

RIVISITAZIONI E INNOVAZIONI

LA RICEZIONE DI MONTEVERDI

NEI COMPOSITORI ITALIANI

DALLA SECONDA METÀ DEL XX SECOLO

A cura di

Gianmario Borio e Angela Carone



© Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia, 2022

ISBN 978-88-96445-26-6

In copertina: Tono Zancanaro, *Poppea*, china a tratto (1976). Archivio Storico
“Tono Zancanaro”, Padova. Per gentile concessione

Impaginazione e grafica: Matteo Broccoli

RIVISITAZIONI E INNOVAZIONI
LA RICEZIONE DI MONTEVERDI
NEI COMPOSITORI ITALIANI
DALLA SECONDA METÀ DEL XX SECOLO

A cura di
Gianmario Borio e Angela Carone



INDICE

Gianmario Borio e Angela Carone	
Introduzione	VII
Mila De Santis	
<i>Monteverdi sul cammino di Dallapiccola: Il ritorno di Ulisse in patria</i>	1
Paolo Dal Molin	
<i>Emblema epocale, artefice esemplare, autorità legittimante: Claudio Monteverdi nel pensiero di Luigi Nono</i>	23
Michele Chiappini	
<i>Scritture dell'interpretazione: Orfeo e Poppea nelle «realizzazioni» di Bruno Maderna nel centenario monteverdiano (1967)</i>	55
Federica Marsico	
<i>La prospettiva di Sylvano Bussotti nella ricezione novecentesca di Monteverdi</i>	91
Alessandro Maras	
<i>Fausto Razzi e la 'parola' di Monteverdi</i>	119
Angela Carone	
<i>Dalla teoria alla pratica. Claudio Monteverdi secondo Domenico Guaccero</i>	141
Rodolfo Baroncini	
<i>Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi: il Combattimento di Tancredi e Clorinda e un recentissimo sequel di Ambrosini</i>	161

Mila De Santis

Monteverdi sul cammino di Dallapiccola: *Il ritorno di Ulisse in patria*

Al critico fiorentino Leonardo Pinzauti, il quale in anni tardi – siamo nel 1967 – gli chiedeva quali fossero gli autori del passato da lui più amati, Dallapiccola rispondeva:

Io ammiro moltissimo [oltre a Bach] anche Monteverdi. Del resto Monteverdi è legato in qualche modo a quella prefigurazione di *Ulisse* che mi accompagna da tanti anni: perché non è certo un caso che Labroca mi chiedesse la trascrizione del *Ritorno di Ulisse in patria*, per il “Maggio” del 1942.¹

All’epoca di questa intervista Dallapiccola aveva pressoché completato la lunga gestazione di *Ulisse*, l’ultima sua fatica teatrale: «il risultato di tutta la mia vita», come ebbe a definirla.² Non meraviglierà allora che singoli episodi

¹ Leonardo Pinzauti, *A colloquio con Luigi Dallapiccola*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», I/3, settembre - ottobre 1967, pp. 568-579: 576, quindi in Id., *Musicisti d’oggi. Venti colloqui*, Eri, Torino, 1978, p. 39.

² Lettera di Luigi Dallapiccola alle Edizioni Suvini Zerboni, 22 maggio 1959, cit. in Fiamma Nicolodi, “*Ulisse*”: *uno sguardo verso l’alto. Dai ‘diari’ inediti di Luigi Dallapiccola*, in *Teatro Regio di Torino. Stagione lirica 1986-1987*, [numero unico], p. 46.

di quella vita vengano richiamati a supporto di questa affermazione, letti cioè quali segnali di un cammino in qualche modo prefigurato. Conosciamo Dallapiccola anche come attento costruttore della propria immagine nel segno della continuità tematica e della coerenza ideale: potremmo dunque rubricare questa sua attitudine a rinvenire nella propria vicenda biografica indizi profetici di esiti successivi come un ‘vezzo d’autore’, come un tratto distintivo di personalità. Tuttavia, che il lungo e faticoso lavoro di «trascrizione e riduzione per le scene moderne»³ del monteverdiano *Ritorno di Ulisse in patria* possa effettivamente aver avuto una qualche parte nel coagularsi del progetto di un lavoro drammatico originale incentrato sulla figura dell’eroe omerico non è ipotesi da escludere a priori.

In una conferenza di presentazione del ‘suo’ *Ritorno di Ulisse in patria*, tenuta a Firenze in quel maggio 1942, due giorni prima dell’andata in scena, Dallapiccola non aveva mancato di sottolineare quanto fosse difficile, per chi si era formato culturalmente in Italia, leggere Omero senza il filtro di Dante. Ricordando in quell’occasione anche un’altra proposta, quella di scrivere le musiche per un balletto su alcuni episodi dell’*Odissea*, avanzatagli nel 1938 dal coreografo Massine e poi naufragata, esprimeva l’urgenza di orientare il finale della vicenda in modo affatto diverso rispetto al testo omerico, al quale il libretto di Badoaro si era invece sostanzialmente attenuto:

dissi [a Massine] che non avrei ammesso, né per esigenze sceniche, né per esigenze del cosiddetto *successo*, di concludere il lavoro con un trionfo nella reggia; bensì che avrei voluto, nell’ultimo quadro, un Ulisse solo, fuggente verso il mare.⁴

Dallapiccola anticipa qui, nelle sue linee fondamentali, ciò che avrebbe effettivamente realizzato molti anni dopo nell’ultima scena del suo *Ulisse*. Già dunque a partire da questo collegamento *e contrario*, il cui approfondimento esulerebbe dagli scopi del presente contributo, pare sensato chiedersi se almeno talune delle componenti del dramma monteverdiano abbiano lasciato traccia nell’opera di Dallapiccola, e in particolare nel suo ultimo lavoro teatrale; o anche, andando in direzione opposta, se in alcune sue composizioni originali non si debbano rintracciare matrici, o echi, o comunque corrispondenze con le

³ Ciò è quanto si legge sul frontespizio di Claudio Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, dramma di Giacomo Badoaro, trascrizione e riduzione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, Suvini Zerboni, Milano, copyr. 1942.

⁴ Luigi Dallapiccola, *Per una rappresentazione del “Ritorno di Ulisse in patria” di Claudio Monteverdi* [1942], in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, il Saggiatore, Milano, 1980, pp. 421-436: 425.

procedure, sulle quali mi soffermerò a breve, che informarono la trascrizione. Bastano del resto pochi elementi di cronologia per mettere in luce la crucialità del periodo in cui questa venne a collocarsi, sia per la peculiare cornice storica, che qui resterà però sullo sfondo, sia per il personale percorso del compositore istriano.

Stando alle sue memorie, la proposta di realizzare per le scene moderne *Il ritorno di Ulisse in patria* giunse a Dallapiccola nell'ottobre del 1940. Ad avanzargliela era stato Mario Labroca, dal 1936 sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze. Fin dal suo insediamento, Labroca si era adoperato affinché si marcassero ulteriormente, in direzione dell'antico, alcuni obiettivi legati alla fondazione stessa del Maggio Musicale Fiorentino: in particolare, il recupero di pagine poco note della storia musicale italiana e il loro inserimento in un circuito esecutivo prestigioso, con apporto di interpreti, registi, pittori e scenografi di vaglia.⁵ Alla sovrintendenza Labroca era andato, nello specifico, il merito della prima ripresa moderna dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi (1937): oltre al risorto, generalizzato interesse per Monteverdi, e per l'*Orfeo* in particolare, avevano orientato quella scelta tanto la volontà di 'riportare a Firenze', culla del genere operistico, le prime grandi espressioni di questo ramo della tradizione musicale, quanto il culto della romanità che fin dagli esordi aveva contraddistinto la politica culturale fascista ed era parola d'ordine, in particolare, per Alessandro Pavolini, allora ai vertici delle gerarchie fasciste di Firenze.⁶

Quanto al *Ritorno di Ulisse in patria*, Labroca avrebbe desiderato metterlo in scena nell'ambito del Maggio Musicale 1941, in coincidenza col trecentesimo anniversario della sua prima rappresentazione assoluta. A garanzia di tempi di lavoro adeguati, tuttavia, l'appuntamento fu rimandato all'edizione successiva. Secondo il contratto, stipulato in data 4 marzo 1941, Dallapiccola avrebbe dunque dovuto consegnare la versione canto-pianoforte entro il 15 novembre

⁵ Per la storia del Maggio Musicale Fiorentino, e delle sue origini in particolare, si vedano Leonardo Pinzauti, *Storia del Maggio. Dalla nascita della «Stabile Orchestrale Fiorentina» (1928) al festival del 1993*, LIM, Lucca, 1994; 1933-2003. *Le ragioni di un festival: nascita e ambiente culturale del Maggio Musicale Fiorentino*, a cura di Moreno Bucci e Giovanni Vitali, Polistampa, Firenze, 2004.

⁶ Per la ricezione di Monteverdi nel primo Novecento italiano e in particolare nella politica culturale fascista si rimanda ad Anna Tedesco, *La critica musicale italiana davanti a L'Orfeo: 1909-1935*, in *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, a cura di Federica Rovelli, Claudio Vellutini e Cecilia Panti, ETS, Pisa, 2021, pp. 513-534; Ead., *Monteverdi in the Garden: "L'incoronazione di Poppea" in Fascist Florence*, in *Claudio Monteverdi's Venetian Operas: Sources, Performance, Interpretation*, ed. by Ellen Rosand and Stefano La Via, Routledge, London, pp. 214-259. Ringrazio l'autrice per avermi consentito la lettura in anteprima di entrambi i contributi.

ed entro il 15 febbraio dell'anno seguente la partitura per orchestra.⁷ Non si può escludere che sulla decisione del rinvio abbia avuto un qualche peso il desiderio di fugare le ombre che si erano venute nuovamente addensando sulla paternità dell'opera, ombre che proprio Dallapiccola si era premurato di segnalare a Labroca con la lettera del 16 ottobre 1940:

Caro Mario,

mi sono fermato un paio d'ore a Bologna, con l'intenzione di cominciare il mio studio su "Il ritorno di Ulisse in patria". Alla biblioteca del Liceo Musicale ho infatti trovato abbondante materiale bibliografico (il quale potrebbe essere utile a tutti, se...) e l'edizione dell'opera pubblicata nel 1922 dall'Universal-Edition da Robert Haas. Tutte cose belle e buone se non avessi appreso che "il Ritorno di Ulisse" *non* è di Claudio Monteverdi!!!

Questo è il classico colpo di fulmine, destinato a capitare a noi che siamo soltanto musicisti; non musicologi! [...]⁸

In realtà, il «colpo di fulmine» era destinato a ridimensionarsi abbastanza velocemente, se solo pochi giorni dopo lo stesso Dallapiccola poteva assicurare a Labroca:

ho interpellato Malipiero sulla questione di *Ulisse*. Egli è convinto – per ragioni che ti dirò a voce – che tale opera *sia di Monteverdi*. In più mi consta che l'Adler nel 1923 abbia scritto un lungo articolo sulla *Revue für Musikologie [sic]* dal quale si apprende non solo che l'opera è di Monteverdi, ma che secondo l'Adler il manoscritto di Vienna è *autografo*. Non darmi del confusionario per la lettera che ti ho scritto e per quella che ti scrivo... ma a Firenze sarà necessario leggere insieme tutta questa roba e discuterne.⁹

⁷ Contratto tra l'Ente Autonomo del Teatro e Luigi Dallapiccola, Firenze, 14 marzo 1941-XIX (Firenze, Archivio del Maggio Musicale Fiorentino, d'ora innanzi AMMF, busta n. 262, c. 110). Lo si legge anche in Moreno Bucci, *Le carte di un teatro. L'archivio storico del Teatro Comunale di Firenze e del 'Maggio Musicale Fiorentino' 1928-1952*, inventario a cura di Maria Alberti e Chiara Toti, 2 voll., Leo S. Olschki, Firenze, 2008, vol. I, pp. I-XXXIV: XXV. Si ringrazia Manuel Rossi, responsabile dell'Archivio storico del Maggio Musicale Fiorentino, per il permesso accordato alla pubblicazione di questo e di altri documenti dallapiccoliani lì conservati.

⁸ Lettera di Luigi Dallapiccola a Mario Labroca, Bologna, 16 ottobre 1940-XVIII. Riservata personale, manoscritto autografo (AMMF, busta n. 220, c. 82). In realtà l'autenticità della partitura era stata messa in dubbio fin dai primi momenti della riscoperta: per una ricostruzione delle alterne vicende attributive si rinvia al secondo capitolo, *Scoperte e ricezione*, e al terzo, *Fonti e autenticità*, di Ellen Rosand, *Le ultime opere di Monteverdi. Trilogia veneziana*, edizione italiana a cura di Federico Lazzaro, Ricordi, Milano, 2012, rispettivamente pp. 23-46 e 47-71.

⁹ Lettera di Luigi Dallapiccola a Mario Labroca, Padova, 19 ottobre 1940-XVIII (AMMF, busta n. 220, c. 83). Sia questa, sia la lettera citata a nota 8 sono parzialmente trascritte in Bucci, *Le*

Al di là delle questioni attributive, peraltro non di sua specifica pertinenza, la mole di lavoro che attendeva il compositore era in ogni caso oggettivamente assai ingente: alla trascrizione e alla strumentazione avrebbe complessivamente dedicato non meno di otto mesi,¹⁰ mentre nella sua agenda figuravano diversi altri impegni. Tralasciamo pure quelli legati a un'ancora intensa attività di concertista, così come quelli del didatta, anche se andrà ricordato a quest'ultimo proposito che proprio nel 1940 Dallapiccola era passato dalla docenza di pianoforte complementare alla più impegnativa cattedra di composizione. Alla nuova nomina, si osserverà in margine, non era stato estraneo lo stesso Labroca, che agli inizi del 1939 aveva interceduto presso Giuseppe Petrocchi, funzionario del Ministero dell'Educazione Nazionale, in favore di un musicista

tra i più meritevoli che oggi vanti l'Italia. Intendo dire Luigi Dallapiccola. [...] Ho saputo [...] che la cattedra di violino al Conservatorio di Firenze è stata trasferita in un'altra cattedra di pianoforte: mi è stato anche detto che Guerrini [il direttore del Conservatorio, NdA] ha chiesto che tale cattedra venga assegnata o per trasferimento o per concorso. Non si potrebbe invece con disposizione ministeriale darla direttamente a Dallapiccola? Il quale è già insegnante di ruolo per il pianoforte complementare nel detto Conservatorio? Come tu forse non sai, Dallapiccola già concorse a una cattedra di pianoforte principale nel Conservatorio di Firenze, nel febbraio 1932; ed entrò nella terna formata da Nardi, Montani e Dallapiccola. Nardi e Montani furono messi a posto rispettivamente nei Conservatori di Firenze e di Milano. Non ti pare che sarebbe questa una buona occasione per mettere in giusta luce uno dei nostri

carte di un teatro, cit., vol. I, pp. XXIV-XXV.

¹⁰ I «cinque mesi» computati da De Martino, dal 29 ottobre 1941 al 29 marzo 1942, concernono esclusivamente il lavoro alla partitura. Cfr. Pier Paolo De Martino, *Dallapiccola revisore e trascrittore*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo. Atti del Convegno internazionale*, Firenze, 10-12 dicembre 2004, a cura di Fiamma Nicolodi, Leo S. Olschki, Firenze, 2007, pp. 237-261: 238. Ben prima Dallapiccola aveva cominciato a lavorare all'«abbozzo» complessivo dell'opera, come provano anche due lettere a Mario Labroca (AMMF, rispettivamente busta n. 262, c. 114 e busta n. 262, c. 116): «Siccome verso il 20 o il 21 di questo mese devo andare a Venezia, ti prego, dovendo venire a portare il primo atto del Monteverdi, di avvertirmi prima per poterci incontrare» (Marina di Pietrasanta, 14 luglio 1941); «Ho da poco terminato l'abbozzo dell'atto secondo» (Marina di Pietrasanta, 16 agosto [1941]). Ne è prova anche la ricevuta di pagamento, in data 24 luglio 1941, della prima delle quattro *tranches* del compenso pattuito, prevista dal contratto alla consegna della versione canto-pianoforte del primo atto (AMMF, busta n. 262, c. 115). Di un lavoro di «otto mesi a questa traduzione» Dallapiccola parla nella lettera a Paul Collaer del 16 luglio 1942 conservata (in copia fotostatica) a Firenze, Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto G. P. Vieusseux, Fondo Luigi Dallapiccola (d'ora innanzi ACGV-FDA). L'autrice ringrazia la direttrice, dr.ssa Gloria Manghetti, e Annalibera Dallapiccola per l'autorizzazione a pubblicare questo e altri documenti contenuti nel Fondo Luigi Dallapiccola.

musicisti più rappresentativi? Ti dirò in via amichevole che una nomina di tal genere non potrebbe che accrescere il prestigio del Conservatorio di Firenze. In ogni modo, della cosa io ti parlerò ancora nei prossimi giorni, quando sarò a Roma e ne parlerò anche con Lazzari. Potresti tu intanto parlare della questione a Lazzari, in questi termini?¹¹

Limitiamoci dunque all'opera del compositore: nella tarda primavera 1941 giungeva a conclusione il *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur* e a luglio, mentre già aveva cominciato a lavorare al dramma monteverdiano, Dallapiccola portava a termine il *Congedo di Girolamo Savonarola*, terzo e ultimo dei suoi *Canti di prigionia*. Completata finalmente anche questa partitura, il lavoro di edizione lo assorbì *in toto* e si concluse con la fine del marzo 1942. Si erano venuti definendo nel frattempo anche gli assetti dell'allestimento spettacolare: tramontata l'ipotesi di una collaborazione di Casorati o De Chirico per le scenografie e i costumi e di Guido Salvini per la regia, *Il ritorno di Ulisse in patria* andò in scena al Teatro della Pergola il 23 maggio 1942 (replica il 26) con la direzione di Mario Rossi, la regia dello stesso Labroca, le scene e i costumi di Gino Carlo Sensani. In quello stesso maggio Dallapiccola iniziava la composizione dei *Cinque frammenti di Saffo* e in agosto quella del balletto *Marsia*, mentre veniva nel contempo abbozzando il libretto del *Prigioniero*.

L'attività di Dallapiccola trascrittore di Monteverdi è già stata oggetto di almeno due importanti ricognizioni critiche: quella effettuata or sono trent'anni da Fiamma Nicolodi, tesa a individuare significati e percorsi della generale rinascita degli interessi monteverdiani nell'Italia di primo Novecento, e quella più recente di Pier Paolo De Martino, condotta con l'obiettivo di far luce sull'intera opera di Dallapiccola trascrittore e revisore.¹² Entrambi gli studi si erano ovviamente avvalsi del testo della conferenza poco sopra ricordato, presto trasformato dal compositore in articolo e pubblicato in più sedi. Oltre a molte notizie di contesto, questi vi aveva rilasciato generose informazioni sul proprio *modus operandi*, alcune delle quali sintetizzate nella *Prefazione* all'edizione a stampa della trascrizione.¹³ Sono elencate, in particolare, le tre edizioni su cui, nell'impossibilità di accedere alla fonte manoscritta (il Cod. Mus. Hs.18763 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, posto al riparo da possibili

¹¹ Lettera di Mario Labroca a Giuseppe Petrocchi, Ministero dell'Educazione Nazionale, 26 febbraio 1939-XVII, copia dattiloscritta (AMMF, busta n. 175, c. 80). Marino Lazzari era allora Direttore generale delle Antichità e delle Belle arti.

¹² Cfr. Fiamma Nicolodi, *Restauri in stile moderno*, in Ead., *Gusti e tendenze del Novecento musicale italiano*, prefazione di Fedele d'Amico, Sansoni, Firenze, 1982, pp. 119-161: 141-145; De Martino, *Dallapiccola revisore e trascrittore*, cit.

¹³ Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, dramma di Giacomo Badoaro, trascrizione e riduzione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, cit.

danneggiamenti e reso dunque indisponibile alla consultazione), Dallapiccola aveva basato il suo lavoro di adattamento alle scene moderne: quella a cura di Robert Haas, pubblicata nel 1922 (menzionata da Dallapiccola nella lettera a Labroca poco sopra citata),¹⁴ quella di Vincent d'Indy, data alle stampe nel 1926,¹⁵ quella infine di Gian Francesco Malipiero del 1930.¹⁶ Confrontandole con il testo approntato da Dallapiccola, nella versione canto-pianoforte, Fiamma Nicolodi aveva condotto una prima disamina sull'operato del curatore, da De Martino successivamente integrata con osservazioni puntuali sulla partitura e una più analitica descrizione dei tagli effettuati sull'originale monteverdiano.

Nessuno dei due studiosi sembrerebbe aver fatto ricorso ai carteggi di Dallapiccola. Intenso e illuminante per i nostri scopi è quello intercorso con Paul Collaer anche se, per l'arco di tempo che qui interessa, mutilo di molte delle lettere inviate al compositore dal celebre direttore d'orchestra e studioso. Collaer, che era allora anche responsabile delle trasmissioni musicali (sezione fiamminga) dell'Institut National de Radiodiffusion (Nationaal Instituut voor de Radio-Omroep) del Belgio, aveva dimostrato una precoce attenzione per l'opera di Dallapiccola. Nel 1937 si era interessato affinché proprio in Belgio fosse eseguita in prima assoluta l'integrale dei *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*: in quanto tale il progetto non sarebbe andato in porto, ma la serie fu comunque eseguita l'anno successivo, sotto la direzione di Harald André. In prima assoluta per la Radio Belga fu data invece, il 10 aprile 1940, la *Preghiera di Maria Stuarda*, che il compositore non per caso volle dedicare proprio a Collaer. Questi rappresentava dunque per più aspetti un interlocutore ideale: oltre a garantire a Dallapiccola un collegamento internazionale di vitale importanza, in anni tutt'altro che facili sotto questo rispetto, nutriva pari

¹⁴ Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, mit deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso continuo bearbeitet von Robert Haas, Universal Edition, Wien, 1922 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 57). L'esemplare posseduto da Dallapiccola, con firma e numerosissime postille autografe, si conserva presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con segnatura Mus Dallapicc. 241.

¹⁵ Claudio Monteverdi, *Le retour d'Ulysse*, traduction française de Xavier de Courville; adaptation musicale de Vincent d'Indy; la partition chant et piano, Au Ménestrel, Paris, 1926. L'esemplare che figura nella biblioteca del compositore reca sul margine superiore del frontespizio la firma autografa di Guido M. Gatti (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Mus Dallapicc. 513).

¹⁶ Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Il Vittoriale degli Italiani, [Gardone Riviera], 1930 (Tutte le opere di Claudio Monteverdi, nuovamente date alla luce da G. Francesco Malipiero, 12). L'esemplare posseduto da Dallapiccola, con firma e numerosissime postille autografe, si conserva presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze con segnatura Mus Dallapicc. 903. È questo il volume utilizzato come base per il lavoro di edizione: oltre a correggere ove necessario testo e note, Dallapiccola vi riporta le varianti delle altre due edizioni e i suoi commenti a queste.

interesse per la musica contemporanea e per la musica rinascimentale e barocca. Di Monteverdi, in particolare, la Société de musique ancienne da lui diretta aveva già inserito nei suoi programmi il *Ballo delle ingrato* (Bruxelles 1936) e si stava preparando (marzo 1942) alla realizzazione in concerto de *L'Orfeo*.¹⁷ Così nella lettera che Dallapiccola gli inviò il 21 gennaio 1941:

Mio carissimo amico,
noi musicisti abbiamo bisogno di imbatterci di tanto in tanto in uomini vivi: per questa ragione oggi sono lieto. Perché la Sua ultima lettera (del 9 corr.), giunta stamane, è lettera di un uomo vivo. Che Ella pensi alla musica del nostro grande Claudio Monteverdi è cosa che mi empie di orgoglio; che Ella pensi anche alla musica moderna mi empie di ammirazione.¹⁸

A differenza di quanto sarebbe stato lecito attendersi, in ragione della corposa consistenza complessiva della loro corrispondenza e dell'ammirazione del più giovane per l'opera di valorizzazione della musica antica italiana compiuta dal più anziano maestro, non è risultato di particolare utilità il carteggio con Gian Francesco Malipiero. A questi, è noto, sarebbe andato spesso il riconoscimento di Dallapiccola per aver «ripreso [...] il filo della grande tradizione italiana»,¹⁹ per aver insegnato alla sua generazione, in particolare per mezzo delle *Sette canzoni* e del *Torneo notturno*, «che cosa fosse *lo spirito della musica italiana*».²⁰ Pur in mancanza di esplicita traccia, sembrerebbe ovvio includere tra le ragioni di tale tributo la cura dell'edizione degli *opera omnia* di Monteverdi, da Malipiero intrapresa sotto l'egida dannunziana. Si osserverà però che nella biblioteca di Dallapiccola ne figurano due soli tomi, oltre a quello del *Ritorno di Ulisse in patria*. Entrambi, come rivela la nota di possesso, risultano acquisiti ad Asolo nell'ottobre 1940: in occasione di un passaggio di Dallapiccola nella residenza del collega, quindi, e in rapporto diretto con il lavoro di trascrizione già in agenda.²¹ Neppure le numerose correzioni e gli interventi che Dallapiccola apporta sul proprio esemplare dell'edizione malipieriana del *Ritorno di Ulisse in patria* parrebbero deporre in tal senso. Particolarmente insopportabile dovette risultargli la scarsa cura in genere lì riservata al testo del libretto, che

¹⁷ Robert Wangermée, *Introduction*, in Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et annotée par Robert Wangermée, Mardaga, Bruxelles, 1996, p. 44.

¹⁸ Lettera di Luigi Dallapiccola a Paul Collaer, 21 gennaio 1941 (ACGV-FDA, in copia fotostatica).

¹⁹ Luigi Dallapiccola, *Qualche nota in memoria di Gian Francesco Malipiero* [1974], in Id., *Parole e musica*, cit., pp. 365-371: 367.

²⁰ Luigi Dallapiccola, *Prime composizioni corali (1961)*, *ivi*, pp. 372-384: 376.

²¹ Si tratta dei tomi XIII (*L'incoronazione di Poppea*) e XIV (*Musica religiosa I*) (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Mus Dallapicc. 901-902).

Dallapiccola avrebbe fatto invece controllare sulle fonti dalla moglie Laura (bibliotecaria presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, benché dal febbraio 1939 allontanata dal lavoro in seguito all'applicazione delle leggi razziali) e meticolosamente corretto.²²

È in ogni caso certo che proprio nell'arco di tempo che coincide con il suo lavoro di trascrizione, e in parte proprio a causa di questo, i rapporti tra i due si fanno difficili. (Un altro, diverso motivo sarà da rintracciare nelle riserve apertamente manifestategli da Malipiero sulla scelta di un tema di stretta attualità per la sua prima opera, *Volo di notte*, andata in scena nell'ambito del Maggio Musicale Fiorentino 1940). Lo lasciano trapelare i seguenti due estratti dalle pochissime lettere che i due compositori si scambiarono in questa fase.

Nel primo, Dallapiccola sollecita una risposta a una richiesta avanzata con tutta evidenza già da tempo: avendo riscontrato notevoli divergenze di sostanza tra le tre edizioni consultate, e poiché gli era precluso l'accesso diretto al manoscritto viennese, aveva chiesto a Malipiero se ne possedesse, e potesse fargliene pervenire, la riproduzione fotografica.

[...] Credo a quest'ora avrai già avuto modo di constatare se possiedi le fotografie del monteverdiano "ULISSE". Nel qual caso ti sarei molto obbligato se me le potessi prestare per qualche tempo. O se ti fosse troppo difficile prestarle a un privato, dato che l'originale appartiene ad una Biblioteca, non potresti farle mandare al Teatro Comunale?

Ti sarò gratissimo se mi potrai dare una risposta con una certa sollecitudine. [...]²³

La risposta, che non sarebbe arrivata con sollecitudine, è indicativa della disposizione d'animo di Malipiero in questo frangente, piccato per la messa in dubbio dell'attendibilità della propria edizione e deluso per l'esclusione dall'organizzazione dell'evento fiorentino:

Tu mi hai chiesto la fotografia del *Ritorno di Ulisse in patria*. Sono rimasto molto male del fatto che non l'avevo. Mi umiliava l'idea di un mio rifiuto *per*

²² «Oggi Laura scrive ad una sua ex collega della Biblioteca Nazionale per ottenere dalla Marciana di Venezia il prestito del libretto di "Ulisse". Dalle edizioni dello spartito non è possibile ricostruire con assoluta esattezza l'ordine dei versi e, dato che il libretto è un'opera d'arte in sé e che dovrà venir pubblicato, sento che è necessaria una consultazione molto minuziosa, onde non incorrere in qualche cafonata». Lettera di Luigi Dallapiccola a Mario Labroca, Marina di Pietrasanta, 3 settembre [1941], AMMF, busta n. 262, c. 120 (cfr. Bucci, *Le carte di un teatro*, cit., vol. I, p. XXVI).

²³ Lettera di Luigi Dallapiccola a Gian Francesco Malipiero, 11 ottobre 1941 (ACGV-FDA, in copia fotostatica).

risentimento. Trovo enorme che si prendano le mie edizioni monteverdiane e che mai si consulti chi *deve* saperne di più degli altri, ma io in questi casi lascio che tirino la corda, anzi dò [*sic*] corda, ch  se si spezza lo spettacolo   magnifico. Dunque avrei voluto dare la fotografia appunto per poter rimanere “al di sopra della melata”. Non credo che si possa improvvisare le interpretazioni di autori complessi, ma forse io sono refrattario e nonostante le 4000 pagine di Monteverdi da me pubblicate, Monteverdi non lo conosco. Certo che se avessi avuto la fotografia del *Ritorno di Ulisse in patria* avrei potuto redimermi, spero, almeno come copista. Queste cose le ho dette a Mario Labroca ma non so se ha capito il mio pensiero. Tu non c’entri. Tu sei l’esecutore di una commissione. [...] ²⁴

Torniamo dunque a Collaer (il quale, sia detto per inciso, avrebbe trovato analoghe difficolt  nel contattare e farsi aiutare da Malipiero e proprio per questo sarebbe ricorso alla mediazione di Dallapiccola) e alle lettere inviategli dal musicista italiano, che forniscono una sommaria cronologia del lavoro di trascrizione, oltre che una sorta di autocommento in presa diretta. Collaer era venuto a conoscenza dell’incarico conferito a Dallapiccola nell’estate del 1941. Alla richiesta di informazioni ulteriori, quest’ultimo rispose il 14 agosto con una lunga lettera – quasi un primo abbozzo del testo della conferenza sopra ricordata – dalla quale prelevo alcuni stralci.

[...] Vedo che Ella   molto interessato al mio lavoro monteverdiano. E di questo interesse La ringrazio vivissimamente. Quando dal Teatro Comunale di Firenze mi fu proposto di preparare una “edizione per le scene” del “Ritorno di Ulisse”, da principio rimasi a lungo in forse, essendo io totalmente nuovo di fronte a lavori del genere. Molti problemi mi preoccupavano. E ci  che dissi in quei giorni a mia moglie e ad alcuni dei miei amici mi piace oggi a Lei riferire: “Peccato che il prof. Collaer sia cos  lontano!” Ricordando sopra tutto una delle Sue relazioni al Congresso di Firenze sentivo che da Lei avrei potuto avere un validissimo aiuto nel risolvere il mio grave compito. ²⁵

Con ogni probabilit  Dallapiccola fa qui riferimento alla partecipazione di Collaer alla quinta seduta del III Congresso internazionale di musica, svoltosi a Firenze nel 1938. ²⁶ Tema di quella seduta era stato appunto «Il gusto moderno

²⁴ Lettera di Gian Francesco Malipiero a Luigi Dallapiccola, Venezia, 7 febbraio 1942-XX (ACGV-FDA).

²⁵ Lettera di Luigi Dallapiccola a Paul Collaer, Marina di Pietrasanta, 14 agosto 1941 (ACGV-FDA, in copia fotostatica). Se non diversamente indicato, da questa lettera saranno tratti anche i successivi passi citati nel presente saggio.

²⁶ Collaer aveva precedentemente partecipato anche alla quinta seduta del secondo Congresso

e la musica del passato» e Collaer vi aveva presentato un contributo dal titolo *Renaissance de la musique ancienne*.²⁷ Anche per averlo ascoltato in quella occasione, Dallapiccola era ben consapevole che – sotto molti riguardi – le posizioni di Collaer sul moderno recupero della musica antica non collimavano con le sue, e ancor meno con le esigenze della committenza. All’epoca, per la Sovrintendenza del Maggio Musicale Fiorentino erano fuori discussione tanto il ricorso a strumenti d’epoca o a loro copie, di cui Collaer era stato invece pionieristico sostenitore, quanto la rappresentazione integrale dell’opera. Per Collaer, d’altra parte, i compositori contemporanei avevano avuto sì un grande merito nel recupero della musica ‘preclassica’, ma in un senso affatto specifico, che poco aveva a che spartire con le competenze musicali, storiche e filologiche necessarie per questo genere di impresa: avendo scardinato le regole linguistiche e formali della tradizione ottocentesca e avendo affermato ciascuno un proprio mondo sonoro, essi erano riusciti a trasmettere l’idea che «les principes du siècle passé, qui semblaient être souverains et devoir devenir des vérités éternelles, n’étaient comme toute chose, que transitoires et n’avaient qu’une valeur relative [...]». Se dunque «pour chaque auteur il existe une vérité différente que l’on doit saisir si l’ont veut ressentir pleinement la valeur de ces auteurs, de ces oeuvres si diverses», anche la musica antica doveva e poteva essere riapprezzata per quello che effettivamente era, o che, grazie alle ricerche dei musicologi, si poteva ipotizzare fosse stata.²⁸

Pur riconoscendo il valore dell’opera dei musicologi, Dallapiccola agiva da compositore. Più precisamente, da compositore consapevole delle prerogative del proprio agire: senza accampare «alcuna pretesa d’indole musicologica», si era prefisso il compito di tradurre un’opera del passato in un linguaggio «praticamente eseguibile, cioè comunicabile al pubblico»: conforme, secondo il suo giudizio, alle capacità di ricezione degli ascoltatori contemporanei. Di qui anche la piena coscienza del valore transitorio della sua operazione: come le traduzioni in letteratura, anche le ‘traduzioni musicali’ rispecchiano il gusto di un’epoca e «scompaiono poi per far posto ad altre traduzioni più consone al gusto delle generazioni nuove».²⁹

internazionale, dedicata a «La musica di oggi e il gusto del pubblico». Cfr. Paul Collaer, *La culture musicale par la radiophonie*, in *Atti del secondo Congresso internazionale di musica*, Firenze-Cremona, 11-20 maggio 1937-XV, Le Monnier, Firenze, 1940, pp. 145-155.

²⁷ Paul Collaer, *Renaissance de la musique ancienne*, in *Atti del terzo Congresso internazionale di musica*, Firenze, 30 aprile - 4 maggio 1938-XVI, Le Monnier, Firenze, 1940, pp. 147-157.

²⁸ *Ivi*, p. 148.

²⁹ Luigi Dallapiccola, *Prefazione* a Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, dramma di Giacomo Badoaro, trascrizione e riduzione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, cit., s.n.p. Dallapiccola doveva avere qui in mente il recente esempio di ‘traduzione moderna’ offerto da Salvatore Quasimodo con i *Lirici greci* (Corrente, Milano, 1940), edizione dalla

Si spiega così la strategia della lettera a Collaer: nella consapevolezza che il suo operato non persuaderà del tutto il corrispondente, Dallapiccola tematizza i suoi interventi, premettendo quasi ad ogni punto della sua esposizione la descrizione di ciò che altri avevano fatto prima di lui.

[...] Esaminate le differenze che esistono fra le edizioni di Haas e quella di Malipiero (che pur riproducono *esattamente* (!) il manoscritto di Vienna) e decidendo in certi casi secondo il mio gusto [p. es. nella Sinfonia al *Coro dei Feaci in nave* ho accettato un Mi dell'edizione di Malipiero – anche se dovesse essere un errore di stampa – (il Haas scrive FA)], mi sono messo al lavoro.

Come è ben comprensibile, il primo serio ostacolo era costituito dall'impossibilità di prendere visione del manoscritto viennese: di qui la necessità di individuare di volta in volta le ragioni per optare per l'una o l'altra delle lezioni, se divergenti, proposte dalle tre edizioni consultate. Quanto allo specifico caso citato (atto I, quadro III, due battute prima di 83), Dallapiccola si muove effettivamente secondo il proprio gusto, preferendo l'accordo dissonante creato dal ritardo del Mi sul Fa, presente nell'edizione Malipiero, rispetto alla più piana triade di Re minore recata dalle altre due: si autodenuncerà anche nella nota a piè di pagina dell'edizione a stampa dello spartito, ove non solo si dichiara la fonte di quel Mi, ma sembra addirittura sparito ogni dubbio sul fatto che di errore di stampa effettivamente si tratti.³⁰

In generale, la scelta tra lezioni diverse è però condotta su basi logiche, sull'osservazione di simmetrie e ripetizioni. Si vedano ad esempio, nella Figura 1, gli appunti di Dallapiccola nello specchio del testo e in margine ad esso, a p. 15 dell'edizione Haas. Se questi e d'Indy (p. 23) concordano nell'indicare in un Si la croma che segue il Do puntato nella parte di Melanto, Dallapiccola preferirà qui attenersi alla lezione dell'edizione Malipiero, motivando la scelta sulla base del principio di imitazione / ripetizione.

quale il compositore stava proprio allora attingendo i testi per le sue *Liriche greche*.

³⁰ «Non mi dispiace conservare l'errore di stampa dell'edizione Malipiero» Cit. in Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, dramma di Giacomo Badoaro, trascrizione e riduzione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, cit., p. 43n.

(d etwas schneller als früher a.)

M. co-me ben tu sai in gem-mar le hel-les-ze in-do-rar a tuo prò dun vol-to i ra-i-
 ich ge-steh es ger-ne: es ver-steht zu ho-fie-ren kei-ner so als wie du, so süß, so süß wie

(Wie anfangs.)

M. lie-to, lie-to vez-zeg-gia pur, vez-zeg-gia pur. Lie-to, lie-to vez-zeg-gia pur, vez-zeg-gia
 du. Fröh-lich, fröh-lich, scherz-im-mer zu, scherz-im-mer zu. Fröh-lich, fröh-lich, scherz-im-mer zu, scherz-im-mer

(Mäßiger.)

M. pur, con glo-rie mi-e le tue dol-ci, le tue dol-ci, le tue dol-ci bu-gi-e-
 zu und laß dichs freu-en mir zu Fü-ßen, mir zu Fü-ßen, dich-ten Wehranch zu streu-en.

Un. 4. Tl. in Oct. XXIX 57.

Handwritten notes:
 d'Y. ancora
 X M: do
 ammu il do
 per simmetria
 al f
 e (pochi no?) col
 basso

Figura 1. Claudio Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, mit deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso continuo bearbeitet von Robert Haas, Universal Edition, Wien, 1922: esemplare posseduto da Dallapiccola, p. 15.³¹

Un paragrafo della lettera di Dallapiccola è dedicato ai tagli: «Che in un'edizione per le scene si dovesse procedere a dei tagli è cosa che, per quanto a malincuore, è entrata nel mio ordine di idee». Già in precedenza il compositore aveva avuto modo di segnalare al suo corrispondente che la responsabilità della riduzione andava attribuita alla committenza, che aveva preteso che l'opera «non risultasse più lunga di uno spettacolo normale».³² In conseguenza della selezione operata «il primo atto – poteva precisare Dallapiccola, con la consueta meticolosità – dura 55 minuti; il secondo 45; il terzo 55».³³ Come è già stato osservato, il modello in questo caso era stato offerto dalla edizione pratica di d'Indy, collegata alla prima ripresa moderna dell'opera (Parigi, 1925, regia di Xavier de Courville) ed eminentemente incentrata sulla figura e le vicende dell'eroe.³⁴ Rispetto a quella, tuttavia, la nuova versione dallapiccoliana poteva vantare il recupero di alcune importanti porzioni di testo concernenti le divinità:

³¹ Cfr. nota 14.

³² Lettera di Luigi Dallapiccola a Paul Collaer, 14 luglio 1942 (ACGV-FDA, in copia fotostatica).

³³ *Ibid.*

³⁴ Cfr. De Martino, *Dallapiccola revisore e trascrittore*, cit., p. 240.

non mi è sembrato possibile accettare i tagli del d'Indy per quanto concerne i personaggi mitologici, esclusa Minerva. Così che io nel primo atto ho conservato la stupenda scena fra Giove e Nettuno e ho conservato la prima parte del grande arioso di Minerva "io vidi per vendetta"... Così nell'atto secondo ho mantenuto buona parte del monologo di Telémaco dopo la sparizione di Ulisse ecc. ecc.

Dallapiccola enumera qui tutti gli interventi più significativi operati sotto questo rispetto: per l'atto I, il ripristino pressoché integrale del quadro II (scena unica) e di parte della terza scena del quadro III; per l'atto II, il recupero dell'inizio della terza scena del quadro III (Telemaco: «Che veggio ahimè, che miro!»). Benché all'epoca ineluttabile, la scelta di operare tagli sul testo musicale originale dovette continuare a pesare sulla coscienza artistica di Dallapiccola, tanto più in tempi più vicini ai nostri, allorché le esecuzioni integrali si apprestavano a divenire parola d'ordine nelle programmazioni delle stagioni liriche e sinfoniche. Se a supporto di quella scelta Dallapiccola aveva tempestivamente evocato l'antecedente illustre dell'edizione delle *Goldberg Variationen* curata da Ferruccio Busoni, il quale tramite tagli e ritocchi avrebbe inteso rendere l'opera bachiana più accessibile sia agli ascoltatori sia agli esecutori, a distanza di tempo quello stesso esempio varrà ad auspicio di un cambiamento nelle consuetudini della fruizione musicale:

Today [...] it is no longer necessary to facilitate listening to this gigantic work by Bach, but I wonder whether without Busoni's 're-discovery' Bach's work would be performed so often as it is at present. I hope that the time may come when Monteverdi's *Ulysses* (Odysseus) will have an integral performance. Should my work have contributed to it, in however small a degree, I shall consider myself a happy man.³⁵

Restava ora da relazionare a Collaer sui due aspetti che maggiormente offrivano il fianco a riserve e obiezioni. Innanzitutto, la realizzazione del basso continuo. Ancora una volta, la prima parte dell'argomentazione è dedicata a una rapida ricognizione sull'operato dei predecessori.

La realizzazione del dr. Haas mi sembrò subito assai lontana dallo spirito monteverdiano e latino in generale; quella del d'Indy mi sembrò molto 'francese', con delle parti quasi 'wagneriane'. Francese (alla maniera dei clavicembalisti) mi apparve la sua realizzazione (per quanto fedele al testo originale) della Sinfonia al Coro dei Feaci; – sembra quasi un gustoso pezzo lento di Couperin – senza

³⁵ Luigi Dallapiccola, *On the Return of Ulysses to his Native Country*, programma di sala dello Holland Festival 1962, pp. 21-22: 22.

abbellimenti –; wagneriane mi apparvero varie pagine dolorose di Penelope. Ho in orrore il ‘modernizzare’ i capolavori: non amo ciò che Casella sovrappose a Vivaldi; detesto ciò che Respighi sovrappose a Monteverdi.

Più che a uno in particolare dei molti titoli vivaldiani fino a quel momento rivisti, fatti eseguire (*in primis* nell’ambito della Settimana celebrativa di Antonio Vivaldi, organizzata nel settembre 1939 presso l’Accademia Musicale Chigiana di Siena) e in parte già dati alle stampe da Alfredo Casella, è presumibile che Dallapiccola alludesse qui a un generale *modus operandi* del compositore torinese, spesso in arduo equilibrio tra il desiderio di rispettare il dettato originale e il bisogno di ‘restaurarlo’ tramite l’inserimento di elementi nuovi.³⁶ Nessun dubbio sussiste nel caso di Ottorino Respighi, responsabile di un’unica edizione monteverdiana (se si eccettua una lontanissima orchestrazione del *Lamento di Arianna*): per il suo *Orfeo*, andato in scena alla Scala di Milano nel marzo 1935, egli si era programmaticamente proposto «di elaborare una nuova montatura moderna» e di affidarsi «all’intuizione e all’emozione, senza impedimenti culturali»,³⁷ concedendosi, nella realizzazione del basso, ampi margini di libertà armoniche e di integrazione di nuovi disegni melodici.

Rispetto alle esperienze citate, Dallapiccola aveva effettivamente improntato la realizzazione del basso continuo, salvo rare e motivate eccezioni, a «una grande e nobile semplicità», impreziosendo però e fin saturando il tessuto strumentale con fitte trame contrappuntistico-imitative, basate su motivi cavati spesso dalla linea vocale. Un interesse, quello per i procedimenti polifonico-imitativi, peraltro distintivo della sua cifra di compositore soprattutto in quegli anni, segnati dallo studio (*Canti di prigionia*) e poi dall’adesione (*Liriche greche*) al metodo dodecafonico.

Per questa ragione la realizzazione del basso che sto elaborando, in quanto armonia, non è né ‘moderna’ né troppo ricercata. (così almeno spero!!!) Ho sfruttato parecchio le ‘figurazioni’ e ho usato abbondantemente tutto ciò che può essere definito procedimento ‘imitativo’.

Numerosissimi gli esempi possibili. Ci limitiamo a segnalare qui, per la speciale pregnanza drammatica, il gioco imitativo che si stabilisce tra le voci dei Feaci (Tenore solo e coro) e il tessuto strumentale nella prima scena del

³⁶ Cfr. Cesare Fertonani, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento (1913-1943)*, «Chigiana», XLI/21, n.s., 1991, pp. 235-266.

³⁷ I due estratti dalle interviste rilasciate a Franco Abbiati e ad Andrea Della Corte, rispettivamente su «La Stampa», 7 dicembre 1934, p. 3, e sul «Corriere della Sera», 16 marzo 1935, p. 6, si leggono in Tedesco, *La critica musicale italiana davanti a L’Orfeo*, cit., p. 524.

quadro III dell'atto I (nn. 85-86), ad amplificazione della portata semantica delle parole «tutto fa». O ancora, nella terza scena del quadro III dell'atto II (n. 49), l'insistenza sul motivo puntato collegato alle parole «caro padre», che Telemaco pronuncia dopo l'improvvisa sparizione del genitore: il motivo è anticipato dall'oboe e poi echeggiato dai flauti, poi dal clarinetto e fagotto accoppiati, quindi dalle viole divise (Figura 2).³⁸

Figura 2. Claudio Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, opera in tre atti e sei scene di Giacomo Badoaro, trascrizione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola, [partitura], Suvini Zerboni, Milano, 1942, p. 154.

C'è però di più. Dallapiccola non aveva inteso rinunciare all'impiego leitmotivico di alcuni temi, portando a supporto della propria scelta l'uso monteverdiano di una medesima figurazione, la progressione di quarte ascendenti, in riferimento allo scatenarsi di forze in opposizione, al quale alludono ad esempio il monologo di Nettuno, in corrispondenza delle parole «Tutt'osa, tutt'ardisce, l'umana libertate, indomita si rende» (atto I, quadro II, scena unica, n. 67); il racconto di Ulisse a Minerva sull'approdo a Itaca: «[Ma

³⁸ Ringrazio Mario Ruffini per avermi messo a disposizione la partitura.

dal cruccioso mar dal vento infido] fummo a forza cacciati» (atto I, quadro III, scena terza, n. 113); le parole «cielo irato» in bocca al pastore Eumete (atto II, quadro I, scena terza, n. 16). Una sorta di ‘tema di Ulisse’ è quello che Dallapiccola ricava dalla *Sinfonia da guerra* che, alla fine dell’atto IV, accompagna la vittoriosa prova all’arco dell’eroe omerico. All’inizio dell’opera, prima del monologo di Nettuno sopra ricordato (atto I, quadro II, scena unica, nn. 63 e 64), un’altra sinfonia deve eseguirsi all’uscita in scena della barca dei Feaci che trasporta Ulisse addormentato, inconsapevole del fatto che di lì a poco sarà lasciato sulla riva di Itaca. La didascalia recita che «perché non si desti, si fa la seguente Sinfonia toccata soavemente sempre su una corda»: Dallapiccola utilizza qui quel ‘tema di Ulisse’ sul pedale di Do, ma – in ossequio al dettato della didascalia – in tempo lento e in pianissimo.

Un ‘motivo di reminiscenza’ è invece quello introdotto nella seconda scena del quadro III, atto II (n. 86), cui il compositore fa riferimento nel seguente passo tratto ancora dalla lettera a Collaer del 14 agosto 1941:

All’uscita di Penelope dopo la comunicazione di Eumete che Ulisse ritornerà (“Per sì dubbie novelle”) l’orchestra fa sentire come in lontananza il “torna, deh torna, Ulisse” dell’atto primo.

Non si mancherà di notare come ancora una volta si rifletta nell’operato del trascrittore un interesse precipuo del Dallapiccola drammaturgo, che volentieri collega campi semantici definiti a singoli motivi, o a intere serie dodecafoniche: basti pensare all’uso delle tre serie-base, da lui stesso denominate «della preghiera», «della speranza», «della libertà», o del tricordo corrispondente alla parola «Fratello», nel dramma *Il prigioniero*, di cui nel 1942 si accingeva ad abbozzare il libretto.

Il secondo dei due aspetti più controversi del lavoro di trascrizione riguardava la scelta dell’organico strumentale. Dallapiccola si sarebbe avvalso della grande orchestra sinfonica moderna (archi, legni a due, oltre a ottavino, corno inglese, clarinetto piccolo in Mi bemolle, clarinetto basso e controfagotto, quattro corni, tre trombe, tre tromboni, tuba, due arpe, clavicembalo, percussioni), ricorrendo però assai raramente al *plenum* sonoro e preferendone piuttosto un impiego analitico, per macchie di colore usate in funzione di caratterizzazione drammatica:

Per quanto riguarda l’orchestra non ho potuto che fare una partitura ‘mia’: procurando che *i miei timbri* non disturbassero troppo la linea del canto originale e cercando in tutti i modi quella varietà di colore che potesse favorire

la comprensione da parte dell'uditorio.³⁹

Dallapiccola opera insomma nel senso di una drammatizzazione strumentale, assegnando un diverso colore alle scene: se la presenza di Ulisse comporta volentieri l'impiego dell'intera orchestra, o comunque di un'ampia varietà timbrica, quasi a voler concentrare su di sé la totalità del senso drammatico, il canto di Penelope è abbinato al doppio quartetto d'archi (spesso in elaborata trama polifonica, con plausibile riferimento alla tessitura della sua tela); le profondità marine impersonate da Nettuno si identificano nei timbri scuri di ottoni, fagotti, viole e contrabbassi, contrapposte alla voce celeste di Giove, sostenuta da flauti e clarinetti; Eurimaco e Melanto agiscono sullo sfondo della «piccola orchestra classica con l'aggiunta di due arpe e clavicembalo».

Fortemente chiaroscurata in senso drammatico risulta anche la componente dinamica, laddove Dallapiccola privilegia contrasti netti tra varie gradazioni del piano da una parte e del forte dall'altro, acuiti dall'uso frequente di sforzati, mentre contenuto è l'uso di crescendo e diminuendi. Infine, come nelle proprie composizioni (si pensi ai *Canti di Prigionia* e a molte altre composizioni vocali successive), Dallapiccola segnala mediante l'impiego dei simboli della breve e dell'accento le note che – in ossequio all'andamento prosodico – devono risultare rispettivamente non accentate oppure accentate, quando ciò risulta in contrasto con l'assetto metrico della musica.

La realizzazione per le scene moderne del *Ritorno di Ulisse in patria* curata da Dallapiccola approdò al Maggio Musicale Fiorentino del 1942 forte di un ampio *battage* pubblicitario e ne rappresentò indubbiamente uno degli eventi *clou*. Le cronache sono unanimi nel testimoniare l'accoglienza calorosa riservata dal pubblico agli interpreti e a tutti i responsabili della realizzazione.⁴⁰ Solo lievi sfumature screziano la ricezione critica, nel suo complesso sempre altamente elogiativa. Tutti i recensori concordano sulla «concertazione intelligente» di Mario Rossi, sulla «sobria regia» di Mario Labroca,⁴¹ sulle positive prestazioni dei cantanti e del coro. Le scene e i costumi di Gino Sensani, che Luigi Colacicchi giudica «d'un gusto estroso e lussureggiante che oscilla

³⁹ Lettera di Luigi Dallapiccola a Paul Collaer, 14 luglio 1942 (ACGV-FDA, in copia fotostatica).

⁴⁰ «Il pubblico folto e elegantissimo ha seguito lo spettacolo con vivissimo interesse, decretando all'opera un caloroso successo con parecchie chiamate, al termine di ogni atto, agli interpreti e al maestro», scrive ad esempio Alberto Rossi sulla «Gazzetta del Popolo», 24 maggio 1942, p. 2. Non diversamente il critico della «Nazione» (24-25 maggio 1942, p. 2), da cui apprendiamo che «anche questo spettacolo del Maggio ha ottenuto un successo unanime; il pubblico che gremiva il teatro ha fatto le migliori accoglienze agli interpreti».

⁴¹ Fedele d'Amico, «*Il ritorno di Ulisse in patria*» di Monteverdi al Maggio Fiorentino, «Campiello», 30 maggio 1942, p. 22.

nell'ispirazione tra un grecismo tipico e un barocchismo secentesco, per finire spesso in pura bizzarria fantasiosa»,⁴² convincono senz'altro Alberto Savinio⁴³ e Lele d'Amico, per il quale l'artista ha addirittura raggiunto qui «uno dei colmi più strepitosi della sua carriera, collaborando in proporzione decisiva a questa riesumazione così eccezionalmente felice»;⁴⁴ per Francesco Scardaoni, invece, «mancavano le grandi trovate e le grandi invenzioni» tipiche di quel Seicento che si era voluto evocare.⁴⁵ Una generalizzata concordia, infine, riunisce la critica nell'apprezzamento dello specifico operato di Dallapiccola, una volta accettata l'intento «forse musicologicamente discutibile, ma praticamente lodevole, di avvicinare alla nostra sensibilità ciò che altrimenti non potremmo interamente comprendere e ammirare». ⁴⁶ Dalle parole di Alberto Savinio apprendiamo che «del *Ritorno di Ulisse in patria*, Luigi Dallapiccola ha fatto un'opera bella, varia, talvolta profonda, molto viva nella sua strumentazione»,⁴⁷ mentre per Franco Abbiati

la trascrizione moderna di Luigi Dallapiccola, agli effetti di una edizione per le scene senza pretese d'indole musicologica e che mirava a rendere praticamente eseguibile l'opera, è risultata altrettanto accurata nella strumentazione e nell'armonizzazione quanto abile, anzi abilissima, nella delicata operazione dei tagli aperti a rendere più svelto il lungo spettacolo.⁴⁸

⁴² Luigi Colacicchi, «*Il ritorno di Ulisse*» di Claudio Monteverdi, «Il messaggero», 24 maggio 1942, p. 3.

⁴³ «Non voglio chiudere questa nota senza aver detto che molto mi sono piaciute le scene di Gino Sensani, pittoriche, ariose e ben diverse dalle scene che illustravano altre opere, 'anche' nel prezioso e raffinato Maggio Fiorentino». Cit. in Alberto Savinio, *Ritorno di Ulisse*, «Film», V, 27 giugno 1942, p. 2.

⁴⁴ d'Amico, «*Il ritorno di Ulisse in patria*», cit.

⁴⁵ Francesco Scardaoni, «*Il ritorno di Ulisse in patria*» di Claudio Monteverdi in una eccezionale riesumazione al Maggio fiorentino, «La tribuna», 26 maggio 1942, p. 3.

⁴⁶ Colacicchi, «*Il ritorno di Ulisse*», cit.

⁴⁷ Savinio, *Ritorno di Ulisse*, cit.

⁴⁸ Franco Abbiati, *Il ritorno di Ulisse in patria di Claudio Monteverdi*, «Corriere della Sera», 24 maggio 1942, p. 2. Un po' acido, sotto una superficie apparentemente elogiativa, è il commento di Alceo Toni («Popolo d'Italia», 24 maggio 1942, p. 4), laddove si legge che «la sola ineccepibile fedeltà è quella armonica e contrappuntistica, per la quale il maestro Luigi Dalla Piccola [*sic*], manipolatore intelligente ed esperto dell'edizione in discorso, si è tenuto nel caratteristico stile delle musiche madrigalesche monteverdiane [...]. Di arbitri personali, che falsano con la genuinità del dettato originale la reale portata estetica ed espressiva di esso, se ne hanno nel colore strumentale [...]. Ma il Dalla Piccola ha creduto come di aggiornare il Monteverdi. Anche lui, per suo autore e col suo autore, ha teso l'arco della modernità musicale. Ma chi non si accorge del falso, sia pure innocente e generico?».

All'edizione dallapiccoliana si sarebbe fatto ricorso ancora alcune volte nell'arco degli anni Sessanta per moderni allestimenti del *Ritorno di Ulisse in patria*.⁴⁹ E tuttavia, anche sotto questo profilo, il panorama del dopoguerra si apprestava a mutare sensibilmente: diverso il modo di accostarsi al repertorio antico, diverso – anche quando affidato a compositori e non, come di norma, a musicologi o musicisti specializzati – il senso da attribuire al recupero di quel repertorio entro il circuito teatrale contemporaneo. Al netto della quota di amarezza e sconforto frequentemente riscontrabile nei pronunciamenti del compositore veneziano, la lettera con cui Malipiero si riavvicina a Dallapiccola dopo il lungo silenzio degli anni di guerra ben riflette il senso di un passaggio epocale e il desiderio di ripartire su basi nuove. Piace concludere riportandola integralmente:

Caro Dallapiccola,

sei l'unico fra quelli che si potevano considerare se non amici almeno simpatizzanti che non mi abbia dato segno di vita, anzi dirò di più molti fra quelli che automaticamente ignoro si son fatti vivi il che non vuol dire che io non abbia continuato ad ignorarli. Comunque tu sei il solo e mi dispiace.

Abbiamo passati, prima della tragedia, anni che prepararono la catastrofe. L'Italia era un paese che si sarebbe potuto paragonare ad una nave che faceva acqua e sulla tolda della quale si danzava, si gozzovigliava ecc. ecc.

Mentre si dava corda a uno che si sarebbe voluto strangolare o si strangolava un altro, nel baccanale che servì di prologo alla più tragica guerra che mai abbia dilaniato l'Italia, succedevano le più strane cose, anche gli amici scivolavano come chi ha perduto il dominio dei freni. In tal modo spesso si poteva capitombolare!

Mi pare averti sempre dimostrato la mia stima ché io amavo più la tua arte che tu non amassi la mia e ciò perché io non agisco per partito preso. Solo nel *Volo di notte* ho constatato che il soggetto modernissimo contrastava con la tua musica 'fuori del tempo' cioè musica *non decorativa*. Appunto per questo il contrasto è più evidente. La musica precipita di giorno in giorno, di ora in ora scende più in basso: le fogne, le latrine, le cloache, tutti i ricettacoli di sozzure sono il suo mondo. Il rumore la uccide, ecco perché credo che il mondo reale, inevitabilmente rumoroso (mondo di macchine) non possa mai esserle favorevole. Avrei preferito sentire la tua musica accoppiata a un volo di Icaro

⁴⁹ Saranno da menzionare almeno il nuovo allestimento proposto in diverse città olandesi, in combinazione con *Il prigioniero*, tra il giugno e il luglio 1962, sotto la direzione di Antal Dorati (prima rappresentazione ad Amsterdam, il 16 giugno); oppure la prima produzione tedesca, realizzata dal Badisches Staatstheater di Karlsruhe, direttore Arthur Günther, il 17 maggio 1964; oppure ancora la rappresentazione allestita al Württembergisches Staatstheater di Stuttgart, il 20 marzo 1965.

interpretato modernamente. Noi andiamo verso l'annientamento (l'Apocalisse) non dobbiamo sottolineare l'esistenza di un mondo meccanico, mostruoso. Io vorrei che la musica si liberasse da ogni pregiudizio, anche se fatto da eccessi di modernismo. Invece del Signor Rivière vorrei vedere un *Orfeo* immaginario e la tua musica *come è*.

Dimentica l'episodio di *Ulisse*. Io ho molto dato per Monteverdi e costui può servire a noi solo per il nostro albero genealogico, per nobilitare le nostre origini. Deformandolo con anacronismi, rimettendolo a nuovo lo si deforma e si rende inutile la sua riapparizione su questa povera terra. Monteverdi è la mia più grande delusione e tu, involontariamente, per quanto poco, ci hai contribuito. Ciò avveniva durante il prologo della nostra tragedia: dimentichiamolo. In questi 6 anni la morte ha fatto un'opera grandiosa, che cosa rappresentano 4 accordi sbagliati?

Ti saluto molto cordialmente, G. Francesco Malipiero⁵⁰

⁵⁰ Lettera di Gian Francesco Malipiero a Luigi Dallapiccola, 24 febbraio 1946 (ACGV-FDA).

