendo sorgere gli effetti e le conseguenze umane che da quella privazione derivano.

A questo scopo anche la figura della Madre, al di là del ruolo velato che aveva sostenuto in *Volo di notte*, assurge non solo al vero e inequivocabile senso del grembo materno, ma a riflesso della coscienza stessa del condannato.

Il libretto è tratto da *La torture par l'espérance* di Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, in cui si riflette lo spirito della tortura che investe

il senso dell'umano — un versante di cui si diceva —, e dalla *Leggenda d'Ulenspiegel e di Lamme Goedzak* di Charles de Coster, proiettata invece verso lo spirito della libertà cioè verso il significato politico e storico — l'altro versante —.

La strumentazione si avvale di numerosi mezzi tecnici (a disposizione e anche non, a quei tempi, come il caso del vibrafono e degli altoparlanti), ma rimane al di qua dell'enfasi straussiana e tipica di fine Ottocento: in altre parole l'impiego di un organico esteso è compiuto solo in funzione dell'apertura verso la possibilità, cioè della non preclusione a certi mezzi che l'espressività impone. Se la disponibilità di tali elementi esiste, allora appare necessario che il senso della dosatura e della scelta coerente e consapevole sia fondamentale per non cadere nell'effetto, ovvero nella quantità e nella materialità del suono.

Questa lucidità dell'impiego dei mezzi che continuamente evita il facile effettismo è perfettamente presente in Dallapiccola, e qui ancor più che in *Volo di notte*; il senso del colore infatti, pur essendo usato secondo nature strumentali sempre variate è comunque compiuto organicamente, non sorprende o aggredisce mai l'orecchio: è, insomma, *coerente*.

Un'opera oscura, serpeggiante, dominata interamente dal senso della morte che già dall'inizio sembra presiedere in modo ineluttabile al corso degli eventi; il suo tema è uno dei punti centrali, che con la sua forza espres-

b. 3-4

The image shows a musical score for five string parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle), and Violoncello (Vlo.). The score is divided into two measures, 3 and 4. Measure 3 contains the first part of the musical phrase, and measure 4 contains the second part. Above the Violin I staff, the instruction "non div." is written. Above the Viola staff, there is a triplet marking "3" over a group of notes. Above the Violoncello staff, there is a dynamic marking "ff" (fortissimo) and another triplet marking "3". The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

siva ritorna nell'opera in una funzione panica, quasi un tragico rondò.

Esaminiamo ora questo tema perché vedremo che tutti i nuclei centrali

del *Prigioniero* derivano da qui, e in modo ancor piú latente nei soli primi tre accordi; si è sempre sostenuta fino a oggi la tesi che tre siano i disegni fondamentali e *autonomi* dell'opera: il tema tragico già visto — dominato nella sua struttura da un tono ascendente e da due discendenti —, il rapporto di seconda minore e la seconda con terza minore.¹



“Fratello” è detto dal carceriere che in una nota di falsa e viscida compassione illuderà sadicamente il prigioniero con promesse di libertà (e gli darà l'occasione stessa di fuggire per poi riprenderlo). In realtà questi due rapporti sono già iscritti nelle prime due battute che abbiamo visto prima, all'inizio dell'opera, e comprendevano la seconda minore, la seconda maggiore, la terza maggiore, la terza minore.

Ma procedendo, se condensiamo i primi tre accordi avremo



in cui sono ravvisabili tono, semitono² e terza maggiore (nelle linee segnate); se però esaminiamo le due voci piú interessanti, le due inferiori, dove gli intervalli di semitono danno il senso *stridente*, possiamo chiaramente notare una seconda relazione — che, tra l'altro, conferma la direttiva anche vocale della lettura musicale di Dallapiccola —: che è appunto di seconda e terza minore.³



La seconda minore (o il semitono) è dunque l'elemento di manovra che, oltre a costituire un punto centrale a sé, nel gioco di questi tre accordi risponde all'esigenza espressiva dello *stridente* (nella partitura) e ancor piú pre-contiene la possibilità come intervallo, dei futuri sviluppi sia nel senso della terza maggiore, sia di quella minore.

1. Anche qui si è sempre creduto nella totale indifferenza con cui Dallapiccola usa queste due forme in *Fratello*; vedremo poi come ciò non sia veramente così.

2. Che ha le stesse funzioni musicali della seconda minore pur essendo, nella scrittura, formalmente diverso.

3. Ciò non impedisce, naturalmente, che ne esista un altro (sol \sharp -la \sharp -fa \sharp) ma che per la sua astrusità ai limiti della logica musicale non può essere, e non è stato, accettato come coerente movimento tipico.

E evidente, quindi, come tutti i movimenti musicali della parola *Fratello*, e in modo estensivo di tutta l'opera non siamo temi a sé, ma frammenti di un unico elemento (la terza minore, ricordiamo, è di nuovo proposta chiaramente nella seconda battuta del tema della morte, quasi "spiegata" dall'oscura latenza in cui giaceva nella prima).

Il Prologo è caratterizzato musicalmente proprio da questi tre accordi della morte, o per meglio dire dall'atmosfera che lega a sé il destino e il cammino dell'opera,

Ti rivedrò, mio figlio! Ti rivedrò...
 Ma una voce nel cuor mi sussurra:
 « Questa è l'ultima volta! »

Ti rivedrò, mio figlio!
 Da più mesi mi struggon
 e la brama di te, e l'affanno per te,
 e l'accorato amor di te, mio figlio,
 mio solo bene!

che aprono e chiudono il primo sfogo del dolore materno, quasi chiudendolo nei limiti da loro imposti. Già nel secondo *mio figlio* tutti gli accordi dell'orchestra e il canto della madre, in relazione di semitoni aperti (cioè senza soluzione), sono un tono sotto rispetto al primo — a distanza di sole cinque battute —; tutto il canto della Madre, caratterizzato dall'invisibile ineluttabilità dei semitoni aperti (b. 49-50-62) ci porta attraverso il suo doloroso e continuo disordine ritmico alla *Ballata*, ovvero al primo pezzo chiuso dell'opera in cui si esprime il sogno del re Filippo che si trasforma nella Morte.

Viene così presentato il secondo disegno musicale "negativo", quello dell'Inquisitore, che si manifesta secondo due forme

b. 70

b. 82



caratterizzato anche dalle quintine e dal semitono (o seconda minore) in cui ogni gruppo di tre note contiene intervalli di semitono (o seconda m.) o terza minore. La descrizione di re Filippo che si trasforma spettralmente nel volto della morte⁴ — in quel momento riappare il tema tra-

4. Anche l'inizio del sogno è raccontato con semitono e terza minore, quasi presagio femminile e materno di ciò che accadrà al figlio.

b. 85

ff e subito dim.

VI. I

VI. II

Vle

gico — ha un'ovvia funzione scenica e soprattutto di immissione emotiva diretta, immediata, nell'oscura e tesa atmosfera della prigione di Saragozza dove si trova il figlio; insieme a questa, ma non contrapposto, quasi uno spiraglio di luce da raggiungere sebbene come chiuso in se stesso, l'elemento sacro: troncando l'ultima parola della madre (Mio fi...[glio]!) sorge in forma di fugato un passaggio di altissima espressività,

Fiat misericordia tua, Domine, super nos
(...)

in cui la seconda viene acusticamente assorbita e annullata dall'impianto della sovrapposizione di quarte.

Tutti gli elementi di contorno con le presenze fondamentali (il tragico, la negazione — Inquisitore, Morte —; la madre, il sacro — nel cui grembo riposa, alla fine, la speranza del Prigioniero) sono già date: comincia l'Atto Unico.

La Madre è nella cella con il figlio che le racconta la propria condizione:

Ero solo. Tutto era buio.
Buio era in questa cella.
Buio era nel mio cuore.
No, non sapevo ancora
di poter soffrire tanto
e non morire...

completamente prostrato dalle torture fisiche e morali il suo commovente canto si esprime per lo più in quintine, seconda, terza minore, che sono gli elementi dell'Inquisitore-Carceriere; ma il punto centrale (poiché sarà rivestito di un'importanza fondamentale alla fine dell'opera) è nella nuova serie i cui intervalli vanno progressivamente espandendosi sulla spinta della possibilità di una nuova speranza: *Fratello*, nel totale dominio psico-



logico dei torturatori, è appunto pronunciato dal prigioniero nella stessa forma in cui la esprime il Carceriere e cioè in quella dell'illusione diabolica del tranello; il prigioniero nulla sa di questo, ma il dubbio e il presentimento sono ben reali nella madre che per tre volte, « fra sé mormorando » ripete alla fine le frasi del figlio:

...Che ti diede ancor fiducia nella vita?
 ...Che ti ridiede il senso della luce?
 ...Da quella sera hai ripreso a pregare?

Se osserviamo la musica troviamo conferma di questo dubbio e in un certo senso del carattere "oppositivo", quasi coscienza, degli interrogativi:

serie finale del Prigioniero



serie della Madre



si nota infatti che gli intervalli della serie della madre sono il "contrario" di quelli del figlio pur essendo uguali; in altre parole, in termini dodecafonici, quella è la serie *inversa* di questa. Questa inversione interrogativa rappresenta dunque il senso funzionale della madre che capovolgendo nel dubbio — verbalmente e musicalmente — le speranze del figlio, viene così ad acquistare sul piano psicologico tutto quel presagio e dubbio femminile tipico della sua essenza, anche se tali velati richiami non verranno percepiti da lui.

Il loro dialogo, che con l'inversione ha acquistato una propria autonomia musicale è circondato costantemente dall'atmosfera oscura e drammatica dell'orchestra (semitono o seconda minore e terza minore, cfr. batt. 205, 239): il carceriere si sta infatti avvicinando — le quintine (b. 264) — e alla finale e disperata domanda della Madre, « E questo, dimmi, è proprio

l'ultimo nostro addio? », l'orchestra risponde, nel silenzio del figlio, con un semitono e una terza minore ossessivamente ripetuti ancora una volta, per coinvolgere lo spettatore in uno smarrimento psicologico di rara finezza.

Entra così la figura centrale dell'opera, ovvero la personificazione del negativo, l'alterità e l'opposizione con cui il Prigioniero — la vita, la speranza — è costretto a contrapporsi nella sua situazione di subordinazione davanti all'evento: il Carceriere. Prima di entrare in merito al sottile rapporto che si stabilisce tra loro è fondamentale tenere presente il fatto che le parti di costui e del Grande Inquisitore sono sostenute dallo stesso interprete; ma ciò non significa, di per sé, che essi siano la *stessa cosa* dal momento che pur avendo una stessa radice — concettuale o interpretativa — nondimeno differiscono, almeno nominalmente. Questo procedimento, ossia diversi personaggi sostenuti dallo stesso interprete è un procedimento caro a Dallapiccola che troveremo in modo molto più sviluppato nell'*Ulisse* e che qui si comincia ad accennare: da una parte si sostiene la fondamentale comunità simbolica e *sostanziale* dei personaggi, dall'altra se ne vuole distinguere la diversità *formale*, ovvero scenica e funzionale. Esiste quindi una leggera differenza tra il Carceriere e il Grande Inquisitore sebbene il loro risvolto musicale e rappresentativo sia identico (ma anche questo è un pregiudizio ormai accettato che si dovrà confutare); tale distinzione che può sembrare superflua è invece importante per capire uno dei punti chiave dell'opera — e, sia detto per inciso, il fatto che questi personaggi non siano rappresentati con nomi propri ma per mezzo della loro funzione teatrale, dimostra il senso e la direzione analogica e simbolica di tutta l'opera —. Il fatto che il Carceriere pronunci la parola *Fratello* per due volte secon-

b. 282



do le due seconde minori ascendenti, — tutte le altre con la consueta seconda e terza minore — è bastato a far dire che Dallapiccola ha usato le due

b. 287



forme indifferentemente; ma un'opera così studiata e curata nei particolari, ove ogni elemento ha la propria precisa funzione non può accettare una così aleatoria interscambiabilità di temi, specialmente in un punto tanto delicato, in cui cioè si innesta l'inganno e il principio della tortura morale.⁵

5. Naturalmente non prendo nemmeno in considerazione il fatto che tale scambio di temi sia casuale.

La ragione di tale cambiamento risale proprio alla leggera differenza *formale* cui si accennava e la cui mancanza non spiegherebbe la diversità nominale che Dallapiccola ha voluto dare a una stessa funzione, quella del torturatore. L'Inquisitore è il teorico, l'ideale, il nascosto; ha architettato la tortura della speranza e nella fede morale manifesta il suo sadismo e la determinazione: come un filo teso e occultato, le quintine e la terza minore percorrono tutta l'opera come simbolo di un'oscura presenza che non si dichiara (è infatti il disegno dell'Inquisitore) e che aspetta la fine per manifestarsi come vero artefice del dramma (ed è ancora per l'Inquisitore il godimento del frutto). Il Carceriere è il torturatore fisico, il servo e lo strumento, colui che parla in nome della teoria dell'altro: egli è già più identificato rispetto all'Inquisitore, sia umanamente che fisicamente, e infatti la sua presentazione iniziale è compiuta in seconde minori (per conferirgli una sua relativa autonomia), e ancora ritroviamo queste seconde minori quando egli spiega al Prigioniero il progredire della rivolta dei Pezzenti, vaga promessa di una sua liberazione, in cui si manifesta il più semplice meccanismo dell'illusione storica; nell'orizzonte dei fatti e degli avvenimenti sono iscritti i suoi due casi.

SECONDA MINORE

CARCERIERE (appare improvvisamente nel vano della porta, tenendo in mano una lampada accesa):

- 1) Fratello...
- 2) Fratello...
Nelle Fiandre divampa la rivolta...
Nelle strade di Gand tumultua il popolo...

SECONDA E TERZA MINORE

- 1) Fratello... spera...
- 2) Spera, fratello, spera ardentemente, devi sperare...
- 3) Fratello... C'è chi veglia su te. La libertà tanto agognata forse ti è vicina. Abbi fede, fratello, Dormi... e spera.

Ma quando la tortura si fa più subdola e teorica, prendendo le vesti dell'illusione della speranza, allora è il Grande Inquisitore che parla per mezzo del suo servo e il Carceriere si esprime *anche* con la terza minore.

Il Prigioniero comunque sembra essere stato influenzato dai velati sospetti della Madre: infatti, adesso, la serie non è più la sua ma quella materna cioè l'"invertita", anche se compare la terza maggiore invece che minore quasi che il *Fratello* rivoltogli dal Carceriere gli abbia donato una nuova luce. Il loro dialogo avviene tra la serie del Prigioniero, esaltato dalle varie promesse del Carceriere, e i movimenti di terza minore dell'altro, che anche quando usa il proprio semitono introducendo la sua descrizione storica — in un nuovo e bel tema —

Sull'Oceano, sulla Schelda,
con il sole, con la pioggia,
con la grandine e la neve,
sui vascelli — lieti in volto —
i Pezzenti passano.

Con le vele aperte ai venti,
bianchi cigni che svolazzano,
cigni della libertà!

è sempre legato dal filo teso delle quintine del Grande Inquisitore (batt. 308-310). In questa oscillazione compaiono alcune classiche figurazioni musicali — il canto del Prigioniero che in allegri salti imita lo scampanfo di Gand (324-327), sedicesimi e trentaduesimi ascendenti a « il paese è in rivolta » (333), i glissandi dei « sembran nubi al vento » (411-12) — in un'atmosfera di intensa espressività; il racconto è scandito da una notevole pulsione ritmica e marziale ma permeato dalle continue luminosità aeree dei fiati che sembrano proiettare l'azzurro infinito nel buio della cella. Anche la nuova serie « Sull'Oceano, sulla Schelda » è un'ascesa lenta e continua (dal do al secondo la) progettata per maggiormente esaltare la fede e la speranza del prigioniero, ormai facile preda psicologica del carceriere che ripete le sue ultime parole (*della libertà...*) sempre in gioiosa ascesa — il prigioniero invece sempre in salti discendenti —.

La parte finale è un capolavoro di sadica psicologia: sulla lotta e sulla guerra portatrice di libertà si innesta ora anche l'elemento teorico, cioè la pace della collettività riunita dopo il dolore e il sangue:

Dopo la strage riprende la vita...
Non odi intorno voci di fanciulli?

Torna, sole, (*)
sulle città liberate!
Campane, spandete nell'aria
il vostro rintocco di gioia

Dal segno (*) il canto è in falsetto, cioè imita i festosi giochi dei bambini all'aria aperta, i sereni rintocchi delle campane: il tema dolcissimo ripetuto dall'orchestra in vari modi, sempre in una grande trasparenza, è orientato a produrre un effetto di atmosfera idilliaca ed espressiva che ha già abbattuto i muri della cella, e il condannato riprende il canto del carceriere, ma la commozione non gli permette di proseguire e scoppia in singhiozzi.

Il tranello, non quello pratico — la possibilità dell'evasione — ma quello psicologico è perfettamente riuscito: al silenzio commosso del prigioniero fa eco il ghigno silenzioso e sardonico del grande Inquisitore (quelle quintine! b. 473-4).

Il Carceriere esce; i suoi passi che si allontanano (pizzicati dei bassi b. 533-4) vengono completati dal canto del Prigioniero secondo il tema della libertà « Sull'Oceano... » in cui ormai l'atmosfera si è identificata: tutto sembra destinato alla salvezza. Ora che egli è solo, nel mondo illusorio dei semitoni o delle seconde minori (o inseriti in scale o aperti e ripetuti) e della terza minore di tutta l'orchestra vede lo spiraglio di luce lasciato dalla porta socchiusa,

b. 536-543 *u tempo (molto mosso-in uno)*

Clar. I
pp senza colore

Clar. II

che nella ossessiva iterazione dei due principali elementi dell'inganno cede alla pressione aprendosi; egli è così sul corridoio: inconsapevole, nel totale dominio dell'illusione, accoglie come sempre questi elementi che ruotano intorno a lui freneticamente (quintina, 584, tema del fratello e semitoni aperti, 593-615) come promesse di libertà, come via di salvezza.

La terza scena è il lungo cammino del Prigioniero verso l'uscita; l'atmosfera è oscura e silenziosa, filigranata da improvvisi sgusciamenti dei clarinetti quasi a dare il senso fuggevole e carico di tensione presente nell'aria: il Ricercare primo super « Signore, aiutami a camminare » è il senso religioso con cui il condannato si muove verso la libertà: sebbene attorniato dagli elementi negativi della contingenza (quintine, semitoni aperti, terza minore), il tema che sale faticosamente verso l'alto del suo

Signore, aiutami a camminare
così lunga è la via che mi pare
di non poterla finire.
Signore, aiutami a salire

è un luminoso atto di fede, un'invocazione, un ultimo disperato atto interamente dominato dal dolore umano; ciò che spinge inizialmente il Prigioniero è dunque il fondamento della speranza radicata nella fede. Lo stesso tema si inerpica faticosamente, denso di cadute e di incertezze fino alle terzine di « Così lunga è la via » dove la ripetizione delle tre note discendenti dà il senso di un tormentato cammino senza fine.

Si aggiunge subito il Ricercare secondo super « Fratello », il cui tema è invece costituito da successioni di quarte e terze legate tra loro da rapporti di semitono e terza minore (b. 684-5): infatti la comparsa di un

Fra Redemptor (frate torturatore) riporta il condannato istantaneamente dal colloquio individuale religioso alla realtà contingente:

Sorpreso qui, la notte, evitar non potrei
nuovi atroci supplizi. Che fare?
Ritornare nella mia cella oscura
ad aspettare ancora e sempre invano?

Il momento di crisi del condannato avviene sulla piena affermazione musicale di « Fratello », ovvero sulla scia della promessa e dell'aiuto del Carceriere, elemento terreno che gli provoca un senso di dubbio che era totalmente assente, invece, nella cristallinità fideistica del primo Ricercare. Infatti con un'aderenza perfetta al senso psicologico Dallapiccola fonde il primo e il secondo — cioè la fede e la speranza data dalla contingenza — al

Vieni fuori! Una voce disse a Lazzaro
un giorno: e dalla fossa umida e buia
Lazzaro apparve.
Odo una simile voce a me d'intorno:
dal buio mi chiama alla luce...
m'incanta, mi vuole a sé dall'ombra
come magica parola...

La parola ovviamente è « Fratello » (in seconde minori).

Il condannato si ripiega su di sé, sulla scia della tremenda pressione mentale cui è sottoposto, come rincuorato dalla citazione sacra applicata al suo caso; da una parte, in lontananza, scintilla il *Fratello* quale promessa della sua materiale possibilità di fuga,⁶ dall'altra svanisce sempre più l'ipotesi dell'inganno, e questo proprio per l'abbraccio fideistico al caso sacro che rispecchia in sé il suo particolare, predeterminato alla salvezza.

Così nella musica, alle linee piranesiane e contrappuntistiche dei Ricercari si aggiungono i due elementi tematici secondo una strada quantitativa — nell'aumento dei temi — e qualitativa — nella costruzione tematica e strutturale — di un labirinto di specchi senza uscita. Anche l'incontro con i due sacerdoti che fingono di non vederlo (le quintine del Grande Inquisitore che sostengono costoro dimostrano che sono anch'essi elementi complici del tranello) hanno la funzione propriamente drammatica atta a consentire quell'aumento di tensione che si scaricherà sul punto dell'uscita dal corridoio: questi infatti lo fissano senza avvertirne apparentemente la presenza. La loro dotta e raffinata discussione si contrappone simmetricamente alle necessità primarie e fondamentali del prigioniero, sul cui dolore si appoggiano le loro stesse teorie: qui comincia il terzo e ultimo Ricercare (il bel tema Roeland che caratterizzava la gioiosa trasparenza delle città liberate).

6. Ricordiamo che siamo *all'interno* del mondo del prigioniero che nulla sa dell'inganno; per cui questi elementi si configurano veramente come promesse di salvezza.

La funzione è a un tempo teleologica e mnemonica: da una parte il ricordo del racconto del Carceriere la cui ricreazione dell'atmosfera della libertà agisce come pulsione fondamentale, dall'altra la vicinanza dell'uscita che apre al suo mondo chiuso la realtà storica e sempre più prossima del racconto; i *Ricercari* così si sommano nell'angoscia dello sguardo che ancora lo trafigge nel suo ricordo, sia come fusione psicologica dei fatti — fede nella salvezza, fiducia nell'uomo che lo aiuta, speranza storica di cui la sua liberazione è solo un elemento — sia nella dimensione musicale, come aumento del labirinto in cui le linee polifonicamente intrecciate agiscono come un disegno senza centro, disorientante e ossessivo.

L'uscita è ormai vicina: il soffio d'aria (uguale al precedente tema della luce che filtrava dalla porta aperta) lo avverte della vicinanza della libertà; un ultimo rivolgersi alla forza della fede « Signore aiutami a salire », batt. 790-795, con il suo faticoso movimento verso l'alto — e tutto l'organico precipita sull'immobile colonna del tema della morte proprio alle parole « La porta! La porta! Sono al fine! » non solo a farci ricordare il senso illusorio che è sempre legato al tutto, ma presagio e anticipazione di quello che effettivamente si trova al di là della porta.

L'esasperata illusione si trasforma in allucinazione sonora alle prime parole, « La campana di Gand! La gran campana- » ritmate nel loro tema dai timpani: il secondo intermezzo corale è come la volta che segna la definitiva uscita dal corridoio.

Il primo intermezzo apriva l'atto unico, questo secondo lo chiude; come i due pilastri del sacro su cui è fondata non solo la speranza del Prigioniero, ma il *sensu* dello svolgersi degli atti scenici, il loro marcato carattere ecclesiastico ci ricorda l'orientamento della fede, ed estensivamente della fede di tutta l'umanità, al di là della speranza o della fiducia legata ai fatti particolari. Nel corso dell'opera infatti, pur essendo presente tale possibilità — ossia la fede nell'umano, nella verità che s'identifica nella promessa di *Fratello* — questa svanisce sempre in nome della fede nel sacro davanti alla pressione psicologica degli avvenimenti (ovvero alle tensioni e paure legate al cammino dalla cella all'uscita); questo cammino verso la libertà, verso la verità in quest'opera richiama a sé, di continuo, il credere, quale pulsione fondamentale dell'uomo: la stessa fine dell'opera, ovvero lo svelarsi dell'inganno ci dimostra inconfutabilmente la sconfitta di questa speranza nel mondo davanti a quella escatologica, cioè davanti al sacro e alla fede ad esso legata.

La parte finale, compreso il *secondo intermezzo corale*, è basata su temi che in realtà non sono che frammenti di serie precedenti uniti insieme per mezzo di una geniale fusione degli elementi musicali del "negativo" (tono, semitono, terza minore) in un'unica scala, che dà luogo agli stessi mo-

b. 858

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Flute in Octave (Ottav.). The score is written on three staves. The top staff is for the Flute in Octave, the middle for the Flute, and the bottom for the Oboe. The music consists of a single melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and phrasing slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some beamed together.

vimenti corali. Il Prigioniero è dunque libero fuori dalla porta della prigione; senza parole osserva la notte stellata, un grande cedro come simbolo della natura ritrovata, l'aria di primavera.

Alla contemplazione estatica del condannato si unisce il coro,

Quest'aria... questa luce...
 La libertà!
 Non ho sperato invano...
 Le stelle! il cielo! Questa è la salvezza...⁷
 (...)

Il profumo dei cedri... la libertà...
 Domine, labia mea aperies

CORO: Et os meum annuntiabit laudem tuam.

in una sorta di corrispondenza cosmica e religiosa davanti alla bellezza del creato e nello stesso tempo — all'interno dell'orizzonte del Prigioniero — conferma della speranza fideistica e silenzioso ringraziamento.

Ma come sempre la musica ha già teso il filo del *sensu* di quest'incontro: l'unione degli elementi di cui si diceva, sebbene a questi si contrapponga una strumentazione di grande trasparenza, orienta l'ultima parte in modo inequivocabile al prevedibile epilogo⁸ anche se scenicamente del tutto inaspettato.

GRANDE INQUISITORE: Fratello! Alla vigilia della tua salvezza perché mai ci volevi abbandonare?

Nella "sua" terza minore, l'Inquisitore emerge dall'oscurità a riprendere il Prigioniero: il suono inarticolato emesso nel silenzio assoluto dell'orchestra è la costernazione di chi si vede togliere un dono acquisito per di più scia della propria fede religiosa. Al colmo di una tragica ironia, oltre l'ascesa di seconde con cui l'Inquisitore si esprime — che ricordano il primo movimento musicale del Carceriere (cfr. batt. 293-297) —, egli si serve dello stesso andamento con cui il Prigioniero si era dispiegato melodicamente pieno di gioiosa speranza, nel dialogo con la Madre, ma "invertito", e cioè

7. Si noti il senso ciclico della parola *stelle* che si notava anche in *Volo di notte* e che ritroveremo nell'*Ulisse*.

8. Particolarmente suggestiva, in questo canto corale di contemplazione, la morbidezza sonora e armonica del coro, circondato invece dalle sestine che uniscono in loro i tre elementi (batt. 855-859, 885-897) dell'"illusione".



per - chè mai ci vo - le - vi ab - ban - do - na - re? —

proprio nel modo con cui lei stessa si era allora espressa nel suo materno e femminile presagio istintivo. Egli, il Grande Inquisitore, entra nell'intimo regno della propria vittima facendo suo anche quel minimo spazio autonomo (musicalmente) e personale (concettualmente) che ancora gli rimaneva: ricordiamo che il Prigioniero quando non si esprime nella terza minore⁹ — e non potendo fare diversamente dal momento che crede al Carceriere e ovviamente ne adotta il linguaggio senza volersi contrapporre — utilizza spesso questo tema nel corso della musica, che è l'unico movimento oltre al tema di « Signore, aiutami a camminare » di una certa autonomia e che non contenga elementi pre-determinati alla morte.

L'Inquisitore, ovvero la personificazione opposta alla verità, si è dunque impossessato dell'unico e ultimo soggetto "positivo" rimasto, trasformando definitivamente la propria vittima in una forma indeterminata rimessa, una volta per tutte, alla sua volontà:

IL PRIGIONIERO: Si è fatta luce!... Vedo!
 La speranza... L'ultima tortura...
 Di quante mai sofferte, la piú atroce...

Totalmente segnata dalla ripetizione di semitoni aperti, l'opera si conclude con un *Planctus* di suggestione medioevale, suggellato dall'ultimo interrogativo senza risposta.

CORO DA CAMERA: O Domine Deus!
 Languendo, gemendo et genuflectendo...¹⁰
 IL PRIGIONIERO: La Libertà?

Anche l'ultima lamentazione, come tutta la parte finale è derivazione di una serie precedente (b. 869, cioè fusione degli elementi negativi) — ora che la domanda è posta —, e va a estinguersi tacitamente sulla ripetizione della seconda minore con cui il lavoro si inabissa nuovamente nel silenzio.

Parlare di un'opera come il *Prigioniero* significa rendersi conto dell'assenza di qualsiasi elemento ottimistico; anche la fede sembra essere qui tradita dalla contingenza umana e mondana.

L'assoluto dominio finale dell'Inquisitore, che aveva già dall'inizio legato a sé il destino del processo scenico non è solo la caduta della speranza nel senso terreno, ma sembra essere lo stesso svanimento del sacro davanti al meccanismo corrotto del mondo: il Prigioniero infatti non solo

9. Non in assoluto naturalmente, ma come cellula tipica ricorrente nell'opera.

10. Testo tratto dai precedenti *Canti di Prigionia* (n. 1, « Preghiera di Maria Stuarda »).

è l'uomo della speranza, ma è colui che all'interno del proprio orizzonte non può cadere, essendo consapevole delle radici religiose del proprio sperare e quindi cosciente della fondamentale sacralità della propria tensione di fronte al mondo. La stessa citazione del Vangelo lo rafforza, poiché avendo configurato il proprio atto analogicamente simile a quello, lo ha pre-determinato alla liberazione, nella lucida coscienza della propria scelta.

Ma allora perché l'Inquisitore vince? Perché, nonostante la forza indistruttibile della fede, la mondanità come devastazione della verità incarnata dal Prigioniero perviene a una propria definitiva affermazione? Qui è il punto di forza e decisivo di questo atto unico, al di là del non chiaro "impegno politico" e della sua astratta "denuncia contro l'oppressione e per la libertà": il *Prigioniero* è un'opera che denota una sensibilità più pietista, quasi, che non cattolica. Il male, ovvero il dolore connesso necessariamente al peccato, e qui alle scelte dei torturatori, è un'entità così tremenda e inspiegabile che non sembra essere confinata nell'orizzonte naturale dell'uomo ed è vista come irrazionale. Lo sgomento e l'annichilimento provocato dal male nel mondo¹¹ visto quindi come oggetto di sacro orrore di cui non esiste né spiegazione né contraddizione, è ciò che regge teoricamente il filo teso del tranello.

Alla comparsa dell'Inquisitore risponde il suono inarticolato del Prigioniero nel *silenzio* dell'orchestra: in quel punto compare l'inspiegabile sadismo, l'illusione creata dal torturatore in cui non solo la speranza umana viene tradita — e sarebbe il meno — ma la consapevolezza stessa dello sperare religioso, del sacro che compare a garantire l'essere nel "giusto" del condannato (quella citazione di Lazzaro!) viene a svanire con sgomento.

Questo *silenzio* davanti all'inspiegabile, questo rinchiudersi in se stessi davanti a un dolore di cui non ci si spiega la genesi né l'essenza è ciò che si cela dietro l'improvvisa e lacerante disillusione; ma se tutto questo provoca un'evanescenza dei contenuti che il Prigioniero incarna, non per questo il sacro si inabissa nel profano; questa è infatti l'opera della contingenza, del mondo del dolore che soffoca i valori dell'uomo. A questo punto si comprende come la speranza, e s'intende quella fideistica o religiosa *salvatrice mundi*, non sia negata come possibilità, ché anzi la sua via è sempre aperta, ma all'interno dell'orizzonte mondano essa stessa sembra svanire come espressione, come fatto terreno, e porsi come solo valore escatologico: la grande forza, la grande angoscia di quest'opera non è quindi in una presunta vittoria del male ma nell'accettazione mondana della sua potenza irrazionale che il giusto, costernato, porta su di sé nel silenzio.

Gli scritti di Dallapiccola denotano una persona angosciata dal male non già in relazione a se stessa, alla propria persona, ma perché teoreticamente egli non sa darne una spiegazione. Il vero intento polemico, o per meglio

11. E lasciamo alle biografie sottolineare come Dallapiccola soffrì per la guerra, oltre al fatto personale, per le conseguenze umane ed esistenziali che essa portava con sé.

dire politico, di quest'opera è proprio nell'aver dilatato oltre misura l'elemento del dolore connesso al male e averlo esteso a tal punto, sempre all'interno del mondo di cui quest'opera vuole essere massima espressione, da far svanire la stessa speranza, anche sacralizzata, che qui diventa *ultima tortura*. Questa direzione non è utopica, ma è la cosciente scelta di chi vuol dimostrare la fondamentale contraddizione del mondo che l'uomo ha voluto scegliere, così dolorosa e devastante da provocare la stessa evanescenza, nel *silenzio*, dei contenuti positivi.

Proprio una grande fede in quei contenuti, proprio la religiosa consapevolezza della loro giustizia può permettere di porre quegli stessi valori come apparentemente sconfitti dall'irrazionale scelta del male: il procedimento quindi non li afferma positivamente bensì per *via negationis*, negandoli e sconfiggendoli proprio per farne sorgere la verità incontrovertibile, inscritta nel cuore di ogni uomo.¹² In questa inversione psicologica, che istintivamente fa risorgere nello spettatore il valore di ciò che ha tra le mani e che sta per distruggere dimora il velato messaggio che quest'opera vuole dimostrare, e questo attraverso la via più difficile, più paradossale e traumatizzante (ma anche adatta all'uomo moderno) che compositore abbia mai tentato.

12. Il che dimostra un modo ben più sottile e incisivo di raggiungere uno scuotimento *emotivo* nell'uomo moderno, che davanti a opere come *Fidelio* — che afferma positivamente, cioè classicamente, gli stessi valori di libertà del *Prigioniero* — ne percepisce l'elemento politico più come denuncia, di quanto non avverta il dramma umano in modo *sentito*.

Per questo *Il Prigioniero* è forse un'opera più diretta, e terribile, di *Fidelio*.

JOB

il sacro nella storia

JOB È DEL 1950, nel dopoguerra. Avevamo già detto della riflessione che provocava il male — la sua esistenza — nell'anima di Dallapiccola; subito dopo la guerra, dopo l'esperienza diretta e in misura tanto grande del dolore umano, avviene una specie di riflessione teorica, qui in modo ancor più presente che nel *Prigioniero*. Anche il libro di Giobbe — un libro sapienziale — è un ripensamento della presenza della sofferenza nel mondo e del suo rapporto a Dio: è dal libro di Giobbe che viene infatti tratto il libretto — con parole spesso testuali ma anche con qualche variazione, ad esempio non c'è traccia, nell'opera di Dallapiccola, dell'intercessione di Job per i suoi amici — e anche l'orchestrazione è più scaltrita. Siamo di fronte a un oratorio concepito, musicalmente, in grandi dimensioni: non solo vi è una presenza molto più rilevante della tecnica dodecafonica — più che nel *Prigioniero* —, ma lo stesso stile musicale è già quello del futuro *Ulisse* più che dell'opera precedente, senza contare che molti disegni — come vedremo — sono identici a quelli dell'ultima grande opera.

Anche qui, in rapporto più sottile che in ogni precedente composizione, vi è l'identificazione in un unico ruolo vocale di diversi personaggi: Elifàz, Baldad e Zofàr sono gli stessi cantanti dei tre messaggeri perché in ambedue i casi il rapporto con Job è relazionale, cioè ogni loro dialogo con Job si riferisce a qualcosa d'altro, non è diretto come nel colloquio di Job con Dio; ¹ inoltre quelle stesse voci si riferiscono a un orizzonte terreno, divise dalle altre che rappresentano il divino o l'extrastorico. La domanda sulla causa del male avrà qui la stessa risposta della Bibbia e ancora una volta, come ormai è consueto, la musica ci darà la chiave interpretativa delle parole che da sole non potrebbero darci un'idea univoca del *sensu* dell'opera.

Lo Storico, collegamento tra gli episodi dell'oratorio e "catalizzatore" drammatico della vicenda si esprime con un ritmo già familiare e che sarà una delle basi di *Ulisse*; ² è accompagnato dal solo tema dell'oboe — la cui serie è la stessa di Dio non solo per l'extrastoricità che lega Dio allo Storico, ma per la necessità di ricollegarsi musicalmente a un unico Essere — che

1. Gli amici, in particolare, rappresentano uno dei termini del colloquio di Job con se stesso: Dallapiccola evitò accuratamente, nella scelta del testo biblico ogni riferimento a questioni terrene proprio per "interiorizzare" maggiormente il colloquio di Job.

2. Il cosiddetto "ritmo principale".

in un senso vagamente orientale ci ricorda le desolate terre d'Oriente.

Il dialogo tra Dio e Satana

DIO: Donde vieni?

SATANA: Da girare sulla terra... e dal camminare per quella...

è compiuto sulla divisione musicale che stabilisce anche la loro differente ontologia: al coro omoritmico e all'unisono — specchio della semplice essenzialità divina — risponde un secondo in imitazioni e ricco di variazioni ritmiche, in particolare la scansione della quartina a *girare* che sembra dare un senso rotatorio alla parola, riflettente la complessità mondana e ingan-

b. 36-38

nevole del demonio. La sua sfida a Dio di provare la fedeltà di Job togliendogli i beni si appoggia sulla stridula e nervosa quinta ascendente (b. 50 e oltre: « Ma stèndi la tua mano, tòccalo nei suoi beni ») con cui Satana ordisce la tentazione; la prima sezione si conclude con il tema di Job la cui serie è la retrograda³ di quella divina: affermazione musicale della loro amicizia ma anche della loro separazione, così come nel Testamento si definiva la familiarità, ma anche la lontananza tra l'Uomo e Dio (*Padre nostro, che sei nei cieli*). L'immissione drammatica è diretta: i Messaggeri vengono ad annunciare a Job le sciagure come se *contemporaneamente al dialogo celeste si stessero svolgendo i fatti terrestri*. Le distruzioni sono già avvenute mentre i quattro scampati annunciano i massacri — accompagnati da non nuove quintine di semitoni aperti da 2/1⁴ in poi — nell'ambito della serie di Job.

Nell'orchestra la sonorità e anche gli accordi riprendono una certa fisionomia modale — dopo le arditezze dodecafoniche — al profilarsi della vittoria di Job sulla prima tentazione (« Nudo uscii dal grembo di mia madre; nudo ritornerò alla madre terra »).

Con queste prime due parti, con la noncuranza con cui Job apprende la perdita dei beni e dei figli viene rinsaldata la virtù e l'amicizia che lo lega a Dio. Ma è proprio ora che comincia il vero dramma di Job: una seconda sfida di Satana "obbliga" Dio a far toccare il suo fedele servitore anche nella carne e nelle ossa; stesso procedimento di prima, ma due elementi ci indicano la gravità e le implicazioni che questa nuova sfida porta su di sé: appare nella risposta del Signore l'iterazione drammatica che contraddistingueva le quintine, 3/25-28, per l'unica volta nel suo *riferirsi diretto* a Job — pregherei di notare questo fatto perché è di capitale importanza per quello che succederà —. Dio si esprime per un breve momento (3/32) secondo un'imitazione, quasi che il suo amore venga toccato emotivamente — a onta della Sua voluta imperturbabilità — dalla sciagura che sta per capitare alla salute di Job.

La volontà di perfezione "costringe" Dio a cedere il corpo di Job a Satana sebbene dica al demonio di lasciargli la vita — si noti che Satana è libero di agire solo nei limiti impostigli dal Signore —: qui è il vero centro concettuale della "sacra rappresentazione". Coperto dalle piaghe della lebbra, Job maledice il giorno della nascita con un canto contenuto di estremo dolore, che gira su se stesso in sofferiti semitoni e con un accompagnamento

3. Cioè, trasposto il tema, i suoni di questa sono il contrario di quelli della prima. Si noti, qui, che i due temi sono trasposti tra loro; non così alla fine.

4. La prima cifra si riferisce alla numerazione delle parti fatta da Dallapiccola, la seconda alla battuta. Oltre ad alcune figurazioni — il vento, 2/53-55 —, si nota un secondo disegno di sciagura, 2/56, che sarà *formalmente* quello di Posidone in *Ulisse*.

di duri accordi in cui riecheggia il moto retrogrado — in particolare 4/14-15.

L'ingresso dei tre amici di Job segna l'apparire del dubbio. Si sa che anticamente il dolore e la sofferenza, specialmente tra gli Ebrei, era segno di non amicizia con la divinità, in altre parole era una punizione legata a peccati commessi in precedenza, veri o presunti, tipico di una sensibilità teocratica: gli amici infatti apostrofano Job,

BALDAD: ...Non c'è morte senza peccato
né sofferenza senza colpa.
Quando il Signore alterò la giustizia?
Chi può scrutare nella sua saggezza?
Puoi tu affermar di non averlo offeso
coi tuoi pensieri, coi tuoi desideri?
Pentiti Job! Con umil cuore chiedi a Dio perdono...

nella struttura di un *Canon duplex* che utilizza un tema della sciagura (l'iterazione) e parte del tema di Job.

Il dubbio — lo sgusciare serpentino del clarinetto in si bemolle, 4/69-70 — di aver offeso Dio sorge nella mente di Job attraverso le figure degli amici: ⁵ ma il dramma consiste nel fatto che egli è giusto, senza peccato. Le sue invocazioni di pietà si riflettono disperate proprio per l'impossibilità di ricollegare una presunta colpa alle sollecitazioni degli amici — o della coscienza —; i disegni musicali qui, sebbene sulla struttura della serie di Job, si dispongono formalmente secondo un diverso tema, una specie di scala, 4/83-85, ma sempre con i consueti intervalli: Job non può pentirsi, non sa il perché. Con la sua serie, questa volta l'"inverso" — 5/12-14, o con lacerati frammenti dell'originale egli ripensa alla sua vita integra e timorata di Dio ora segnata dal dolore, e nello stesso tempo nasce l'ira ⁶ per gli empi che vivono felici e senza punizione:

...e la mano di Dio non li tocca (disegno « ira »)
Perché su di lor non piomba la ruina?
Perché non sono come paglia al vento,
come pula in balia dell'uragano? (iterazioni
Questo, tutto questo dico io, io, Job. della sciagura)
Jahveh, rispondimi.

Si pone, dunque, la domanda fondamentale. Non solo la presenza del male, ma l'assenza di giustizia che sembra presiedere all'ordinamento del mondo diventa l'elemento di divisione, sulla spinta del dolore fisico, nell'amicizia tra Dio e Job, e per questo egli Lo apostrofa così duramente invece di accettare la propria sorte.

La risposta di Dio, che in realtà non è una risposta ma una semplice

5. Le loro imitazioni sembrano una prova generale della futura scena dei Cimmeri in *Ulisse*.

6. Con una sorta di disegno dell'"ira", 5/35, che diventa la tesa scala del 5/42.

presentazione, è un susseguirsi di domande che limitano sempre piú gli orizzonti dell'esistenza di Job. Dio non risponde; solamente lo apostrofa, così come il suo servo aveva fatto con Lui, per mezzo di interrogazioni che non fanno che esprimere l'incommensurabilità, in ontologia e in potenza, che esiste tra loro.

All'inizio appare un Dio quasi irato che si esprime con la sua serie iniziale — cioè quella originaria, ricordiamo che quella tipica di Job è il

b. 6/2-8

S. *ff* Chi è co - stu-i che oscura il con - siglio - con parole privedi

C. *ff* Chi è co - stu-i che oscura il con - siglio - con parole privedi

T. *ff* Chi è co - stu-i che oscura il con - siglio - con parole privedi

B. *ff* Chi è co - stu-i a a a

S. senno? Cin - gi-ti, co-me pro - de i fianchi:

C. senno? Cin - gi-ti, co-me pro - de i fianchi:

T. senno? Cin - gi-ti, co-me pro - de i fianchi:

B. (h) senno? Cin - gi-ti, co-me pro - de i fianchi:

(a) _____

retrogrado di questa⁷ — in un disegno molto agitato; sia nel canto che nell'accompagnamento degli archi il coro, voce di Dio, è ancora all'unisono ma ancora per poco. Siamo arrivati infatti a uno dei punti più sottili dell'opera che per arditezza può paragonarsi, per la concezione, al migliore *Ulisse*: dal « Dov'eri tu quand'io fondava la terra?... » il canto non solo non è all'unisono ma si modificherà sempre più secondo imitazioni e fugati. Ciò solo in parte obbedisce a funzioni espressive (come al « ... quando erompendo uscì dal grembo immenso? »), poiché Dio parla in realtà in nome dell'immensità della natura e del creato con le sue mille voci e modificazioni davanti al piccolo uomo, e non *personalmente*. Per questa ragione ritengo che può essere la stessa coscienza di Job a parlare, qui, come se egli guardando l'universo comprendesse la sua posizione, e da se stesso la follia di voler capire l'inconoscibile; Dio non risponde a Job, basta solo il fronteggiarsi dell'operato di uno e dell'altro, cioè il confronto tra noi e ciò che ci circonda a garantire la limitatezza del nostro essere e di conseguenza la nostra limitatezza di comprensione.

È una tesi che percorrerà tutta la cultura occidentale: da Socrate alla filosofia cristiana e a Spinoza la considerazione del nostro "spazio" ontico non ci permette di gettare lo sguardo oltre un certo orizzonte e di comprendere ciò che è al di là — segnatamente, il male nel mondo —.

Sono le mille voci della natura che parlano a Job, o forse lui stesso le vede sotto una diversa luce come farà Ulisse più tardi, il fatto è semplicemente il chiarificarsi di una *posizione* non l'enunciarsi di una risposta; ecco perché Dio, quasi sganciato dalla sua *dramatis persona* del dialogo con Satana e Job, si esprime in fugati e non più con l'iniziale unisono.⁸

Questo gigantesco fugato che ricrea le voci dell'universo e l'immensità dell'atto creativo vela tuttavia il disegno dell'ira dei bassi — che ancora esiste, 6/27-29, non dimentichiamo che Dio è sempre quello biblico — che d'altro verso, nell'interiorità di Job segna l'intuizione, nell'assurdità della domanda, di aver offeso il Signore.

Il dispiegarsi della forza che Dio ha intrinseca si rinchiude sull'ultimo « Rispondimi o uomo! » apostrofato con lo stesso vigore con cui Job si era espresso, e sottolineando l'esser *uomo* di Job.

Siamo dunque alla fine. Dio non risolve il problema di Job, ma gli dà ragione contro i dubbi di empietà o le accuse degli amici; i suoi piani, come pure il male, sono necessari al disegno universale ma nient'altro può

7. Il fatto di qualificare Dio per mezzo di questi sentimenti può lasciare un po' perplessi: ma non dobbiamo dimenticarci che, qui, non si poteva prescindere dal Dio biblico, fondamentalmente antropomorfo, nonostante l'acquisizione propriamente trascendentale del Dio del Nuovo Testamento. Il tranello di considerare, in questa sede, un Dio che nella Bibbia non esisteva doveva essere evitato.

8. Questo, del resto, ovvia all'inconsistente logica che Dallapiccola si sarebbe "dimenticato", in questo finale, dei precisi caratteri determinanti enunciati all'inizio di Dio e Satana.

essere svelato. Il fatto stesso comunque che Job abbia ragione è già un passo avanti per la retribuzione: Job si pente e si prostra davanti a Dio che finalmente ha visto in esperienza diretta, mentre l'iterazione delle vecchie ire e sciagure sfuma in *pp* fino a scomparire.

Dopo il dolore, il silenzio. Mentre lo Storico ci spiega i beni che tornano a Job, due flauti si legano in due disegni strettamente uniti tra loro: l'uno è il retrogrado dell'altro; non più trasposti e divisi come all'inizio dell'opera, il flauto del Signore e quello di Job si intrecciano insieme per l'ultima volta, legati e congiunti in una pace senza fine.

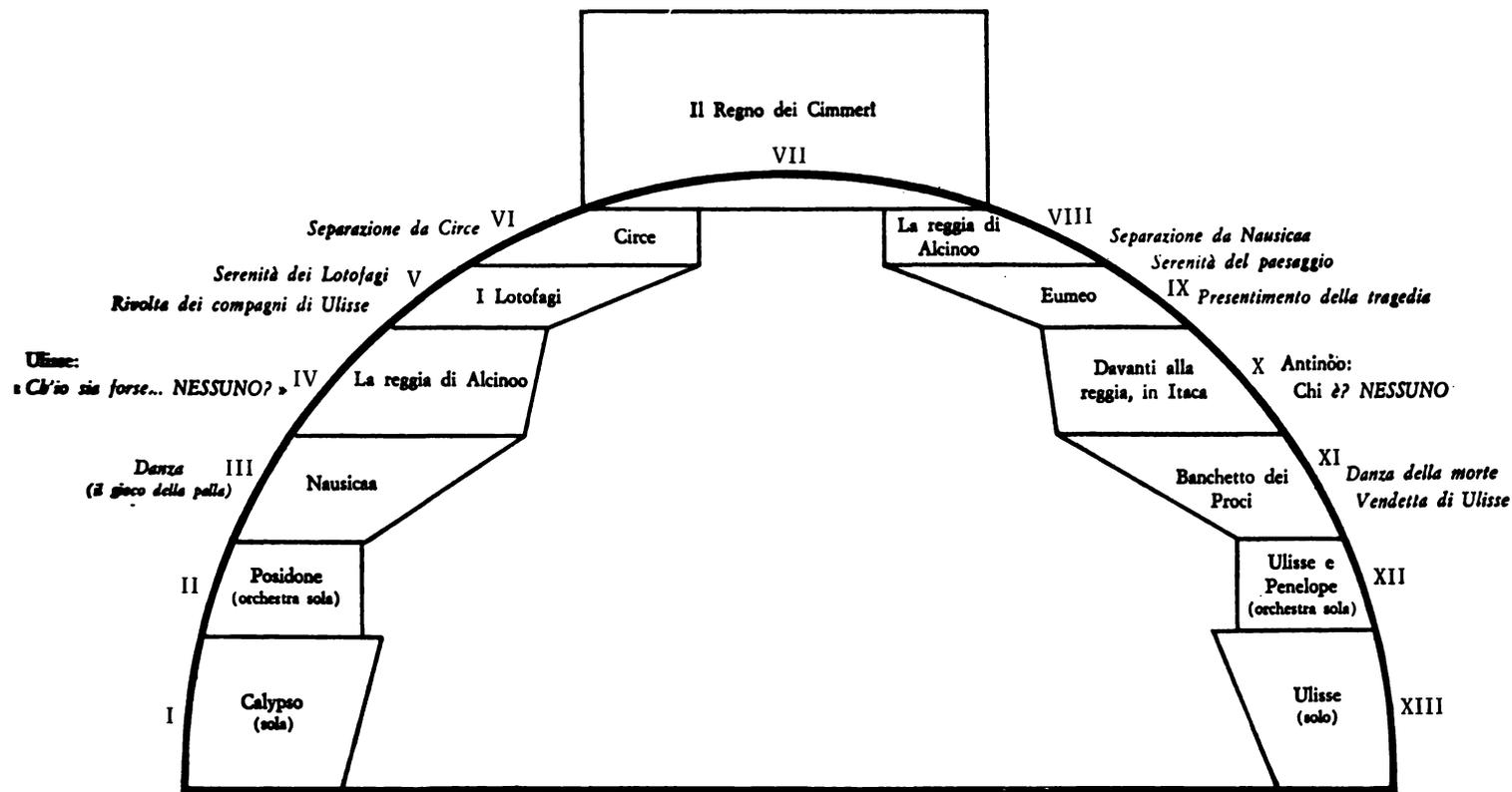
le "categorie" di

ULISSE

ULISSE È UNA delle opere piú complesse del nostro secolo. La sua difficoltà non è tanto nella simbolizzazione dei personaggi e delle vicende o nella comprensione della struttura cui questi rimandano, ma nel continuo compenetrarsi di tali elementi universali e delle semplici individuazioni psicologiche o narrative. Non solo tale avvicendamento, inoltre, è avvertibile tra una scena e l'altra, ma all'interno degli stessi personaggi esistono di frequente figurazioni simboliche e psicologie che vanno intese su due piani differenti e che, quindi, non si conciliano; la definizione di "categorie" infatti, non vuole indicare nulla di esoterico o di macchinalmente astratto: il principio fondamentale di quest'opera — al di là della diversa figura dell'uomo che emerge con Ulisse — non è che un grandioso e ben delineato affresco delle categorie piú tipiche della natura umana, maschile e femminile. Diciamo categoria poiché i simboli di quest'opera trascendono la stessa tipologia, diventano emblema di una condizione e di una situazione di molti uomini: i Proci sono l'emblema ipostatizzato dell'ottusità, sono la *categoria* dell'ottusità. Il fatto di legare insieme queste categorie in un'unica soluzione unitaria diventa dunque il *sensu* dell'opera *Ulisse*.

Sulla modernità e il *sensu anche* attuale, ossia universale, della ripresa del mito quale sintesi spirituale che sorvola i diversi luoghi ed epoche è stato già detto, e qui se ne vuole ricordare solo la portata essenziale nell'opera come punto di partenza per capire *Ulisse*. Se *Volo di notte* rappresentava al nostro sguardo l'opera della *decisione*, cioè dell'uomo nel mondo (volontà di potenza, etica), il *Prigioniero* della *situazione*, cioè dell'uomo nel momento particolare (dal quale tuttavia si traeva un simbolo, ma anch'esso chiuso nella propria specificità), *Ulisse* è l'opera della categoria universale dove la natura umana viene essenzializzata ad *exemplum* e tutto questo attraverso il velo, ovvero la maschera, del mito quale sembiante apparente di una diversa costruzione teorica.

Se il problema fosse posto solamente in questi termini *Ulisse* sarebbe un'opera relativamente semplice ma, come abbiamo detto, il continuo presentarsi dell'elemento psicologico — personalizzante e narrativo —, che



però non tende mai a fondersi con quello simbolico, rende più sottile la realtà dell'opera.

Già le fonti del libretto sono molto più eterogenee e varie che in precedenza: i versi che aprono e chiudono l'opera, parafrasati, da Antonio Machado; da Eschilo, *Agamennone*, III episodio, parte del racconto di Demodoco; da Costantin Cavafis, *Ithaca*, alcuni versi — parafrasati — di Circe; da Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*, suggerimento per la scena dei Cimmeri; da Hauptmann, *Der Bogen des Odysseus*, per la figura di Melanto; da un'iscrizione di S. Maria Novella alcuni versi di Nausicaa; da Tennyson, *The Lotos Eaters* e *Ulysses* idee per i Lotofagi; da Pascoli, *L'ultimo viaggio*, per l'attesa di Calypso; e ancora quelle insite nella lettura di Dante, Ovidio, *Metamorfosi*, XIV, 154 ss; Orazio, *Ars poetica* 141-2; Cicerone, *De finibus* V, XVIII, 48-9; Seneca, *De constantia sapientis* II, I; Stazio e Virgilio oltre a Joyce, Omero e naturalmente Proust.¹

Comunque nonostante tali diversità, il libretto fonde magistralmente i diversi elementi facendoli confluire in proporzioni ben amalgamate; l'opera è divisa in tredici episodi che lo stesso Dallapiccola ha opportunamente diviso secondo uno schema già strapubblicato, che oltre a far rilevare il senso perfettamente simmetrico della concezione sottolinea il carattere unico di quello centrale, il Regno dei Cimmeri che anche musicalmente, su indicazioni dello stesso autore, è concepito come uguale a se stesso, e cioè con l'abbondanza di forme a specchio, vale a dire retrograde.

A esso si aggiunga il seguente come completamento:

I
Guardare... meravigliarsi... E tornare a guardare

XIII
Idem

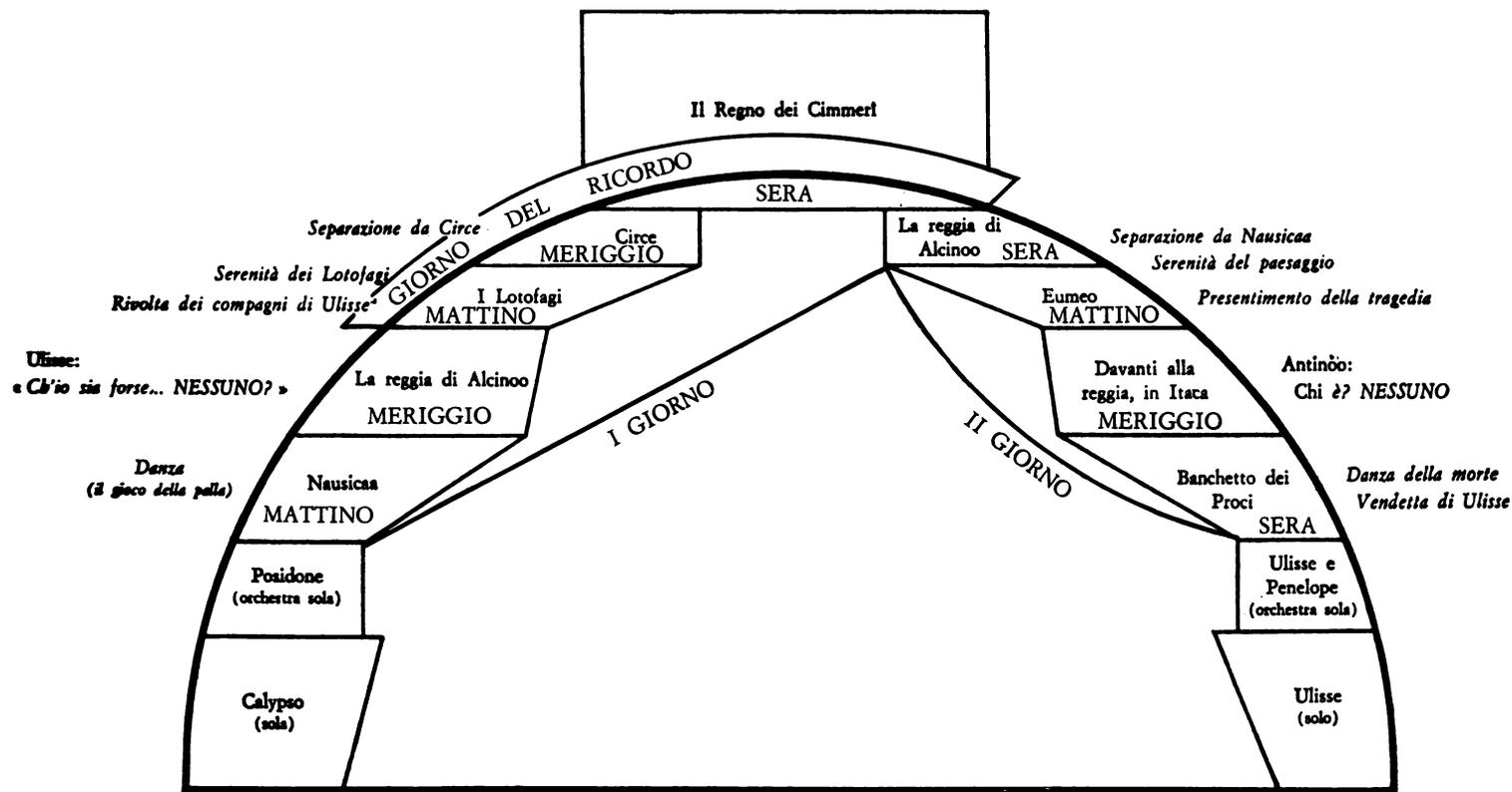
III
Nausicaa sta in disparte, viene sollecitata da altri; sconvolta dal sogno; si avverte la presenza di Ulisse che compare alla fine a interrompere lo *status quo*.

XI
Melanto sta in disparte, viene sollecitata da altri; sconvolta da un presentimento; avverte la presenza di Ulisse che compare alla fine a rovesciare la situazione.

IV
Per la prima volta compaiono insieme il nome di Ulisse con il concetto di *nessuno*. Demodoco canta il passato e vede sangue. Ulisse viene onorato.

X
Per la seconda e ultima volta compare nella stessa scena il nome di Ulisse con quello di *nessuno*. Ricordo di Tiresia (stesso interprete di Demodoco) che vede sangue. Ulisse viene disprezzato.

1. Cfr. L. DALLAPICCOLA, *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1970, pp. 171-187; M. ZURLETTI, *Ulisse*, RAI, Milano 1972.



VII

A metà scena avviene l'incontro con Anticlea (la madre) al centro del quale, cioè all'esatta battuta centrale dell'opera, viene detta la parola *Madre*. Compare la parola *sangue*, espressione del male nel mondo. A questo si aggiunga l'episodio corale al centro di ogni atto, e la parola *Mare* presente in tutte le scene.

Ma se osserviamo oltre, anche temporalmente la divisione ha una propria coerenza: l'opera è compiuta in tre giorni in mezzo ai quali c'è quello del ricordo; ogni giorno essendo diviso in tre parti, ha una somma di nove episodi divisi in tre parti uguali (più prologo, epilogo e i due intermezzi orchestrali, tredici).

Primo giorno primo atto, caratterizzato da incertezza, divinità, magie ed esseri fantastici — anche la musica è più complessa —; secondo giorno secondo atto, dove il mondo è reale, conosciuto, ove esiste l'amore e l'odio terreno, non più divino — la musica più lineare con forme più "conosciute" quali il valzer e la danza passionale —.

Un ulteriore e ultimo problema è quello delle voci, o per meglio dire dell'uso di uno stesso interprete per due differenti personaggi; anche qui per sintetizzare e allo stesso tempo rendere le cose più chiare ci serviremo di uno schema:

Calypso } Penelope }	L'una si nasconde in un'isola ai confini del mondo allora conosciuto, l'altra all'attenzione dei Proci; la prima è la donna ispiratrice, la seconda sposa e compagna; ambedue tessono e cantano e sono in attesa del ritorno di Ulisse.
Circe } Melanto }	Caratterizzate entrambe dal senso della seduzione, l'una intellettuale l'altra fisica; la loro intelligenza, sebbene in diversa proporzione, permette di vedere il futuro all'una, di avvertire presagi alla seconda.
Demodoco } Tiresia }	Il loro carattere comune è il senso della profezia che li determina: il primo è il cantore delle gesta e guarda il passato, il secondo, l'indovino, il futuro.

Si può notare anche come siano trattate le tipologie femminili; in tutto sono cinque nell'opera e per la prima volta, qui, vengono determinate secondo i seguenti elementi:

1) Calypso, delicata e ispiratrice 2) Nausicaa, la vergine che crede e vive nell'amore creature diafane e irreali.	}	È assente l'elemento intellettuale e non comprendono Ulisse.
---	---	--

3) Penelope, sposa e compagna eroica

4) Anticlea, la madre

sono reali figuralmente ma hanno qualcosa di sfuggente; stanno per così dire, scenicamente, a metà tra il vero e l'immaginario.

Comprendono Ulisse solo limitatamente al versante che compete loro, e che Ulisse mostra loro.

5) Melanto, la danzatrice e l'artista, Circe, elemento intellettuale nella donna.

notevole intelligenza; presenza storica e carnale ancora più accentuata.

Comprendono Ulisse secondo la loro determinazione: la prima relativamente alla situazione (ed è l'unica tra tutti i personaggi dell'episodio), la seconda in assoluto.

Le donne che hanno avuto relazioni con Ulisse — Calypso, Circe, Penelope — lo chiamano con il suo nome, la madre *Figlio*, Nausicaa *Straniero*, Melanto *Vecchio*, per la loro piena identificazione con la loro funzione rispetto a Ulisse: si noterà chiaramente, dunque, l'abbondanza tipologica dell'elemento femminile di fronte a quello maschile il quale, in realtà, sarà trattato solo come genere umano, non come individualità, e di questi generi ne saranno presentati due.

Prologo

Calypso

Tutta l'opera si svolge sotto il segno della solitudine, così nel prologo e nell'epilogo, e tutte le donne che si presenteranno nel corso degli avvenimenti hanno in comune l'elemento della separazione da Ulisse.

In questo caso specifico riporteremo le autocitazioni musicali fondamentali poiché questa è l'opera che si presenta come *summa* del mondo musicale di Dallapiccola.

Goethe-Lieder

(n° 7) *Interrogazione*

Volo di notte
Scorgo le stelle!

ULISSE

Prologo, batt. 62-64

Prologo, batt. 68
La morte?

<i>Il Prigioniero</i> Le stelle! Il cielo!	II Atto, batt. 423, 953, 958, 959.
<i>Cinque Canti</i> (n° 1) (n° 4) Dormono i serpenti	II Atto, batt. 955. Perché così diverse m'apparite questa notte? Contemplai sotto i cieli diversi
Aspettiamo la stella mattutina	
<i>An Mathilde</i> batt. 79-85 Beim <i>Wort</i> , das mir der Priester kennt	batt. 982-988 Trovar potessi il <i>nome</i>
batt. 4, 28-32, 1-5. Das ist der böse Thanatos	II Atto, batt. 727-731, 732-736.
<i>Canti di liberazione</i> (n° 3) episodio del coro (Vocasti, batt. 23 sg.)	II Atto, batt. 989 sg. La mia vita, il lungo errare
Vocasti et clamasti (inizio)	batt. 1008 Se una voce rompesse il silenzio, il mistero.

Ritornando a Calypso, soggetto del *Prologo*, da sola e senza amore guarda il mare da dove è partito Ulisse:

Altra cosa cercavi e tal che mai mi riuscí penetrare
Guardare, meravigliarsi, e tornare a guardare.
(...)
Che bramare può l'uomo se non sfuggir la morte?
(...)
Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare.

In pochi, bellissimi versi sono già tratteggiati i caratteri fondamentali del *nuovo* Ulisse: solitudine, ricerca non tanto della dantesca conoscenza, ma del proprio senso di identità, ovvero della tensione esistenziale che si manifesta *attraverso* la conoscenza (la quale, come nel mondo classico, è sempre simboleggiata dal mare); inoltre c'è il *guardare* e il *meravigliarsi* di Ulisse che significano un nuovo rapporto con il reale, dove la meraviglia del creato e la bellezza dell'esistente costituiscono la presenza di una dimensione da troppo tempo dimenticata, come la scena dei Lotofagi ci dimo-

strerà; si scorge anche la chiara impossibilità di Calypso a comprendere Ulisse, uomo dominato da tensioni che non potrebbero mai essere comprese da una dea.

La partitura, anche se rigidamente dodecafonica al di là di qualsiasi lavoro teatrale precedente, lascia comunque spazio a motivi tematici ricorrenti o a rarefazioni strumentali che costituiscono uno dei punti di maggior fascino dell'opera.

La struttura musicale di *Ulisse* è fondata sull'unità monadica di un'unica serie, che dà gli elementi costitutivi a tutte le altre che determinano i personaggi: diciamo monadica, poiché tutte le diverse costellazioni si riflettono direttamente o analogicamente in questa. Serie del Mare I (o per meglio dire, serie fondamentale) dove, leggendo da sinistra a destra, abbiamo



l'Originale, da destra a sinistra il Retrogrado; oltre le prime dodici note c'è l'Inversione (si intende degli intervalli) e, al contrario, l'Inversione Retrograda.

Già questo schema dà origine a quattro temi differenti — e volendo dividere i dodici suoni in due esacordi, otto —, ma il numero delle possibilità aumenta se consideriamo la trasposizione della serie a tutti i toni dello spazio cromatico; una di queste è subito sfruttata nella Serie del Mare II (cioè quella che scenicamente corrisponde al mare)

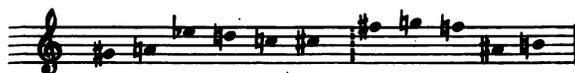


è inutile ripresentare l'Inversione. Si nota chiaramente che il primo esacordo è identico a Mare I e il secondo, in realtà, è il Retrogrado Inverso della trasposizione VI sempre di Mare I (cioè trasportando il do#, dell'Inverso di Mare I di cinque semitoni arriveremo alla sesta posizione che comincia appunto con fa#, il suo retrogrado rende questa nota l'ultima

di Mare II); il che significa che questa è in parte conseguenza diretta della serie di Mare I, quindi della conoscenza, e in parte un'elaborazione autonoma (la Retrograda) sebbene sempre in diretta discendenza da quella. Questo rapporto con la serie fondamentale, in diversa trasposizione per conferire personalità alla nuova serie, è tipico di tutta l'opera.

Ulisse, logicamente, è l'essere più vicino al mare e alla tensione vitale e conoscitiva ad esso legata, per questo nessun personaggio come lui ne deriva così direttamente i suoni.

Serie di Ulisse



ove il primo esacordo è l'Inverso del primo di Mare II, e il secondo non è che il Retrogrado del secondo di Mare II (e ovviamente sarà del tutto identico alla sesta trasposizione di Mare I).

Vorrei che si notasse la differenza tra la serie di Ulisse e quella di Mare I, che è molto più importante di Mare II: sebbene il primo esacordo sia identico nelle due, da qui la sostanziale identificazione di Ulisse con la tensione conoscitiva (sempre in direzione esistenziale), il secondo cambia. Da una parte, così, troveremo una serie che ci riporterà all'unità concettuale, e quindi musicale dell'opera — cioè quando prenderà le vesti del tema di Ulisse e ne vorrà significare il senso simbolico — dall'altra la configurazione più autonoma, cioè scenica, di Ulisse come persona — proprio nell'apparire del suo secondo esacordo —.

Questi sono i fondamenti di *Ulisse*, specchio di tutti gli sviluppi futuri e in cui, come si può vedere, musica e concetto si identificano; ma torniamo, ancora una volta, a Calypso. La sua serie utilizza un elemento di una composizione precedente di Dallapiccola,

Serie di Calypso



e cioè l'inversione del tema di *Requiescant* per il primo esacordo,

Requiescant



Calypso



e, poi, il retrogrado del secondo esacordo di Ulisse, cioè Calypso viene presentata sotto l'inequivocabile dominio della sua personalità, ancora al di qua del suo rapporto con lui, sebbene le prime due note siano "dirette".

Ulisse

Calypso

II esacordo

Calypso, come la musa ispiratrice all'inizio del poema, piú che una vera e propria personalità è una presentazione dei movimenti sonori fondamentali di Ulisse: il primo rappresenta la solitudine della ricerca legata al mare, b. 11-15

pp dolciss.

Scon so - li - u n'al tra vol ta, - il tuo
cuo - re e il ma - - re. —

il secondo, che utilizza anche il tema della dea,² è l'atteggiarsi di fronte alle cose: si noti il ripetersi del tono e semitono su se stesso quasi fosse il moto perpetuo del ricercare senza fine, oltre alla chiara figurazione delle onde del mare.

b. 26-28

pp molto espress. *ppp!*

Gua - da - re, me - ra - vi - gliarsi, e ter - nar a guarda - re. —

Tutto il canto di Calypso è cosí un alternarsi tra elemento tematico della serie fondamentale — o suoi frammenti come nel caso di riferimento alla persona di Ulisse o rispecchianti la sua tensione esistenziale (« era menzogna il pianto », « quanto mistero », semitoni; « e tal che mai mi riuscí di penetrare », frammento del tema; oppure nei salti di settima diminuita di « immortal ti voleva Ulisse », « a che il tuo cuore aspirava? ») — e l'inserimento, sempre da quella serie, dei particolari salti di notevole ampiezza che

2. Per ragioni puramente letterarie, cioè al fine di evitare ripetizioni linguistiche, utilizzo indifferentemente "tema" e "serie" ove ciò sia possibile, anche se musicalmente la diversità naturalmente esiste.

pur tradendo il dominio psicologico, o se si preferisce amoroso, di Ulisse su Calypso la configurano come determinatamente spezzata dal dolore della separazione.

Una delle caratteristiche piú rilevanti è l'inserimento piú sistematico del *parlato* alla fine della frase, o in punti verbalmente intensi come *guardare*, che conferiscono alla musica un'espressività di grande suggestione; l'antico fascino dell'uguaglianza dell'inizio e della fine spunta nel verso « Son soli un'altra volta il tuo cuore e il mare » che chiude come aveva introdotto la scena, musicalmente carico del suo girare senza posa quasi che il tempo ritornasse su di sé, in eterno.

Episodio II

Posidone

Calypso dunque, pur introducendo i motivi piú tipici dell'opera e configurandosi come la « donna ispiratrice », non assolve a una vera funzione nell'opera se non quella della presentazione dei motivi "positivi" e determinanti di Ulisse, cosí come alcuni temi di carattere piú scenico che troveremo oltre: quello della "separazione", « Era menzogna la nostalgia del figlio », batt. 33; della "complessità" del mondo agli occhi di Ulisse, « Altra cosa cercavi », batt. 44,³ completando cosí il primo episodio del prologo; è evidente come la simmetria e il reticolo di rimandi che sorreggono l'opera emergano solo in un secondo momento, al di là quindi di questa prima parte puramente introduttiva.

Alla positività determinante di Calypso si contrappone invece l'intermezzo orchestrale di Posidone — cioè il padre del Ciclope che si vendica su Ulisse — in un'orchestrazione priva di archi e dove il senso ritmico dei fiati e dei tamburi spezza ogni senso melodico: pur avendo un proprio nucleo tematico — trattato anche per moto retrogrado (b. 127-128) — b. 117-118



la piú sottile e geniale caratterizzazione dell'episodio è nei continui salti di settima, ottava e nona alterate. Questi non sono altro che la deformazione del tema del *mare*, brillante quanto sintetica soluzione, nell'unità monadica dell'elemento comune (il mare, la conoscenza), orientata in due

3. Queste denominazioni non derivano solo dal testo su indicato, ma dalla costante ravvisata in tutta l'opera.

direzioni opposte: i semitoni del *mare* da una parte, e le ottave alterate di Posidone dall'altra, rapporti che pur configurandosi *strutturalmente* simili sono *formalmente* distinti; il senso della durezza e della condanna di questo brano sembrerà orientare il corso dell'opera all'interno di un Destino ineluttabile il cui esponente è rappresentato dalla vendetta di Posidone su Ulisse, dopo l'astuzia del *Nessuno*: ma anche contro *questo* Destino è rivolta l'interrogazione continua, che non tarderà a presentarsi ossessivamente nell'opera.

Episodio III

Nausicaa

Il terzo Episodio del Prologo introduce la vicenda diretta. L'orchestrazione, di struttura cameristica, si ammorbidisce per l'inserimento degli archi; anche qui si sente il dominio di Ulisse che già dai primi melismi del coro viene echeggiato secondo frammenti del tema, intanto che le fanciulle dell'isola di Nausicaa, come nel poema omerico, giocano a palla.

Contrariamente a quello che si potrebbe pensare non esiste un vero e proprio nucleo musicale autonomo per riprodurre il gioco: vi è l'iterazione di un gruppetto di quattro ottavi che man mano si lega ad altri a formare disegni più lunghi, ma il loro movimento che continua anche oltre la fine del gioco aumentando sempre più in ampiezza, non è che un frammento del tema di Ulisse.

b. 148-149

VI.II

pp senza sfumature

VIe

pp

Se osserviamo ogni gruppetto, noteremo che il primo (delimitato dalla stessa tratteggiatura strutturale di Dallapiccola) è il primo esacordo della serie fondamentale (Mare I quindi uguale a quello di Ulisse) e precisamente la decima trasposizione, il secondo deriva dal secondo esacordo sempre della Fondamentale (e corrisponde alla trasposizione II) il terzo gruppetto è l'inverso del primo — quindi ancora Ulisse — e il quarto proviene ancora dalla sua serie, questa volta il secondo esacordo (precisamente all'undicesima trasposizione); è così interamente presente sia il tema di Ulisse che quello Fondamentale, e questo proprio nell'esacordo che lo differen-

zia dal primo: infatti il gioco non è che il filo con cui vi sarà l'ingresso non solo di Ulisse nell'opera ma la possibilità stessa dell'incontro con Nausicaa.⁴

Nausicaa è dunque il secondo tipo femminile: la vergine, o per meglio dire l'archetipo della donna che vive per l'amore e quindi nel sogno e forse anche nell'illusione: nel rapido tempo in metà dato dal ritmo dell'episodio, Nausicaa racconta il sogno del suo futuro sposo, nel suo tranquillo carattere di note ribattute.

Il primo esacordo della sua serie,



è il "negativo" di quello di Calypso — loro appartenenza a uno stesso genere —



mentre il secondo esacordo mi pare abbia una propria autonomia, sebbene molto simile a una trasposizione della serie Fondamentale — presenza di Ulisse, sia come onnipresenza nell'opera, ma soprattutto nella sua vita —. Nel proprio orizzonte, nel proprio mondo, in un insieme di mistero e fascino Nausicaa vede l'uomo sconosciuto, provato dal dolore e dalla sofferenza (e qui il canto si agita in più ampi intervalli), ma che per ora rimane sull'orlo di un abisso inconoscibile per lei.

Ho veduto lo sposo in sogno...
e m'ha parlato...

e qui (b. 251-2) appare il disegno in sestine della separazione che tornerà molte volte in futuro,

Occhi fondi, provati dal dolore,
un volto che sembrava quel d'un dio

Già dal suo sogno, successivamente, si avverte Ulisse affascinato dalla sua bellezza — unica volta in tutta l'opera nei riguardi di una donna —

4. È fondamentale ricordare che quando non interviene la serie nel suo stato originario è sempre presente una sua permutazione. Ogni battuta, o gruppo di due, sono trasposizioni di serie precedenti e questo è ancor più ravvisabile nella seconda parte; ci fermiamo ai temi più importanti e utili — come in questo caso — per non trasformare questo lavoro in un'arida enciclopedia (per la quale ci vorrebbero almeno altri due anni) di dubbissima riuscita, e di alienante lettura.

con la continua presenza del forte salto ascendente della *meraviglia*. Anche lei, nella sua semplicità quasi ingenua, si chiede nello stesso intervallo (b. 297) « è forse ciò l'amore? » ed è proprio questo aspetto che Nausicaa proietta ed è più vicina a comprendere in Ulisse: nel suo sogno infatti emerge un Ulisse *meravigliato* dalla sua bellezza.

La ripresa del gioco della palla con l'invocazione corale delle amiche costituisce il confine tra sogno e realtà: Ulisse infatti appare, accompagnato da una sofferita settima (b. 335), e comincia il racconto con la propria serie e formali citazioni tematiche, — « Quest'occhi il mondo han contemplato », tema della "complessità" del mondo (b. 347) — ripercorrendo esattamente il sogno di Nausicaa e presentando, nel modo più inequivocabile, il senso della *meraviglia*.

È chiaro che esiste una differenza qualitativa, seppur all'interno di uno stesso mondo, tra la *meraviglia* dei due; Nausicaa si interroga su alcuni aspetti del reale, il suo meravigliarsi è davanti a un mondo proiettato da lei stessa nell'illusione, nel sogno, nell'Eden soffuso e incontaminato che vela la realtà:

Ero così felice di sognare,
ancor sognare... desidero sognare,

sono i centri della sua femminilità diafana e quasi ultra-terrena. Lei quasi capisce la *meraviglia* di Ulisse poiché in questo senso essi si trovano nello stesso orizzonte: ma non può comprendere lo scarto qualitativo di lui, ovvero il meravigliarsi come tensione in profondità, ricerca di un nuovo rapporto e di un nuovo *ascolto* delle cose e attraverso esse; nessuna donna, dopo di lei, potrà capire questo, meno di tutte Circe, impedita dalla sua intellettualità. Ripreso dunque il gioco della palla che va a finire vicino al corpo sdraiato di Ulisse, Nausicaa, *ppp trasognato*, si trova di fronte a una realtà che si presenta con tutta la propria forza oscura e terrena: sorge, quasi velatamente, quel senso del meravigliarsi di Ulisse davanti al creato, ed estensivamente di fronte a quell'infinitesimale congegno che armonicamente sostiene il cosmo.⁵ Così come nel *Prigioniero*, anche qui ritroviamo il senso di immedesimazione, panica e glorificante a un tempo, dell'uomo che vuole avere coscienza della bellezza che lo circonda: Ulisse non è ancora arrivato a una consapevolezza determinata ma la sua inclinazione, nella tensione del divenire e della ricerca da una parte e nell'intensivo rapporto che lo lega al mondo che lo circonda dall'altra, lo predispone non già alla risposta, ma alla fondamentale domanda sulla propria esistenza.

Non vi è, nell'episodio di Nausicaa, alcun riferimento vero e proprio al *senso* dell'opera e alla ricerca di Ulisse, ma esiste l'orientamento esistenziale dell'uomo Ulisse, la sua caratteristica genetica, per così dire, che co-

5. Come il finale dell'opera ci mostra, e che qui silenziosamente già si pone.

stituisce il terreno della possibilità dell'Ulisse-simbolo, dell'iperbolizzazione dell'uomo che sarà già perfettamente dichiarata nel primo atto.

La funzione del prologo, al di là della presentazione musicale, pur apparentemente spezzando a metà l'episodio omerico di Ulisse-Nausicaa-Alcinoo, assorbe in sé tutti quei precedenti concettuali che sono iscritti nell'Ulisse della ricerca, e che senza questi presupposti rimarrebbero una semplice proiezione teorica priva di umanità sulla scena.

La domanda fondamentale « ch'io sia forse nessuno? » è il sovrapporsi della tensione della coscienza e della promessa di *esistenza* sul puro movimento diveniente, il quale senza di essi vagherebbe all'infinito senza direttive e senza meta: a questo punto si trova l'Ulisse del prologo, ma proprio per questo suo essere sull'oscillazione tra nulla (incoscienza assoluta) e essere (coscienza dell'esistenza) è già perfettamente maturo per la domanda che si presenta, come un oscurato filo d'Arianna, nel primo atto dell'opera e che senza questo prologo sarebbe quasi senza senso.

Episodio IV

Reggia di Alcinoo

(ATTO I)

Già la prima scena si pone come una colonna a sostenere la volta del significato dell'opera: qui sono presenti le prime domande fondamentali di Ulisse, ed estensivamente della sua condizione presente e appare il primo dei due elementi profetici, Demodoco, cantore terrestre del passato.

Ma vi è anche un secondo aspetto: il continuo alternarsi tra Tempo I ($\text{♩} = 96$), Tempo II ($\text{♩} = 48$), Tempo III ($\text{♩} = 64$) presente nella partitura. È evidente che un'opera così calcolata nei particolari non possa lasciare un fatto così vistoso al caso, e infatti il diverso uso di questa indicazione corrisponde ai diversi sensi dati al tempo: il primo, quello che apre la scena e che scandisce almeno inizialmente il ritmo del coro, è in definitiva il tempo musicale del presente e della storia; il secondo, volto a una profondità maggiore, è quello che caratterizza il tempo narrativo ogni qualvolta sia presente la funzione inferenziale della declamazione; l'ultimo, ancor più sfuggente e atto a una realtà più rarefatta, è quello della profezia o in riferimento a essa e infatti assorbe in sé i due tempi precedenti (essendo in rapporto di 2/3 con il primo e non della metà della metà), come dire che si trova sospeso tra realtà e astrazione.

Anche il coro, con l'orchestrazione "piena" di archi e fiati appare per

la prima volta nella sua funzione di eco e di risonanza universale del dubbio di Ulisse o, d'altra parte classicamente, come intermediario scenico.

Alcinoo (nel Tempo II) in una grande tranquillità d'intervalli chiede a Demodoco di cantare le gesta della guerra di Troia subito affiancato dalle ripetizioni del coro — *Canta Demodoco (I)* — che accentrano così l'attenzione sulla sua persona che sempre più dovrà diventare uno dei centri della scena; la sua rievocazione, in terzine secondo la sua struttura funzionale,⁶ è divisa tra tensione poetica e riferimento alla presenza di elementi immanenti all'essenza dell'uomo nel mondo:

- Quanto sia amaro il ritorno, ogni ritorno,
era ignoto agli eroi... Dolce come canto
è il sorriso di Clitennestra che accoglie lo sposo: su purpurei tappeti
- III essa lo spinge a inceder, simile a un Dio.
Agamennone indugi? Perché indugi?
Gli occhi dell'anima mia contemplanò alzata
lama lucente: la scure d'Egitto s'abbatte
sul capo dell'eroe. Sangue d'intorno...
- II Sangue vuol sangue, e chiama altro sangue...
E dopo il sangue, il rimorso.

siamo infatti a uno dei punti fondamentali di questo grande affresco. La serie di Demodoco presenta nel primo esacordo un chiaro riflesso di quello



di Nausicaa — egli infatti vive nella corte di suo padre — e il secondo riprende la serie fondamentale integralmente (prime tre note, trasposizione VIII) o analogicamente (seconde tre note, ultime tre della serie), secondo il noto rapporto che lega ogni costellazione all'unità della serie fondamentale dell'opera.

Abbiamo già detto della smarrita angoscia provocata dalla presenza del male nell'anima di Dallapiccola; il cambiamento del tempo, che viene così a conferire una realtà immanente al mondo del *sangue* e non lo delimita in finzione poetica, introduce il fantomatico "tempo principale".

b. 91-92



Sia questo ritmo che il concetto di *sangue* e *rimorso* saranno i due centri generatori della scena dei Cimmeri, e qui vengono anticipati proprio da colui, che cieco e profeta, possiede la capacità di andare oltre il proprio

6. E che Alcinoo, nella propria preghiera, aveva imitato (batt. 17).

mondo — quasi divinamente secondo la concezione piú tipicamente classica — e osservare il divenire al di fuori del suo scorrere, in una dimensione che tutto può vedere. Proprio il divenire, il lento movimento delle parole e degli atti, vogliono essere sintetizzati in questo “ritmo principale” che accoglie in sé, come in uno specchio, tutto l’organico temporale della vita. In questo senso il Regno dei Cimmeri, al centro dell’*Ulisse* e alla sommità della volta delle scene, rappresenterà l’uscita dell’opera e forse di Ulisse stesso dalle trame e dalle narrazioni per accedere a una esoterica e ipostatica dimensione in cui può venire abbracciato, in un solo atto, l’orizzonte del dolore (*sangue*) e dell’errore (*rimorso*) dell’uomo.

Il Tempo II è infatti solo una parentesi del cantore che riprende il suo corso declamante (III) fino a ritornare subito dopo a una diversa condizione, anche questa ben presente e reale, che è il secondo *Leitmotiv* di *Ulisse*:

DEMODOCO: Fu risparmiato lo strazio al fiero suo cuore
di tornare alla reggia, ove nessuno
piú l’avría conosciuto...

CORO: Nessuno, Nessuno...

DEMODOCO: Ove il suo grande oprare
non rammenta nessuno...

CORO: Nessuno Nessuno...

DEMODOCO: ove il suo arco glorioso
non doma ormai nessuno.

Il coro, a prescindere da ogni considerazione riguardo alla suggestione scenica e musicale (frequente uso del “parlato”) che indubbiamente esiste, ha l’evidente funzione di sottolineare l’importanza di una parola — *nessuno* — che senza questo artificio risulterebbe spersa nel canto. Già nella rievocazione precedente di Demodoco del viaggio di Ulisse appariva il ritmo principale (b. 99-100), così come movimenti tipici quali l’espansione dell’intervallo già incontrato nel *Prigioniero* e la quintina di seconde maggiori e minori della parola *mare* (batt. 122). Ma arriviamo a *Nessuno*, presentato con un rapporto di seconda minore e maggiore.⁷

b. 139



Proci sono, ma si intende proprio la direzione, il *sensu* di una caratterizzazione umana, di un orientamento che non conferisca dunque il solo fine a una tensione, ma che lo determini in un certo modo, al di sopra e al di là della sola fruizione passiva del mondo; in questo senso l'atmosfera si sta preparando per la domanda esistenziale di Ulisse, così come nel Prologo, all'insegna di una grande abilità non solo musicale o teatrale, ma aderente all'incisività del quando e del come porre le domande "filosofiche" nell'opera.

Demodoco così conclude il canto, alternato dalle arpe che mimano la sua cetra; anche Alcinoò (III e in terzine), sotto l'impressione del cantore quindi, si rivolge a Ulisse cioè allo straniero che in compagnia di sua figlia Nausicaa è entrato nella reggia, e già la sua domanda « E dimmi, qual è il tuo nome » è strutturata sulla seconda minore e maggiore di « Nessuno », ma non solo. La risposta, « Io sono Ulisse », viene compiuta tra pause d'incertezza e con un salto discendente di una nona (b. 200-1); i fiati, accompagnando questa pallida affermazione, suonano gli intervalli tipici di seconda (m. e M.), e lo stesso coro che ripete Ulisse canta con le stesse note e la stessa indifferenza con cui prima ripeteva *Nessuno*.

È evidente che il nome di Ulisse non è che una mera astrazione formale, un vuoto nominalismo che non conferisce, di per sé, alcuna determinazione esistenziale allo straniero che è ora nella reggia, nel senso in cui si diceva; egli stesso infatti, attraverso il disegno musicale di *Nessuno* che ruota intorno a lui ma che non è altro che una sua proiezione, dubita della propria effettiva esistenza:

Sovrano, or mi vedete ramingare (andamento del mare, b. 210)
Ch'io sia forse... Nessuno? (seconda maggiore e minore)

Il formalismo cordiale di Alcinoò non deve trarre in inganno:

Grande, glorioso eroe, sii fra noi benvenuto!
Vorresti dirci dove /
il destino ti trasse per tant'anni?

una ridottissima veste strumentale continua l'iterazione del tono e semitono secondo il rapporto del *Nessuno*; ormai la domanda è posta, e il proseguire degli avvenimenti non potrà farne a meno. Ulisse è così invitato a raccontare la propria storia, e il suo

« M'ascoltate »

ci introduce istantaneamente nella dimensione del ricordo.

La storia del suo viaggio, anch'essa tripartita secondo lo schema del giorno (Lotofagi, Circe, Cimmeri) è uno sfasamento temporale che tratta dunque l'assente come il presente: in questo senso, quando si parla di Proust come una delle ombre di *Ulisse*, va inteso questo trittico che ci con-

durrà, con l'ottavo episodio, alla sera del primo giorno; ma il fatto di trattare, qui, il ricordo come presente è la piú importante affermazione dell'universalità dei personaggi e delle situazioni di quest'opera. Il significato dei Lotofagi o della scena dei Cimmeri, ad esempio, non perde nulla del proprio vigore docente e simbolico, potremmo quasi dire, proprio per l'assoluta indifferenza con cui viene trattata la temporalità (cioè la dialettica tra presenza e ricordo) che segna la differenza piú marcata di questo "giorno interno". Da questo punto di vista, ogni scena possiede una volontà ipostatizzante che nega la propria situazione temporale all'interno dell'orizzonte scenico, e viene così a configurarsi come espressione di una categoria dell'umano.

Proprio una categoria viene definita a conclusione di questa prima scena, quando la presenza reale — perché simbolica, e non quella profetica e visionaria di Demodoco e Tiresia, privi di universalità — del ricordo dei marinai di Ulisse, esprime senza mezzi termini la lettura diversa, al di là dell'apparire, data da Dallapiccola alla vicenda del loro peregrinare.

Terra! Terra! Terra...
Non è la terra che si sta cercando...
Non è la terra che ci può dar pace...

I "compagni di viaggio" non sono che uomini come Ulisse alla ricerca del proprio *esistere*, e in cui la ricerca della terra e la loro apparente funzionalità mitologica non è che un velo: il loro canto con un accompagnamento costruito sullo schema del gioco della palla dell'isola dei Feaci e quindi di Ulisse stesso, accede volentieri alle seconde di *Nessuno* (batt. 240-241, 244-247, etc.), all'interno di un mondo angosciato privo di consapevolezza *esistenziale*.

A questo punto, con questi precedenti, come in tutti gli altri casi l'ambientamento teatrale o la preparazione teorica è stata già anticipata, lasciando che nella scena susseguente avvenga quell'impatto espressivo che senza queste ombre sarebbe del tutto incomunicabile allo spettatore.

Episodio V

I Lotofagi

In questa scena troviamo una delle fondamentali categorie esistenziali dell'uomo, e in realtà anche una delle piú comuni nonostante l'apparenza. Già alle prime battute la presenza di Ulisse che incita i compagni, sulla spinta propulsiva della propria serie (b. 262), conferisce subito il senso

di una contrapposizione dialettica in un episodio dominato dalla quiete inespessiva e serena dei Lotofagi, anche l'ottava alterata, ombra di Posidone nel « Nulla scordai » (b. 278-9) di riferimento ai compagni caduti, pone subito il dolore come seconda entità da contrapporre al loro mondo contrastato e sterile; sul ripetere dei marinai delle sciagure passate — e che già echeggiano lo statico canto dei Lotofagi — inoltre, sono sempre presenti elementi musicali di Posidone, che oltre ad aver legato a sé il destino della nave di Ulisse, lo perseguita con l'astuzia (*Nessuno*) con cui Ulisse stesso aveva giocato suo figlio, il Ciclope.⁸

Le domande che Ulisse rivolge ai compagni per spronarli, ci indicano in via incontrovertibile non solo la sua determinatezza esistenziale (sebbene al di qua della coscienza), ma la sua solitudine, altro elemento tipico delle grandi figure teatrali di Dallapiccola.

È una tortura per le vostre nari l'odor del mare?

E già a "mare", simbolo della conoscenza o meglio della tensione di Ulisse, gli archi mormorano le angosciose seconde di *Nessuno*, sempre presenti nella mente di Ulisse come un incubo.

CORO: D'Itaca le zolle diversamente odorano! (ancora le statiche e ri-
battute note dei Lotofagi)

ULISSE: È tortura del mare udir le mille voci?

E qui il tema della complessità del mondo (b. 320) che già era sorto nella scena di Calypso:

The image shows a musical score for Violins I and II, measures 320-323. The score is in G major, 2/4 time, and features a complex melodic line with many accidentals. Dynamics include ppp and s. A 'via Sord.' instruction is present for the second violin part in the final measure.

8. Questo secondo la migliore tradizione confermata solo in parte dallo stesso Dallapiccola. Ma ci sembra che tale concetto sia proiezione dello stesso Ulisse e della sua dannazione personale più che legame narrativo, o storico, da ricercarsi in una vera e propria vendetta la quale, del resto, non si avverte precisamente nell'opera. Appoggiare questa tesi mi pare un indebolimento espressivo, per cui non sembra il caso di insistervi troppo.

dell'esistenza, quell'astrazione che vanifica il *sensu* dell'uomo davanti all'universo e che Ulisse sente già su di sé con angoscia.

Chi siete, donde venite?

Come il dolore vi ha segnato i volti...

(e qui la nona alterata che si incontra spesso nel *meravigliarsi* o dove si esprime lo *streben* umano.)

È evidente che il dialogo tra loro e il sofferito Ulisse è senza esito per l'assoluta mancanza di elementi comuni; ma proprio da questo punto comincia la seduzione, che configura i Lotofagi sempre più determinatamente all'interno del loro orizzonte:

Tanta fatica? Perché faticare?

La nostra terra ci dona dei frutti:
prendéte con noi..., senza destino
vi sentirete, inconsciamente lieti,
come quando, bambini, dormivate.

È qui contemplata la categoria di chi, anche inizialmente cosciente, si nega la fatica e il dolore dell'affermazione nella vita, la *decisione* di una strada che pur determinandolo spiritualmente e di fronte a se stesso, parimenti porta su di sé un carico di sofferenza e soprattutto di sacrificio che egli non è in grado e non vuole impiegare; avanziamo anche il sospetto che in questa strada sia compresa la ricerca dell'"avere" e del raggiungimento, attraverso una diversa volontà di potenza, del proprio benessere materiale invece che il più lungo e accidentato cammino (e ben meno appagante in senso mondano!) della sofferta coerenza che ogni ricerca esistenziale porta su di sé.

Come i Proci, vedremo, i Lotofagi esauriscono una fondamentale categoria dello spirito umano, ed insieme con essi costituiscono il movimento corale più significativo da unire alle simbologie individuali dei personaggi di Ulisse: anche la sonorità orchestrale, al loro fisso e pallido declamare, si dissolve in una stupefacente rarefazione sia in direzione di una suggestione teatrale, ma soprattutto con la funzione di nullificare ogni tensione e distensione inscritte naturalmente nella musica (b. 415-420).

Le impennate ascendenti di Ulisse non impediscono ad alcuni compagni (attratti anche dall'assenza del *rimorso*, come invitano i Lotofagi, che sarà una delle condanne fondamentali della Scena dei Cimmeri) di abbandonare la difficile via dell'*esistenza* — quella determinazione concettuale così faticosa da conquistare — per unirsi all'incolore vegetare (in senso spirituale) di cui anche noi oggi, tanto spesso, siamo dolorosi testimoni.⁹ La parentesi idilliaca sta per concludersi: anche il tempo riprende il suo corso — attra-

9. Accenno solo di sfuggita al fatto che i Lotofagi invitano a unirsi a loro anche perché non si saprebbe più cos'è la morte. Inconsciamente, qui, si contrappone l'esistenza che Heidegger chiamava *autentica*, e cioè in funzione e in prospettiva della morte, a quella *inautentica*, che non la pone e che quindi fa a meno della spinta alla determinazione esistenziale e consapevole dell'uomo.

Tr. boni
marcatiss. sim.
Tuba
marcatiss. sim.
Timp.
marcatiss. sim.

verso il ritmo principale — quasi si fosse anch'esso fermato, e riprende il suo scandire nel divenire del mondo.

L'ultimo grido di Ulisse, *Uomini non siete*, è così l'ultima affermazione di in-umanità di chi abbandona la ricerca della propria esistenza per la quieta sopravvivenza, intanto che i Lotofagi riprendono, chiusi nel loro orizzonte senza speranza, l'inizio dei versi e della musica che li avevano caratterizzati al sorgere della scena, e che li inscrivono in uno dei più belli ed espressivi quadri di questo universale affresco.

Episodio VI

Circe

Circe non assume una funzione simbolica particolare, né la sua eco universale deborda oltre la specificità di donna, cioè dell'esperienza e della seduzione di cui si era già detto; i due piani che in lei si intersecano, oscillano tra l'emotività femminile — nel canto nervoso e quasi esasperato —, e la straordinaria intelligenza — nella meccanica delle note ripetute — che unita alla magia e al paganesimo di cui è classica espressione la configurano in una dimensione teatrale quasi, più che funzionale; ma proprio in lei riposa quel valico oltre il quale Ulisse acquisisce la propria coscienza, e con questa la consapevolezza dell'ostacolo e della propria ricerca: lei, in-

fatti, farà capire il nuovo *sens*o dell'esistenza di Ulisse, sebbene sotto la forma di una vendetta.

Anche qui, come nel mondo classico e omerico, la vendetta assume una funzione fondamentale dal momento che essa rappresenta l'entità che piú facilmente è riconducibile al Destino, e quindi a una concezione deterministica della vita; ma nel mutamento di prospettiva dell'opera, Ulisse *doveva* comunque pervenire a una propria coscienza, indipendentemente da qualsiasi altro fattore. Il fatto di aver devoluto a Circe il compito di farla sorgere in lui, nella scena, è dunque solo un velo, un collegamento apparente con il mito che non ha vera e propria importanza, anche se tale compito è dato al personaggio piú logico e adatto; anche il presunto ostacolo di Posidone, allora, (non dirà forse Circe « Porti in te stesso tutte le tempeste? ») non è che la proiezione di Ulisse, che il fascino e la suggestione di un'antica saggezza vuole porre liberamente nelle mani di un Destino immutabile, ossia della vendetta.

Un secondo punto molto piú importante di quanto si sia creduto finora è la sostanziale affinità tra i Lotofagi e Circe: sebbene questa scena sia qualitativamente piú pericolosa per Ulisse della precedente, anche qui avviene una seduzione, ma il prezzo da pagare a questa, in caso di caduta, è proprio la perdita della volontà di ricerca e l'inabissamento nel *Nessuno*, ovvero nell'indeterminatezza esistenziale che tanto opprime l'ombra di Ulisse.

Fin dall'inizio infatti egli si presenta con uno dei suoi *Leitmotive* concettuali « Meravigliarsi... e tornare a guardare » che sarà anche il motivo della loro separazione — che sarà compiuta ovviamente nel tema tipico — cui Circe risponde (b. 496-7) secondo la sua travagliata e spezzata ritmica, specchio della sua emotività.

La serie di Circe, benché anch'essa non sfugga a elementi precostituiti possiede una notevole caratterizzazione che la determina molto piú espressivamente di altri casi. Nella costellazione sono nettamente divisi i due blocchi teorici che la costituiscono: il primo suo esacordo proviene da Mare I — quindi da Ulisse — (rapporto con l'unità dell'opera), il secondo è spezzato tra ricordi di Nausicaa e Calypso (suo aspetto appartenente al mondo femminile). Nel prossimo schema useremo degli artifici — cioè le varie serie da cui deriva quella di Circe verranno spezzate in piccoli elementi tratti da permutazioni diverse delle serie — per rendere piú chiara al lettore la dipendenza musicale di Circe, ma il procedimento naturalmente è ugualmente applicabile alle serie originali — cioè non permutate, trasposte — dei seguenti esacordi, senza che si subiscano variazioni strutturali:¹⁰

10. Esiste una seconda serie di Circe in cui, però, cambia solo il secondo esacordo.

	I esacordo	II esacordo		
Circe				
Specchio di Mare I (Ulisse)				
	trasposizione XII	Originale	Calypso trasposizione VI	Nausicaa trasposizione V

la volontà drammatica e figurale rappresentata musicalmente dall'estensione *formale* della seconda minore (la-sol#) di Mare I a intervallo di settima, secondo un procedimento comune nel teatro di Dallapiccola.

Centro gravitazionale della musica, che in questa scena estremamente significativa presenta una rarefatta e filigranata strumentazione, è ancora un frammento della serie di Ulisse — terzina con salti di settima, ottava e nona alterati e quarta — il cui disegno è adattabile alle più varie situazioni (ira, angoscia, etc.); Ulisse, dunque, deve partire, deve lasciare Circe, e già all'inizio sono presenti (batt. 497) negli archi gli intervalli di *Nessuno*, che come un'ombra segnano qualsiasi situazione.

CIRCE: A me venisti
quando radi fili d'argento
— Ulisse, non li avevi ancora notati —
s'insinuavano in mezzo ai tuoi capelli.
Quanto imperfette furono le donne
che conoscesti prima di me!

Ma ecco che l'emotività inquieta e agitata del canto si trasforma in rigide note ribattute: è ora l'intelligenza, l'esperienza, la conoscenza di Circe che avanza quasi spietatamente sul suo "bambino" Ulisse (poiché ancora inconsciente davanti alla totalità degli orizzonti su cui, invece, lei può spaziare con lo sguardo)

Circe:

Non una ti disse mai che l'uomo dai capelli
grigi abbisogna d'una nuova madre.
Son io, che con pazienza, con amore,
un'altra vita, un'altra giovinezza ti ho dato...
— Nol negare! —
e un'altra conoscenza.

il riapparire dell'"emotivo" nella musica, qui, ha ovvie ragioni espressive anche se la mancanza di movimento orchestrale tradisce la sua assoluta e fredda consapevolezza.

Avviene, ora, la vera scena di sottile e cerebrale seduzione che è il vero pericolo d'Ulisse:

ULISSE: Non conosco il tuo volto!

CIRCE: Ha un volto solo
il mare che tant'ami?

U: Non ricordo il colore dei tuoi occhi
se da te mi allontanano...

C: Di che colore è l'onda
che a sé ti attira?

U: Il tuo sguardo mi sembra inafferrabile...

C: Assai meno mutevole
del mare che ti chiama, che ti vuole.

(b. 562, tema della molteplicità del mondo)

È evidente che Circe comprende benissimo cosa vuole e cosa spinge Ulisse verso il mare, la sua intelligenza glielo dice, ma è anche una donna e lo vuole accanto a sé, ed è perciò che intesse sistematicamente i fili dell'ambiguità nel gioco tra lei e il *mare* per confondere Ulisse; per di più, ed è qui la sua sottigliezza, usa gli andamenti circolari su se stessi che caratterizzano il mare:

b. 553-554



e ancora, più velatamente, batt. 557-8, 563-5.¹¹ L'identificazione intellettualistica con il mare (la conoscenza, la ricerca, lo *streben*) insieme con la seduzione fisica (che segue subito dopo con gli esasperati intervalli degli archi) — specchio delle sue due anime — sono i legami tesi per confondere e trattenere Ulisse presso di sé. Ma questo è ben visibile a lui:

Il richiamo del mare è assai più forte
della minaccia, della seduzione

(b. 578; Ulisse, consapevole della sottile portata della seduzione, pronuncia quest'ultima parola con il tema del mare, entrando così nel mondo dell'avversario quasi, e diventando consapevole del suo tranello e delle sue armi)

Della *minaccia*: sebbene a un livello qualitativo diverso anche Circe gli propone di abbandonare la sua strada, il suo sacrificio, in cambio del proprio caldo abbraccio e dell'assorbimento, nella propria femminilità, di tutte le pulsioni e tensioni che per tanto tempo dovranno ancora tormentarlo;

11. Si noterà, infatti, l'assonanza tra le prime tre note della serie di Circe e il tema di Mare: la sua cosciente identificazione, da maga, con i contenuti di Ulisse generano così il dubbio, la confusione, quell'ambiguità che anche nel poema omerico era sottolineata, e che qui viene così brillantemente resa.

anche lei dunque è quel soffice rifugio che tanto aveva disprezzato Ulisse nei Lotofagi.

Ma ora Ulisse è solo, ora non c'è più la tentazione corale dei Lotofagi, e significativamente gli stessi compagni di viaggio scompariranno a partire da questa scena, ma c'è la tentazione individuale, ben più difficile e sottile da superare poiché assoluta, che non ha nulla da spartire con alcuno così come pure l'amore di una donna.

Circe, dunque, sarà un'altra vittima sacrificale offerta sull'altare del cammino, della disperata e solitaria ricerca del proprio essere: il tremolante luccichío di *Nessuno* ritorna al:

Non avresti incontrati, Ulisse, mai
Ciclopi né Lestrigoni,
se non li avessi avuti già nel cuore. (batt. 591, nei corni)

Ormai Circe, anche sotto la futura maschera della vendetta, lo ha iscritto nel regno della coscienza nel quale saranno situate tutte le vicende spirituali che seguiranno.

In Itaca invan cercherà pace
il tuo cuor tormentato,
e ancor ti spingerà sul vasto mare

b. 607, tema della molteplicità e dove nonostante alcuni salti di natura espressiva, il canto è dominato dall'analitica e meccanica ripetizione

Parti Ulisse

Non temere che scagli sul tuo legno
folgori, o che scateni tempeste:
porti in te stesso tutte le tempeste;
e la coscienza d'esse che ti ho dato
sia la vendetta della Maga

(ritmo travagliato e salti: ricomparsa dell'"emotivo")
canto fermo e ritmo statico; emerge la tremenda componente intellettuale, che anche figuralmente ci suggerisce una Circe immobile, dagli occhi di ghiaccio.

Non che al di là del monologo di Circe Ulisse sia pervenuto a una soluzione o alla fine del viaggio. Egli è però cosciente, ora, della propria ricerca e ciò, ovviamente, non fa che rendere ancora più presenti le risonanze dei propri atti.

Circe si congeda con un'ultima riflessione femminile « L'ultima donna che nominerai sono io », nella sua piena identificazione funzionale,

dimmi, non ti sembra
sul mar d'udir cantare le Sirene?

che sull'orlo di una sottile perfidia già lo pone davanti a se stesso. Le Sirene sono solo un riferimento in quest'opera; viene qui utilizzata l'immagine psicologica più classica per esprimere quelle alterità che sono però, già da

ora, configurate *all'interno di Ulisse*, quasi ostacoli e tentazioni da oltrepassare per raggiungere l'identità; ormai Ulisse ha valicato anche l'ultimo, piú individuale e difficile passo da superare ed è inconsapevolmente pronto ad osservare il mondo che sarà ora proiettato nella sua drammatica e misteriosa totalità nella scena dei Cimmeri.

Episodio VII

I Cimmeri

Come spesso accade nei cambiamenti di scena di quest'opera, anche nella scena dei Cimmeri il ritmo principale appare quasi a collegare le varie sezioni in un tempo unico, e qui, a collegare l'episodio precedente (il ricordo) al tempo narrativo di questo, che di nuovo si riferisce alla reggia di Alcino.

L'episodio dei Cimmeri, al centro dell'opera e alla sommità della volta delle scene è un grandioso corale penitenziale. La sua eccezionalità investe sia il piano rappresentativo che quello musicale: se infatti qui si compie l'unica vera uscita dall'orizzonte terreno e mondano delle vicende umane, che vengono contemplate dall'esterno in un unico atto, anche la musica — eccetto per quel ritmo che sorregge l'opera e che qui ha la sua piú profonda giustificazione — tende a isolarsi da rapporti con altri episodi mantenendosi all'interno delle proprie forme, il che significa, tecnicamente, il suo ricorso a movimenti a "specchio" o per meglio dire, inversi e retrogradi.

Il regno delle ombre non è che lo sguardo di Ulisse, e dello spettatore, su tutta l'umanità sofferente, fundamentalmente contraddistinta, qui, dal dolore materiale (*sangue*) e morale (*rimorso*), quello stesso dolore che tanta parte ha già avuto, come abbiamo visto, nel teatro di Dallapiccola.

Ombre:

Lacrime...
Pianto, rimorso, eterno soffrire...
Pianto, lacrime...
Sempre il buio; mai la luce...
Sempre soffrire; mai sperare...

In questo incedere nel regno del mistero e della mitologia pagana che coincide con il progredire verso l'oscurità delle incertezze, anche la serie

di questa scena ha stretti contatti con il massimo rappresentante di quel mondo che è Circe.

Senie dei Cimmeri



Il primo esacordo è l'inverso di quello di Circe II, il secondo è una sorta di "negativo" di Mare I (meglio visibile alla nona trasposizione) e di Ulisse (prime tre note del retrogrado inverso).

Abbiamo così raggiunto il secondo spazio drammatico e musicale dell'opera. Sebbene qualche elemento ricordi la serie di Ulisse, qui la contrapposizione, in musica, è ben più marcata: la costellazione del regno dei Cimmeri infatti contiene gli intervalli mancanti di quella fondamentale. Alle seconde, tritoni e terze minori si sono sostituite terze maggiori, quarte e quinte: l'uso degli intervalli mancanti del mondo reale (mare-Ulisse) dunque, suggerisce l'ingresso nel mondo irreal.

In questa sera del giorno del ricordo, si compie quindi quell'estrema dilatazione, la massima possibile, del dolore individuale a consapevolezza universale; nel regno delle ombre domina ovunque il ritmo principale, specchio del divenire e ritmo del tempo del mondo, scansione cosmica che sembra essere fabbricata proprio qui, nelle lente lamentazioni delle anime che vagano silenziosamente nel buio.

Ma anche la struttura musicale è diversa; non solo troveremo numerosi esempi di quei "risucchi tematici" che rappresentano le antiche fughe a specchio o le serie retrograde dodecafoniche, ma sarà anche presente una specularità di tipo *orizzontale* e non *verticale* come in quelle; è chiaro come la morfologia sia identica nelle due parti del coro, qualora si tracci una linea orizzontale tra i due righe e la si consideri asse:

b. 681-687

CORO PARLATO

S.C. *ppp ma scandito*

T.B. e-ter-no sof - fri-re. *ppp ma scandito*

e-ter-no sof-fri-re.

ppp

Sempre il bu-io ma-i la lu-ce

Sempre il bu-io ma-i la lu-ce

Ritornando al ritmo, non è un caso che i due orizzonti, entro i quali si compone non solo il ritmo principale ma tutta la dinamica ritmica, e quindi il tempo, siano qui presenti e originari generatori di tutto il divenire del mondo, e questo proprio nella continua ripetizione di *Sempre! Mai!*, che ciclicamente ricorre nella scena quasi un eterno ritornello: questa configurazione del tempo, che qui si forma, è particolarmente visibile al

Ritmo eterno dei fiumi d'Averno,
onde che frangonsi sulla scogliera,
dirci sembrate con voce tremenda
Sempre! Mai!

che insieme a due disegni musicali tipici

b. 692



sono il centro motorio dell'episodio.

Ulisse con i compagni, che sono ormai una cornice teatrale e nulla piú, viene interrogato dalle ombre mentre compie il sacrificio dell'agnello, e significativamente compaiono gli intervalli di *Nessuno* (b. 787-9) con le domande fondamentali del *nuovo* Ulisse poste dalle ombre: *Chi sei? Cosa cerchi?* Ma egli non è ancora maturo per la risposta e la evita.

L'incontro con la Madre, come con le altre donne, è sotto l'inequivocabile segno della separazione non tanto per il fatto inevitabile del dividersi, ma per la morte che Anticlea spiega al figlio (Ulisse). La base musicale di Anticlea è una permutazione di un frammento della serie di Ulisse, trattato nella forma di statiche note ripetute, che pur configurandosi in un procedimento frequente in quest'opera hanno il vantaggio di possedere una figurazione che è applicabile, con efficacia espressiva, ai piú diversi casi: anche qui l'orchestrazione è contenuta e utilizza i suoni (esempio i fiati) solo in relazione a effettive necessità (es. la morte, l'ansia per il figlio, etc.), il tutto nella struttura del canto che sempre piú assume le caratteristiche del ritmo principale (b. 829-830, 833 e soprattutto batt. 842 e oltre) e che tutto trascina nella sua scansione inarrestabile.

In questa sezione mediana dell'episodio e dell'*Ulisse*, sia detto per inciso, la parola *Madre* viene detta alla metà esatta dell'opera (b. 861); cominciano da qui anche le prime inversioni: l'esempio seguente

b. 851



è l'inverso della batt. 692 che avevamo già visto; o quattro battute dopo i quattro violini compiono un moto retrogrado rispetto al disegno del *sangue*,¹² che le ombre avevano gridato novanta battute prima.



Così la Madre, accompagnata da elastiche ed evanescenti sestine che leggermente ne rappresentano l'impalpabile ombra, si congeda da Ulisse seguita dal tema della loro separazione musicale: l'ombra della Madre comincia a svanire e prima che appaia Tiresia, il secondo personaggio dell'episodio, avviene il moto retrogrado degli archi che avevano annunciato la porta dell'Ade (simbolo del loro dividersi) (vedi p. 90):

12. Alla parola *sangue* (b. 757 e 765-6) emerge il tema dell'odio (e del sangue) che ritroveremo di frequente fino alla fine dell'opera.

VI. I *div.* *5*

VI. II *tast.* *Tutti, div.* *tast.* *5*

Vle *pont. p* *tast.* *5*

Vlc. *p* *5*

Cb. *p* *Tutti, div.* *5*

VI. I *div.* *5*

VI. II *tast.* *5*

Vle *pont.* *5*

Vlc. *tast.* *5*

Cb. *tast.* *div.* *5*

ora Ulisse è di nuovo nella solitudine, e riflette su se stesso le domande che le Ombre gli avevano rivolto.

Solo. Son solo. Un uomo
che guarda nel fondo dell'abisso...
Chi sono? Che cerco?

Egli è presentato da due andamenti che nel quasi silenzio dell'orchestra esprimono la sua inquietudine e l'ambiguità che ancora domina, specialmente al di là di queste domande, la sua giovane coscienza:

b. 891

il disegno dei violoncelli è l'inverso di quello dei violini in un solitario fronteggiarsi di dubbio e incertezza; nell'atmosfera oscura e infida infatti, si esprimono secondo l'inverso della serie dei Cimmeri — quindi i violoncelli rappresentano l'originale (trasposizione XI) —.

Ancora una volta l'intervallo di *Nessuno* domina le domande di Ulisse, mentre le percussioni ripetono ostinatamente il ritmo principale; abbiamo così valicato il crinale dell'opera: anche le Ombre si esprimono secondo lo schema inverso dei loro moti precedenti.

b. 849-851

b. 900-903

pp un poco espress.

Plan-to, la - cri - me Ri-mor-so. Do-lo - re. Or-ro-re.

L'apparire di Tiresia, che ha la stessa voce e serie di Demodoco — che indica il loro comune tratto profetico sebbene il primo canti il passato e il secondo predica il futuro — è accompagnato da una serie di citazioni tematiche (b. 907, del *sangue*; b. 908-9 di *Nessuno*; b. 910 di *Ulisse*), quasi egli fosse al di là e al di sopra degli avvenimenti che scorrono davanti alla sua visione; nella sua eccezionalità spazio-temporale, punto agogico di una scena che già di per sé elude le usuali dinamiche teatrali, il suo apparire non forma alcun dialogo: il suo è un profetico monologo che indica a Ulisse il di lui ritorno in patria, anche se attraverso il sangue, ma lo rivede anche « infine, solo, ancor ti vedo ramingo sul mare (...) Ti cullan l'onde ». Il suo canto è rotto da continui inserimenti dell'orchestra che compiono continue inversioni, parziali o totali (b. 926-7 con la precedente b. 757 etc.) o citazioni dirette; Tiresia non vede altro, non può sospettare, cioè, la rivelazione finale e quindi la risposta cui perviene Ulisse. Il suo essere profetico, ma all'interno della mitologia e quindi dell'orizzonte pagano, non gli consente di prevedere *quella* risposta, trascendentale e religiosa, che va al di là della ricerca di Ulisse, confine estremo della comprensione di Tiresia.

Il suo inserimento nell'opera, costellato dal ritmo principale poiché nessuno, al di qua dell'Epilogo come vedremo, potrà sottrarvisi, ricopre dunque una funzionalità narrativa e, in questo continuo riferirsi al mito, teatrale: egli lascia Ulisse ancora nel dubbio e nell'enigma — il movimento inverso dei violoncelli e dei violini che abbiamo visto prima —, e il coro riprende la propria circolare funzione « Ritmo eterno... Sempre!... Mai! » di fabbricazione del periodo universale, e va a concludere la scena quasi la rinchiudesse in due colonne uguali, a sancire l'eterno ritorno di un meccanismo pre-ordinato, senza fine e senza speranza.

Ma l'ultimo tocco di questa enigmatica scena va ancora oltre: le leggere e pallide sestine che icasticamente rappresentavano le Ombre si ripropo-

gono fuggevolmente nei clarinetti, nelle ultimissime battute, come se tutta la scena fosse stata solo una parvenza, un'immagine, come se in realtà nulla fosse veramente successo, se non in un notturno e sfumato sogno.

Episodio VIII

Alcinoo

È sera: i tre episodi del ricordo si concludono al tramonto del primo giorno, e con questa scena del primo atto l'assente trattato come presente ricede lo spazio al tempo narrativo.

Il ritorno immediato *nella stessa posizione* alla reggia di Alcinoo, è il gigantesco ruotare su se stesso del mondo di quest'opera sul proprio asse, dopo aver descritto una linea che temporalmente non le appartiene sebbene sia reale concettualmente: quel ritorno, assieme ad alcuni meccanismi musicali (inserimento dei *Leitmotive*) dà il senso di quest'episodio.

Ulisse conferma la validità storica delle predizioni di Tiresia (Scilla e Cariddi) avvenute fino a quel momento; nelle trame della sua serie — che domina la scena ora che siamo tornati in un orizzonte reale in cui, cioè, la sua presenza è centrale — ripercorre il cammino fatto fino alla reggia di Alcinoo.

Al suo riferirsi alla bellezza che lo accoglie sulla spiaggia appare il tema di Nausicaa (b. 1032), così come il serpeggiamento di *mare* ricompare nei riferimenti alla patria (b. 1042, 1045), ormai simbolo anch'essa del suo inestinguibile desiderio; questa semplice tecnica sorregge anche l'ultimo incontro con Nausicaa

Straniero, che tanto hai veduto,
Straniero, che tanto hai sofferto,
Quando sarai tornato alla patria tua terra
pensa a me... qualche volta...

centrato su quell'agitato movimento degli archi (b. 1072-3, 1075) che già, con la Madre e con Calypso, aveva contraddistinto la separazione. Le ultime parole di Nausicaa sono il suo più bello e delicato ritratto. Lei sa il nome di Ulisse ma lo chiama ancora straniero: come fosse prigioniera del proprio simbolo di vergine, di colei che vive per l'amore e in funzione di esso, si compiace quasi di saperlo sconosciuto e di privarlo di quell'identità in cui svanirebbe l'identificazione con il sogno (che è l'unica ad aver fatto nell'opera, e in relazione a un matrimonio), per lei quasi esteticamente

necessario e dal quale non vuole uscire. Anche il fatto che egli abbia tanto veduto, tanto sofferto e appartenga a una terra lontana diventa luce di un mistero ch'ella non vuole scoprire, chiusa com'è nel proprio mondo d'amore che *necessariamente* non può essere appagato; la nota di quasi infantile e masochistica dolcezza « quando sarai tornato: pensa a me qualche volta » è quella punta di commiserazione che oscilla tra introspettiva aisthesis e ripiegamento su di sé, che esiste in ogni donna che ama.

Nausicaa tende le braccia a Ulisse e Ulisse le tende a Nausicaa: ma non si toccano nemmeno.

Episodio IX

Eumeo
(ATTO II)

Questo secondo atto e seconda giornata, come si è già detto, è determinato da figure e vicende piú reali e segna il vero cammino verso la consapevolezza di Ulisse.

Siamo a Itaca. Ancora il ritmo principale riprende il suo corso eterno cui tutti gli atti devono soggiacere; oltre questa linea, un secondo versante della tipologia umana — dopo la spirituale passività abulica dei Lotofagi — si presenta ai nostri occhi: l'ottusità, che concettualmente è qui sempre espressa in compagnia della parola *Nulla*.

Ancora una volta sulla struttura delle seconde minori viene eretta la sua figurazione musicale; non che questa prima scena assuma significati particolari, anzi, la sua funzione è quella di presentare i personaggi della seconda parte dell'opera e far accadere, contemporaneamente, quelle vicende senza le quali sarebbe perfino impossibile l'acquisizione dell'identità di Ulisse. Antinoo; signore dei Proci, pronuncia la prima parola, che è poi l'immagine simbolica di tutta la sua figura: « Nulla sul mare ».

Questa parola (nulla) è quella che maggiormente accompagna Alcinoo e che lo configura, con i Proci, nella totale indeterminatezza esistenziale; soli con Penelope a Itaca, i Proci hanno già preparato l'agguato a Telemaco la cui scomparsa li renderebbe piú liberi nell'azione: con essi, infatti, è presentata anche Melanto — stessa voce e serie di Circe — che sarà caratterizzata da una maggiore intelligenza e sarà l'unica a riconoscere Ulisse.

Ancora la seconda minore e la seconda maggiore, il che altro non è che il disegno inverso di *Nessuno*, compaiono al rivolgersi di Melanto, cortigiana dei Proci, ad Antinoo (b. 43), quasi a significare musicalmente un'essenza

che a parole non si potrebbe esprimere; tutti e tre, con Eurimaco, sull'isola scorgono le vele rosse della nave di Telemaco:

- ANTINOO: Ma dietro al promontorio,
pronta all'attacco, attende
la nostra nave...
MELANTO: Un corpo inanimato
tra qualche giorno affiorerà dall'acque
EURIMACO: Del giovinetto il corpo, che — fedele —
seguì suo padre nel regno dell'Ombre.

e a quest'ultima parola (batt. 65) riappaiono quelle leggere sestine delle ombre del regno dei Cimmeri. L'organico orchestrale, di grande elasticità, segue regolarmente il senso narrativo di quest'episodio talora ridimensionandosi ai declamati, sviluppandosi in modo più classico in generale. La parola *nulla* ritorna sulla bocca di Antinoo¹³ ben quattro volte — con il suo tema iniziale, b. 82-88 — in due frasi prima della sua scomparsa dalla scena: è evidente la sua totale "assenza" esistenziale, l'ottusità cioè nullificante della ragione, che costituisce la seconda categoria umana contemplata — e che in questo episodio si contrappone, nella sua dimensione corale, ai Lotofagi in modo perfettamente simmetrico secondo il disegno delle scene dell'opera —. Ma esiste un'altra figura che, pur rivestendo un ruolo puramente narrativo, e quindi al di qua di qualsiasi senso simbolico, si presenta carica di poesia e nostalgia, quasi a farci ricordare l'affetto vivo e reale che unisce Ulisse a Itaca: Eumeo, il guardiano dei porci, che viene anticipato da quello stesso disegno della separazione che tante volte abbiamo già visto e che ora (b. 96) si preannuncia come nostalgico e melanconico ricordo:

- EUMEO: Odio feroce aleggia d'intorno. (Ancora il ritmo principale)
Dimmi dove sei, Ulisse.
Sovrano giusto, sovrano amato!

Anche lui, come Antinoo in definitiva, appoggia il proprio canto su un frammento della serie di Ulisse ora che la sua presenza si farà sempre più determinata fino alla conclusione.

Vestito da mendicante, Ulisse compare nella sua Itaca accompagnato dall'identico disegno delle ultime battute dei Cimmeri (b. 111-112): nel quasi silenzio dell'orchestra egli avanza come fosse lui stesso un'ombra venuta dalla notte, e già Melanto sente qualcosa di nuovo:

- MELANTO: Nessuno
mai vidi che avesse cosí terribili occhi...

13. La cui serie è formata sulla nona trasposizione della serie inversa di Circe (per contrapposizione intellettuale, non per la loro affinità, infatti la serie di Antinoo rappresenta anche il "negativo" della serie Mare-conoscenza).

(seconda maggiore e minore, inversione musicale e contrapposizione concettuale a "nulla")

Lo scontro verbale tra Eumeo e Melanto è trattato con fine sensibilità: quando il guardiano si riferisce, con malignità, al suo rapporto con i Proci « Sbadato! Dimenticavo che da tempo il tuo compito è un altro... » spunta il rapporto musicale del tema di Antinoo (b. 133, 136-7) e alla di lei reazione « Come parli porcaro? » quello dell'odio e del *sangue* della scena dei Cimmeri (b. 141) ma subito dopo, con il ricordo del suo dovere (compare il tema di Antinoo, b. 161-7) Melanto scompare « Sarà bene che scenda a valle ».

Dal dialogo tra Ulisse e Eumeo si avvia quella graduale conquista dell'identità che a torto si considera improvvisamente presente nella scena del banchetto finale: già la prima risposta denota una diversa consapevolezza del proprio situarsi.

EUMEO: Saggio tu sei, mendico. Dimmi: dove
tanta saggezza apprendesti

ULISSE: Molto ho vagato sul mare.
Il mare rende saggi...

Sorge, insomma, quella prima identificazione del mare con la conoscenza e la saggezza che segnano il cammino di Ulisse: la sua centralità psicologica aumenta sempre più attraverso il suo tema, poi imitato dagli archi. Il suo cammino esistenziale procede ancor di più quando poco dopo chiede allo stesso Eumeo chi potrebbe riconoscerlo, adesso, a Itaca; continua quella ricerca dell'esistenza che va oltre il fatto puramente astratto del nome (quel tono e semitono di *mare* applicati al *riconoscimento* che ormai si identificano con il cammino esistenziale di Ulisse, b. 208).

La risposta di Eumeo — Nessuno — benché sia un'ombra e un'oscura angoscia per Ulisse, rappresenta il velo, ancora una volta, della vendetta di Posidone che appare con le sue settime alterate alle battute seguenti.

Ultima figura è Telemaco, scampato all'agguato dei Proci, che a dire il vero non possiede alcuna personalità: il suo racconto, dominato dalla presenza (cioè dal tema, batt. 224-5) di Antinoo e ancora dal ritmo principale, è in realtà un pretesto per provocare quella tensione in Ulisse « c'è qualcuno... che t'odia? Voglio sapere dove si trova » che farà sorgere il sospetto di Eumeo,

EUMEO: Quest'ira..., la domanda che scoppia
sulle sue labbra... Quegli occhi...
No — è tutta un'illusione

e a isolarlo maggiormente poiché neanche il figlio lo riconosce; Ulisse si congeda « È ancora così lungo il mio cammino » dominato dai clarinetti e dall'ottavino che tanto avevano espresso, prima come ora, il movimento del *nulla*: ancora lunga è la strada per la sua piena consapevolezza. Egli, spi-

ritualmente preparato, è diviso ancora dall'azione per la piena affermazione del sé nell'orizzonte del mondo; la musica, con il trattamento di certi temi o movimenti continuamente ci ricorda il senso velato della storia e della scena, e sempre rimanda a quel diverso significato, esistenziale, che si cela dietro alla più semplice e logica dinamica del discorso. Al di là di questa linea, infatti, si nascondono il *senso* e la bellezza di tutto ciò che è e che ruota intorno a Ulisse nel loro rappresentare il mondo.

Episodio X

Reggia di Itaca

Sebbene la didascalia suggerisca che è notte, a dire il vero avanziamo il sospetto che ciò appartenga a un artificio scenico che voglia la scena oscurata; il senso logico e strutturale ci indica che siamo nel tardo pomeriggio [anche a prescindere dal fatto che la scena precedente di Eumeo si svolge al mattino] e ciò per l'ovvia ragione che questo episodio precede la sezione serale o notturna del banchetto.

Questa scena è dunque un preludio e contiene tutti quegli elementi psicologici che sono necessari per la consumazione della "catarsi spirituale" di Ulisse, o della sua vendetta; infatti il *senso* della scena oscilla tra la determinazione definitiva del simbolo di Antinoo e dei Proci quale categoria dell'esistenza e anche della figura di Melanto da una parte e, dall'altra, il raggiungimento di quell'orizzonte oltre il quale Ulisse viene iscritto nella coscienza.

Una semplice tecnica figurale sostiene il suo nuovo monologo; Ulisse, dopo l'indifferenza di Telemaco si trova ancora una volta solo, così come si era trovato dopo lo svanire dell'ombra della Madre;

« Ma quanto sangue intorno »
così mi disse il cieco Tiresia,
là, nel profondo dell'Ade.
Sangue non vedo ancora intorno a me:
intorno a me vive la solitudine.
Neppure mio figlio mi ha riconosciuto

(disegno dell'odio e del sangue, b. 310-1, primo accenno alla scena dei Cimmeri) come sempre, il ritmo principale apre la scena quasi riprendesse il tempo narrativo e storico: la nostalgia e la tristezza è l'inverso del tema "negativo" di questo secondo atto.

b. 343-346

Fl. *ppp*

Ottav.

La crisi di Ulisse è l'ultimo passaggio oltre il quale inizierà l'acquisizione della sua nuova consapevolezza, che d'altra parte è già cominciata e che qui si riconferma: « Perché non vollì accettare l'oblio? » (ritorna la tentazione e la serie, eco dei Lotofagi, di un'esistenza priva delle dolorose implicazioni della coscienza), e soprattutto:

b. 360-362

Nep-pur mio fi-glio m'ha ri-co-no-sciu - - to.

(seguito dal tema della separazione, b. 363) ove una permutazione di mare viene usata per la parola *riconoscimento* [segnatamente di Telemaco che non lo riconosce]. È ormai chiaro in Ulisse il parallelismo tra il riconoscere (il nome, determinazione esistenziale agli occhi del mondo) e la strada della conoscenza e dell'identità che si identifica nel mare. Sebbene ancora al di qua di una reale affermazione questi preludi anticipano logicamente i futuri atti di Ulisse, che a sua volta è *exemplum* dell'uomo.

Dalle nebulose forme delle figure dell'opera si delinea sorgendo dal fondo la dolce Penelope il cui canto, orientato verso la solitudine e la nostalgia di Ulisse, è identico — ma una terza sotto — a quello di Calypso: ambedue lo amano, cantano e tessono, come si era già detto, e sono in attesa del suo ritorno, ma come tutti gli altri incontri anche questo sarà all'insegna della separazione.

Penelope riassume in sé tutte le componenti femminili eccetto quella di Circe: Ulisse stesso le vede, una dopo l'altra, comparire davanti a sé a donare ciò che di più bello hanno per completare l'eroico aspetto di compagna fedele; in questo c'è l'ultimo aspetto lirico dell'episodio prima che la sensibilità teatrale inizi a tramare i fili sottili che ci condurranno alla tragedia.

Proprio nella manifestazione di gioia che Antinoo preannuncia per la serata, si avverte il primo scintillare del dramma che dovrà invece seguire: Antinoo

b. 415-420

Ant. *dim.* *pp*

Lio-ta, lio-ta, ga-ia, lio-ta, ga-ia, lio-ta.

il tema infatti di « lieta, gioia », è lo stesso di quello del « Pianto, lacrime, rimorso » (secondo riferimento alla scena dei Cimmeri) dell'episodio delle Ombre e a cui sembra destinato lo stesso Antinoo; e come suonano cupe le frante ripetizioni di semitono con le biscrome delle percussioni! Il si maggiore, che avevamo già incontrato in *Volo di notte* e nel *Prigioniero* appare alla domanda « Esser chi può quel vecchio? » ma la sua funzione è legata qui alla morte, in quanto velata promessa di Ulisse.

Solo Penelope lo conosce: alla totale superficialità di Antinoo (« perché degnare d'un solo sguardo un vecchio, *un senza nome?* ») che non si preoccupa nemmeno di conferire un volto o un'esistenza al vecchio cencioso, si sovrappone il canto solitario di Penelope che pronuncia il nome di Ulisse per mezzo del tema del *mare* (b. 439), chiara identificazione personalistica che solo lei può sapere; la condizione apparentemente incontrovertibile viene ancor più delineata dal colloquio tra Melanto e Antinoo, già definito « Re d'Itaca », in cui la passione amorosa e sensuale dei salti disordinati dei violini (b. 449, 457) preannuncia già il futuro tradimento di Antinoo nei confronti del freddo letto di Penelope. Tutto dunque, sia concettualmente (ovvero nella dimensione dell'esistenza), sia storicamente, sembra chiudere il mondo di Ulisse in una morsa, se non fosse per il tremore e la tensiva attesa che tradisce il sospetto di Melanto (alle domande, « ma tu... chi sei? »).¹⁴

Nel pieno del ritmo principale, ulteriore riferimento diretto ai Cimmeri, Melanto intuisce attraverso lo sguardo (cioè un meccanismo molto più sottile del riconoscimento della ferita alla gamba che fece Euriclea nel poema omerico) il *senso* di quell'uomo e soprattutto delle conseguenze che egli può significare per loro:

MELANTO: Odio, vendetta, esprimono quegli occhi
in essi ho letto la nostra condanna!

(disegno di tutta l'orchestra dell'odio e del sangue) esprimendosi così, quasi con le stesse parole con cui Ulisse aveva risposto ad Alcino.

La dinamica teatrale impone il massimo isolamento e l'identificazione con *Nessuno* di Ulisse proprio per far risaltare maggiormente l'atto finale della vendetta; questo viene raggiunto appesantendo ancor di più i caratteri di Antinoo:

ANTINOO: Quel relitto non è un uomo

MELANTO: *Cos'è?*

ANTINOO: *Chi è?* Nessuno.

La sottolineatura del passaggio dal *cos'è* al *chi è*, è proprio l'investimento sul piano esistenziale della nullità di Ulisse; sebbene incosciente, ché il suo orizzonte qualitativo non lo permetterebbe, Antinoo capovolge la semplice ignoranza di Melanto in atto di nientificazione che iscrive *l'esistenza* di

14. Ma ancor a « Sei cieco Antinoo, o non vuoi vedere? », in un'angosciosa aritmia.

Ulisse nella piena indeterminazione astratta. L'ottusità dunque, è una categoria inferiore a quella dei Lotofagi stessi; dal momento che qui la scelta non viene nemmeno posta, tale orizzonte intellettuale non ha nemmeno coscienza del valore che potrebbe avere la propria direzione, e vegeta nel proprio situarsi nel mondo, senza alcun tentativo di spiegazione o di volontà in direzione di un cambiamento.

Il bene e il male non vengono qui concepiti in funzione di una superiore necessità, ma sono atti che sono egoisticamente favorevoli o meno, e di cui non ci si preoccupa di dare una causa e un principio: sull'attualità di tale categoria umana, senza principi e senza direttiva, non ci pare opportuno soffermarci oltre.

Più in generale quello che tanto si è detto di quest'opera — cioè di una verità sempre proponibile al di fuori del tempo e dello spazio, in una parola, del senso universale del mito che tratta condizioni sempre valide — lasciamo che liberamente traspiri da queste righe al lettore senza ulteriori appesantimenti: è ormai evidente come l'opera sia giocata quasi interamente in questa direzione.

Tale dialogo, comunque, avvia quel processo di riflessione su di sé che accentra il tutto sul concetto di *Nessuno* di Ulisse:

Nessuno. Tanto in basso son caduto.

Ulisse eroe, re d'Itaca: nessuno.

Assai ti venticasti, o Dio del mare!

(ovvia citazione tematica)

Il mio nome che un giorno trasformai per astuzia, di Posidone, b. 505-511)
ritorna a me per scherno.

Si compia quanto si deve in questa notte...

Ma sorge, coscientemente, la prima lucida consapevolezza del sé di fronte a *Nessuno*, e non più oscuro timore come sempre era avvenuto: con questo monologo finale, Ulisse oltrepassa la linea del destino commutando in *decisione* ciò che sembrava ineluttabile vendetta. Ciò che si *deve* compiere è il trapasso nell'azione, la piena "catarsi esistenziale" che dopo l'opprimente pressione psicologica di questi dieci episodi si preannuncia sempre più luminosa nella fine dell'opera — secondo un tipico procedere teatrale — e che indica sempre più Ulisse non solo come il vero fautore del Destino, ma come strumento di quel senso liberatorio che nell'ultima scena deve annunciarsi agli occhi del mondo.

Episodio XI

Il Banchetto

Questa scena terza riassume l'atto finale dell'opera; in senso strettamente narrativo, o storico, è qui che quella si conclude. Questo episodio, al di là dell'uomo Ulisse che perviene alla propria consapevolezza fa risaltare in tutta la sua forza una figura che solo in latenza percorreva tutte le precedenti parti. Proprio quella dannazione legata al simbolo di Posidone, centro del destino che sostiene tutte le vicende narrate, viene qui capovolta in favore della rinata necessità dell'opera: lo stesso tema del Re del Mare infatti, che veniva prima utilizzato come promessa di morte e tragedia, diventa ora la stessa identificazione della vendetta di Ulisse, in cui la vittoria finale sembra utilizzare quegli stessi elementi che lo volevano condannato.

Al pari della geniale polivalenza metamorfica del suo tema, si nota qui il continuo e pressante riferimento alla scena dei Cimmeri, la cui suggestione emotiva e teatrale costituisce l'elemento definitivo della "forza d'urto" di questo episodio.

Da sempre, un sottile senso dissolutorio ha imposto una enigmatica coincidenza tra felicità, festa, e preludio a un dramma e i casi, sia nell'opera che nel teatro, sono pressoché infiniti già a cominciare dalla tragedia greca. L'inizio dell'episodio è infatti costituito dagli inni alla gioia e all'allegria che nella sfarzosa sala della reggia i Proci intonano spensieratamente — e non è difficile accorgersi che la seconda e il salto di quinta caratterizzavano il coro penitenziale delle ombre nella scena dei Cimmeri (fino al suggello definitivo delle batt. 532-3) —: anche Antinoo, che brinda al piacere e alla gioia, canta alla giovinezza con il disegno di *mare*, ponendosi così nella stessa relazione di abbandono che sostiene Ulisse verso la conoscenza. Questo confronto diventa così il fronteggiarsi di due mondi assolutamente inconciliabili tra loro che in questa scena pervengono a un paragone definitivo; il secondo intervento corale infatti è dedicato proprio al dio Posidone che, apparentemente alleato dei Proci, non tarderà a travolgere anche loro nel suo essere subordinato a un Destino che pure lo sovrasta.

Sebbene all'interno della caratteristica musicale del secondo atto (la nullità), la forma delle grida oscilla tra i serpeggiamenti dei semitoni (o seconde minori) e quel salto di quinta (cfr. b. 554) del regno dei morti: una seconda linea presaga, ma più esplicita, è l'impressione di Melanto:

MELANTO: Antinoo, e gli occhi di quel vecchio?

ANTINOO: Gli saran strappati domani.

MELANTO: Mi fai ribrezzo, Antinoo.

e ritorna, quasi circolarmente in questa scena, il canto di gioia dei commensali; il ribrezzo di Melanto non si riferisce tanto alla crudeltà di Antinoo, cosa che avrà già avuto modo di conoscere in passato, ma all'assoluta tranquillità e indifferenza con cui il presunto re d'Itaca dispone della vita e dell'esistenza altrui. Questa indifferenza, oltre a delinearne sempre più nel suo mondo privo di qualsiasi considerazione gerarchica del valore, rafforza quella mancanza di valutazione tra bene e male di cui si è già detto, e che per lui ha senso solo nella direzione piacevole-spiacevole (e nella sua universalità, il superficiale senso della fortuna-sfortuna): l'invito di Antinoo a Melanto che dovrà danzare, viene compiuto in una sinuosa e sgucciante linea, le cui seconde e terze minori sono anche la struttura musicale su cui si formerà la danza di Melanto stessa, dal momento che la danzatrice è già necessitata a compierla sotto la pressione psicologica cui è sottoposta.

In realtà la danza, per significare quel confine tra la vita e la morte che dev'essere in questa scena, ha bisogno di un elemento dissacratorio, e questo sarà simboleggiato dallo strumento che occorre a Ulisse per poter riguadagnare l'*esistenza* e che, oltre tutto, è legato a lui in modo indissolubile: l'arco.

La sottigliezza demoniaca di Antinoo, che pensa all'arco come incentivo e compagno della danza di Melanto, non viene inizialmente compresa da lei, la quale anzi ha un grido di sgomento subito prima di sentire il comando di Antinoo: tutto l'organico, nel progressivo avvicinarsi dell'arco in primo piano, viene progressivamente ridotto negli strumenti, come sempre capita nei momenti più espressivi, fino ad arrivare a due battute vuote, ma anche per avviare quel crescendo strumentale necessario a sostenere il progredire della danza nell'eccitazione.

Il senso spiccatamente emotivo, o se vogliamo scenico, di questa prima parte impone la funzionalità del coro quale eco emozionale: portato l'arco, si sente « Soltanto Ulisse lo poté piegare / Danza, danza Melanto Ah! » ovvia risonanza psicologica della volontà dei presenti sulla piccola e smagrita (chissà perché la immaginiamo così) figura di Melanto, che abbassa il capo ed è costretta a cedere.

La danza. Come da sempre, un alibi per esprimere un crescendo emotivo o drammatico che spesso sconfina nella morte o in un radicale capovolgimento delle situazioni: il suo procedere qualitativo e quantitativo attraverso lo spazio sonoro è da sempre un passaggio da un mondo a un altro. In un'orchestra quasi silenziosa si avvertono timide seconde e terze minori, elementi base della prossima costruzione musicale,¹⁵ che vengono seguiti da un primo agitarsi dei violini, in cui non sarà difficile riconoscere alcuni elementi di Posidone; ancora una volta il mondo si rinchiude,

15. Come non ricordare gli iniziali mordenti di *Salomé*?

di nuovo quasi silenzio, e le molli terzine dei flauti rispecchiano i primi languidi movimenti, ma già intrisi di carica erotica, di Melanto. Quasi improvvisamente seconde minori e terze si uniscono nella terrena e brutale ritmica dei tamburi, nella piena affermazione del ritmo principale, che in questa danza diventa celebrazione dell'orizzonte mondano e sensuale del mondo:¹⁶

b. 732-733

La ripetizione ossessiva, quale antica e anche moderna via alla catarsi o all'incoscienza estatica, è qui utilizzata come via al raggiungimento dell'*ictus* di questa danza macabra, proprio nel momento in cui Melanto si attorciglia la corda intorno al collo emettendo un disperato grido, forse presagio della sua morte per mano di Ulisse, della sua prossima impiccagione.

Questo atto non precede immediatamente la vendetta di Ulisse perché psicologicamente i tempi non sono ancora maturi: il senso teatrale impone un nuovo contenimento proprio per rendere più espressivo l'atto finale: dunque la danza rimane ancora come semplice ma violento accenno a ciò che deve seguire.

L'"intermezzo" è rappresentato dalla vuota e inespressiva figura di Telemaco, che al di qua di qualsiasi significato assume solo una funzione rispetto alla figura di Ulisse (in via concettuale, cioè ne dimostra la solitudine dal momento che non lo riconosce) e rispetto alla narrazione (in via scenica, cioè, rappresenta quell'inserimento neutro, emotivamente necessario, da inserire tra parti estremamente espressive):

TELEMACO: « M'aspettava sul mare una nave corsara »
 ANTINOO, PISANDRO: « Quelle navi son la vergogna dell'isola nostra »

segue il disegno dei Cimмери, b. 744, quale apparizione del male che tanto avevano pianto le Ombre, e a cui i Proci sono destinati.

EURIMACO: « Sono la dannazione dei naviganti »

(tema della separazione, ancora nei Cimмери)

16. Serie del Secondo Atto, ovvero variazione (il *nulla*) di un frammento della serie di Ulisse.

L'organico diminuisce, la tensione si allenta: i commensali cercano di ristabilire l'atmosfera serena rivolgendo innocenti domande sul viaggio di Telemaco, ma l'inganno è sempre latente e utilizza quegli elementi (b. 767-770 e Antinoo 776-777) dell'alleato Posidone che rappresentano, però, anche il preludio della loro fine: la quiete viene definitivamente spezzata sull'ultima frase di Antinoo.

ANTINOO: « Vada intanto dalla Regina a dirle ch'è tornato. »
ULISSE: « Anch'io son ritornato. »

Sebbene in quest'*io* esista già una diversa coscienza, l'ombra di *Nessuno* si proietta ancora su di esso — seconda maggiore e minore —, e l'ultima, quasi disperata speranza del re dei Proci,

ANTINOO: « C'è qualcuno / che il vino ha reso troppo gaio questa sera.
Voi... poltroni! Portate altre faci!

segna il definitivo ingresso del vecchio disegno di Posidone (b. 810, cfr. b. 124 dell'Atto I) che ora si è trasformato nella vendetta di Ulisse, il cui senso di mimesi verrà d'ora in poi sempre rappresentato da questi intervalli. I servi non si muovono al comando di Antinoo, mentre il re d'Itaca ha ormai chiara non solo la differenza esistente tra i loro mondi, ma ha ormai compreso quell'indifferenza al bene e al male, quell'assenza di principio che oltrepassa l'istinto sensibile tipico dell'orizzonte dei Proci e così li apostrofa:

ULISSE: « C'è abbastanza luce per l'occhio mio.
Per voi la luce e l'ombra non differiscono più
Melanto sola, la cagna, ha compreso.
Si cominci da lei. » (Disegno del coro delle Ombre, b. 825).

Viene così delineata, alla fine, quell'intelligenza che accomuna la piccola danzatrice a Circe e che giustificava il loro stesso registro di voce: si farà impiccare senza un grido, senza un gesto.

Come la scansione di un pendolo che nulla ferma vengono scoccate le frecce contro i Proci, ora che l'ineluttabile destino di Ulisse è stato capovolto dalla sua rinata necessità umana: a ogni colpo tromboni e trombe segnano la caduta della sua vittima (settima, Antinoo, b. 843; ottava diminuita, Eurimaco, b. 846; settima, Pisandro, b. 888) con quegli intervalli che avevano perseguitato lui prima, inarrestabili, nel corso dell'opera; infine il tema dell'odio-sangue, b. 852, onora la comparsa della morte nel banchetto.

Ulisse si è così servito di quel filo musicale con cui la Necessità sembrava legarlo a sé, e lo ha fatto suo; il suo pervenire all'*esistenza*, nella coscienza di sé e del mondo cui da sempre tendeva, questa definitiva vittoria è entrata nel campo del nemico (musicalmente, il tema di Posidone; concettualmente la maledizione, il Destino) appropriandosi delle sue armi e utilizzandole a sua volta senza lasciargli spazio.

Questo capovolgimento del mondo in una diversa direzione, attraverso la ricerca sofferta e la volontà, questa variazione d'orizzonte che spezza un'apparenza imperturbabile è l'estremo atto umano di Ulisse; al di là di questa linea lui stesso, quale immagine dell'uomo si deve arrestare, la coscienza del sé e della ricerca terrena rappresenta infatti l'ultimo confine.

Sarà l'essenza dell'Epilogo a segnare una direzione che Ulisse cerca ma che non ha ancora trovato: consapevole, confermato con l'azione quel riconoscimento necessario per lui e per il mondo, Ulisse si trova di nuovo solo, al di là, in una sfera in cui la solitudine è il presupposto necessitante per scorgere quella direzione che mai atto o essere umano potrà dare.

Episodio XII e XIII

Penelope-Ulisse

Il ritmo principale, dopo la consumazione del dramma, riprende il suo corso inarrestabile: nella scena Penelope e Ulisse si guardano senza dire una parola, nell'intensità di un momento che è stato atteso per tanti anni e che qualsiasi espressione ridimensionerebbe.

Come già detto, al secondo episodio fa da specchio questo penultimo che segna il loro incontro. È un incontrarsi puramente astratto: la sempre più scavata essenzialità della figura di Ulisse, quale *exemplum* dell'uomo, espelle centrifugamente ogni vicenda strettamente terrena o scenica per cui il significato del loro incontro viene espresso per mezzo della sola musica.

Questo significato è la separazione, la più intensa e somma di qualsiasi altra: l'Intermezzo è basato su permutazioni della serie di Ulisse — secondo la nuova dinamica conquistata — e dal disegno della separazione che appare ora più completamente (b. 877-9), ora in parte (b. 882-6) sempre all'ombra del ritmo principale ancora, come spesso in precedenza, del tamburo. *Oltre*, dunque, a costituire l'ultima e più importante separazione, quasi spogliazione di Ulisse da ogni rapporto e affettività umana, qui si configura anche il passaggio obbligato, ovvero l'inizio, della possibilità di quella risposta che sorgerà proprio nell'Epilogo.

Quest'ultimo episodio contiene molti rimandi al primo, ma non è uguale poiché pur ritornando Ulisse al punto di partenza, e cioè sul mare, — una barca sul mare di notte, questa è l'ultima scena — e nonostante al-

cuni movimenti tipici che ricorrono nei due episodi (*guardare, mare*), la figura che appare alla fine è ben diversa da quella dell'inizio, anche non considerando l'apertura finale alla trascendenza.

Ulisse ha i capelli bianchi, la sua esperienza è aumentata e anche lui è cambiato: è ormai in compagnia di un tema che una volta era quello del Destino e di questa sua vittoria egli è pienamente cosciente.

ULISSE: No, non sono le Furie ad avventarsi su me
per vendicare quei che uccisi
per rinfacciarmi i compagni perduti:
sono i mostri (in me Circe li scoperse)
che rodono questo cuore mai placato

L'ultimo nome che pronuncia, secondo la profezia della maga, è proprio quello di Circe. Il senso del suono viene ridotto e plasmato secondo le più indicative rarefazioni, ora che tutto il mondo di Ulisse si sta tendendo all'infinito: il suo primo aspetto caratterizzante è già superato « Dopo fatiche immani, briciole di sapere, vani balbettamenti », come Faust aveva già detto prima dell'incontro con Mefistofele —, ma il suo secondo, ben più profondo, è proprio la via per raggiungere l'ultima risposta:

ULISSE: Stelle! Quante mai volte contemplai
sotto cieli diversi
la vostra pura trepida bellezza!
(...)
Perché tanto diverse m'apparite
in questa notte? Quando
fu stabilito il vostro corso, e come?

Stelle. Come altre volte il si maggiore compare, sebbene non limpido; siamo infatti ancora al di qua dell'illuminazione di Ulisse, e sappiamo che la "fede" nell'espressione dell'accordo tonale di cui abbiamo detto in *Volo di notte* non poteva permettere il suo impiego allo stato puro: non siamo ancora pervenuti alla risposta. La commossa e leggera trasparenza dell'orchestra sostiene il diverso *sguardo* che Ulisse getta sulla notte e sulle stelle; la *meraviglia*, il *guardare* assume qui quell'espressione che è rimasta velata in tutta l'opera: il *senso* delle cose, il significato di creazione che ama nascondersi dietro l'apparenza, tutto quello di cui il mondo è solo espressione e di cui il *guardare* e il *meravigliarsi* è solo promessa, è qui ricercato.

L'accorgersi della bellezza che lo circonda spinge Ulisse all'ultima, definitiva domanda, che non solo chiede una ragione del mondo, ma ancor più di ciò cui si riferisce il valore e l'*esistenza* degli uomini e delle cose:

...soffrii pene infinite
intorno a me cercando
quanto mi manca: la Parola, il Nome
Trovar potessi il nome pronunciar la parola
che chiarisca a me stesso cosí ansioso cercare;

che giustifichi questa mia vita, il lungo errare,
che rassereni l'ora che rapida s'invola
Guardare, meravigliarsi, e tornare a guardare

Gli interventi quasi recitativi, *quasi parlando*, degli strumenti sostengono questa bellissima pagina, canto dell'umanità sofferente e desolata alla ricerca di Dio; ritorna il tema del *meravigliarsi* — b. 998, 1004 — prima che l'orizzonte del mondo venga definitivamente abbandonato:

Signore!
Non piú soli sono il mio cuore e il mare.

Ultimo Leitmotiv dell'opera, b. 1030-2. L'uomo della ricerca, l'uomo della coerenza che tanto ha sofferto per mantenersi puro di fronte alla propria legge si è abbandonato al Signore senza riserve, senza domande; la sua lucida rinnegazione del mondo fino a negare gli stessi affetti, la reificazione del proprio dolore e della propria strada lo ha portato nell'universo del sacro, della risposta appagante. Egli si abbandona con l'effusione amorosa di chi avverte la bellezza della vita e di tutto ciò che la circonda, e ne trova la ragione; agostinianamente accoglie Dio non per ragionamento, non per finale elemento di somma e sottrazione che l'esperienza gli ha procurato, ma per *illuminazione*, per quell'istantaneo e inafferrabile passaggio cui Ulisse era già stato preparato nel corso della vita, ma che è atto assolutamente imprevedibile, è mistico abbandono d'amore originato dalla ricerca e dall'attenzione alla bellezza.

La stessa musica procede in un altro universo; il ritmo principale si inverte in negativo (batt. 1023-25 fino ad arrivare alla 1036) in una struttura che, riprendendo la serie di Ulisse, ne trasfigura definitivamente la seconda minore: tale inversione del divenire è l'abbandono dello stesso tempo, vita e dannazione dell'uomo e a cui niente e nessuno nell'opera poteva sfuggire, che era stato fabbricato al polo opposto della piramide degli episodi, in quella scena delle Ombre che una volta era centro irradiante di tutta una condizione ontologica, e che ora scompare.

Ciò che (nel ritmo principale-divenire) era suono, positività, è ora quell'elemento terreno che tace di fronte all'infinito secondo le nuove pause, ma ciò che nelle pause viveva una volta nel silenzio, nel mondo, ora si esprime quale eco di un'Essenza a lungo nascosta all'orizzonte mondano e che ora vuole apparire in tutto il suo amore.

In questo amore si annullano e trovano appagamento le domande eterne dell'uomo, che qui svaniranno dolcemente: Ulisse, l'uomo, non è piú solo.

E noi, nocchieri del nostro tormentato vascello, osserviamo la partitura ormai chiusa, tra l'ombra della *Sorge* che sempre ci accompagna, e la velata speranza della Risposta con cui Ulisse, ormai inghiottito dalla notte del mondo, ci ha lasciato a sua volta, nella solitudine.

Un giudizio sulle opere di Dallapiccola richiama a sé problemi di importanza decisiva per la musica d'oggi.

Pur avendo adottato la tecnica seriale, la sua musica risente del famoso "temperamento" che consegna all'uditore una soluzione più accettabile sul piano della pura percezione sonora e che modifica la legge dodecafonica in modo più plastico e "duttibile" alle esigenze drammatiche.

Questo il percorso fino a *Ulisse*.

Job infatti, e il *Prigioniero*, denotano la più riuscita e audace sintesi tra fedeltà e teoria strutturale e *comprensibilità* della percezione sonora ossia dell'accordo; ¹ in altre parole a differenza delle opere dodecafoniche, queste di Dallapiccola riescono più *comprensibili* all'orecchio proprio per la relativa facilità con cui l'ascoltatore riesce a individuarne armonia o melodie riconoscibili, pur essendo allo stesso tempo educato a una sensibilità diversa per la struttura stessa della composizione.

Il grande merito di queste opere — a prescindere dall'equilibrio formale, dalla profondità concettuale dell'ispirazione — è quello di aver anticipato solo in parte la dissonanza, rendendo così possibile allo spettatore non solo la graduale sensibilizzazione alle nuove teorie musicali, ma dandogli la possibilità di seguire in modo effettivo l'evoluzione stessa della musica.

Tale *modus operandi* è la realizzazione dell'idea, che già io espressi in precedenza, di considerare che una piccola aggiunta, in musica, è molto più efficace di una rivoluzione teorica, dodecaфонia o ogni altra teoria "radicale", che rischia di essere incomunicabile al fruitore dell'opera d'arte:

1. Infatti un accordo dodecafonico può essere capito in quanto a sonorità, timbro etc. ma non *compreso* armonicamente dall'uditore. Tale *comprensione* non avviene come erroneamente si crede ascoltando decine di volte un brano siffatto, ma conquistando *gradualmente* le dissonanze così lontane. Cfr. *Musikgeist e mondo moderno*, Zanibon, Padova 1982: « Illusione e svelamento della musica occidentale ». Ma proprio questa era la grande via indicata dal *Prigioniero* e non più seguita.

in questo è infatti consistito forse l'errore storico della dodecafonia, errore che oggi, si badi bene, continua a essere frequentemente commesso dai compositori contemporanei sebbene con altri mezzi e teorie.

Questa conciliazione tra legge e *comprensione*, ovvero *effettiva* proposta di una diversa sensibilità musicale venne mirabilmente sintetizzata in alcune opere di Dallapiccola di cui la piú riuscita (e per questa ragione la piú famosa) fu forse il *Prigioniero*: quest'opera poteva probabilmente rappresentare la nuova strada della musica, la nuova espressione che avrebbe garantito un'evoluzione armonica e formale *educativa*, pur senza rinchiudersi in un sistema di leggi troppo lontano dalle normali capacità di *comprensione* dell'orecchio.²

Sta di fatto che questa intuizione, questo nuovo cammino fu poi abbandonato da Dallapiccola: a prescindere dall'essenzializzazione degli ultimi lavori infatti, come comune a tutti i grandi musicisti, l'opera *Ulisse* sta proprio a dimostrarlo.

Ulisse è una delle opere piú profonde e meglio costruite del nostro secolo. Procedendo nell'analisi l'ho trovata tra le piú belle e interessanti anche per la sua costruzione intellettualistica.

Ma proprio questo è il punto: oltre a rispettare rigidamente la costruzione dodecafonica, e quindi abbandonando la strada di cui si diceva, l'opera risulta perfino troppo levigata e speculare nella sua perfezione tanto da poter generare piú freddezza che emotività nello spettatore impreparato, poiché si trasforma in un'opera che ha costituzionalmente bisogno di una preparazione adeguata per essere veramente compresa e amata.

Mentre l'assenso del pubblico per opere come *Job* e il *Prigioniero* mi è sembrato indiscutibile, almeno a quanto mi risulta, per *Ulisse* il linguaggio scelto ha rappresentato un atto che invece di semplificare la struttura già complessa di per sé, l'ha complicata ancora di piú: ciò non toglie che *all'interno di questo orizzonte* le soluzioni adottate siano di grande bellezza come ho cercato di dimostrare.

Il mio è un giudizio, dunque, che va *oltre* il fatto personale e che cerca di rendere conto della percettività del pubblico³ — ovvero della oggettiva capacità di comunicazione dell'opera d'arte — e della strada evolutiva del processo musicale.

Oggi siamo arrivati a un punto per cui non è piú possibile sperimentare all'infinito: la dodecafonia ha sollevato un tale problema estetico, di scelta per i compositori, da portare la musica quasi al silenzio o al caos.

2. Per una trattazione piú sistematica del problema teoria musicale-comprensione dell'uditore, che tanto rende enigmatico il rapporto tra opere moderne e ascoltatori, rimando al mio *Musikgeist*, cit.

3. Ciò non intende togliere validità, naturalmente, a un'opera per il fatto di essere di "difficile" comprensione da parte degli spettatori, semplicemente cerca di stabilire un rapporto tra composizione e ascolto medio come, negli effetti, si stabilisce.

Solo una nuova via creata sul crinale dell'arditezza armonica da una parte, ma anche di una certa "riconoscibilità" dall'altra, potrà ridare spazio a una nuova sensibilità e a un diverso rapporto tra compositore e ascoltatore — segnatamente l'intuizione del *Prigioniero* — ponendosi così come effettivo incedere del processo musicale.

In questo senso Dallapiccola illuminò un tratto di sentiero decisivo per la storia della musica, ma solo per poco: per altre vie il corso del processo si sarebbe inoltrato, nel cammino di questo secolo.

LA CRITICA

L'idea di *Volo di Notte* venne a Dallapiccola già nel '34 quando « per un caso mi avvenne di leggere *Vol de Nuit*, il breve romanzo che diede immediatamente la celebrità a Antoine de Saint-Exupéry, scrittore e aviatore. Ne riportai una forte impressione, ma non immaginai lí per lí la possibilità di trarne un lavoro teatrale. Dirò di piú: quando tale possibilità mi fu suggerita ne rimasi preoccupato e sgomento. Il soggetto era affascinante senza dubbio; ma la sua realizzazione scenica presentava un cumulo di serie difficoltà. Pensai a lungo. *Volo di Notte* avrebbe dovuto essere concentrato in un atto, di proporzioni forse piuttosto vaste, ma in tutti i modi un atto solo. Una qualsiasi interruzione avrebbe tolto al dramma quella continua spinta interiore che mi sembra la sua fondamentale ragione d'essere. »¹

La prima rappresentazione avviene in occasione del Maggio fiorentino del 1940 al Teatro alla Pergola sotto la direzione di Fernando Previtali con la regia di Guido Salvini; la stampa accoglie questa prima opera di Dallapiccola con un giudizio complessivamente favorevole. «...Sono assai lieto di scrivere che a mio parere, *Volo di notte* è ricca di moderna sensibilità e di espressione drammatica, è limpida nello stile personale. Il Dallapiccola che era parso un compositore indifferente, intellettualistico, e soltanto nelle *Laudi* un poco emotivo, s'è rinnovato nel ripensamento della vita reale, nell'interpretazione delle sofferenze dell'anima, ha sentito il dramma nella sua essenza e l'ha teatralmente concertato. Ancora una volta quell'osservazione dell'umanità, di cui la negligenza a favore delle forme astratte ha fatto tanto danno all'arte moderna, si rivela il germe dell'espressione artistica... Alla fine dell'opera (...) il pubblico che gremiva la Pergola ha applaudito con molto calore, mentre dal loggione di sinistra due o tre spettatori fischiavano. L'autore, il maestro Previtali, e i cantanti sono venuti otto volte alla ribalta. Successo, dunque, pieno e convinto. »²

1. L. DALLAPICCOLA, « Per la prima rappresentazione di *Volo di Notte* » in *Parole e Musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Il Saggiatore, Milano, 1980, p. 388.

2. A. DELLA CORTE, « La Stampa », 19 Maggio 1940. Quasi tutta la stampa nazionale conferisce il successo all'opera (« Il Popolo d'Italia », « Il Bargello ») sebbene a volte venga criticato il libretto: « Un difetto c'è, ma riguarda il fatto spettacolo, nasce dalle parole e vi rimane. (...) Ora qualche residuo della prosa è rimasto nella traduzione drammatica (...). Pare come se il libro di prosa sia rimasto aperto sul pianoforte

Dopo questa prima rappresentazione, un lungo silenzio cala su *Volo di Notte*: bisogna aspettare ben ventiquattro anni prima di poter riascoltare quest'opera di Dallapiccola; infatti soltanto nel '64 viene riproposta sempre a cura del Maggio Musicale Fiorentino.

Non si può dire certamente che sia stata un'opera molto seguita, anche se ha sempre riscosso notevole simpatia e un certo successo; Massimo Mila, amico e ammiratore di Dallapiccola di vecchia data, sintetizza questo fatto con una curiosa nota personale apparsa sull'« Espresso » il 28 giugno 1964: « È una cara e cattivante opera, alla quale si resta legati da singolari legami affettivi, sebbene ci sia da disperare di poter mai assistere ad una esecuzione veramente soddisfacente. (...) E in più c'è una freschezza e una capacità di credere a risorse musicali e drammatiche di varia natura, che più tardi verranno severamente sacrificate sull'altare d'un più consapevole rigore stilistico, ma che qui impiegate col fiducioso attivismo dei trent'anni, aggiungono colori al quadro e sono gradevoli attrattive dello spettacolo. (...) Ma proprio la ricchezza degli elementi pittoreschi, scenici e musicali, a cui si apre questa opera con giovanile fiducia, l'argomento moderno, l'apparato tecnico-aviatorio della messa in scena, i quadranti, le carte geografiche, il radiotelegrafista, il freddo ufficio del direttore Rivière, il realismo cinematografico delle tute degli aviatori, il continuo "décalage" del canto al parlato attraverso sfumature intermedie sottilmente calcolate, tutto ciò presenta all'esecuzione difficoltà che i teatri attuali non sembrano in grado di superare con successo. »

Consensi positivi, anche se non pienamente entusiasti esprime il resto della critica, non solo in occasione di questa rappresentazione (« L'Unità », 27 giugno 1964), ma anche di quella che si svolge tre anni più tardi al teatro Massimo di Roma (« L'ora », 14 gennaio 1967).³

Nel '72 *Volo di Notte* inaugura la stagione concertistica a Treviso assieme alla grande opera di Dallapiccola il *Prigioniero*.

Sono passati ormai trentadue anni dalla "prima" di *Volo di Notte* e il mondo musicale ha ormai conosciuto e assorbito tutta la produzione teatrale del maestro, di conseguenza la critica non si limita più a un giudizio sull'andamento della serata, ma tenta di formulare una valutazione più approfondita e inquadrata in una visione globale della produzione di Dallapiccola: « Il *Volo di notte* e il *Prigioniero* pur nella diversità dell'imposta-

intanto che Dallapiccola componeva. Miracolosamente soltanto gli occhi dell'autore vedevano ancora quelle pagine; la musica non ne ha risentito. Io scongiuro Dallapiccola di togliere dieci o venti parole che turbano gli uditori, allora lo "spettacolo" acquisterebbe la sua più perfetta unità. » M.B., « Il Tempo », 23-5-1940.

3. Addirittura la rivista « Musica oggi » definisce *Volo di notte* un "melodramma" contraddicendo ciò che lo stesso Dallapiccola aveva affermato. « Non ho denominato *Volo di Notte* né opera né melodramma. Un atto ho scritto, e non ho voluto specificare di più. *Opera* ha significato troppo generico; *melodramma* troppo definito... » L. DALLAPICCOLA, *Parole e Musica*, op. cit., p. 392.

zione musicale e drammatica, dimostrano incontestabilmente come tutto l'itinerario di Dallapiccola sia consistito in un lento e progressivo approfondimento di una vocazione compositiva che si era già precisata fin dai suoi lavori giovanili: non ci sono fratture nel maestro istriano, bensì una continuità di sollecitazioni musicali che convergono si direbbe inevitabilmente, verso un centro: la tendenza verso liriche trascendenze, che del musicista rimane una delle cifre più distintive. (...) Nella suggestione estatica del *Volo di notte* c'è già tutto il Dallapiccola di domani »⁴ e ancora, sebbene in modo più convenzionale e scontato: « Superando le ambiguità del testo, il musicista raccoglie e brucia in un colpo solo il sacrosanto armamento musicale del passato: dai residui lirici che saremmo tentati di chiamare pucciniani alle prime esperienze dei Casella e dei Malipiero, non senza qualche nostalgia debussysta anche nei lavori più maturi.

Nel *Volo* insomma vi è tutto ciò che un musicista italiano si porta dietro per forza di tradizione, assieme a quello che la sprovincializzazione attuata dalla generazione dell'Ottanta ha imposto ai più avveduti e a quello che la generazione seguente — dei Dallapiccola e dei Petrassi — comincia a raccogliere e a sperimentare per conto proprio. Una enorme quantità di materiale eterogeneo che il compositore poco più che trentenne fonde in un ardito autodafé da cui nascerà — e lo avvertiamo soprattutto in molte eccezionali pagine corali e strumentali — l'artista definitivamente libero nelle proprie scelte. »⁵

Nel marzo dell'anno successivo *Volo di Notte* è rappresentato a Venezia e anche in questa occasione si riconferma il successo dell'anno precedente a Treviso, sebbene il « Gazzettino » ne critichi l'idea teatrale e Messinis sembri contraddire ciò che aveva detto sei mesi prima.⁶

Da allora non abbiamo più notizie e sebbene *Volo di Notte* sia stato ancora rappresentato, l'ultima occasione di un certo interesse ebbe luogo sette anni fa e precisamente l'8 maggio 1975 al teatro Politeama Margherita di Genova: l'opera viene data solo pochi mesi dopo la morte del Maestro trasformandosi così in una commossa commemorazione; Guido Piomonte nel « Giornale » (9 maggio 1975) ne dà testimonianza: « Una festosa occasione celebrativa doveva regnare, nelle originarie intenzioni, su questo ritorno genovese di *Volo di Notte* di Luigi Dallapiccola, proprio

4. MARIO MESSINIS, « il Gazzettino », 8 ottobre 1972.

5. RUBENS TEDESCHI, « l'Unità », 6 ottobre 1972, e inoltre si veda « l'Avvenire » 6-10-'72 « il Piccolo » 6-10-'72 e la rivista « l'Europeo » 19-10-'72.

6. Cfr. nota 4. M. MESSINIS, nel « Gazzettino » del 29 marzo 1973, infatti dice: « Lo spettacolo è impostato su alcuni elementi metallici scomponibili (...) e riesce nel compito quanto meno impervio di dare vita scenica alle trascendenze dallapiccoliane, che per la verità ci appaiono oggi piuttosto datate, specie nelle ambizioni spiritualistiche del finale. Ad un'idea teatrale discutibile fanno però riscontro soluzioni musicali che ci portano al centro della poetica dell'autore... ».

in questi giorni ricorrendo trentacinque anni dalla prima rappresentazione dell'opera. (...) Purtroppo la recente e improvvisa scomparsa di Dallapiccola ha radicalmente alterato le prospettive dello spettacolo genovese, tramutando in commemorazione quello che si annunciava come un lieto e cordiale incontro. »⁷

7. Ancora: « È una sensazione personale. Non sono passati ancora tre mesi dalla morte di Luigi Dallapiccola e ieri sera pareva che *Volo di notte* avesse accenti più accorati. Non è da escludere che Bruno Bartoletti, nel concertare il dramma musicale, vi abbia travasato una ulteriore commozione. Se purtroppo lo spettacolo è diventato celebrativo, bisogna dire che gli interpreti si sono prodigati, intelligenza e cuore, quasi a testimoniare la stima che circondava il compositore di Pisino d'Istria. Uno stimolo generoso e bello come il risultato. » « Secolo XIX », 8 maggio 1975; si veda anche « il Corriere della sera », 12-5-'75.

Marsia, balletto in un atto su tema di Aurel M. Millos viene composto da Dallapiccola tra il 1942 e il 1943.¹

Devono passare cinque anni dalla pubblicazione del lavoro prima che il balletto venga rappresentato al teatro La Fenice di Venezia,² con la direzione di Igor Markevitch e la coreografia di Millos.

L'opera viene accolta con favore, forse, proprio per la particolarità di un balletto a sfondo mitico e realizzato con tecnica "non dodecafonica": « Qui (in *Marsia*) Dallapiccola non ha ancora fatto suoi i rigidi canoni formali della dodecafonia viennese. L'ordine della musica segue prevalentemente le leggi ligie del sistema diatonico appena temperato dalle sciezature cromatiche o addirittura arcaicamente contratto nello spazio dell'antica scala pentatonica. Si esprime come gli viene. (...) La viva aderenza sinfonica alla materia ideale e alla trama stessa del soggetto dimostra che egli non ha qui accettato le suggestioni astratte di una tonalità non sempre duttile né percepibile. Dallapiccola canta e non ci si meraviglia dopo gli esperimenti inflessibilmente ermetici e scostanti degli ultimi anni. »³ Mentre Giorgio Vigolo apprezza più che la partitura, il contenuto stesso del balletto: « Il *Marsia* del balletto omonimo, che è la migliore espressione scenica, forse, conseguita dal Dallapiccola, è un imprigionato, un torturato, scorticato anzi, che passa dalla panica libertà iniziale alla punizio-

1. Lo stesso Millos spiega i motivi che hanno indotto il Maestro a comporre il balletto: « ...Dallapiccola acconsentì a comporre la musica per un balletto e mi chiese di esporgli delle idee per un eventuale argomento. Tra i temi che in quei tristi anni di guerra mi interessavano particolarmente era il mito di Marsia, il tragico fauno scopritore della musica, che più sembrava corrispondere alla sua sensibilità: egli, vedendo nella figura del fauno, quale vinto creatore, già l'essere umano stesso, si sentì attratto dall'idea di riflettere in un balletto il dramma dell'immane sforzo umano di avvicinare Dio. (...) Dallapiccola poteva così dedicarsi al suo lavoro di composizione durante il quale, ovviamente, restammo in continuo contatto. Ed è stata infatti una vera e propria collaborazione, davvero fraterna la nostra. Solo così è stato possibile ottenere quella autentica armonia spirituale e stilistica tra gli elementi espressivi — musica e coreografia — della realizzazione, alla quale si deve il curriculum tanto fortunato del nostro balletto *Marsia*. » AURELIO M. MILLOS, « Luigi Dallapiccola e la nascita del balletto Marsia », in *In ricordo di Luigi Dallapiccola*, numero speciale del « Notiziario Edizioni Suvini Zerboni », Milano 1975, p. 27.

2. Precisamente il 9 settembre 1948, in occasione del XI Festival Internazionale di Musica Contemporanea.

3. FRANCO ABBIATI, « Corriere della Sera », 10 settembre 1948.

ne spietata del Dio. La libertà è anche qui un *terminus a quo*, che sarà negato subito dopo; mentre la scansioni musicale del lavoro troverà il suo momento positivo nel castigo del Dio. È vero che alla fine del balletto *Marsia* viene disciolto nel fiume; ma si tratta di una soluzione puramente decorativa e di maniera, di un fregio freddo e quasi accademico, da cui la reale adesione del musicista è lontanissima. »⁴

Passano ben sette anni senza che si abbia notizia della comparsa di *Marsia* sulle scene, infatti solo nel maggio del '55 ritroviamo il balletto a Firenze in occasione del Maggio Musicale; il lavoro viene accolto ancora una volta con entusiasmo, non solo per la bellezza della coreografia, ma anche per la partitura "orecchiabile" rispetto alle altre opere del Maestro.

« Il suo balletto *Marsia* (1942) non è una novità che per Firenze: è ormai considerato, anzi, una delle partiture più significative del nostro tempo, non foss'altro perché non è dodecafonica, e mette l'animo in pace ai più accaniti oppositori di Schönberg. »⁵

Ma da allora, sia per un relativo scarso interesse dell'autore, sia perché il successo di un balletto in Italia dipende dal virtuosismo del singolo interprete, sembra che un velo di silenzio appena strappato qua e là abbia coperto la partitura del balletto *Marsia*.

4. GIORGIO VIGOLO, « Cronache » (1949), in *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, p. 36.

5. LEONARDO PINZAUTI, « Il Giornale del Mattino », 5-5-'55, e inoltre cfr. « Il Resto del Carlino », 5-5-'55.

Il *Prigioniero* — un prologo e un atto — è stato composto tra il 1944 e il '48, e a questo proposito abbiamo più notizie di Dallapiccola stesso sull'opera che per qualsiasi lavoro precedente: « Tra la vigilia di Natale e il giorno di San Silvestro del 1943 preparavo una prima stesura del libretto del *Prigioniero* che, il 4 gennaio seguente, a San Domenico, in casa Bon-santi, leggevo ad alcuni amici. »

Le vicende della guerra ritardarono il lavoro, ed « è certo che il *Prigionie-ro* non poté progredire in forma visibile se non a partire dal gennaio del '45.

Due scene furono abbozzate; nel frattempo composi due lavori di musica da camera.

Nel 1946 mi trovai improvvisamente fermo. Stanchezza, esaurimento... Si contempla un orizzonte senza fine dalla Schelda. "Cigni della libertà", cantavo nel cuore. E volli vedere Gand, che è quasi una fortezza e volli salire su quel campanile dove aveva risonato *Roelandt*, la fiera campana che tanta parte ha nel mio *Prigioniero*. (...) E così ritrovai la forza di riprendere il lavoro, che fu concluso in una prima stesura il 25 aprile 1947.

La partitura d'orchestra fu ultimata il 3 maggio 1948. »¹

L'anno successivo — 1° dicembre 1949 — si ha una prima esecuzione radiofonica a Torino, mentre la prima rappresentazione teatrale avviene a cura del Maggio Musicale Fiorentino il 20 maggio 1950 con la direzione di Hermann Scherchen e la regia di Bronislaw Horowicz.

Il lavoro riscuote un buon successo di pubblico,² ma non ugualmente di critica che non approva la tecnica musicale dell'opera; contro quest'ultima il già ricordato Massimo Mila (« Omnibus », 4 giugno 1950) prende la difesa del *Prigioniero* cercando di dare una giustificazione della partitura: « E di temi, infatti, è tutta intessuta la partitura del *Prigioniero*: temi, si badi bene, cioè cellule musicali perfettamente riconoscibili dall'orecchio, e spesso indipendenti dalle "serie" dodecafoniche che formano,

1. L. DALLAPICCOLA, « Genesi dei canti di prigionia e del *Prigioniero* », in *Parole...*, cit., pp. 413-17.

2. « ...l'opera ha avuto forti e unanimi applausi e chiamate all'autore. (AUGUSTO HERMET, « Sicilia del popolo » 7-6-1950) e ancora: « Successo non entusiastico, ma incontrastato, e autore più volte evocato alla ribalta, con gli interpreti. » (GINO SCALIA, « L'ora », 25-5-'50), nonostante la pessima regia e scenografia (cfr. M. MILA, « Omnibus », 4-6-'50).

sf, l'ordito interno della musica ma danno come risultato esterno, questa produzione di temi plasticamente riconoscibili e di chiaro impiego espressivo e drammatico. (...) Ora che questa evidente struttura tematica dell'opera (probabilmente una delle ragioni determinanti del successo di pubblico) sia sfuggita a qualche critico poco pratico di partiture, non fa meraviglia. Ma quando musicisti veri e propri hanno negato questa struttura, scorgendo nella musica del *Prigioniero* "un groviglio di suoni tali che nemmeno l'orecchio piú educato e scelto riuscirebbe a districare", allora, francamente, non è dell'orecchio o della intelligenza, ma della buona fede di questi *soi-disant* critici che si è costretti a dubitare.»³

C'è anche chi ha voluto vedere nel *Prigioniero* un'opera di celebrazione della Resistenza, negandogli così quel significato universale che trascende il singolo momento storico.⁴

Nonostante l'interesse e il successo suscitati dalla "prima", ancora una volta Dallapiccola deve attendere — questa volta dodici anni (!) — prima di poter rivedere l'opera rappresentata, e infatti solo nel 1962 (il 17 febbraio) ritroviamo il *Prigioniero* alla Scala di Milano assieme alla *Turandot* di Busoni, dunque due opere contemporanee in un teatro abbastanza tradizionalista per quel tempo.⁵

Contrariamente ai successi riportati un po' da tutta la stampa nazionale, tra cui l'« Espresso » ancora con un articolo di M. Mila⁶, il « Corriere della Sera » (18-2-'62), ne fa una critica stroncante: « Tema [la libertà] affascinante ma non nuovo, anzi così dibattuto e sfruttato nell'ultimo mezzo secolo da suonare perfino stucchevole all'orecchio dei lettori e degli spettatori. (...) Teatralmente è fiacco e musicalmente abbastanza comune. Poiché ciò che sta alla base del tormentato linguaggio drammatico di Dallapiccola, sciupandone le migliori intenzioni, è una concezione rappresentativa inattiva, statica, quasi soltanto introspettiva del teatro. (...) è mortificata la voce singola del cantante, intesa quale strumento tra gli stru-

3. Ricordiamo anche che Mila è uno dei primi esegeti della partitura come testimonia la presentazione al disco relativo.

4. « La quale [la libertà] nella sua accezione sociale è una delle tre parole idoli della Rivoluzione francese, e che ovviamente è stata di nuovo esaltata nell'ambiente della Resistenza contro il nazismo invasore. » « Sicilia del Popolo », 7-6-'50.)

5. « Alla Scala ci si sta evidentemente sforzando di colmare una grave lacuna che da decenni costituisce la caratteristica conservativa di questo teatro », (« L'Unità » 18 febbraio 1962) e vedi anche « Settimo Giorno », 27 febbraio 1962.

6. « Milano. A dodici anni dalla sua prima rappresentazione a Firenze, il *Prigioniero* di Dallapiccola, passato nel frattempo con successo su numerose scene straniere, ha finalmente trovato la strada di un altro teatro italiano, e precisamente la Scala. Anche qui il successo è stato fuori discussione, e messo ancor piú in rilievo da tentativi timidissimi di dissenso di quegli ascoltatori che zittiscono per sistema tutto ciò che non fa parte del repertorio tradizionale. Immediatamente dovettero desistere perché era chiaro che, pur senza sbracciarsi dall'entusiasmo, il riservato pubblico delle prime scaligere accettava il *Prigioniero* tra le cose "bene", contro le quali non sarebbe prudente prendere posizione. » (M. MILA « L'Espresso », 4-3-'62).

menti e non quale elemento determinato, determinante e da configurare secondo un sentimento, un concetto filosofico, una posizione psicologica. Agglomerato timbrico tra timbri strumentali, la voce singola emette suoni inerti e vagabondi di una declamazione ritmica rigidamente orchestrale, anonima anche dove chiassosa, priva di emotività anche dove esasperata e ferina. Gridi, in ogni caso, che si traducono in fenomeni acustici più o meno impressionanti, non in immagini musicali d'una qualche validità a tutti gli effetti, sia formali, sia poetici. »

Ma innegabilmente il *Prigioniero* è l'opera che più ha diffuso il nome di Dallapiccola, ed è di gran lunga la più rappresentata e famosa tra tutti i lavori dell'autore. La sua equilibrata unione tra l'esasperata sonorità contemporanea e il classico riconoscimento tematico, l'ha sempre resa accetta ai cultori di quasi ogni sensibilità. "Solo" due anni dopo, e cioè nel '64, il *Prigioniero* è al teatro dell'Opera di Roma, anche in questa occasione il mondo musicale si divide in giudizi di approvazione e di favore⁷ ma talora negativi soprattutto per quanto riguarda la tecnica musicale dell'opera.⁸

Nel febbraio del '66 il *Prigioniero* è al teatro Comunale di Bologna. Pare che ormai la critica ne abbia assimilato la non facile tecnica così da formulare giudizi ormai del tutto positivi: « ...oggi la prospettiva critica si è rischiarata e decantata tanto da consentire forse già la storicizzazione dell'opera nel senso di poterla giustapporre entro la produzione melodrammatica italiana degli ultimi vent'anni. (...) Egli [Dallapiccola] si dichiara in Italia il rappresentante più qualificato della corrente espressionista dodecafonica non perché meglio di altri ne conosca i segreti, ma perché in lui quelle leggi morfologiche e quell'estetica rappresentarono e rappresentano il congeniale apparato in cui deporre i suoi lieviti morali e il suo umanesimo; (...) non dunque la dodecaфонia per europeizzarsi e per apparire *à la page*, non la ricerca lambiccata di laboratorio, bensì una scelta consapevole per trovare la bussola ai propri orientamenti di musicista e di artista. »⁹

Finalmente sei anni dopo — 5 ottobre 1972 — il *Prigioniero* e *Volo di Notte* vengono rappresentati in un'unica serata a Treviso; in questa occa-

7. « Il *Prigioniero* ha un suo taglio logico e una sua linea espressiva unitaria che si impongono al di là di qualsiasi considerazione sull'uso della dodecaфонia, dell'atonalità, del totale cromatico e di altre astruserie del genere che possono far presa solo sull'attenzione razionante dell'ascoltatore » (ENNIO MELCHIORRE, *Il Messaggero* 20-2-'64) e ancora cfr. *Paese Sera* 20-2-'64, *Avanti* 20-2-64.

8. « Il *Prigioniero* di Luigi Dallapiccola non è un'opera di teatro ma un nebuloso ragionamento che tradotto in termini scenici e musicali, dà luogo ad uno spettacolo torbido e oscuro: alla vista come alla mente. (...) La musica, dal canto suo, non è che una ingegnosa esercitazione di tecnica schönberghiana. E abbiamo detto tutto ». (GUIDO PANNAIN, *Il Tempo* 20-2-'64).

9. LIONELLO LEVI, *Il Resto del Carlino*, 26-2-'66, vedi anche *l'Avvenire* 26-2-'66 e *Il Gazzettino* 19-2-'66.

sione si conferma la definitiva accettazione di critica e di gusto delle due opere.¹⁰

Un'altra rappresentazione risale all'aprile del '75, ossia due mesi dopo la scomparsa del Maestro, al teatro Politeama Margherita di Genova. Nonostante i notevoli precedenti l'opera è accolta dal pubblico con poco entusiasmo, forse perché quella stessa sera assieme al *Prigioniero* viene rappresentata anche *Pubblicità ninfa gentile* di Gino Negri, lavoro molto più leggero e di facile comprensione;¹¹ ma con consensi ormai unanimi dalla critica.¹² Oggi nonostante l'accettazione degli storici, il relativo successo di pubblico e le centinaia di repliche in tutto il mondo, il *Prigioniero* continua ad essere opera rara nei teatri italiani: si può senz'altro dire, in realtà, che la scomparsa di Dallapiccola abbia fortemente influito sull'interesse per l'opera.

10. Il successo è decretato sia dal mondo cattolico: « L'opera ha lunghe stasi contemplative, ma è pure realizzata con sottile senso della progressione drammatica e con effetti di brivido sonoro molto vicini al *Don Carlos* verdiano. (...) Pagine lucide e suggestive... » (EDOARDO GUGLIELMI *L'Avvenire* 6-10-'72), sia da quello marxista: « Questa conquista interiore [di *Volo di Notte*] ci dà dieci anni dopo la eccezionale partitura del *Prigioniero*: dramma di una volontà non più gratuita, ma tesa alla più alta conquista quella della libertà ». (RUBENS TEDESCHI, *l'Unità* 6-10-'72), sia del mondo laico: « ...Dallapiccola dimostra, con questo *Prigioniero* di possedere come pochi altri musicisti del nostro tempo il prezioso senso della misura » (EUGENIO GARA, *L'Europeo*, 19-10-'72).

11. « Non troppo convinti gli applausi del pubblico invero un po' sparuto: eppure il *Prigioniero* conta tra le opere più importanti del Novecento. Ma lo stesso pubblico è parso divertito da *Pubblicità ninfa gentile* di Gino Negri il lavoro che chiudeva la serata. » (PIETRO VIOLANTE, « L'Ora », 5-4-'75).

12. Cfr. ancora PIETRO VIOLANTE (« L'Ora », 5-4-'75) che cerca nel libretto e nella partitura una profondità filosofica che va al di là del « fenomeno spettacolo ».

Job — una sacra rappresentazione — su testo dell'autore tratto dal libro di Giobbe (1950) è stato realizzato da Dallapiccola su invito di Guido M. Gatti.¹

Quasi all'indomani della pubblicazione dell'opera, *Job* appare nei cartelloni del teatro Eliseo di Roma (30 ottobre '50) con la direzione di Ferdinando Previtali e la regia di Alessandro Fersen. Ma su questa prima rappresentazione, a causa dell' "ammutinamento" dei cantanti² la critica non può pronunciare un giudizio obiettivo: « Tu avrai ben capito che ciò che era avvenuto all'inizio dello spettacolo mi aveva messo in uno stato d'animo non perfettamente sereno. »³

1. « Il mio vecchio amico Guido M. Gatti mi invitò a scrivere una sorta di "Sacra rappresentazione" per la nuova associazione l' "Anfiparnaso" di Roma. Non accettai né rifiutai la proposta: dissi soltanto che ci avrei pensato sopra. Una "Sacra rappresentazione"? Non capivo esattamente che cosa mi venisse richiesto. Fra il 1936 e il 1937 avevo composto le *Tre Laudi*: doveva essere qualcosa di simile? C'era stata una guerra (e che guerra!) e io non potevo riprodurre mentalmente la serenità di quei giorni. Fu così che mia moglie mi spinse [...] a trovare una fonte di ispirazione nel "libro di Giobbe" », da Luigi Dallapiccola, *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano 1975, p. 83 n.

2. Lo stesso Dallapiccola ricorda con amarezza la defezione della maggior parte dei coristi: « Tu ricordi la serata dell'Anfiparnaso in cui fu dato il mio *Job*. Lo spettacolo cominciò alle 22.30 anziché alle 21 per quel tale ammutinamento dei cantanti che l'organizzazione di detta società non aveva pagato. Dato che c'era la trasmissione in Italia e un relais belga, il B. ebbe la squisita idea di trasmettere per Radio alle 21, cioè prima che lo spettacolo avesse luogo, un nastro preso, se la memoria non mi inganna all'antiprova generale. I cantanti, il Colombo sopra tutti, ne rimase indignato, affermando che egli come gli altri, all'antiprova generale aveva "accennato" e non cantato. » Da una lettera a Mario Labroca, 30 novembre 1952, in Luigi Dallapiccola..., cit., p. 83.

3. Da una lettera di Guido M. Gatti, 16 novembre 1950, in Luigi Dallapiccola, *Saggi...*, cit. p. 83. È forse per questo che Giorgio Vigolo non sembra pienamente convinto della validità di *Job*: « Il principio del lavoro contiene un'evocazione delicata dei paesi orientali e Giobbe nelle lamentele dei suoi mali raggiunge qualche accento struggente, fin dove gli acrostici della dodecaфония glielo consentono. Per il resto il piccolo *sketch* biblico, pure nelle sue linee nobilissime, è sembrato una gentile cornice dentro la quale mancasse il quadro: una cornice lieve, di timbri passati al setaccio, a un finissimo setaccio di seta, il quale della musica non ha lasciata passare che l'ombra. *Quandoque bonus...* » G. VIGOLO, « Cronache », (1950), in *Mille e una sera...*, cit., p. 70.

Anche la maggior parte della stampa si astiene dai commenti, nonostante il pubblico pare avesse apprezzato, almeno in parte, *Job*.⁴

A distanza di ben otto anni dalla "prima", *Job* ricompare al Maggio Musicale Fiorentino sempre con l'ottima direzione del M. Previtali e l'altrettanto riuscita regia di Millos: naturalmente essendo un'opera della maturità, che quindi conta anche su una diversa esperienza, l'accettazione riesce molto meno problematica che nei lavori precedenti: « Il pubblico, nel teatro tutto esaurito, ne decreta l'indiscusso successo — Il pubblico ha fatto le più festose accoglienze, applaudendo entusiasticamente alla fine, e chiamando alla ribalta il direttore, l'autore Dallapiccola presente, i cantanti, il maestro del coro... »⁵ e così la stessa critica: « Il *Job* di Dallapiccola si è confermata opera di grande rilievo nella produzione contemporanea: principalmente la sua validità risiede nella identità tra vita e arte. Il contenuto poetico e umano, direi autobiografico, condiziona persino la sua tecnica, la quale sarebbe campata in aria e ridotta a puro artigianato senza quell'afflato lirico che la anima e la giustifica. Anche se gli ascoltatori non sono familiari a quel linguaggio e ne rifuggono, confrontandolo con quello che... c'era prima, debbono però essere impressionati ed emozionati da quel materiale sonoro acceso che trasporta irresistibilmente in un piano superiore di poesia. »⁶ Dunque successo dato non solo dall'eccellente partitura, ma soprattutto dall'argomento profondamente umano del libretto.⁷

Nonostante *Job* abbia entusiasmato il pubblico e il mondo musicale, dovranno passare undici anni prima che possa essere di nuovo rappresentato. Infatti solo nel marzo del '69 l'opera è al Teatro San Carlo di Roma, riscuotendo ancora unanime approvazione.⁸

4. « Io penso d'altra parte che l'esecuzione del tuo *Job* e le accoglienze della maggioranza del pubblico non ti abbiano lasciato insoddisfatto. » Luigi Dallapiccola, *Saggi...*, cit., p. 83.

5. ADELMO DAMERINI, « La Nazione Italia », 30 maggio 1958.

6. *Idem*, « Dallapiccola ha l'abilità di piegare il "ferro spinato" della dodecafonia ad una possibilità espressiva di facile appercezione e di farlo anzi dimenticare, raggiungendo lo scopo dell'emozione artistica. »

7. « Resistere una volta tanto alla tentazione indiscreta di spiare nella coscienza dell'autore, per cercare di stabilire se parteggi per l'uomo o per Dio, è reso facile dalla constatazione dell'altezza artistica raggiunta dal duplice episodio musicale, monologo di *Job* e terrificante risposta divina: una grandezza di concezione e una pienezza di realizzazione che, appunto, finiscono per far tacere ogni meschina curiosità ideologica nell'oggettivazione del risultato artistico. Il monologo di *Job*, che chiede il perché del male, perché gli ingiusti trionfano e il giusto è afflitto dalle tribolazioni, raggiunge veramente quell'altezza che ne fa una voce collettiva dell'umana coscienza. M. MILA, « L'Espresso », 8-6-'58.

8. A proposito della lunga assenza di *Job* dalle scene, Francesco Canessa dice in tono polemico: « Il San Carlo si è ricordato che qualcosa d'altro l'Italia produce, nel campo del teatro musicale, oltre alle opere di Rossellini. S'è ricordato niente meno che di Dallapiccola e Petrassi, gli autori italiani, cioè più rappresentati nel mondo, e finora negati al suo pubblico. Li ha ripescati tutti e due, una cosina per uno, in

Per l'ultima volta *Job* è dato nel '72 al teatro Regio di Torino, ove riscuote il definitivo successo: « Con mano felice l'autore ha saputo condensare in poche pagine di "libretto" il dramma di Giobbe estraendo dal Libro, che da questo personaggio si intitola, i passi più decisivi, ivi compreso qualcuno fra quelli echeggianti altre fonti bibliche. »⁹

uno spettacolo unico, così da prendere due piccioni con una fava. Come si dice? Meglio tardi che mai... » (« Il Piccolo », 9-3-'69).

9. « La Gazzetta del Popolo », 17-1-1972, Mila invece non è convinto dalla regia, cfr., « La Stampa », 18 gennaio '72.

Ulisse, l'ultima opera teatrale di Dallapiccola, è senza dubbio fra le più complesse del nostro secolo: il suo libretto e il suo completamento musicale richiedono infatti quasi dieci anni di lavoro,¹ dal 1960 al 1968.

L'anno della conclusione è anche lo stesso della prima rappresentazione: il 29 settembre 1968 al Deutsche Oper di Berlino con la direzione di Lorin Maazel e la regia di Rudolf Sellner.² Nonostante la difficoltà oggettiva dell'opera, il pubblico e la critica accolgono favorevolmente *Ulisse* che viene rappresentato davanti a un centinaio di critici invitati da tutta Europa e per mezzo di un grande e curato allestimento scenico-musicale: « L'opera per quanto ardua e di non facile comprensione è stata accolta con entusiasmo dal pubblico berlinese che affollava assieme ai critici e ai musicisti di tutto il mondo, il Deutsche Oper. L'esecuzione, frutto di quattro mesi di lavoro, è stata eccellente sia dal punto di vista scenico (bozzetti del fiorentino Ferdinando Farulli e regia di Sellner) che da quello musicale in cui si è imposta la direzione di Lorin Maazel e l'arte dei cantanti... » (« L'Unità », 1 ottobre '68);³ ma, come si può notare, la maggior parte della critica limita la sua attenzione sulla buona riuscita della serata e non esprime un vero e proprio giudizio critico sull'opera ad eccezione di Fedele D'Amico, che tenta un'analisi dettagliata e quasi scientifica sia della tecnica musicale, sia del libretto di *Ulisse*.⁴

Il mondo tedesco, invece, non comprende pienamente il libretto: « M'ha detto un collega di qui (Berlino) « Peccato quel libretto, la musica è di

1. E in realtà stando alle affermazioni del compositore stesso, la sua idea nasceva già parecchi anni prima (cfr. L. DALLAPICCOLA, « Nascita di un libretto d'opera », in *Parole e Musica, cit.*, p. 512). Il libretto di *Ulisse* era del resto già terminato nel 1965 e Dallapiccola stesso lo inviò in lettura a Lorin Maazel.

2. Il cronista del « Corriere » spiega il motivo che ha indotto Dallapiccola a rappresentare l'*Ulisse* a Berlino: « In un'intervista Dallapiccola ha raccontato come scelse la "Deutsche Oper" berlinese dopo un colloquio balneare (si svolse anni fa a Forte dei Marmi) con Sellner. Lo spinsero quattro ragioni, Maazel, Farulli, il direttore dei cori Hagen-Groll e lo stesso Sellner. La combinazione gli parve stimolante (dopo quel che è avvenuto non si può dargli torto) e gli fece abbandonare ogni esitazione. » « Corriere della sera », 1-10-1968.

3. E ancora: « Affollavano la platea, mescolati a un pubblico d'eccezione, critici e musicologi venuti da ogni parte d'Europa, dagli Stati Uniti, e dal Giappone. L'opera è stata accolta — come si è espressa oggi Ingvalde Geleng — da "tempestosi applausi", Dallapiccola non ha potuto nascondere la commozione. » « Corriere della Sera », 1-10-1968; si veda anche « La Nazione », 30-9-1968 e « il Piccolo », 1-10-1968.

4. Cfr. FEDELE D'AMICO, « L'Espresso », 13-10-1968.

prim'ordine »⁵ e lo stesso Dallapiccola tenta di giustificare questa critica: « Una delle maggiori difficoltà del pubblico di Berlino mi sembra sia stata l'essersi trovato alla *première* aspettandosi un'opera basata unicamente su Omero, non essendo in Germania familiare, com'è in Italia, l'interpretazione dantesca di Ulisse... E probabilmente si deve a ciò se l'Epilogo ha costituito per certuni uno *choc*. Evidentemente il salto fra l'eroe omerico che si aspettavano di vedere sulla scena e il mio Ulisse è sembrato troppo grande. Né sono mancati coloro che di fronte alla intuizione dell'Essere Superiore, della Causa Prima, che il mio personaggio esprime nell'ultimo verso, si sono domandati se io avessi voluto mettere in scena un Ulisse *cristiano* (altri hanno scritto addirittura che ho messo in musica la citazione di Sant'Agostino che si trova, quale *post-scriptum*, in calce alla partitura). »⁶ Solo due anni più tardi avviene la "prima" italiana al teatro alla Scala con la direzione di Hans Georg Ratjen la regia sempre curata da Sellner. L'opera tanto attesa (doveva essere rappresentata l'anno precedente, ma per un incidente occorso al teatro dovette essere posticipata) suscita i più diversi giudizi.

Innanzitutto un pubblico (scarso quella sera) diviso tra applausi entusiasti e fischi clamorosi — addirittura il cronista dell'« Avanti » si chiede se il pubblico conosca almeno l'educazione (Roberto Zanetti, « Avanti » 14-1-1970) —; poi la stessa critica, che indubbiamente ora non si limita più alla semplice valutazione sulla riuscita della serata ma ricerca la validità intrinseca dell'opera, si divide in due opposti schieramenti: da una parte una critica positiva che dimostra di apprezzare sia la musica,⁷ sia la vocalità,⁸ sia il libretto,⁹ dall'altra quella che fonda le proprie valutazioni negative proprio contro il sistema con cui *Ulisse* viene composto, cioè quello dodecafonico. Nonostante sia passato più di mezzo secolo dall'affermazione del metodo dodecafonico, ancora il semplice accettare « il metodo con le dodici note » in una composizione è indice, *ipso facto*, di cattiva riuscita: « Veniamo ora alla musica. Ligio ai più stretti principi dodecafonici, Dallapiccola ha impiantato tutto il suo spartito sopra un'unica "serie", variandola all'infinito mediante i soliti accorgimenti pazientissimi e

5. FEDELE D'AMICO, « L'Espresso », 13-10-1968.

6. L. DALLAPICCOLA, « Nota per il programma della prima esecuzione italiana di *Ulisse* al teatro alla Scala », in *Parole e musica*, cit., p. 532.

7. « ...la musica di Dallapiccola dispiega al massimo grado le risorse cristalliformi della pratica dodecafonica, la variegatura timbrica in funzione espressiva, la declamazione di un recitar cantando che non teme i più rischiosi intervalli... » BENIAMINO DAL FABRO, « Avvenire », 14 gennaio 1970.

8. « Una vocalità che si cristallizza in tutta una serie di magnifici e variamente estesi *Lieder*, in ognuno dei quali ciascun momento scenico concentra il proprio significato. Vi sono realizzazioni stupende del miglior Dallapiccola... » « Avanti », 14-1-1970.

9. « *Ulisse* è l'eroe che guarda sempre avanti, ma — per una significativa contraddizione — nell'opera di Dallapiccola viene colto al culmine della parabola e costretto a rievocarla all'indietro. » RUBENS TEDESCHI, « L'Unità », 14-gennaio 1970.

spettroscopici. Ci sono quindi le "entrate per moto contrario" ci sono "variazioni" e altri "moti contrari" come nella scena del gioco della palla; c'è insomma tutto quel tipo di filatelia musicale cui i compositori attuali ci hanno ormai abituati. Senonché tanta ammirevole fatica non giunge né a renderci l'aspetto favoloso dell'argomento, né, ancor meno, il suo contenuto di drammatico problema umano. »¹⁰

Nel '72 *Ulisse* è rappresentato al Maggio Musicale Fiorentino con il complesso dell'opera di Düsseldorf (quindi in lingua tedesca); risulta confermata, anche per la presenza di un pubblico poco numeroso ma competente, una sempre maggior comprensione dell'opera.¹¹

« La felice cronaca della serata conferma che il tempo non passa invano. Una ventina d'anni or sono *Il Prigioniero* – lavoro fondamentale del teatro di Dallapiccola – veniva accolto con urla selvagge. Oggi il pubblico applaude e in sede critica si può trovare persino un capo ciurma capace di accostare in un medesimo discorso critico i *Canti di prigionia al Console*. »¹² Più avanti, nello stesso articolo, si tocca un punto importante perché riguarda un po' la condizione degli allestimenti italiani a confronto con quelli tedeschi: « In Italia si danno le novità col medesimo spirito con cui ci si cava un dente. Poi non ci si pensa più. Così si è fatto alla Scala dove *Ulisse*, montato con mesi di lavoro, è stato smontato nel giro di un paio di settimane. Perciò gli altri teatri italiani che vogliono presentare l'opera senza sobbarcarsi il peso dell'immane lavoro, debbono ricorrere ai teatri tedeschi dove essa è in repertorio da quattro anni (Berlino) o da due come a Düsseldorf. Quest'ultima è l'edizione presentata per due sole serate al maggio... »

Da quel lontano giugno 1972 sono passati ormai più di dieci anni e da allora non poco silenzio ha avvolto *Ulisse*, una delle opere fondamentali del nostro secolo.

Una rapida analisi di questa piccola storia della critica consente di notare due cose: innanzi tutto, sebbene con iniziali difficoltà, gli studiosi e

10. GIULIO CONFALONIERI, « Il Giorno », 14-1-1970; e inoltre: « ...quando nella rispettiva tavolozza sonora non stridesse l'aspetto che fra tutti si impone all'ascoltatore mettendone a dura prova la resistenza: quello della scrittura dodecafonica implacabile, dunque corrispondente alle sole svolte imprevedibili di un'opera ultramoderna... », « Corriere della Sera », 14-1-1970; o ancora: « ...si sente benissimo che la tecnica dodecafonica non ha soltanto dei limiti, ma appare ormai così abbondantemente sfruttata da non offrire nuovi pregi di "libertà" creativa ed espressiva ai compositori della nuova generazione sempre in cerca di formule nuove e di evasioni imprevedibili. *Ulisse*, più che opera di oggi, appare più come opera di ieri e ciò non per colpa della cultura del Dallapiccola, ma per il suo appoggio ai sistemi che ci fecero innamorare varie decine di anni fa » (MARIO RINALDI, « Il Messaggero », 14-1-1970).

11. Vedi « il Piccolo » « ...l'autore sa fondere *pathos* e drammaticità, maliosa fortuna e forza evocatrice di sentimenti e di atmosfere, come in nessun'altra creazione, fino a quel monologo finale di *Ulisse*, che è un po' tutta la "summa" dell'arte e della poetica di Dallapiccola. » (15-6-1972) e inoltre « l'Avvenire », 15-6-1972 e « la Stampa », 16-6-1972.

12. RUBENS TEDESCHI, « l'Unità », 15 giugno 1972.

gli storici considerano ormai le opere teatrali di Dallapiccola tra le meglio congegnate e riuscite artisticamente, non solo, ma le annoverano tra le piú impegnative, concettualmente, del nostro secolo, e secondariamente — a parte il favore sempre crescente del pubblico — vediamo il diradersi di qualsiasi esecuzione anche cameristica al di là della morte del maestro.

È questo l'aspetto piú inquietante della vicenda. Dallapiccola non appartiene ad alcun mondo politico o di parte; un simile discorso potrà sembrare forzato, ma è anche necessario capire che i binari su cui devono scorrere le esecuzioni degli autori contemporanei, oggi, non sono piú quelli strettamente artistici, ma attraversano ampi spazi del mondo politico.

Essere famosi, essere grandi autori ormai non significa solo intrecciare semplici conoscenze e relazioni mondane — cosa da sempre avvenuta da Bach a Mozart e Beethoven —, ma vuol dire anche passare attraverso il giogo politico per ottenere il passaporto della celebrità: questo fu ciò che *non* ebbe Dallapiccola. Le esecuzioni delle sue opere hanno quasi sempre il sapore della scoperta, per il pubblico, e sono dettate da motivi puramente artistici. Ma al fatto che la musica di Dallapiccola sia stata un po' al di fuori di molti circuiti, si aggiungano le difficoltà tecniche: partiture che richiedono orchestre e cantanti di grande abilità, allestimenti che per essere idonei agli intendimenti del maestro finiscono per diventare costosi, infine direttori che per il loro prestigio personale preferiscono l'esecuzione di musiche di piú sicuro successo di pubblico.

Cosí come sorge la banale amarezza, nella considerazione di quanto ormai l'arte possa essere asservita alla politica, vi è anche la consapevolezza di essere in un tempo dominato, probabilmente, da ciò che Bacone chiamava gli *idola fori*: solo i prossimi decenni, o secoli, selezioneranno dalla produzione del nostro tempo ciò che veramente ha significato aspetti universali, da ciò che rimarrà isolato nella semplice memoria e relegato nell'oblio del mondo.

GLI SCRITTI TEORICI

« Il linguaggio parla. L'uomo parla in quanto corrisponde al linguaggio. Il corrispondere è ascoltare. L'ascoltare è possibile solo in quanto legato alla chiamata della quiete da un vincolo di appartenenza. Non ha alcuna importanza proporre una nuova concezione del linguaggio. Quel che solo conta è imparare a dimorare nel parlare del linguaggio. »¹

Da un certo punto di vista questo fu uno dei piú grandi tentativi di Luigi Dallapiccola nella musica e forse anche nelle parole: dimorare nel parlare del linguaggio.

Un linguaggio nuovo, diverso; un'espressione di diversa natura che sorge dalle cose e tra le cose per chi vuole entrare in rapporto con esse: ma questo insieme di relazioni è proprio il parlare del linguaggio. Così, se nel dimorare vi sarà colui che vive in tale diverso rapporto con il reale, allora *l'ascolto* sarà il punto di passaggio obbligato tra l'io e il mondo: *l'ascolto delle cose*.

Che tale ricerca di un'essenza compiuta attraverso l'ascolto del diverso parlare abbia assunto, in Dallapiccola, la caratteristica della risoluzione religiosa in fin dei conti ha poca importanza: ne ha il diverso punto di partenza (non di arrivo) a cominciare dalla coscienza della propria solitudine "esistenziale":² il prigioniero è solo, Riviere è solo, Job e soprattutto Ulisse sono sempre soli: « L'uomo solo, fra quattro pareti può diventare un soggetto pericoloso. L'uomo solo, fra quattro mura, pensa. I Santi hanno avuto in solitudine le massime rivelazioni. E l'uomo che pensa è un individuo, non piú un numero in una collettività: un individuo con la sua gioia e il suo dolore. La *Sorge* può introdursi dal buco della serratura e anche la "critica" può nascere nella solitudine. »³

La solitudine. Requisito essenziale per la realizzazione dei grandi disegni, questa, come l'ombra del *Wanderer* sembra essere l'unica compagna dei maggiori simboli e miti dell'Occidente, i quali riflettono situazioni uma-

1. M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1973, p. 43.

2. « Solo, sul mare, canuto come il mare (...) continuerà rassegnato a percorrere la strada seguita durante tanti anni... », L. DALLAPICCOLA, *Parola e musica*, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 519.

3. *Idem*, pp. 149, 150.

ne sempre possibili come quelle di Mosè, Giobbe, Ulisse, Don Giovanni, Faust. Questa solitudine sarà sempre accompagnata nella musica di Dallapiccola da un senso di volontà e di tensione pura, infinita: « È stato osservato che l'idea fondamentale di tutti i miei lavori per il teatro musicale è sempre la medesima: la lotta dell'uomo contro qualche cosa che è assai più forte »⁴, seguono gli esempi di Rivière che tenta di imporre i voli notturni nonostante l'opposizione generale, di Marsia, il fauno contro Apollo, del prigioniero contro l'Inquisitore, di Job e infine di Ulisse contro se stesso.

In questo silenzio, in questa solitudine, la parola viene così a dissolversi in favore di un dire, di un esprimere, ecco il perché della diffidenza dei giochi troppo scoperti: « Interpretando gli stati d'animo elementari comincio a vivere il poema sinfonico. Poi volle tutto descrivere e fu questo il suo peccato originale »⁵; ciò si potrà notare non solo nella teoria della parola ma anche nella pratica della musica: il problema infatti di ricreare una diversa forma secondo altri principi non si esaurisce semplicemente nell'assumere, per esempio, personaggi e situazioni particolari secondo nuovi principi tecnici, ma nel nuovo disporsi di fronte alle cose.⁶ Già i commenti, a prescindere da quelli più tecnici, esprimono un diverso ascolto della materia: « Sei volte, nel corso dell'opera, Pelléas e Melisande s'incontrano. Si faccia attenzione a come, negli incontri da segnarsi con numero pari, il verbo "tomber" aumenti gradatamente d'importanza. Nel secondo incontro è l'anello che cade; nel quarto cadono i capelli; nel sesto cadono le stelle. A questo punto la caduta di Pelléas sotto la spada di Goland è inevitabile. »⁷

Se di tutto questo si volesse osservare l'aspetto tecnico, ciò che si configura come ascolto non è che un particolare senso del totale colto intuitivamente e concepito già con tutti i dettagli, estratto dal caos della materia grezza: « Ogni lavoro viene intraveduto dal suo autore nel suo complesso, nella sua forma definitiva: ma, appunto perché soltanto intraveduto lunga può essere la strada che lo condurrà alla realizzazione dell'opera. »

Questo porsi "medianico" di fronte alla realtà è l'eccedere la somma degli elementi che costituiscono un'opera: metodologicamente non si procede induttivamente, cioè aggiungendo parte su parte come per un mosaico, ma deduttivamente, cioè ex-traendo i vari passaggi dal senso del totale, dal principio primo. Che, poi, il senso di proporzione e anzi di simmetria numerica venga a presentarsi nell'opera solo a posteriori è perfettamente logico, ché la linea che delimita in un circolo chiuso le forme ori-

4. *Idem*, p. 515.

5. *Idem*, p. 138.

6. « Delicata operazione, in quanto le parole — immobili sulla pagina stampata — dovranno assumere un'altra veste e un'altra dimensione, onde contribuire a creare il personaggio sulla scena », *Idem*, p. 445.

7. L. DALLAPICCOLA, *Appunti...*, cit., p. 62.

ginarie vuole essere inconscia, secondo questa logica di un unico "tutto formale".

« Sarà adesso il caso, onde chiarire anche aritmeticamente il mio pensiero, di numerare le battute delle cinque macrostrutture.

La prima si compone di 24 battute;

la seconda di 24;

la terza — la piú concisa per ragioni drammatiche (qui non c'è codetta) — ne comprende 16;

la quarta 24 e la coda 23.

L'ultimo accordo della coda è sormontato da una "corona" e si sa che nella pratica dell'epoca, in simili casi, si raddoppiava semplicemente il valore di tali suoni. Possiamo dunque calcolare che anche la coda ha 24 battute.

In totale dunque, 112.

La frase del tenore "Innocente, sfidati li avrei", punto culminante della composizione, ha inizio esattamente alla battuta 56 cioè alla metà aritmetica del pezzo.

Personalmente ciò mi sembra prodigioso; tanto piú che Verdi non contò di certo le battute. Intuí e seppe realizzare questo miracolo di proporzioni. »⁸

Questa capacità di ricreare quasi una forma diversa da ciò che si ha sotto gli occhi, capacità originata da quel diverso *ascolto* di cui si diceva, vuol dire un tendere a, un riferirsi a, un sistema universale e quindi inattuale essendo il tempo sinonimo di contingenza: il tempo, nelle opere di Dallapiccola, contiene elementi che solo velatamente sono collocati nel sistema spazio-temporale, ma che rappresentano in realtà esempi sovrastorici; questa costanza della negazione del flusso, quasi, delle cose in virtù di una stasi sempre attuale è un tratto sempre presente nella sua poetica musicale.

In questo comprendere il passato, o ogni manifestazione delle epoche, originato da un diverso amore e dall'*ascolto*, emerge il senso nuovo e opposto al modo di porsi moderno di fronte alle passate realtà e al mito; non analitico e meccanico, il porsi, ma vitale e presente: « Il poema è permeato di miti antichissimi e sappiamo che, nelle civiltà arcaiche, i miti esprimevano quella che oggi si potrebbe chiamare la filosofia della vita; la quale, attraverso i millenni, non è poi tanto mutata. »⁹

Ma se è tale l'atteggiamento di fronte alla materia (le cose, la lettura

8. *Parole...*, cit., p. 91. « Il testo del Terzo Atto è puro pensiero, pura riflessione religiosa — persino, si direbbe, un avvertimento —: e questa volta in traducibile in dramma (...). Perché amo soprattutto l'opera? Perché mi sembra il mezzo a me piú adatto a esporre il mio pensiero (Non che consideri l'opera un trattato di filosofia, intendiamoci...) ». *Idem*, p. 119.

9. L. DALLAPICCOLA, Note al programma di sala di Ulisse, Teatro alla Scala, 13 gennaio 1970; poi in *Appunti...*, cit., p. 190.

di un testo o di una partitura), allora sarà anche più chiaro il complesso rapporto tra musicista e libretto; questa relazione notata da Dallapiccola, ha un suo centro nell'aforisma di Nietzsche: « E se tu guardi dentro l'abisso anche l'abisso guarda dentro di te. »¹⁰

Il punto fondamentale — l'essere guardati dalla materia, l'essere scelti da un testo — rivela infatti una biunivocità dell'esperienza gnoseologica: in altre parole non si tratta di prefigurarsi un'opera e di preferire il testo che piace di più, ma del lasciare sorgere dal fondo un'attività, una positività della materia che reclama per sé la composizione di un'opera; ecco il senso dell'« aggiungerò ancora di essermi trovato varie volte, nel corso dei miei anni d'insegnamento, a spiegare che non siamo sempre noi a scegliere i nostri testi; ma che i testi, venendoci incontro, scelgono noi. »¹¹

Questa biunivocità riconosciuta del rapporto tra l'uomo-artista e la materia (appunto i testi per le musiche), riconosce dunque un'attività di quest'ultima sul compositore.¹² Ma perché tali teorie le troviamo qui? E qual è la loro importanza?

Ecco che riemerge l'accento iniziale: l'*ascolto* delle cose. Chi non ascolta sceglierà il proprio testo secondo criteri estetici o di piacevolezza e si atteggerà chirurgicamente di fronte alla sua materia, ma chi *ascolta* si disporrà in modo che le essenze potranno parlargli: « Una volta ancora, dunque, la reciprocità tra l'artista e l'opera, o — se preferite — lo sguardo nell'abisso di cui parlò Friedrich Nietzsche e che ho voluto richiamare alla vostra attenzione all'inizio di questa conferenza. »¹³

E, si badi, tale *ascolto*, e conseguentemente l'intuizione dei dettagli connessi all'idea, deve avere il sapore dell'inconscio; proprio su questa sottile demarcazione si gioca, infatti, la "costruzione" dell'opera o la sua estrazione. L'intenzionalità, cioè la coscienza, non solo non aiuta necessariamente, ma anzi può essere un ostacolo al raggiungimento di un certo stato formale.

« Un'altra volta, dunque, mi sono reso conto di quanta parte della creazione artistica sia dovuta all'inconscio. E, trovandomi in vena di confessioni pubbliche, aggiungerò che soltanto recentemente mi sono accorto che, se Calipso, Circe e Penelope pronunciano il nome di Ulisse, Nausicaa e la Madre non lo pronunciano mai. Nausicaa lo chiama "Straniero", anche dopo aver saputo chi sia; la Madre lo chiama "Figlio". Il mio istinto mi ha dettata questa differenza: non la logica o il calcolo. »¹⁴

Così, nel commento all'opera di Verdi, l'*ascolto* aveva prodotto in Dallapiccola la meraviglia del dover constatare la non-coscienza del compositore.

10. F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, aforisma 146.

11. L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, cit., p. 512.

12. « Sentii che un testo, come tante altre volte, era venuto alla mia ricerca. »
Idem, p. 535.

13. *Idem*, p. 527.

14. *Idem*, p. 527.

tore nel formare la struttura del brano secondo cicli di battute sempre numericamente uguali: questo libero porsi del sentire, questa ricerca relativa poiché non limitata da alcuna volontà (che però non esclude orientamenti in determinati sensi) è dunque la premessa per il giusto e infallibile incontro, tra le centinaia possibili, tra l'io-artista e il mondo.¹⁵

Con ciò, comunque, nonostante la relativa complessità della relazione, non si vuole intendere il testo come fine ultimo della creazione poiché questo, in realtà, si configura solo come mezzo: l'ultima ragione della forma appartiene sempre a un principio superiore, e in Dallapiccola tale principio è trascendenza, simbolo sovrastorico che, negando il tempo si configura sempre come concettualmente possibile poiché « il testo poetico è soltanto l'“occasione” e la *sintesi* musicale domina sovrana ».¹⁶

Siamo partiti dall'idea finale cioè della chiave. Ma la possibilità di un simile sguardo presuppone anche un forte e costante contatto con la pratica e quindi non solo con il materiale (sonoro o l'idea abbozzata) che si ha a disposizione. Quando il dominio della materia — entriamo così negli aspetti più pratici e “politici” — e la costante tensione per dominare il negativo coesistono in un carattere, questo non si rinchiude necessariamente nella strada dell'astrazione e della speculazione, ma al contrario è molto più radicato nel contingente e nella rielaborazione del materiale, e proprio vivendoli in prima persona può permettersi di trascenderli: ecco perché, spesso, personalità con forti tendenze alla speculazione sono anche attive o ben determinate nella politica delle cose.¹⁷

Antesignano moderno di questa attività *politica*, ancor prima di Wagner fu Liszt i cui articoli di frequente mostrano una sensibilità sociale; anche in Dallapiccola troviamo posizioni simili: « Credo che i teatri d'opera debbano essere sostenuti, ma su basi diverse. Non dovrebbero più avere il carattere di manifestazioni mondane, che spesso toccano il limite dell'offesa, né di occasione di “divertimento”. Dovrebbero diventare delle scuole esemplari e, come tali, occuparsi della compiuta educazione dei cantanti (musica e recitazione) e dei direttori di orchestra (...). Dovrebbero essere considerati come musei vivi (io non arrossisco di fronte alla parola “museo”), dato che la musica non esiste per la massima parte della gente, se non viene eseguita. »¹⁸

15. « È sempre stata mia abitudine ricopiare le poesie che, forse, un giorno avrei messo in musica, di tenerne la copia nel portafoglio (e talora per lunghi anni), di studiarle a memoria... » *Idem*, p. 491.

16. *Idem*, p. 136.

17. Sia chiaro, che non si parla di politica nel senso di adesione ad un partito, ma in relazione con situazioni sociali e contingenti (idee sulla didattica, sulle condizioni dei teatri, degli studenti, ecc.).

18. *Altri appunti sull'opera*, in « Die presse », numero unico, Vienna 24-25 maggio 1969. Quindi in *Appunti...*, *cit.*, pp. 67-68.

Tale congiunzione tra elemento concettuale e pratica giornaliera si riduce poi in una delle cifre fondamentali di Dallapiccola: l'etica. Con "etica" vogliamo prescindere da quella morale, che può sorgere invece dalle analisi musicali, ma intendere quella musicale; come Schumann o Schönberg egli comprendeva benissimo "i miracoli della salsa" e conseguentemente le sue critiche al virtuosismo, o meglio ancora, al *divismo* di esecutori e direttori furono spesso molto violente: ¹⁹ tale posizione che si era vista anche nel sospetto nutrito per il poema sinfonico, è tipica di chi vive nell'*ascolto* e che pertanto possiede un concetto "puro" della musica, non contaminato da strutture pubblicitarie (intendiamo pure la "sonorità", il "gesticolamento", etc.), ma sussistente unicamente per forza artistica intrinseca. « Se esaminiamo le dieci Sonate per violino e pianoforte [di Beethoven] ci accorgeremo che le simpatie degli ascoltatori (e quelle degli esecutori, *pour cause*) vanno alla "quinta", chissà perché denominata *La primavera* e alla "nona" dedicata a Kreutzer e divenuta "popolare" non tanto per il suo valore intrinseco, quanto in virtù di una famosa pagina di Tolstoj. Il pubblico vuol essere aiutato in tutti i modi: vuol evitare lo sforzo necessario per avvicinarsi all'opera d'arte... » ²⁰

Questa determinazione nell'affrontare il reale ha un'ovvia corrispondenza nel ramo didattico; è originale il paragone dell'insegnamento di composizione (che di fatto è una astrazione quasi priva di senso) con quello della magia delle università medioevali: il fatto di comporre non viene concepito qui in senso tecnico come acquisizione di regola e norma, ma come preparazione umana e personale, in una parola "esistenziale", del futuro artista. Questo non solo comporta lo studio delle fonti dirette della musica — su cui ancora oggi si discute e si polemizza — ma anche dei fondamentali orizzonti dell'uomo e dell'esistenza su cui un giorno si appoggeranno le idee delle opere non esistendo, in un'arte così sfuggente come la musica, una linea di demarcazione oggettiva oltre la quale si diventa compositori: « Il corso dovrebbe essere condotto in modo che l'allunno possa toccare con mano, per esempio, che i tanto vituperati Fiamminghi... non sono stati precisamente dei *matematici*... Il corso dovrebbe essere basato su opere come l'*Offerta musicale* e l'*Arte della fuga*, opere né meno umane né meno commoventi della *Passione secondo San Matteo* (...). Il corso di composizione, attualmente di tre anni, potrebbe essere ridotto a due;

19. Si legga, in proposito, « Ascoltare la musica », in *Parole e musica...*, cit., pp. 125 sgg.

20. L. DALLAPICCOLA, *L'Etichetta*, in il « Mondo », Firenze, II, n. 29, 1° giugno 1946. In *Parole e Musica*, p. 325. E ancora: « Sembra che il *Quartetto op. 95* di Beethoven avrebbe dovuto essere intitolato « Quartetto serio » perché scritto sotto la dolorosa impressione di un progetto di matrimonio che non riuscì: ma confessiamo che, di fronte alla musica, ciò che è biografico non c'interessa. Né troppo ci commuove il "programma" che Berlioz fa precedere alla *Sinfonia Fantastica* (« guide simili hanno sempre qualcosa di poco dignitoso e di ciarlatanesco » scriveva Robert Schumann...). *Idem*, p. 328.

non dovrebbe essere vincolato da programmi o da esami; l'allunno dovrebbe considerarsi a "bottega" e presentare in pubblici concerti a fine d'anno ciò che avrà svolto sotto la guida diretta o indiretta dell'insegnante. Il quale, anziché occuparsi tanto della *forma-sonata*, cosa che in mezz'ora può essere spiegata teoricamente, potrà sorvegliare la cultura generale e quella musicale dell'allievo, e cercare di indirizzarlo lentamente al più difficile passo della vita dell'artista... al primo approccio con la delicata lettura del libro interiore, il quale non va confuso, naturalmente, con la lacrimuccia di sapore autobiografico », ²¹ dove si vede oltre all'importanza dell'idea sulla tecnica, la nuova funzione dell'insegnante, non più visto come "datore di nozioni", bensì come maestro di vita, in questo caso specifico maestro dell'artista: non indaghiamo poi sull'effettiva possibilità dell'esistenza di tali maestri in così elevato numero.

Ora procederemo col rapporto tra arte e tecnica: non stupirà infatti trovare da parte di un artista propensione per la prima materia piuttosto che per la seconda, ma quello che interessa maggiormente è la modalità con cui ci si pone di fronte a quella. La tecnica del tempo, non ancora germe di tecnocrazia, non è stata semplicemente messa tra parentesi da Dallapiccola, ma concepita secondo la propria essenza e cioè solo *quantitativamente*: se infatti la dinamica della "tecnica" non oltrepassa quella di continue successioni di aggiunte, il suo orizzonte — fondamentalmente materiale — non potrà mai raggiungere quello della forma, della qualità, del *Geist*. In un momento in cui i primi lanci spaziali meravigliavano il mondo, Dallapiccola scriveva: « Sono convinto, tuttavia, che — trattandosi di conquista d'ordine tecnico — fra sei mesi gli americani saranno in grado di realizzare qualcosa d'analogo e gli inglesi quando lo vorranno e i tedeschi quando glielo permetteranno. Aspettiamo di vedere se una conquista del genere di quella che oggi provoca la nostra ammirazione aggiungerà qualche cosa allo spirito dell'uomo e quanto (...) Ci saranno molti *Sputnik*; ma c'è una sola *Divina Commedia* e c'è una sola *Sinfonia Eroica*. » ²²

Questo chiudere la tecnica nel circolo quantitativo e quindi di nessuna pretesa ontologica ricorda il paradosso di Max Scheler, secondo cui tra Edison e una scimmia vi sarebbe la sola differenza di perfezionamento tecnico, poiché qualitativamente sarebbero uguali, essendo ambedue chiusi in un orizzonte materiale nel senso suddetto.

Non che la *quantità* non si esprima, per altro verso, anche nella musica: già era silenziosamente emersa dalle critiche al virtuosismo e al gesticolamento dei direttori; ma, in una dimensione più radicale, il suo aspetto nella musica si manifesta come *rappresentazione*, ovvero con la volontà di stupire e di distogliere l'attenzione dell'*ascolto* e di conseguenza allonta-

21. L. DALLAPICCOLA, *L'insegnamento della composizione*, in « Melos », Magonza, XVI, n. 9, settembre 1949. Anche in *Parole e Musica*, cit., pp. 143-144.

22. L. DALLAPICCOLA, *Appunti...*, cit., p. 125.

nando, in definitiva, l'uomo dal suo significato originario con la materia sonora. Che questo senso della rappresentazione sia spesso accompagnato dal concetto di musica come narcotico, come punto di fuga estetico piuttosto che come creazione (si ricordino le critiche hanslickiane a Wagner) si è altrove dimostrato: ²³ il gusto della manifestazione del segno interiore, la vittoria del fenomeno sull'essenza, oltre ad alterare il rapporto originario, costringono a rinchiudersi nel circolo materiale: « L'opera non viene più ascoltata, ma *veduta* (come se per vedere non fosse sufficiente il cinematografo), la serata d'opera sembra scadere sempre più a livello di "divertimento". »

« Si alza il sipario sulla prima scena: *sala magnifica nel palazzo ducale*. La magnificenza della sala potrà essere espressa con mille segni esteriori: decorazioni murali, arazzi, statue, piante esotiche, divani, levrieri... Sì, abbiamo capito. Si vuol sottolineare il più possibile il carattere di gaudente, del libertino Duca di Mantova, a tal punto è arrivata la sfiducia nel potere della musica. » ²⁴

È evidente come chi stia *all'ascolto* delle cose sia così accorto a ogni contraffazione del rapporto originario, e buona parte degli scritti di Dallapiccola sono orientati in tal senso: anche nelle sue creazioni e quindi da un punto di vista più tecnico tale momento di contatto con il testo ha sempre qualcosa di indefinibile e di grande profondità,²⁵ il testo non è altro che un velo che si frappone leggermente tra l'esperienza e l'essenza dell'artista.

« Lontana nel tempo (si tratta di quarantasei anni or sono), densa di conseguenze per il mio lavoro, una rappresentazione del sofocleo *Edipo Re* — protagonista Alessandro Moissi. La voce, almeno nella recitazione in lingua tedesca, regolata sul *la* centrale: tunica bianca e, già al suo primo apparire sulla scena, le braccia distese orizzontalmente: un uomo legato alla croce.

Senza alcun dubbio, vari decenni più tardi, nel *Prigioniero* e nella sacra rappresentazione *Job*, il ricordo di quell'*Edipo Re*, il gesto di Alessandro Moissi, la sua voce mi sono stati presenti. In tempi a noi più vicini, nei *Cinque Canti*, il simbolo della croce appare, anche graficamente, nella partitura. » ²⁶

23. Che è tra l'altro parte essenziale della storia della musica moderna. Mi permetto di rimandare ancora a *Musikgeist e mondo moderno*.

24. L. DALLAPICCOLA, *Appunti...*, cit., p. 33.

25. « Gli incontri tra poeti e musicisti non sono mai fortuiti: Heine fu il poeta di Schumann, Verlaine è stato il poeta di Debussy, Claudel è il poeta di Milhaud. Se riflettiamo un momento sull'incontro Giraud-Schönberg non viene fatto di pensare che Schönberg sia musicista che si occupa e che si preoccupa della perfezione formale? Altrimenti, senza un'affinità, senza un fondamentale punto di contatto, la poesia del Giraud l'avrebbe forse interessato; ma non ispirato. » L. DALLAPICCOLA, « Ascoltare la musica », in *Parole e Musica*, cit., p. 131.

Il tempo non distrugge il rapporto con il mondo, ma anzi lo custodisce e lo riserva per il momento piú adatto per l'artista *à la recherche*...

« ...da almeno vent'anni non rivedevo piú gli affreschi di Arezzo. Deformati dalla memoria rimanevano in me un pannello bianco infinitamente sereno sotto al quale stava un tragico pannello rosso, pieno di linee che si intersecano: il corteo della Regina di Saba e la disfatta di Cosroe re di Persia.

La Società per la produzione dei documentari di cui sopra non fu costituita: nacque tuttavia un dittico a contrasto: *Sarabanda; Fanfara e Fuga*. »²⁷

Nella memoria si compie cosí la trasfigurazione dell'oggetto di chi è in ascolto delle cose, il quale oggetto, emergendo dall'oscuro sfondo dell'indistinto materiale come in rilievo viene a scegliere colui che ricerca inconsciamente: « Varie volte avevo veduto nei dipinti soggetti analoghi, ma mai ero stato colpito altrettanto dal senso di peso che trascina i corpi in basso, come una valanga. Mi fu spiegato che tale effetto era da ricercarsi nella curva che accompagna la traiettoria dei corpi che precipitano dall'alto. Ho avuto presente tale curva quando, molti anni piú tardi, nei *Canti di liberazione*, in quello basato su un frammento dell'*Esodo*, mi sono trovato di fronte al versetto "descenderunt in profundum, quasi lapis". »²⁸

La linea che congiunge l'artista al mondo e il senso dell'*ascolto* delle cose, vengono cosí a dissolversi in un'espressione mai detta, in una comunicazione senza suono: « ...Senza aggiungere che ognuno ha un suo modo particolare di affrontare il lavoro e che, in generale, della parte piú segreta di questo, l'artista non ama parlare. »²⁹

Il silenzio.

Nel silenzio di ogni tensione si vela tale rapporto originario con le cose; in quell'abitare vi fu la pulsione *matrice* della creazione di Dallapiccola. Ritorniamo, ciclicamente, sui nostri passi: « Il linguaggio parla. L'uomo parla in quanto corrisponde al linguaggio. Il corrispondere è ascoltare. L'ascoltare è possibile solo in quanto legato alla chiamata della quiete da un vincolo di appartenenza. Non ha alcuna importanza proporre una nuova concezione del linguaggio. Quel che solo conta è imparare a dimorare nel parlare del linguaggio. »

26. *Idem*, p. 160.

27. *Idem*, p. 162.

28. *Ibidem*.

29. *Ibidem*.

PRIME ESECUZIONI DELLE OPERE TEATRALI DI LUIGI DALLAPICCOLA

VOLO DI NOTTE

Un atto. Libretto e musica di Luigi Dallapiccola, da *Vol de nuit* di Saint Exupéry. Proprietà: Ricordi, Milano/Universal, Wien.

Personaggi e interpreti:

Il signor Rivière	Francesco Valentino
L'ispettore Robineau	Vincenzo Guicciardi
Il pilota Pellerin	Piero Pauli
Il radiotelegrafista	Antonio Melandri
Il caposquadra Leroux	Ubaldo Baldini
	Cesare Masini Sperti
Quattro impiegati	Nino Mazziotti
	Camillo Nannini
	Alfredo Colella
La signora Fabien	Maria Fiorenza
Una voce interna	Ines Martucci
Una voce in orchestra	Susanne Danco

Bozzetto di Baccio M. Bacci; Scene di A. Molinari; Regia di Guido Salvini; Coreografia di Aurel M. Millos; Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino diretti da Fernando Previtali; direttore del coro: Andrea Morosini. Firenze, Teatro della Pergola, 18 maggio 1940.

MARSIA

Balletto drammatico in un atto di Aurel M. Millos. Musica di Luigi Dallapiccola. Proprietà: Carisch, Milano.

Personaggi e interpreti:

Marsia	Elio Foggioli
Apollo	Walter Zappolini
	Nerina Colombo
Le muse Clio, Urania, Melpomene	Mirdza Kalnins
	Ada Spicchiesi
Ninfe e Sciti	Corpo di ballo

Coreografia di Aurel M. Millos; Scene e costumi di Toti Scialoja; Orchestra del Teatro La Fenice diretta da Igor Markevitch; Venezia, Teatro La Fenice, 9 settembre 1948.

IL PRIGIONIERO

Prologo e un atto da *La torture par l'espérance* di Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam e da *La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzack* di Charles de Coster: libretto e musica di Luigi Dallapiccola. Proprietà: Edizioni Suvini Zerboni, Milano.

PRIMA ESECUZIONE RADIOFONICA

Personaggi e interpreti:

La Madre	Magda Lászlo
Il prigioniero	Scipione Colombo
Il carceriere	Emilio Renzi
Il grande inquisitore	
Due sacerdoti	{ Aldo Bertocci
	{ Pier Luigi Latinucci

Orchestra Sinfonica e Coro di Torino della Radio Italiana diretti da Hermann Scherchen; istruttore del coro: Bruno Erminero. Torino, Auditorium della R.A.I., 1° dicembre 1949.

PRIMA ESECUZIONE TEATRALE

Personaggi e interpreti:

La madre	Magda Lászlo
Il prigioniero	Scipione Colombo
Il carceriere	Mario Binci
Il grande inquisitore	
Un sacerdote	Mariano Caruso
Un altro sacerdote	Giacomo Guelfi
Fra Redemptor	Luciano Vela

Bozzetti e figurini di Enzo Rossi; Regia di Bronislaw Horowicz; Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino diretti da Hermann Scherchen; direttore del coro: Andrea Morosini. Firenze, Teatro Comunale, 20 maggio 1950.

JOB

Una sacra rappresentazione di Luigi Dallapiccola. Proprietà: Edizioni Suvini Zerboni, Milano.

Personaggi e interpreti:

Storico	Franco A. Calabrese
Job	Scipione Colombo
1° messaggero	Magda Lászlo
Elifaz	
2° messaggero	Myriam Pirazzini
Baldad	
3° messaggero	Emilio Renzi
Zofar	
4° messaggero	Mario Borriello

Scene e costumi di Felice Casorati; Regia di Alessandro Fersen; Orchestra Sinfonica e Coro di Roma della Radio Italiana diretti da Fernando Previtali; maestro del coro: Gaetano Riccitelli. Roma, Teatro Eliseo, Spettacoli dell'Anfiparnaso, 30 ottobre 1950.

ULISSE (ODYSSEUS)

Opera in un Prologo e due atti di Luigi Dallapiccola. Libretto tedesco di Carl-Heinrich Kreith. Proprietà: Edizioni Suvini Zerboni, Milano.

Personaggi e interpreti:

Calipso / Penelope	Annabelle Bernard
Nausicaa	Catherine Gayer
Ulisse	Erik Saedén
Re Alcino	Victor von Halem
Demodoco / Tiresia	Helmut Melchert
Circe / Melanto	Jean Madeira
Anticlea	Hildegard Hillebrecht
Antino	Ernst Krukowski
Pisandro	José van Dam
Eurimaco	Karl Ernst Mercker
Eumeo	Loren Driscoll
Telemaco	Barbara Scherler
1° ancella	Gitta Mikes
2° ancella	Helga Wisniewska

Scene e costumi di Fernando Farulli; Regia di Rudolf Sellner; Orchestra e Coro del Deutsche Oper Berlin (Berliner Festwochen) diretti da Lorin Maazel; direttore del coro: Walter Hagen-Groll. Deutsche Oper Berlin, 29 settembre 1968.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DEL TEATRO

- BALLO F., « Volo di notte di L. Dallapiccola » in « *Arlecchino* » di F. Busoni, « *Volo di notte* » di L.D., « *Coro di morti* » di G. Petrassi, Milano, La Lampada 1942, pp. 21-37.
- BRINDLE R.S., *La tecnica corale di L. Dallapiccola*, in « Quaderni della Rassegna musicale » n. 2, Torino 1965 (su « *Il Prigioniero* », pp. 51-4, su « *Job* », pp. 54-5).
- BÖHM A., *Die Heimkehr des Odysseus* in « *Eyvind Johnson Strandernas Svall* », in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale » (Sezione Germanica), XIII, Napoli 1970.
- BONSANTI A., *Ulisse e Dallapiccola*, in « Quaderni della Rassegna Musicale », n. 2, Torino 1965.
- BONTEMPELLI M., *Scritti sulla musica 1910-50*, Milano, Mondadori 1958, pp. 366-68 (su *Volo di notte*).
- BROWN ROSEMARY, *Dallapiccola's Use of Symbolic Self-Quotation*, in « Studi Musicali », n. 4, Firenze, Olschki 1975, p. 301 (su *Ulisse*).
- D'AMICO F., *Luigi Dallapiccola*, in « *Melos* », XX, n. 3, Mainz 1953, pp. 69-74 (su *Volo di notte*, *Il Prigioniero*).
- D'AMICO F., *L'ultimo volo di notte*, in « *Espresso* », XXI, 2 marzo, Roma 1975, p. 71.
- DREW D., *Dallapiccola's Odyssey*, in « *The Listener* », LXXX, 17 ottobre, Londra 1968, pp. 514-15 (su *Ulisse*).
- GATTI G.M., *Current Chronicle: Italy*, in « *The Musical Quarterly* », XXXV, n. 1, gennaio, New York 1949, pp. 136-39 (su *Marsia*).
- GATTI G.M., « *Job* »: *First performance*, in « *Musical America* », LXXI, febbraio, New York 1951.
- GAVAZZENI G., *Volo di notte di Dallapiccola*, in « *Letteratura* », IV, n. 3, luglio-settembre, Firenze 1940, pp. 151-60; poi in *La musica e il teatro*, Pisa, Nistri-Lischi 1954, pp. 221-37.
- HAREWOOD EARL OF, *Luigi Dallapiccola « Il Prigioniero », Kobbé's Complete Opera Book*, London, Putnam & Co. 1976, pp. 1243-48.
- HAREWOOD EARL OF, *The Florence Festival*, in « *Opera* », n. 4, agosto, London 1950, pp. 10-13, (su *Il Prigioniero*).
- JACOBS A., *Luigi Dallapiccola and the Stage: « Job »*, in « *The Listener* », LXII, settembre, London 1959, p. 460.
- KÄMPER D., *Uno sguardo nell'officina: gli schizzi e gli abbozzi del « Prigioniero » di L.D.*, in « *Nuova Rivista Musicale Italiana* », XIV, n. 2, aprile-giugno, Roma 1980, pp. 227-239.
- KAUFMANN H., *Zum Verhältnis zweier Musen. Ueber das Wort-Ton-Pro-*

- blem: *Dallapiccolas Prigioniero, Weberns Traklied « Die Sonne », in « Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik », Verlag Elisabeth Lafite, Wien 1969, pp. 65-70 (su *Il Prigioniero*).*
- KELLER H., *Il Prigioniero*, in « Music Review », XI, agosto, Cambridge 1950, pp. 210-12.
- LANZA TOMASI G., *Omero, Dante e Joyce i suoi padri*, in « La fiera letteraria », XLIII, n. 43, ottobre, Roma 1968, pp. 14-5 (su *Ulisse*).
- LEWINSKY W.E., *Mito e modernità in Luigi Dallapiccola; Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di F. NICOLODI, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1975, pp. 27-30 (già programma del Deutsche Oper am Rhein di Düsseldorf, 10 gennaio 1970).
- MALIPIERO R., « *Il Prigioniero* » in *Luigi Dallapiccola...*, a cura di F. Nicolodi, cit., pp. 7-21.
- MANTELLI A., *Lettera da Firenze: « Volo di notte » di Dallapiccola*, in « La Rassegna Musicale », XIII, n. 6, giugno, Torino 1940, pp. 274-77.
- MASON C., *D. and the Twelve-note Method*, in « The Listener », LI, aprile, London 1954, p. 757 (su *Il Prigioniero*).
- MILA M., *Un artista che non evade*, in « Letteratura, Arte contemporanea », II, maggio-giugno, Firenze 1950, pp. 74-76 (su *Il Prigioniero*).
- MILA M., *L'« Ulisse » opera a due dimensioni*, programma di sala per la rappresentazione di *Ulisse* alla Scala (13 gennaio 1970), Milano; poi in *Luigi Dallapiccola...*, cit., a cura di F. Nicolodi, pp. 31-41.
- MILA M., « *Il Prigioniero* » di L.D., in « La Rassegna Musicale », XX, n. 4, ottobre, Torino 1950, pp. 303-11.
- MILA M., *Dallapiccola und seine Bühnenwerke*, in « Opern Journal » della Deutsche Oper, n. 2, ottobre, Berlin 1968, pp. 4, 6, 11 (su *Ulisse*).
- MONTECCHI G., *Rigore seriale e poetica della memoria in Dallapiccola*, in « Musica/realtà », dicembre, Bari 1982, pp. 42-5, 47-50 (su *Ulisse*).
- NATHAN H., *The Twelve-tone Compositions of L.D.*, in « The Musical Quarterly », XLIV, n. 3, luglio, New York 1958, pp. 289-310 (su *Il Prigioniero, Job, Volo di notte*).
- NICOLODI F., *Opinioni: il giudizio sull'Ulisse di Dallapiccola e sulla prima rappresentazione mondiale alla Deutsche Oper di Berlino...*, in « Nuova Rivista Musicale Italiana », II, novembre-dicembre, Torino 1968.
- PINZAUTI L., *L'eredità di Verdi nella condotta vocale del Prigioniero*, in « Quaderni della Rassegna Musicale », n. 2, Torino 1965, pp. 11-21.
- ROGNONI L., *Dallapiccola e Volo di notte oggi*, nel numero unico del XXVII Maggio Musicale fiorentino, Firenze 1964; poi in *L.D.*, a cura di F. Nicolodi, cit., pp. 1-5.
- RUFER J., *L.D. « Il Prigioniero »*, in « Oper im XX Jahrhundert » (collana Musik der Zeit, n. 6), Boosey & Hawkes, Bonn 1954, pp. 56-64.
- SEARLE H., *Luigi Dallapiccola*, in « The Listener », XL, novembre, London 1948, p. 780 (su *Marsia*).
- SKULSKY A., *L'Oeuvre de L.D.*, in « Les Cahiers de la Musique », III, n. 2, gennaio-febbraio, Bruxelles 1939, pp. 15-21 (su *Volo di notte*).
- SKULSKY A., *Dallapiccola... felt impelled to introduce a new Romantic era*, in « Musical America », LXIX, n. 7, maggio, New York 1949, pp. 38, 40-1 (su *Volo di notte e Il Prigioniero*).

- UGOLINI G., *Vocalità e dramma in D.*, in « Quaderni della Rassegna musicale », n. 2, Torino 1965, pp. 23-46 (su *Volo di notte, Job*).
- UGOLINI G., *Il Prigioniero di L.D.*, in « La Rassegna Musicale », XXXII, n. 2-3-4, Torino 1962, pp. 233-41.
- VLAD R., *Il Prigioniero*, in « La Fiera Letteraria », IV, n. 49, dicembre, Roma 1949, p. 7; poi in *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 212-16.
- VLAD R., *Dallapiccola 1948-55*, in « The Score », n. 15, marzo, London 1956, pp. 39-52 (su *Il Prigioniero, Job*).
- WORNER K.H., *Dallapiccolas « Job »*, in « Melos », XXI, n. 7-8, luglio-agosto, Mainz 1965, pp. 208-10.
- ZURLETTI M., *Ulisse*, programma di sala dei concerti della RAI, 15 gennaio 1972, Roma; poi nel « 3° Quaderno del XXXV Maggio musicale fiorentino », Firenze 1972, pp. 41-52.

INDICE DEI NOMI

A

Abbiati Franco, 117n.
Agamennone, 74.
Agostino, santo, 127.
Alcinoò, 73-77, 93-94, 99.
Anticlea, 64, 88.
Antinoò, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104.
Apollo, 23-25, 134.
Arianna, 73.
Atena, 23.

B

Bach Johann Sebastian, 129.
Bacone Francesco, 129.
Baldad, 49.
Bartoletti Bruno, 116n.
Beethoven Ludwig van, 129, 138.
Berg Alban, 8.
Berlioz Hector, 138.
Bibbia, 54n.
Bonsanti Alessandro, 119.
Busoni Ferruccio, 120.

C

Calypso, 61, 63, 64-69, 71, 78, 82, 83, 93, 98, 136.
Canessa Francesco, 124n.
Casella Alfredo, 115.
Cavafis Costantin, 61.
Cicerone Marco Tullio, 61.
Circe, 9, 61, 63, 64, 72, 76, 81-86, 87, 94, 95n, 98, 104, 106, 136.
Claudel Paul, 140n.
Clitennestra, 74.
Confalonieri Giulio, 128n.
Cosroe re di Persia, 141.
Coster Charles de, 32.

D

Dal Fabbro Beniamino, 127n.
D'Amico Fedele, 126, 127n.
Dante, Alighieri, 61.
Damerini Adelmo, 124n.
Debussy Claude, 140n.
Della Corte Andrea, 113n.
Demodoco, 61, 63, 73-77, 92.
Diodoro Siculo, 23n.
Don Giovanni, 134.

E

Edison Thomas Alva, 139.
Elifaz, 49.
Eschilo, 61.
Eumeo, 94-97.
Euriclea, 99.
Eurimaco, 95, 103, 104.

F

Farulli Ferdinando, 126.
Faust, 106, 134.
Fersen Alessandro, 123.
Fidelio, 46n.
Filippo II, 34.

G

Gand, 38, 39, 42, 119.
Gara Eugenio, 122n.
Gatti Guido Maria, 123.
Geleng Ingvelde, 126n.
Giobbe, 49, 123n., 125, 134.
Giraud, 140n.
Goland, 134.
Guglielmi Edoardo, 122n.

H

Hagen-Groll, 126n.
Hauptmann Gerhard, 61.

Heidegger Martin, 80n., 133n.
Heine Heinrich, 140n.
Hermet Augusto, 119n.
Horowicz Bronislaw, 119.

I

Igino Gaio Giulio, 23n.

J

Joyce James, 61.

K

Kreutzer Rodolphe, 138.

L

Labroca Mario, 123n.
Lazzaro, 41, 45.
Levi Lionello, 121n.
Liszt Ferenc, 137.

M

Maazel Lorin, 126.
Machado Antonio, 61.
Malipiero Gian Francesco, 115.
Mann Thomas, 61.
Markevitch Igor, 117.
Maria Stuarda, 44.
Marsia, 23-27, 117-8, 134.
Melanto, 61, 63, 64, 94, 95, 96, 97,
99, 100, 101, 102, 104.
Melchiorre Ennio, 121n.
Melisande, 134.
Messinis Mario, 115.
Mila Massimo, 114, 119, 120, 124n.
Milhaud Darius, 140n.
Millos Aurel, 117, 124.
Moissi Alessandro, 140.
Mosè, 134.
Mozart Wolfgang Amadeus, 129.

N

Nausicaa, 61, 63, 64, 69-73, 74, 82,
83, 93, 94, 136.
Negri Gino, 122.
Nicolodi Fiamma, 113n., 123n.
Nietzsche Friedrich, 136.

O

Omero, 61, 127.
Orazio Flacco, Quinto, 61.
Ovidio Nasone, Publio, 61.

P

Pannain Guido, 121n.
Pascoli Giovanni, 61.
Pelléas, 134.
Penelope, 63, 64, 94, 99, 105, 136.
Petrassi Goffredo, 115, 124n.
Piamonte Guido, 115.
Pinzauti Leonardo, 118n.
Pisandro, 103, 104.
Posidone, 69-70, 78, 82, 100, 101, 104.
Previtali Fernando, 113, 123, 124.
Proust Marcel, 61, 76.

R

Ratjen Hans Georg, 127.
Rinaldi Mario, 128n.
Rossellini Renzo, 124n.

S

Saint-Exupéry, Antoine de, 5, 113.
Salvini Guido, 113.
Scalia Gino, 119n.
Schelda, 38, 39, 119.
Scheler Max, 139.
Scherchen Hermann, 119.
Schönberg Arnold, 118, 138, 140n.
Schumann Robert, 138, 140n.
Sellner Rudolf, 126, 127.
Seneca Lucio Anneo, 61.
Socrate, 54.
Spinoza, Baruch de, 54.
Stazio, Publio Papinio, 61.

T

Tedeschi Rubens, 115n., 122n., 127n.,
128n.
Testamento, Nuovo, 51, 54n.
Telemaco, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 104.
Tennyson Alfred, 61.
Tiresia, 63, 77, 89, 92, 93, 97.
Tolstoj, Lev Nikolaevič, 138.

U

Ulisse, 9, 54-107, 127, 133, 134.

V

Verdi Giuseppe, 135, 136.
Verlaine Paul, 140n.
Vigolo Giorgio, 117, 118n., 123n.
Villiers de l'Isle-Adam Philippe Auguste, 31.
Violante Pietro, 122n.
Virgilio Marone, Publio, 61.

Z

Zanetti Roberto, 127.
Zofar, 49.
Zurletti Michelangelo, 61n.

W

Wagner Richard, 137, 140.