

Documenti

CONVERSAZIONE CON LUIGI DALLAPICCOLA

a cura di Giorgio Ciarpaglini

(da « L'Approdo » radiofonico, in onda sul Programma Nazionale il 1° gennaio 1973)

CIARPAGLINI — *Al maestro Luigi Dallapiccola piace molto conversare, assai meno essere intervistato. Per cui è praticamente inutile costringerlo entro schemi fissi, domanda e risposta, tipici di un'intervista. E poiché tutto quello che dice è sempre affascinante e motivo di stimolante interesse per l'ascoltatore, abbiamo voluto lasciarlo libero di rievocare fatti passati e di esprimere concetti e giudizi.*

Siamo andati a trovarlo nella sua casa di via Romana, una delle più vecchie strade fiorentine dove il maestro abita da vent'anni. E il suo discorso si è avviato subito con un elogio agli abitanti della zona, in particolare agli artigiani di via Romana.

Abbiamo pertanto ritenuto meglio dividere la « chiacchierata » di Dallapiccola in brevi capitoli come se fossero altrettanti asterischi di un elzeviro di terza pagina, dando a ciascuno di essi un suo titolo.

In questo modo:

Dallapiccola e via Romana

Quando prendevo ancora due caffè al giorno, preferivo prenderli qui accanto al bar tenuto da un tale di prenome Azeglio; perché io conosco soltanto il prenome degli artigiani e dei baristi e dei droghieri di via Romana. (Questa è una specie di Repubblica indipendente nella Repubblica Italiana). E intanto da questa gente si impara a parlare; perché parlano un italiano lievemente arcaico. A proposito ho raccontato a Gianfranco Contini un fatterello: una sera, arrivato alla stazione verso le otto e trenta, mi feci portare in taxi a casa; e qui a Serumido, dove c'è una voltata orrenda, il taxista, uno di quelli « cattivi », non riuscendo a entrare in via Romana, cominciò a sacramentare in modo fioritissimo contro il Comune (non so se a torto o a ragione, naturalmente):

« Eh, qui questo Comune! È una vergogna! Non protegge se non i finocchi e le cornacchie... ». Arrivato a casa, il mio primo pensiero fu di telefonare all'amico Sandro Materassi, il quale, essendo fiorentino, è al corrente di molti vocaboli che io purtroppo non conosco.

« Senti un po', — gli dico — hai mai sentito il vocabolo cornacchia applicato in questo modo? ». Lui mi risponde: « Ma il suo significato in questo caso è chiaro... ». « Sì, effettivamente è chiaro, — continuo io — ma io l'ho letto un'unica volta, nella vita di Benvenuto Cellini quando Cellini ci racconta di una cena da lui organizzata alla quale dovevano intervenire tutti gli artisti di Firenze a condizione che ognuno portasse " secolui la su' cornacchia " ».

Contini si alza, va a cercare un dizionario e trova proprio la citazione della *Vita* di Cellini. Allora mi dice: « Questa sera faccio una scheda, citando naturalmente che è stato lei a comunicarmela ».

E queste son le ragioni per cui a Firenze ci sto da più di cinquant'anni e continuo a starci perché a Firenze si può imparare molto.

Dallapiccola e le interviste

Ricordo che nell'anno busoniano 1966 la British Broadcasting Corporation mandò uno specialista di Busoni, Ronald Stevenson, a Firenze, e la Radiodiffusion Française mandò il regista Bronislaw Horowicz e io rifiutai l'intervista in quanto tale, con le parole: « Dite alle vostre rispettive Radio di noleggiare uno studio qualsiasi alla Radio di Firenze per un pomeriggio e lì portate due bottiglie di acqua minerale e si chiacchiera ». E infatti si chiacchierò per tre ore e il risultato fu che di queste tre ore di colloquio finirono per conservare uno venticinque minuti, l'altro ventidue, e ne fecero un ottimo lavoro, che risultò molto spontaneo. Io avevo dato carta bianca a questi due intervistatori, che conoscevo del resto già da tempo, come persone serie e dissi poi: « Voi siete in grado di scegliere gli elementi che credete possano maggiormente interessare il vostro pubblico, perché il pubblico di Londra pensa diversamente da quello di Parigi e quello di Parigi diversamente da quello di Firenze ». Un episodio fra i tanti: si parlava di Busoni. Diversi fatti li raccontai una volta in inglese, una volta in francese agli intervistatori. Un fatto, che passò del tutto inosservato a Horowicz, fu sottolineato in modo particolare dall'intervistatore inglese ed era questo, in due parole: vari anni fa la casa Steinway di Amburgo mandava il suo accordatore ad accordare tutti i pianoforti Steinway delle società di concerti in Italia ed anche quelli dei privati e così questo signore venne da me due volte. Si presentò: era un uomo ormai anziano, ricordo che disse a mia moglie: « Sono rimasto solo, mia moglie è morta, i pianoforti sono i miei ragazzi » e, naturalmente, desiderava

farmi conoscere qualche cosa della sua passata carriera: tre tournées con Rosenthal: naturalmente conosceva benissimo Emil von Sauer e nominò tutti i grandissimi pianisti della sua epoca. Gli domando: « Senta, ha mai lavorato per Busoni? ». E lui: « Maestro, ma noi stavamo parlando di pianisti: Busoni era un principe ». Ora questo dettaglio è piaciuto tanto all'inglese che volle farmelo ripetere perché avevo pronunciato male la parola *prince*: l'avevo pronunciata alla francese, e temeva che gli ascoltatori non l'afferrassero. Questo, per dimostrare che il pubblico di ogni paese pensa e ascolta in un altro modo.

Dallapiccola e Busoni

Mia moglie ed io, molti anni fa, abbiamo tradotto la raccolta completa delle lettere di Busoni a sua moglie, che credo siano ottocentoquindici, scritte in ogni tappa della sua vita, cominciando dal 1895 e finendo verso il 1922-23 quando Busoni rinunciò a viaggiare perché la sua malattia di cuore si aggravava sempre di più. Dunque, sì, io parlavo di due lettere riguardanti l'esecuzione dei *24 Preludi* di Chopin. Busoni, credo per il primo, decise a un certo momento della sua vita, forse nel '905-6, di eseguire questi *24 Preludi* come un tutto organico. (Prima venivano eseguiti a frammenti singoli).

Busoni scriveva a sua moglie: « La massima difficoltà di questi preludi è nel dover passare da un tipo di tecnica a un altro senza soluzione di continuità ». Quattro giorni dopo segue un'altra lettera: « Questi *24 Preludi* sono stati per me una grande fatica, ho studiato quattro giorni e ogni giorno tre ore ». Ora noi sappiamo benissimo che anche i più grandi pianisti oggi studiano quel lavoro tutta la vita e un momento prima della morte ancora si domandano se veramente sono riusciti a dominare in pieno questo lavoro così misterioso.

Dallapiccola e gli "Errori"

Nel mio libro, che ha per titolo *Appunti, Incontri, Meditazioni*, proprio in uno degli ultimi capitoli, insistevo sulla enorme parte che ha l'inconscio nella creazione. Però ho detto anche una cosa che può sembrare assai più ardita, cioè che non siamo sempre noi a scegliere i nostri testi, ma che i testi vengono in cerca di noi.

Un esempio: dopo la composizione di *Ulisse*, che durante gli ultimi tredici o quattordici mesi mi fece lavorare esattamente undici ore al giorno, calcolate da mia moglie, vollì concedermi un po' di riposo, anzi un riposo un po' lungo (se meritato o no lasciamo che giudichino i posteri, se ne avremo). Una sera, a un anno dalla composizione di *Ulisse* (durante quell'anno avevo messo a posto il libro che ho appena citato, mi ero occupato di qualche edizione musicale e avevo fatto qualche lavoretto), ri-

presi il volume dei Lirici Spagnoli, curato da Carlo Bo e uscito nel 1941 e aprii una pagina a caso.

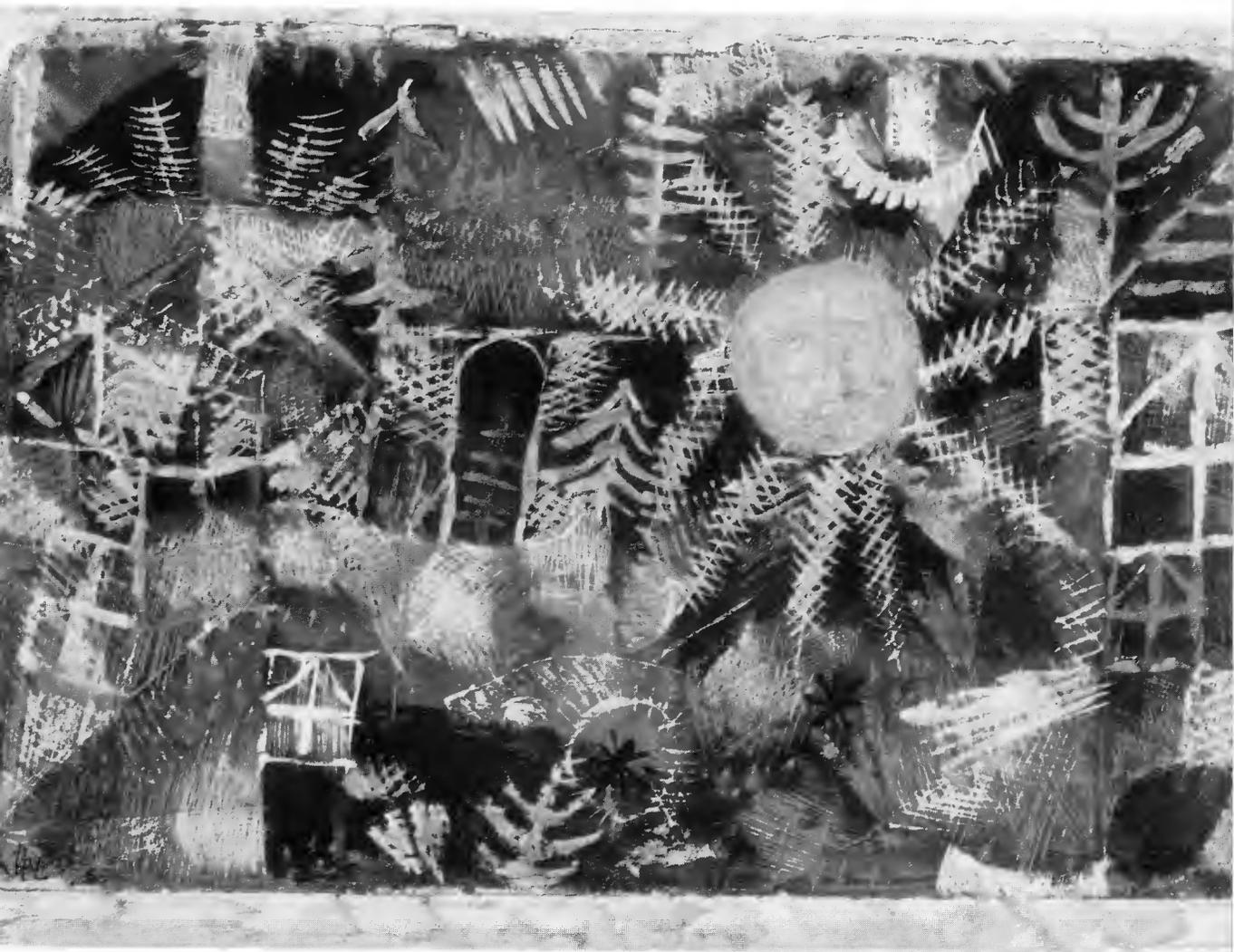
Vi lessi: *Epitafio ideal de un marinero*: « Hay que buscar, para saber / tu tumba, por el firmamiento ». Mi attaccai alla parola *firmamiento* e per un lungo tempo studiai le costellazioni che desideravo di poter in parte riprodurre graficamente nella mia partitura. Era una compiacenza come un'altra. Qualcuno dice che queste costellazioni si sentono nella musica ma non si vedono, altri dicono che si vedono sulla partitura, ma non si sentono all'audizione... Ognuno dica quello che vuole, tanto per me è indifferente. La prima esecuzione di quest'opera ebbe luogo a Washington, alla Library of Congress, e finalmente venne la prima esecuzione in Italia, a Siena, nell'estate dell'anno scorso, del 1971. Un mezzo soprano spagnolo che venne a provare da me pronunciò invece *firmamento*. Al che le domandai: « Perché canta *firmamento* e non *firmamiento*? ». « Perché in spagnolo si dice *firmamento* ». Ora questa parola, *firmamiento*, che mi era piaciuta tanto e che è all'origine di questo lavoro, intitolato « Sicut umbra », era un errore. Del resto non è la prima volta che un errore dà origine a un verso bellissimo. Non voglio citare il famoso esempio: « Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses », perché credo che tutti ne conoscano la storia.

Dallapiccola e i librettisti d'opera

Se per un libretto mi rivolgo a un poeta, allora questo fatto in sé significa che io ho tanto rispetto per il poeta che dovrò accettare non soltanto tutte le sue parole, ma anche ogni successione di parole perché il poeta non mi avrà certo mandato un libretto scritto alla leggera; invece se il libretto lo scrivo da me, sono padrone di fare quello che voglio. Ricordo di aver regalato a mia moglie, dopo il compimento dell'opera, il manoscritto del libretto dell'*Ulisse*, e non so quanti dei vocaboli della prima stesura siano rimasti nell'ultima, certo pochissimi. Dunque, non mi sono mai rivolto a un poeta per questa ragione e poi per un'altra. Se riesco ad avere le idee sufficientemente chiare per farmi un'idea complessiva del risultato finale, allora le parole le dovrò pure o bene o male trovare e mi trovo molto meglio se devo maneggiare questo materiale, testo e musica, io stesso.

Certo, mi sono stati offerti tanti libretti. Un tale (ho creduto mi volesse prendere in giro), una volta mi mandò due schemi di libretto.

Il primo si chiamava *Silenzio di madre* ed era un dramma finto tragico e retorico al massimo; il secondo aveva per titolo *Vacanze d'amore*, e ci presentava il caso di uno studente e una studentessa di terza liceo che si amano. La morale è che vengono bocciati all'esame di maturità e allora, in un duetto finale, si promettono a vicenda di studiare durante tutta l'estate e di non vedersi più per poter essere promossi alla ses-



5 - Paul Klee: *Crescita in un antico giardino* (1919)



6 - Otto Dix: *Anversa* (1922)

sione autunnale di esami. Ora questo potente dramma mi fu offerto poco dopo la prima rappresentazione del *Prigioniero*.

E in quanto ai testi da mettere in musica al di fuori del teatro, poco prima di un mio viaggio in America, un tale mi mandò sei versi dalla California con tanto di copyright; in questi versi si parlava di amore. Era un italo-americano, tanto per non equivocare, e mi diceva: « Se questo pezzo che Lei dovrebbe comporre ha successo, Le farà guadagnare più denaro che scrivendo sei o nove sinfonie ».

Al che risposi che al denaro non avevo mai dato nessun peso, non solo, ma che mi sarei recato, di lì a poche settimane, al Queen's College a insegnare, o a tentare di insegnare ai ragazzi americani come si possono scrivere delle sinfonie. Dopo di che di questo poetastro non ebbi più notizie.

Dallapiccola, librettista dell'« Ulisse »

Nella prima stesura di un libretto si scrive almeno il doppio delle parole che verranno usate in una redazione successiva. Le parole in musica sono sempre troppe. Dopo di ciò posso dire che avevo chiara nella mente l'idea del primo atto dell'*Ulisse*: cinque scene di cui la prima e l'ultima alla corte del re Alcino, dove il divino cantore Demodoco avrebbe cantato quel che noi leggiamo in Omero. La scena seconda, terza e quarta avrebbero avuto un'altra dimensione nel senso che la seconda, i Lotofagi, la terza, Circe, la quarta, il regno dei Cimmeri, parlano di un passato che in scena diventa presente. Il secondo atto non presentava grandi difficoltà; il personaggio che ero ormai rassegnato a non riuscire a realizzare era quello di Nausicaa.

Mettetevi un po' nei miei panni: quali parole può usare una ragazza di stirpe regale, poco più che adolescente per descrivere alle sue amiche il primo suo sogno d'amore, le espressioni di cui si sarebbe servita per ripetere quanto lo sconosciuto venuto a lei dal mare le aveva detto nel sogno?

Avevo ormai deciso di finire l'opera e poi... qualche santo aiuterà. Quand'ecco che una domenica di maggio mi trovai in una cappella della Chiesa di Santa Maria Novella e lì lessi su tre delle quattro pareti: « Quasi arcus refulgens inter nebulas, quasi flos rosarum in diebus vernis, quasi lilia in transitu aquae ». Presi nota di queste tre proposizioni e capii subito che la scena di Nausicaa poteva essere risolta.

Quindi, un'altra volta un caso mi fece trovare la soluzione.

Dallapiccola e le sale di registrazione

Si sa che è terribile per gli attori di cinematografo il dover cominciare con una data scena, senza la scena precedente e non prevedendo neanche la scena seguente; quindi devono mettersi nelle condizioni di creare internamente tutti i precedenti e di imma-

ginare quello che seguirà. Questa è la difficoltà del cinematografo: ogni scena viene registrata per conto proprio e oggi purtroppo mi raccontano che anche nelle esecuzioni discografiche si faccia qualche cosa di analogo. Secondo me questa è una cosa addirittura disumana, non dico ancora bestiale, dico disumana, che è molto peggio perché per ottenere la così detta perfezione si sacrifica tutto e soprattutto si sacrifica la presenza del pubblico. Ora, questo pubblico, del quale ogni esecutore cosciente ha paura perché non c'è esecutore che non si senta un po' tremare davanti a una sala di tremila persone, bene, questo pubblico che intimorisce qualche volta anche gli esecutori più smaliziati, dà all'esecutore tanto, ma proprio tanto, lo porta in un ambiente dove si può creare qualche cosa. Ora, in uno studio discografico che cosa trova? Niente: vede di solito delle fredde pareti nude.

Io mi ricordo di essermi trovato nel gennaio del 1960 ad incidere per la prima volta alcune mie composizioni per un disco alla Columbia di New York. Ho domandato se potevo portare con me qualcuno, al che una delle varie ed efficientissime segretarie mi rispose: « Ma questo non è stato mai fatto ». E io specificai: « Guardate, mi fate un piacere, porto quattro o cinque persone, è poi tanto? Non siete nemmeno obbligati ad offrire il solito drink. Così, io dirigo per quelle quattro o cinque persone e non vedo più questo stramaledetto microfono che mi intimorisce », perché, di fronte a un microfono, anche della radio, noi sappiamo benissimo che in teoria possiamo arrischiare di parlare a tre miliardi di persone il che, per fortuna non avviene in nessun caso, però questa possibilità teorica esiste e finisce o prima o poi col darci un senso di inibizione e quasi col paralizzarci.

Dallapiccola, i musicisti e i caffè letterari

I musicisti in genere non vanno al caffè. Vede, probabilmente deriva dal fatto che il musicista non è condizionato dalla luce. Ricordo che io, nei primi anni che ero a Firenze, frequentavo molto gli studi dei pittori. Ora, i pittori ricevevano, offrivano magari il thè d'inverno diciamo dopo le quattro e mezzo, d'estate dopo le sei e mezzo, le sette perché a quell'ora dovevano smettere di dipingere, perché con la luce artificiale non si dipingeva. Ma il musicista non è obbligato a smettere di lavorare a una data ora, il musicista può lavorare a tutte le ore, sia con la luce naturale che con quella artificiale. Quindi attribuisco a questo soprattutto il fatto che i musicisti nei caffè non si incontrano, non so, forse a Parigi si sono incontrati al *Deux Magots* e in qualche altro "luogo di perdizione" del genere.

E poi so come si svolgono queste cose; in genere si fa dello spirito sui colleghi e soprattutto si dice male di tutti. Ora, non credo che valga la pena di perder tempo per dir male di tutti, il che in molti casi costituisce una *réclame* per l'uomo di cui si dice male.

Dallapiccola e la stella Sirio

Per cinque mesi, dal gennaio alla fine di maggio 1971, i lavori di pavimentazione avevano ridotto via Romana pressoché intransitabile: masse di rottami e di sassi, dappertutto. Tra il novembre e il marzo, Sirio brilla in tutta la sua chiarezza, e, in genere, non mi rassegnavo a andare a letto se non avevo veduto Sirio.

Ci vuol così poco a trovarla: dal cinto di Orione si traccia grosso modo una linea retta (per quanto possa esistere una linea retta) ed eccoci alla stella più luminosa. Una sera, non avendola trovata, cominciai a inerpicarmi su questa massa di rottami e di sassi: cercando. Sirio evidentemente era nascosto da un comignolo. Allora monto su un altro ammasso di rottami. Finalmente vedo la stella, e poi scendo. Un signore e una signora, evidentemente della piccola borghesia, avevano osservato le mie manovre. Il signore mi domanda: «Scusi, cos'è che guardava in cielo?». Io dico: «Le stelle». E lui mi guarda. «No, non abbia paura, non ci sono dischi volanti: vede, io le stelle le ho guardate sempre, già da quando ero bambino e anche le costellazioni; ne vale la pena». Allora questo signore, che aveva già infilato il braccio destro sotto il braccio sinistro di sua moglie, mi stese la sinistra: «Buona sera» e scappò esterrefatto. Dunque, a questo punto siamo arrivati oggi: che un individuo che guarda le stelle può passare, anzi, passa, come in questo caso, da matto nel bel mezzo del cervello.