

Michela Landi

Cultura greca e cultura francese in Luigi Dallapiccola

Dialoghi fra Michela Landi e Mario Ruffini

Il 28 maggio 2018 si era tenuto, presso l'Istituto Francese di Firenze, un incontro dal titolo: "Dallapiccola e la cultura francese" in cui Mario Ruffini, principale studioso del compositore nonché catalogatore delle sue opere¹ e direttore del Centro Studi Luigi Dallapiccola, dialogava con l'allora direttrice Isabelle Mallez.

Grazie all'ospitalità della nuova direttrice dell'Istituto, Manon Hansemann, si è tenuta il 5 maggio 2019 una nuova serata dallapiccoliana intitolata: "Cultura greca e cultura francese. Dialoghi fra Michela Landi² e Mario Ruffini".

La serata s'inquadrava nell'ambito dei "Dallapiccola days" (4-5-6 maggio), ciclo di incontri e concerti curato dallo stesso Mario Ruffini, in collaborazione con il Maggio musicale fiorentino e il Conservatorio Luigi Cherubini. Eccone di seguito il programma:

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Per la sera della Befana MR 6b (1928) per voci femminili e pianoforte a quattro mani

Lirica del Kalevala MR 9b (1930) per baritono e voci femminili

Marsia MR 47 (1949) per pianoforte

Rencesvals MR 36 (1946) per baritono e pianoforte

Quattro liriche di Machado MR 40 (1948) per voce e pianoforte

Ciaccona, Intermezzo e Adagio MR 29 (1945) per violoncello solo

Tre Lodi MR 20 (1936-1937) per voce acuta e pianoforte

Carlo Prosperi (1921-1990)

Cinque strofe dal greco MR 17 (1950) per soprano e pianoforte

Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Estate MR 13 (1932) per coro di voci maschili

Due liriche di Anacreonte MR 33b (1944-1945) per soprano, clarinetto piccolo, clarinetto, viola e pianoforte

Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane MR 15a (1932-1933) prima serie a) Il

Coro delle Malmaritate b) Il Coro dei Malammogliati per voci miste

¹ Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato*, Milano, Suvini-Zerboni, 2002. Alle iniziali del curatore fa riferimento la sigla MR che contraddistingue le singole opere dallapiccoliane.

² L'Associazione degli Amici dell'Istituto Francese di Firenze (AAIFF) ringrazia Michela Landi, docente di Letteratura Francese presso l'Università di Firenze e membro dell'Associazione, di avere accettato di rappresentare in questa circostanza l'AAIFF da sempre impegnata nella promozione e diffusione della Cultura Francese sul territorio.

Dopo i saluti della direttrice dell'Institut Français, Manon Hansemann³, Michela Landi ha preso la parola per un'introduzione al programma della serata. Successivamente, Michela Landi e Mario Ruffini hanno dialogato intorno ai pezzi in programma, presentandoli o commentandoli.

Presentiamo qui un sunto dell'Introduzione e degli Interventi di Michela Landi.

Il pensiero della Grecia antica rappresenta, per l'Occidente moderno, il mito delle origini: la cultura greca costituisce quel punto di articolazione tra natura e cultura con cui ogni europeo da sempre si confronta. Ad ogni ricorso storico tale immaginario fondatore si rinnova, prendendo alcuni tratti del tempo nuovo.

Che la nascita dell'Europa moderna sia stata segnata dal recupero della cultura greca antica è fatto noto. Contro una Grecia ideale e spesso retorica, portatrice di una bellezza gelida e reverenziale quale fu trasmessa ai posteri in linea diretta dalla tradizione neolatina, protestò il Romanticismo tedesco, che volle appropriarsi di una nuova immagine dell'Ellade: quella miracolosamente risorta dalle profondità della terra a seguito degli scavi di Winckelmann.

Sulla scia di Goethe, che, seguito da Heine, seppe mondanizzare ed adattare questo retaggio alle esigenze di un'epoca nuova, la modernità romantica foggì, a propria immagine e somiglianza, e contro la Francia che nel secolo di Voltaire se ne era ammantata, un nuovo atticismo civile, urbano e progressista. A questo modello ideologico, potenzialmente rivoluzionario in nome dell'egualitarismo, si ispirò Richard Wagner.

La Francia non aveva, di fronte a questa *translatio studii* che somigliava ad un esproprio, che due strade: o il recupero di un neoclassicismo latino conservatore se non addirittura retrivo, politicamente nazionalista e revanscista (quello dell' "Ecole Romane" del secondo Mauréas e di Charles Maurras) o la riviviscenza, in forme marginali, decadenti e ironiche, di una Grecia minore, orfica, frigia, asiatica, ritiratasi nei boschi in compagnia di ninfe, naiadi e satiri. Mentre la prima godette, trovandosi oramai in condizione epigonale, di una fortuna assai limitata nel tempo e nello spazio, fu la seconda a trionfare. Letterati, pittori e musicisti si rifecero

³ Manon Hansemann ha ricordato la Sezione musicale per l'insegnamento e la ricerca attiva presso l'Istituto Francese dagli anni 1910 al 1920. La Sezione era diretta a distanza da Romain Rolland e direttamente all'IFF dal suo celebre allievo Paul-Marie Masson. Alla Sezione musicale dell'IFF si devono importanti pubblicazioni e concerti storici che hanno fatto epoca. Cfr. M. Lombardi, *Variazioni sul tema : la Section musicale de l'Institut Français de Florence e il Jean-Cristophe di Romain Rolland*, in *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire*, a cura di M. Landi, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 267-281. Il testo è consultabile all'indirizzo:

https://www.academia.edu/36008851/_La_double_s%C3%A9ance._La_musique_sur_la_sc%C3%A8ne_th%C3%A9%C3%A2trale_et_litt%C3%A9raire_La_musica_sulla_scena_teatrale_e_letteraria_sous_la_dir_a_cura_di_Michela_Landi

Il volume citato pubblica gli Atti dell'omonimo Convegno tenutosi presso l'Istituto Francese di Firenze in ricordo della direzione della *Section musicale* da parte di Romain Rolland e Paul-Marie-Masson. È assai verosimilmente in una delle sale dell'IFF che si è svolta nel 1911, anno del trasferimento dell'IFF da via S. Gallo, palazzo Fenzi a piazza Manin (palazzo Lenzi, piazza Ognissanti) la famosa conferenza di Rolland su *Le jeune Mozart et ses amis à Mannheim* accompagnata da alcune esecuzioni al pianoforte dello stesso Romain Rolland,

ad Apuleio e a Luciano; presero come Mida orecchie d'asino, convocarono Orfeo e le Menadi, s'identificarono a Pan e a Marsia.

Certo è che se non vi fossero stati in poesia l'idealismo estetico di un Gautier con la sua impeccabile statuaria attica derisa da Baudelaire, o il parnassianesimo un poco ingenuo di un Banville, non avremmo avuto il Fauno siculo di Mallarmé, sorta di *pastiche* di tutta la Grecità dimenticata. E, parimenti, se non vi fosse stata la Grecia seria, nazionalista e civile di Wagner, memore di quella egualitaria di Rousseau, non vi sarebbe stata la Grecia ironica di Debussy.

Voglio ricordare, a tal proposito, due eventi che hanno avuto luogo su questo stesso palco: l'esecuzione del *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* di Debussy con lettura del testo di Mallarmé a cura di Alessandra Aricò (2001) con Marco Lombardi, Alberto Batisti e la sottoscritta, e quella delle *Chansons de Bilitis* di Debussy su testi di Pierre Louÿs in collaborazione con il Conservatorio Cherubini e la rivista "Semicerchio".

Per limitarci all'ambito musicale la Grecia esercita, nella temperie *fin-de-siècle*, la sua influenza sia per temi che per forme. Basti evocare la preferenza che Debussy accorda a strumenti orfici o frigi quali l'arpa (di provenienza orientale, a differenza della cetra) o il flauto; o, sul piano formale, l'uso della scala esatonale, della modalità, della diatonica. L'adozione di questi procedimenti conduce, come è noto, la musica detta "classica" (e non a caso) ad abbandonare il perno tonale, sorta di riferimento statuaria e statutario alla classicità, e a dirigersi, nel suo errare ai margini, verso l'atonalità. Atonalità allora raccolta dalla dodecafonia schoenberghiana, la quale riorganizza il materiale disperso secondo nuovi criteri modulari vicini al cubismo pittorico. E non è un caso che Dallapiccola, che scopre Debussy nel 1921, ne resti affascinato: in lui vi era il germe di quella modularità – di quel divenire spazio del tempo musicale – che verrà poi portato a compimento dall'armonia schoenberghiana e poi dall'apiccoliana.

Quel che è peculiare, ci sembra, a Dallapiccola, è l'equidistanza ch'egli osserva tanto dalla dodecafonia ("temperata", come la definisce l'allievo Prosperi) quanto dal lirismo, sempre epurato e stilizzato. Denunciando l'inutile enfasi dei libretti d'opera, enfasi talvolta complice di indifferenza e negligenza⁴, egli non rinuncia a certi portati della singolarità: portati intimistici, semantici o narrativi (è il caso de *La sera della Befana*, tratto da *Dalla mia terra*, in programma stasera). Sentendosi scelto dai testi più di quanto egli stesso non li scelga, come spesso ha detto, Dallapiccola sembra aspirare, come i poeti ermetici, a quello straniamento e quell'anonimato autoriale che a molti intellettuali appariva necessario per dissociarsi dalla propaganda ideologica di quegli anni.

Facendo convergere e coesistere ecletticamente diversi codici, letterari e musicali, egli costruisce una fitta rete di rinvii: una politonalità, polivocalità e politestualità difficile, talvolta, da districare. Attraverso questo palinsesto di rimandi poetico-musicali egli sembra voler significare la relazione irrinunciabile dell'arte con la memoria e l'alterità. Si noterà infatti che, se la sua musica è in larga parte depersonalizzata, essa è anche eminentemente donativa. Erede della tradizione epigrammatica greca

⁴ Luigi Dallapiccola, « Paroles et musique dans le mélodrame », *Paroles et musique*, (1961-69), 1992, p. 47.

(rivisitata, ad esempio, da Mallarmé, con i suoi ventagli, i suoi omaggi, i suoi “tombeaux”) egli pratica volentieri l’arte apoforetica. Solo in questa umiltà e questa reverenza memoriale (rinnegata dai romantici che ebbero la presunzione di bastare a se stessi) l’arte sembra ritrovare, in un’epoca d’oblio qual è quella delle due guerre, la sua nobile dimensione.

D’altronde, nessuno basta a se stesso. Dallapiccola si appassiona alla Grecia antica grazie a suo padre, di origine siciliana, e professore di greco. Quanto alla letteratura, onnipresente nella sua opera, da Proust a Joyce, modelli letterari della dodecafonia, non si può trascurare l’influenza esercitata dalla moglie e musa Laura Coen Luzzatto. Sin dal 1932 fino ai *Cinque canti* del 1956 sono presenti, nella musica di Dallapiccola, testi greci. Questa presenza nulla a che fare, si badi bene, con il gusto neoclassico di maniera di cui si è, tra l’altro, proclamato avversario. La Grecia rappresenta piuttosto, come si è detto sopra, lo spazio salvifico dello spaesamento spaziale e temporale: quello spazio arioso dello spirito, quella epurazione delle linee e delle forme in cui è possibile elaborare artisticamente i traumi, come quello della guerra che lo investì.

Non meno rilevante è, in Dallapiccola, la cultura francese. La quale, se trova riscontro in una diffusa francofilia culturale dell’epoca, viene nondimeno in aiuto al compositore per stilizzare certe esperienze personali spesso legate alla guerra. Prima fra tutte *Rencesvals*, in programma stasera, che attinge (sin dal toponimo, in antico francese, che significa “vallée des ronces”, valle dei rovi) al poema di fondazione della cultura francese, la *Chanson de Roland* (ciclo carolingio della *chanson de geste*, XI secolo). Qui risuona la struggente invocazione del paladino Rolando morente alla *doulce France*, mentre Carlomagno avanza ignaro tra le orride gole di Roncisvalle, nei Pirenei (battaglia di Roncisvalle, 15 agosto 778) per venir poi assalito dai saraceni (nella storia reale: i baschi). Roland, eroe della retroguardia, è caro ai poeti del secondo Ottocento francese, storicamente segnato dalla guerra franco-prussiana: la figura di Roland è quella di un eroe resistente contro certe sorti dette progressive che molto somigliano alla barbarie. Dallapiccola dedica *Rencesvals*, che porta i segni della recente esperienza della guerra (1946), a Francis Poulenc e Pierre Bernac. I tre quadri narrativi ripresi dal poema (“Vers dulce France chevalchet l’emperere... (Molto deciso); “Tresvait le jour, la noir est aserie...” (Calmissimo); “Halt sunt li pui e tenebrus e grant...” (molto lento)) furono eseguiti dallo stesso Poulenc al pianoforte.

A testimonianza dell’interesse di Dallapiccola per la *Chanson de Roland*, egli aveva composto, prima di *Rencesvals*, una Rapsodia per voce e orchestra da camera ad essa ispirata. Alla *Chanson de Roland* (al corno da richiamo di Rolando, protagonista indiscusso della poesia romantica e simbolista francese fino ad Apollinaire) si interessa anche Carlo Prospero, allievo di Dallapiccola. Lui stesso cornista, compone *Segnali* per corno (1977) eseguiti durante questa rassegna.

Ricordiamo poi, tra le altre opere d’ispirazione francese di Dallapiccola, *Volo di notte* (1940), eseguito per la prima volta al teatro della Pergola, e tratto dall’omonimo romanzo-diario (*Vol de nuit*) di Saint-Exupéry del 1931, dove l’esperienza dello scrittore francese come pilota di guerra nell’America del Sud vale a restituire un precipitato dell’esperienza bellica appena iniziata. Qui l’unità di tempo (una sola notte) e il momento notturno consente a Dallapiccola di concentrare il realismo scenico intorno all’evento.

Altra opera di ispirazione francese è *Il prigioniero* (1950) tratta dalla novella *La Torture par l'Espérance (Nouveaux contes cruels, 1893)* di Villiers de l'Isle-Adam. Il prologo si sviluppa attraverso l'immaginario della madre del prigioniero, come una sorta di incubo anticipatore. Se il nucleo dell'opera resta la novella di Villiers, si addensano intorno ad essa plurimi rimandi: dal poema *La rose de l'Infante* di Victor Hugo (*La légende des siècles, I, 9, 1859*), scoperto nel 1919, per la descrizione di Filippo II, che gli consente di denunciare la figura del tiranno⁵, a Charles de Coster, allo stesso Machado di cui si dirà più avanti. Nel libretto de *Il Prigioniero*, mentre l'*Aria in tre strofe* ha il carattere di un canto rivoluzionario, il carceriere manipola i sentimenti patriottici della sua vittima. Questo ultimo episodio, assente in Villiers, e evidente richiamo alla situazione storica, offre testimonianza di come Dallapiccola, compositore e librettista, adatti, con aggiunte, tagli, modifiche talvolta operate a freddo e "a collage" (a seguito di una traduzione da lui stesso operata), il testo alle proprie necessità artistiche. È da notare che l'adattamento del testo al libretto va spesso in direzione dell'espunzione di elementi retorici, allo scopo di ottenere uno stile librettistico asciutto, quasi telegrafico; vicino, appunto, ai poeti ermetici.

L'analogia orfica tra musica e sacrificio riproponendosi drammaticamente con l'esperienza della guerra, Dallapiccola trova in Antonio Machado, poeta spagnolo, un alter-ego nella resistenza. Per Machado la Francia è, al contempo, patria intellettuale e patria d'esilio: a Parigi tra fine Ottocento e inizio Novecento aveva incontrato Oscar Wilde e Jean Moréas; era stato allievo di Bergson. Durante la guerra civile spagnola, egli dovette abbandonare la sua terra e trasferirsi definitivamente oltralpe, a Collioure, dove morì. A lui Dallapiccola dedica le quattro liriche che ascolteremo stasera.

La vena epica di Dallapiccola non si limita alla poesia cavalleresca francese, prisma straniante e modellizzante attraverso cui egli rielabora il dramma bellico. Nel trattare i canti di fondazione, interpreti di ogni rielaborazione dell'origine, singolare o collettiva che sia, egli pratica il più vivace eclettismo. Si richiama spesso all'epopea omerica (l'Odissea con l'*Ulisse* del 1960; con il progetto di un balletto eponimo (*Odissea*) e con la riscrittura del monteverdiano *Ritorno di Ulisse in patria*); ma si cerca anche attraverso tradizioni folkloriche allotrie come quella dei *Kalevala*, raccolta di canti fondativi della stirpe finlandese pubblicata da Elias Lönnrot nel 1835 e poi nel 1849 anch'essa in programma questa sera⁶.

Sempre a proposito del felice eclettismo di cui si è detto, merita adesso soffermarsi sulla Grecia di Dallapiccola in quanto, come abbiamo ipotizzato, essa ha dei tratti idiosincratici: per quanto si tratti di una topologia dello spirito, la Grecia antica incontra diversi aspetti della storia recente, e in particolare della cultura francese *fin-de-siècle*. Uno dei miti più presenti nella letteratura francese di fine Ottocento è, accanto al mito di Orfeo e di Pan, il mito di Marsia.

⁵ Luigi Dallapiccola, "Genèse des *Chants de prison et du Prisonnier*", in *Paroles et musique*, (1950), 1992, p. 182.

⁶ Nel 1893 il finlandese Sibelius scrisse un'opera, *Lemminkäinen*, in 4 movimenti ispirata ai *Kalevala*.

Narra il mito che un giorno Atena, per riprodurre il lamento delle Gorgoni quando Perseo aveva decapitato la sorella Medusa, aveva inventato uno strumento a fiato, l'*aulòs*, un oboe a doppia canna. Durante un banchetto la dea, per compiacere Zeus e gli altri invitati, prese il suo strumento ed iniziò a suonare. Sebbene la musica fosse gradevole, Era e Afrodite scoppiarono in riso. Offesa, Atena fuggì dall'Olimpo e si recò in un bosco. Ed è da questo punto che Aristotele narra l'episodio nella sua *Politica* per condannare l'aulo e l'auletica tutta come musica avversa all'ordine sociale. Nei pressi di un lago Atena riprende a suonare lo strumento, ma, vedendo il suo volto riflesso nell'acqua, ben diverso da quello di Narciso, capì il motivo dell'ilarità delle dee: soffiando nelle canne dell'aulo, il viso della dea si gonfiava, si arrossava e si deformava facendola apparire, commenta Aristotele, simile a una prostituta.

Adirata, Atena gettò via lo strumento musicale (vi fa riferimento Mallarmé nell' *Après-midi d'un Faune*) maledicendo chiunque l'avesse raccolto. L'aulo fu trovato per l'appunto da Marsia, satiro di origine frigia, che divenne abilissimo nel suonarlo. La fama dell'auleta Marsia era tale che un giorno egli osò lanciare una sfida ad Apollo, dio della musica, della civiltà, e della poesia. Il dio accettò e chiamò le Muse ad assistere alla contesa. In un primo momento le muse rimasero molto colpite dalla musica del satiro. Apollo, temendo una sconfitta, iniziò a suonare la sua lira e a cantare contemporaneamente, sfidando il rivale a fare altrettanto: la natura dello strumento a fiato non gliel'avrebbe consentito. Secondo un'altra versione del mito, Apollo avrebbe vinto la contesa suonando lo strumento al contrario, il che era impossibile per il satiro. Ad ogni modo la vittoria fu assegnata ad Apollo: la citarodia doveva prevalere sull'auletica. Come punizione per aver osato sfidare un dio, Apollo sottopose Marsia ad una tortura atroce (ce la racconta Ovidio nelle *Metamorfosi*): legatolo ad un albero, lo scorticò vivo. Satiri, ninfe e fauni accorsero per piangere un'ultima volta il compagno dei boschi, e dalle loro lacrime nacque un fiume che prese il suo nome. Secondo un'altra versione del mito, fu il corpo di Marsia a dissolversi: dal suo sangue nacque il fiume. Dal fiume nacquero nuove canne, e si foggiarono nuovi strumenti; al contempo, la pelle di Marsia, tesa da Apollo nel suo tempio, continuò a risuonare come un tamburo. Così la musica nasce dal sacrificio e ne perpetua la memoria.

Marsia è un balletto a programma (1942 e 1947) suddiviso in tre quadri, corrispondenti alle tre sequenze narrative principali: "La presentazione di Marsia" (calmo); "Il dramma di Marsia" (sostenuto); "La morte di Marsia" (molto tranquillo). Interessante è il trattamento dall'apiccoliano della monodia (la melopea del flauto di ascendenza debussyana) e della trenodia o lamento funebre (si veda *Iliade* XXXIV, vv. 718-776) che prevedeva, nell'antica Grecia, l'alternanza di coro e voce solista. Lo stesso Dallapiccola propone del balletto una trascrizione per pianoforte nel 1950 (in tre episodi).

È noto lo stretto legame esistente tra l'Ermetismo italiano (erede del simbolismo francese) e l'orfismo neo-greco. Si assiste, nella tradizione simbolista così come nella poesia ermetica primo-novecentesca, ad una sistematica epurazione dal lirismo e dall'enfasi retorica così come ad una rarefazione delle immagini e dei corpi. Angelismo e fissità estatica;

straniamento e escarnazione significano la distanza stellare dell'arte dal fuoco, dal sangue e dalla guerra. Nelle *Cinque strofe dal greco* di Carlo Prospero che ascolteremo tra poco è marcata l'influenza modellizzante del maestro Dallapiccola.

Fondamentale, tanto per Dallapiccola quanto per l'allievo Prospero, fu la pubblicazione dei *Lirici greci* del poeta ermetico Salvatore Quasimodo (1940, con prefazione di Luciano Anceschi)⁷. Le scelte traduttive del poeta siciliano, per quanto criticate dai filologi, determinarono una nuova visione del mondo greco, scevra da quella patina di lirismo sentimentale che la tradizione romantica vi aveva depositato. Anzi, è sotto il segno del "pudore", della litote, del silenzio, come Valgimigli scrive a Quasimodo, che questa Grecia "minore" segna una nuova era. "Pochi sanno che c'è una cosa, traducendo, da rispettare e venerare massimamente, ed è il pudore: quel pudore che fa parlare a voce bassa, che non gonfia le parole, che ne fa scegliere alcune e scartare altre; come quando si è ragazzi e si parla la prima volta con una donna che si ama"⁸. Come ricorda lo stesso Anceschi nella sua introduzione ai *Lirici greci* aggiornata nel 1979: "Intanto, ermetico, non vuol dire affatto, si sa, essere oscuro di proposito, mentre chiaro non vuol dire propriamente facile, e tanto meno implica la pretesa della dispersione totale dell'enigma"⁹. Di qui certo "cubismo" pittorico, poetico e musicale, segnato da frammentazione, eccentricità, modularità, sfaccettamento, dislocazione, disgiunzione, scomposizione e, in definitiva, di una paratassi eidetica che, propria di una lingua flessionale e aspettuale qual è il greco (i celebri accusativi alla greca) incontra la volontà di un'epoca.

Dallapiccola riprende dalla versione di Quasimodo i *Sex carmina Alcaei*, i *Cinque frammenti di Saffo*, e le due liriche di Anacreonte in programma stasera. Tutte queste composizioni si caratterizzano per il contrappunto dodecafonico stretto, verticale, che scompone e sfaccetta il dettato musicale. A questa stessa raccolta quasimodiana si richiamano anche altri compositori formalisti del Novecento: da Petrassi a Prospero; da Maderna a Nono, a Chailly.

Anacreonte, poeta del vino, dell'ebbrezza e del *furor* poetico, tanto apprezzato e imitato da Mallarmé e dai simbolisti (che cercavano, attraverso la medesima scomposizione, una nuova lingua capace di disegnare, dentro alla sequenzialità logica del francese, dei nuovi moduli sintattici), chiama Dallapiccola a soluzioni orfiche, a metà strada tra la sensualità e la morte. Nell'indicazione dinamica: "lento ma senza trascinare" vi è un abbandono controllato e severo, una *sobria ebrietas* che ricusa portamenti ed enfasi sentimentistiche. Le *Due liriche di Anacreonte* sono, in ordine cronologico, le ultime del ciclo "greco" dallapiccoliano, essendo state composte nel 1945. Dedicate a Domenico de' Paoli, esse rivisitano il tema erotico ("Eros languido desidero cantare"; "Eros come tagliatore d'alberi") caro a questi poeti. Sebbene diverse, se non addirittura contrastanti dal punto di vista degli

⁷ *Lirici greci e lirici nuovi. Lettere e documenti di Manara Valgimigli, Luciano Anceschi e Salvatore Quasimodo*, a cura di Giovanni Benedetto, Roberto Greggi e Alfredo Nuti, con un'introduzione di Marino Biondi, Bologna, Compositori, 2012.

⁸ *Carteggio Salvatore Quasimodo-Manara Valgimigli*, a cura di Roberto Greggi, ivi, p. 97.

⁹ Luciano Anceschi, *Introduzione*, in *Lirici Greci*, tradotti da Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1979, p. XI.

effetti, le due liriche sono concepite come due quadri complementari tra loro, in cui i procedimenti dodecafonic (l'eredità weberniana in particolare) ritornano in alcune forme a canone (il canone a tre che costituisce l'incipit della prima lirica).

Manca, al mosaico, un'altra (e non voglio dire l'ultima) tessera: il rapporto tra la musica di Dallapiccola e le arti figurative. Se abbiamo a più riprese fatto riferimento al cubismo dallapiccoliano, non si può non ricordare a tal proposito il fondamentale lavoro di Mario Ruffini¹⁰ il quale ci ricorda, tra le altre, la passione di Dallapiccola per Paul Klee, pittore-musicista e teorico dell'arte. A proposito dei due dei *Sette cori di Michelangelo Buonarroti* che verranno eseguiti in chiusura, si riconferma la vocazione apoforetica di Dallapiccola, che è di mettersi volutamente "all'ombra" di luminose grandezze. Ascoltando i due cori si noterà l'influenza del mottetto polifonico cinquecentesco e della forma melismatica. Ma il contrappunto a discanto è stretto, serrato, martellato, come a rappresentare l'immane sforzo della foggia scultorea; qualcosa di titanico ne emana.

Voglio chiudere, in omaggio a questo luogo, con un Dallapiccola che ha varcato ben presto artisticamente i confini istriani e italici per approdare nell'amata Francia:

nous, compositeurs, ne choisissons pas toujours nos textes, mais les textes, venant à notre rencontre, nous choisissent parfois¹¹.

Poco più di un anno fa uno studioso francese, Sylvain Samson, ci parlava di Dallapiccola durante un convegno internazionale da me co-organizzato e da questo Istituto gentilmente ospitato¹².

¹⁰ Mario Ruffini, *Dallapiccola e le arti figurative*, Venezia, Marsilio, 2016.

¹¹ Luigi Dallapiccola, "Naissance d'un livret d'opéra", *Paroles et musique*, (1967), 1992, p. 214. F

¹² Sylvain Samson (Université Paris-Est Marne-la-Vallée), "Luigi Dallapiccola librettiste et compositeur. L'empreinte cardinale de la littérature dans son œuvre musico-théâtrale". Intervento presentato al convegno: "Figures musicales de l'écrivain", colloque international organisé par M. Landi (Université de Florence); S. Lelièvre (Sorbonne Université); R. Neginski (University of Chicago-Illinois); M. Segrestin (Sorbonne Université). Florence, Institut Français, 22-24 février 2018. Gli atti del Convegno sono di prossima pubblicazione sulla rivista (on line) "Comparatismes en Sorbonne" (http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_comparatisme.php).