

LE MOLTE ANIME DELL' *ULISSE* DI DALLAPICCOLA

Amalia Collisani (Palermo)

Quando, nel 1959, Luigi Dallapiccola inizia a lavorare al suo *Ulisse*, l'opera – intendo il genere che ha unito musica e dramma dal XVII al XIX secolo – almeno nell'opinione dei più, è “finita, morta e sepolta”¹; tuttavia il suo fantasma visita ed agita ogni compositore che voglia scrivere per il teatro. Dallapiccola aveva già composto alcuni drammi con musica, ma non aveva mai osato andare al di là dell'atto unico neanche nelle definizioni stampate in partitura. Al tempo della composizione di *Volo di Notte* (1937-8), ambientato nello studio aeroportuale del direttore di una compagnia di navigazione, aveva preso le distanze dal mito: “Ma perché – aveva scritto – continuare indefinitamente a celebrare gli Argonauti, per esempio, ai quali ci siamo sentiti vicini soltanto attraverso l'opera d'arte, e che ci hanno fatto vibrare di un sentimento riflesso, quando invece un Lindbergh ci fece palpitare di un sentimento diretto, elementare? Diamo dunque forma d'arte alla nostra esperienza personale e, di conseguenza, più sincera”².

Ma le prove teatrali successive mostrano un diverso concetto della “sincerità” estetica o, forse, più semplicemente il superamento della necessità di dichiarare la propria attualità. Tra il '44 e' il '48, con *Il Prigioniero*, Dallapiccola si era calato nella storia³, tingendo la sua composizione del “sanguigno colore di una certa fanatica coralità spagnola del secolo XVI”⁴. E nel 1950, sulle orme di Thomas Mann e di Arnold Schönberg, era sprofondato nel tempo biblico, componendo una “Sacra rappresentazione” che ha Giobbe per protagonista. Affondando nel passato, Dallapiccola non aveva mai smentito il suo impegno etico e politico. Anzi ci fu un momento in cui si sentì costretto ad affidare a Maria Stuarda l'indignazione per la promulgazione delle leggi razziali⁵.

Ma altre, diverse ragioni lo spingono adesso alla rivisitazione del poema omerico. La sua prima formazione culturale accanto al padre, professore di latino e greco⁶; l'aver a lungo meditato sulle

1 Cfr. Luigi DALLAPICCOLA, *Altri appunti sull'opera* (1969), in *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Il Saggiatore 1980 (d'ora in poi PM), pp. 122-3: 122.

2 Luigi DALLAPICCOLA, *Per la prima rappresentazione di “Volo di notte”*, PM, pp. 385-98: 392.

3 Attraverso i romanzi di Villiers de l'Isle-Adam (*La torture par l'espérance*) e di Charles de Coster (*La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak*).

4 Luigi DALLAPICCOLA, *Genesis dei “Canti di Prigionia” e del “Prigioniero”* (1950-1953), PM, pp. 399-420: 411.

5 Cfr. *ivi*, p. 408. Su Dallapiccola e la sua produzione influiscono sempre le vicende drammatiche vissute dalla sua generazione, due guerre mondiali, il fascismo, il nazismo, le illibertà, le difficoltà di sopravvivenza fisica ed intellettuale; cfr., in questo stesso scritto, il modo coinvolto, acuto, ironico con cui egli descrive l'intrecciarsi della storia alla sua formazione di compositore.

6 Cfr. *Id.*, *A proposito dei “Cinque Canti” per baritono e otto strumenti*, PM, pp. 489-96: 489.

riapparizioni, antiche e moderne, di Ulisse; l'aver sperimentato, attraverso le sue molte composizioni con testo poetico, che la mediazione letteraria poteva coincidere col palpito "diretto, elementare" che desiderava⁷. Ulisse era inoltre il protagonista dell'opera di Monteverdi cui egli aveva dedicato un intero anno di lavoro, "traducendola"⁸ per le scene moderne, quel *Ritorno di Ulisse in Patria* cui erano seguiti altri *Ritorni*, *Vendette* e *Finte pazzie* nel secolo decimosettimo. Il soggetto mitico stringeva un legame esplicito con le origini del melodramma; in qualche modo lo autorizzava a comporre una vera e propria "opera in un prologo e due atti", come finalmente fa stampare in partitura, e ad affiancare la sua composizione a quell'altra riapparizione fantasmatica dell'opera che sta tra la *Lulu* di Berg e il *Moses und Aron* di Schönberg.

"Perché amo soprattutto l'opera?", Dallapiccola si interroga, nel 1960, e risponde: perché l'opera pone al compositore il problema affascinante di "raggiungere una sia pur relativa purezza in uno spettacolo fondamentalmente impuro, data la copia degli elementi eterogenei che concorrono alla sua estrinsecazione"⁹. Ora, il suo *Ulisse* è veramente impuro già in quanto confluenza di esperienze e di letture, rete intricata di allusioni, citazioni, rinvii e rimbalzi dalla musica alla letteratura, attraverso i millenni, dal sacro al profano, dalla lirica al romanzo, da Sant'Agostino a Sigfrido; un intrico che non è possibile dipanare e non soltanto nel breve tempo di una relazione. L'autore stesso ci ha fornito numerose indicazioni sui suoi riferimenti letterari e musicali, ma è la complessità con cui si intrecciano, l'infinito con cui si rispecchiano che non può sciogliersi in ordinata descrizione. L'*Ulisse* è impuro inoltre nel momento in cui somma alla rivisitazione di un mito tra i più complessi e stratificati della nostra cultura, l'ambizione di ridare vita a un genere "finito, morto e sepolto". Tornare alla forma e alle scansioni dell'opera tradizionale da parte di un compositore d'avanguardia ha delle impurità peculiari di cui è responsabile la musica e che solo la musica poteva risolvere.

Se si leggono gli scritti di Dallapiccola sull'opera – su Verdi, su Mozart, su Berg – si vede com'egli cerchi sempre nella forma del dramma, delle scene, delle arie gli equilibri che danno significato a ciascun elemento in relazione agli altri. Proprio così è costruito il suo Ulisse.

Nella prolusione tenuta alla Michigan University nel 1967¹⁰, quando gli fu conferita la laurea *honoris causa*, Dallapiccola mostrò la simmetria del libretto, rappresentandolo graficamente come

7 "Non sono andato in cerca di un soggetto passibile di essere interpretato in chiave di *attualità*: ho scritto quest'opera perché la portavo in me da lunghi anni, e, dopo averla scritta, ho l'impressione che il suo argomento sia *anche attuale*": Id. *Nota per il programma della prima esecuzione italiana di "Ulisse" al Teatro alla Scala (13-1-1970)*, PM, pp. 532-34: 534.

8 Cfr. Id., *Per una rappresentazione de "Il ritorno di Ulisse in patria" di Claudio Monteverdi*, PM, 421-36.

9 Id., *Appunti sull'opera contemporanea (1960)*, PM, 116-21: 119.

10 Pubblicata in traduzione italiana col titolo *Nascita di un libretto d'opera*, PM, pp. 511-31.

un arco, al colmo del quale è posta la scena che si svolge nel regno di Ade, e spiegò come molti elementi drammatici e scenici, già presenti nel mito o da lui stesso elaborati, si corrispondano negli episodi parallelamente disposti nei due semiarchi.

Ma non solo la scelta e l'ordine degli episodi e delle scene, soprattutto la musica obbedisce a questa esigenza di chiarezza geometrica. Figure sonore ricorrenti segnano ulteriori affinità tra i personaggi e corrispondenze di senso; già del resto, come nella *Lulu* di Alban Berg, che è il principale modello della forma a specchio, i legami tra Circe e Melanto, Nausica e Calipso, Demodoco e Tiresia sono dichiarati in partitura con la prescrizione che ogni coppia sia affidata a un solo interprete. E, per fare un esempio di Leitmotiv, una formula ritmica, indicata come *Hauptrythmus* con esplicito riferimento a Berg e a Mozart, appare per la prima volta con Ulisse nella sala regale di Alcino, mentre Demodoco canta il ritorno di Agemennone e pronuncia la parola “sangue”; martella nell'Ade in voci e percussioni sempre più scoperta, sostanziando di suono le parole del coro, “ritmo eterno dei fiumi d'Averno”; ritorna scandita da accordi, fff, marcatissimo, a sostenere l'incontro e l'intenso reciproco sguardo di Ulisse e Penelope.

I Leitmotive sono solo la più scoperta delle corrispondenze musicali: ogni cellula intreccia con le altre una spirale di rinvii, una vertigine di rispecchiamenti in cui si avvolgono le valenze simboliche del testo. Il compito di controllare una struttura così complessa a così numerosi e diversi livelli è affidato al metodo dodecafonico. Chiarezza e comprensibilità sono i termini più frequenti negli scritti di Schönberg e Webern sulla dodecafonia; unità, consonanza, chiarezza sono i termini con cui Dallapiccola traduce, attraverso Joyce¹¹, l'integritas, la consonantia e la claritas di Tommaso d'Aquino – qualità estetiche che egli trovava nella musica di Verdi¹², che auspicava nella sua¹³ e che risolvono in conquistata purezza i materiali eterogenei del suo Ulisse.

Vale la pena – credo – spendere qualche parola sul modo in cui il sistema dodecafonico è adoperato nell'*Ulisse*, tanto più che lo stesso Dallapiccola ci sollecita con una affermazione stimolante: poiché ben poco della produzione dei grandi maestri viennesi, durante la sua giovinezza, riusciva ad eludere la condanna del nazismo e l'ostracismo del fascismo, erano state le sue passioni letterarie a chiarirgliene i principi¹⁴. Nella scrittura di Proust aveva compreso “il nuovo senso del sistema dodecafonico”; questo infatti delinea le figure sonore con la stessa

11 *Portrait of the Artist as a Young Man*, cap. V.

12 Cfr. *Parole e musica nel melodramma (1961-1969)*, PM, pp. 66-93: 87-9.

13 Cfr. la lettera di Dallapiccola a Grischa Barfuss, sovrintendente della Deutsche Oper di Düsseldorf, del 20/6/1972, scritta dopo l'esecuzione al Maggio fiorentino (13 giugno), citata da Dietrich Kämper, *Luigi Dallapiccola*, Firenze, Sansoni 1985, p. 273.

14 Cfr. Luigi DALLAPICCOLA, *Sulla strada della dodecafonia (1950)*, PM, pp. 448-63.

riservata gradualità con cui quella tratteggia avvenimenti e personaggi; da Joyce aveva appreso il gioco sonoro del senso: i significati che balzano inaspettati alla mente, tirati fuori dalle assonanze, operazioni poetiche che nascono dall'amore del suono; epifanie di immagini ritagliate dall'inconscio che le scorge sotto la superficie apparentemente neutra dei significanti.

Il compositore dodecafonico che si accinge a un nuovo lavoro sceglie l'ordine in cui disporre i dodici suoni (la serie) compresi nell'ottava temperata, e li distribuisce, in successione o simultaneamente, a voci e strumenti; la musica dell'Ulisse è basata su diverse serie ciascuna connessa a un diverso personaggio o situazione, come nella *Lulu* di Berg. Tutte sono ricavate da una serie fondamentale, con i procedimenti di inversione e retrogradazione delle sue parti specialmente usati da Anton Webern; simili procedimenti la legano anche ad altre composizioni dello stesso Dallapiccola. Mettendone in evidenza una sezione o un'altra, col timbro, con l'intensità, con l'articolazione, sorgono inattese assonanze. Come nella scrittura di Joyce, una forma sonora balza fuori da un'altra diversamente significante; come in quella di Proust, i confini sono sfumati, stemperati dalle somiglianze della struttura di base; passato, presente, indovinato futuro si confondono.

Nell'Epilogo, che è l'esempio di più ricca evidenza, Ulisse è “solo, su una piccola imbarcazione”; compie il suo ultimo viaggio quand'è ormai “canuto come il mare”, come gli ha predetto Tiresia; ancora “mostri rodono il *suo* cuore mai placato”: già Circe gli aveva rivelato¹⁵, e Kavafis lo aveva suggerito a Dallapiccola¹⁶, che Ciclopi, Lestrigoni, Sirene, così come fulmini e tempeste non “avrebbe mai incontrato se non avesse avuto già nel cuore”. Adesso “intorno si vede sorger, muti, con occhi interroganti, mille visi, mentre nell'aria le memorie farsi sembrano più dense e dolorosa”. Quand'egli pronuncia tra sé queste parole, la serie si disarticola e si riaggrega in tante metamorfosi, quante in nessun altro momento dell'opera; risuonano figure sonore di precedenti composizioni e suggeriscono parole non pronunziate, o, al contrario i pensieri di Ulisse evocano versi che si trascinano il suono di cui Dallapiccola li aveva precedentemente rivestiti. “Ist's möglich?”: ritorna la domanda¹⁷ che si legge nel “Libro di Suleika” nel *West-östlicher Divan*, e che già nei *Goethe-Lieder* era stata messa in risalto con ripetizioni¹⁸; torna a risuonare il pianto di Oscar Wilde in morte

15 Luigi DALLAPICCOLA, *Ulisse, opera in un prologo e due atti*, [libretto], Milano, Suvini Zerboni 1985, p. 20.

16 Id., *Nascita di un libretto... cit.*, p. 518.

17 Luigi DALLAPICCOLA, *Ulisse, opera in un prologo e due atti*, riduzione per canto e pianoforte di Franco Donatoni, Milano, Suvini Zerboni 1968, atto II, ultima scena, miss. 940-2.

18 DALLAPICCOLA, nel Diario (21/3/62), la definisce “domanda base”: cit. da Fiamma Nicolodi, *Dallapiccola allo specchio dei suoi scritti*, in *Dallapiccola. Letture e prospettive*. Una monografia a più voci a cura di Mila De Santis, Milano, Ricordi 1997, pp. 35-66: 64.

della sorella già messo in musica in *Requiescant*¹⁹, un verso di Heine – “per la parola che solo il sacerdote conosce” – tratto da *An Mathilde*²⁰; per un attimo l’incanto enigmatico della triade di Si maggiore sospende la trama dissonante²¹: come accade in *Volo di notte* quando il pilota Fabien, prima di precipitare, scorge le stelle; come quando nei *Cinque canti* appare la stella mattutina che da Ione di Ceo trascorre a Quasimodo, come quando le stelle promettono illusoria libertà al Prigioniero; sono adesso le stelle sul cielo di Ulisse che rischiarano il tessuto armonico, ma anche quelle ch’egli ricorda di aver visto – “quante mai volte contemplai sotto cieli diversi la vostra pura, trepida bellezza”. Stelle della memoria pulsano nei suoni risuscitati: memorie di Ulisse, di Dallapiccola, di Saint-Exupéry, di Goethe, di Wilde, di tutti gli autori dei testi evocati. L’ascoltatore inconsapevole sente le metamorfosi della serie quasi certamente senza riconoscerle, forse senza neppure conoscerle, ma avvertendo nel loro trascolorare immagini diverse e interconnesse, il mosaico sbiadito che costituisce nel ricordo la vita di un uomo, il racconto di Ulisse, l’Odissea.

Nella sua lezione americana Dallapiccola citò in apertura un aforisma nietzschiano: “E se tu guardi a lungo entro un abisso, anche l’abisso guarda entro di te”.

Veramente da lungo tempo egli guardava in Ulisse se fu allora capace di tirar fuori dalla memoria infantile, con scene a tutto tondo, un film del 1911, *L’Odissea di Omero*, e veramente da lungo tempo Dallapiccola aveva delineato concettualmente il suo Ulisse, se nel 1938, trent’anni prima che la sua opera fosse compiuta, a Massine che gli aveva proposto di comporre un balletto su episodi tratti dall’Odissea, aveva detto che nell’ultimo quadro, avrebbe voluto un ultimo viaggio in cui Ulisse è “solo, fuggente verso il mare”, come appunto accadrà nella sua opera; “anzi in quell’occasione, e molto fermamente, gli aveva detto che per un uomo di cultura italiana, oggi, un Ulisse che non sia stato filtrato attraverso il pensiero di Dante non è un Ulisse concepibile”²².

19 *Ullisse*, Cit., miss.

20 Ivi, miss.

21 Ivi, miss. 953-4; la triade di Si appare due volte nell’opera, all’inizio e alla fine “appena appena «sporcata» da una tenue dissonanza (dei corni, nel prologo, del clarinetto piccolo nel finale)”, come scrive Massimo Mila, *L’“Ulisse” opera a due dimensioni*, in *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Suvini Zerboni 1975, pp. 31-42: 38.

22 *Per una rappresentazione de “Il ritorno di Ulisse...”* cit., p. 425.

Nella sua opera sono infatti presenti entrambi: Odisseo, l'astuto, e Ulisse che cerca "virtute e canoscenza"; ma non solo. Il luogo in cui essi si incontrano e convivono è quello dell'incertezza e del dubbio che accompagnano l'interrogare e l'interrogarsi dell'uomo moderno.

Al primo sollevarsi del sipario, nel Prologo, Calipso, sola sulla spiaggia, guardando lontano in un vasto orizzonte, dice il suo dolore per la partenza di Ulisse; forse anche lei, come Penelope, e come suggerì Pascoli a Dallapiccola²³, ne attende il ritorno. Il suo pianto si svolge in canto spiegato; lo suggeriscono già nel libretto i versi rimati; ma assai più che la rima, un melisma mette in relazione due parole – guardare e mare – e le dispiega, dando loro la forma e il risalto che manterranno quasi sempre nelle loro numerose riapparizioni in tutta l'opera, dove lo stile vocale è per lo più sillabico e disadorno. Queste due parole sono i poli concettuali all'interno dei quali si snoda il senso del libretto: il mare, con la sua ambigua simbologia di spazio sconfinato da esplorare e di origine prenatale, grembo che promette accoglienza e consolazione; il "guardare" come sintesi del pungolo dantesco che muove Ulisse: la curiosità e lo stupore espressi con un verso ricorrente: "guardare, meravigliarsi e tornare a guardare"²⁴.

Gli intervalli di seconda – minore e maggiore – che costituiscono il cuore delle oscillazioni melismatiche che increspano le due parole, si compattano, se contrapposti nella direzione in una cellula di tre note; è questa che dischiude la maggior parte delle epifanie joyceane, le mutazioni formali e di senso. Dà inizio alla serie fondamentale e la collega con quella dei *Goethe-Lieder* e con la domanda "Ist's-mö-glich?" che nell'Epilogo dà il via alle autocitazioni. La stessa cellula costituisce l'elemento compositivo fondante anche di una composizione strumentale coeva all'Ulisse, *Three Questions and two Answers*²⁵. Il suo senso è dunque interrogativo, ma soffuso della meraviglia che è già nella domanda goethiana e che assume anche dall'ondeggiamento semitonale che la collega al "guardare". "A che il tuo cuore aspirava?" si chiede Calipso e la cellula appare in orchestra moltiplicandosi nelle voci strumentali²⁶. "Chi era?", domanda Nausica di Ulisse apparsole in sogno²⁷; "chi siete?" i Lotofagi agli Achei²⁸, e nel Regno dei Cimmeri "chi

23 Cfr. Luigi DALLAPICCOLA, *Nascita di un libretto...* cit., p. 522.

24 Nel suo Diario, il 23 luglio 1960, Dallapiccola si rallegra dell'aver iniziato la composizione dell'opera, evidenziando la qualità melodica del verso adornato col melisma: "Perché in me canto, finalmente, GUARDARE, MERAVIGLIARSI E TORNAR A GUARDARE. Non più che una piccola pietra dell'edificio; tuttavia una pietruzza che fino a ieri non c'era". Cit. in Luigi Dallapiccola. *Saggi, testimonianze...* cit., p. 132.

25 Cfr. Pierluigi PETROBELLI, *L'ultimo pezzo per orchestra*.

26 Luigi DALLAPICCOLA, *Ulisse*, cit., Prologo, miss. 60-4.

27 Ivi, miss. 270-1.

28 Ivi, atto I, seconda Scena, miss. 377-8.

sei? che cerchi?” le Ombre²⁹, “chi sono? che cerco?” Ulisse a se stesso³⁰, e per ultima “ma tu... chi sei?” gli chiede Melanto³¹: tutti sulla stessa cellula che trascorre talvolta agli strumenti saturando di domande il tessuto sonoro.

Su questa cellula è intonata anche la risposta dell’astuto: “Nessuno”³². Nell’opera l’episodio dei Ciclopi non è rappresentato, soltanto accennato, ma il pronome negativo accende la musica anche se non è riferito ad Ulisse: “Fu risparmiato lo strazio al fiero suo cuore di tornare alla regia ave nessuno l’avria conosciuto”, canta Demodoco, e otto volte “nessuno” rimbalza come eco, nelle voci dei Feaci, mentre il cieco continua il suo canto: “ove il suo grande operare non rammenta nessuno, ove il suo arco glorioso non doma ormai nessuno”³³. E, nel secondo atto, Eumeo ad Ulisse che chiede “Chi potria riconoscerlo?”, “Nessuno” risponde, intonando in falsetto le tre note interrogative³⁴. Alcune volte “nessuno” è detto proprio di Ulisse: da lui stesso alla regia di Alcino, “Ch’io sia forse nessuno?”; e più tardi, e in sua presenza, da Antinoo a Melanto³⁵. Allora Ulisse esclama: “Assai ti vendicasti Dio del mare: il mio nome che un giorno trasformai per astuzia, ritorna a me per scherno”; ma sembra interpretare questo contrappasso nel suo senso più superficiale: era Re ed ora va per i mari, cercando il suo regno, costretto a chiedere aiuto ad estranei. Era Re ed ora, nella sua casa, viene schernito dai nemici che ingrassano dei suoi beni, vecchio, lacero, indegno di attirare lo sguardo di una donna, fosse pure una cagna. La musica però conferisce diverso valore al nome che non nomina e mostra che la vendetta di Posidone è assai più perversa e sottile: la domanda sull’identità (chi sei? chi sono?), la risposta che la elude (Nessuno) e la domanda biblica ripresa da Thomas Mann ne’ *Il giovane Giuseppe* (che cerchi?)³⁶ hanno una stessa forma sonora: nella cellula fondamentale confluiscono il genio intrigante del personaggio omerico, l’intelligenza curiosa di quello dantesco, e l’interrogarsi sull’io che fa dell’Ulisse di Dallapiccola un cittadino della modernità³⁷.

29 Ivi, atto I, quarta Scena, miss. 788-96.

30 Ivi, miss. 898-9.

31 Ivi, atto II, seconda Scena, miss. 468-71.

32 Dallapiccola, nel suo Diario (5 settembre 1967), usa la parola “Nessuno” per indicare la cellula fondamentale, cit. da Fiamma Nicolodi, *Dallapiccola allo specchio...* cit., p. 55.

33 Luigi DALLAPICCOLA, *Ulisse*, op.cit., Prologo, miss. 132-48.

34 Ivi, atto II, prima scena, mis. 210.

35 Ivi, atto II, seconda scena, mis. 489.

36 “Invenitque eum via errantem in agro, et interrogavit quid quaereret”, Genesi XXXVII, 15: è Dallapiccola che ne suo diario indica la fonte biblica e pensa, in un primo tempo, di modificare la domanda seguendo l’esempio di Thomas Mann. Cfr. Fiamma Nicolodi, *Dallapiccola allo specchio...* cit., p. 64.

37 “Non presumo di insegnare qualche cosa ad alcuno: tuttavia mi sembra basti scorrere i quotidiani per accorgersi che, nel nostro mondo scosso e sconvolto, la ricerca di un *ubi consistam* interessi – ed in modo talora clamoroso – larghi strati della popolazione in molti paesi; cosa questa che non sarebbe stata immaginabile, ad esempio, mezzo secolo fa”: Luigi Dallapiccola, *Nota per il programma della prima esecuzione italiana di “Ulisse”...* cit., p. 534.

È il tema della solitudine che apre e chiude l'opera, con due monologhi pronunciati di fronte all'orizzonte marino e un verso tratto da una lirica di Antonio Machado "Son soli un'altra volta il tuo cuore e il mare"; per l'Ulisse di ascendenza omerica la solitudine è l'effetto di una privazione: della patria, della moglie e del figlio, dei genitori, e infine dei compagni; per l'Ulisse di derivazione dantesca è la condizione necessaria al guardare e al meravigliarsi: e già Calipso nel concludere il suo monologo ripetendo il verso di Machado, lo assimila melodicamente alle parole, per lei impenetrabili, che ha sentito Ulisse mormorare nel sonno: "guardare, meravigliarsi e tornare a guardare"³⁸.

Questi due modi della solitudine nel regno di Ade coincidono. Alla domanda insistita delle Ombre, "chi sei?", sembra una gridata risposta l'esclamazione di Anticlea – „Figlio, mio figlio!” – spezzata da pause e larghi intervalli, sostenuta dall'orchestra compattata in accordi³⁹: Ulisse acquista improvvisamente e transitoriamente una concreta appartenenza, un'identità. Quando il fantasma della madre svanisce, "Solo, son solo piange – un uomo che guarda nel fondo dell'abisso"; di nuovo e per sempre privato della madre, "chi sono?" si domanda; sul ciglio dell'abisso nietzschiano, "che cerco?" aggiunge. E quando più tardi anche Tiresia si allontana, il coro di ombre riprende il canto con cui si era presentato in scena, "sempre il buio, mai la luce... sempre soffrire, mai sperare", ridotto a un ellittico "Sempre! Mai!"; questo ossimoro, di origine joyceana⁴⁰, perduta ogni determinazione, circonfonde di eternità l'abisso sull'orlo del quale Ulisse si vede. La sua solitudine, dopo l'esperienza della morte, superato l'asse simmetrico attorno a cui ruota il dramma, sprofonda in un infinito spazio-temporale senza orizzonti geografici né limiti storici, là dove si incontrano le diverse anime di Ulisse.

Anche il ritorno, nella rilettura di Dallapiccola, è un'ansia chiaroscurale che, nel concretizzarsi, accresce la solitudine. Lo dice subito il suono grave e scuro che accompagna l'ingresso di Ulisse nella sua casa, lo dicono gli interventi degli strumenti di voce acuta sul martellare delle percussioni⁴¹. Il sangue che Demodoco per primo aveva associato al ritorno (cantando quello di Agamennone con i versi di Eschilo) e Tiresia aveva preannunciato, Ulisse sembra desiderare, rimettendo piede dopo venti anni nella sua casa: "Sangue non vedo ancora intorno a me: intorno a

38 Id., *Ulisse*, op.cit., prologo, primo episodio, miss. 80-84.

39 Ivi, atto II, quarta scena, miss. 799-801.

40 "L'episodio del pendolo infernale che, col suo incessante ticchettio sembra evocare le parole "Sempre! Mai!", episodio che Joyce narra di avere udito – paurosamente commentato – da un gesuita quando, ragazzo, era alunno del Collegio di Clongowes Wood (Sallins, Contea di Kildare) era stato udito pure da me, e altrettanto paurosamente commentato da un altro gesuita (e con le stesse parole!), quando, nell'anno scolastico 1917-1918, frequentavo la quarta classe del ginnasio": Id., *Nascita di un libretto...* cit., p. 529.

41 Id., *Ulisse*, cit., atto II, miss. 264-312.

me vive la solitudine. Neppure mio figlio m'ha riconosciuto... Tristezza del ritorno"⁴². Più tardi, dopo la Totentanz di Melanto, dopo la strage, Penelope appare improvvisamente in scena; due volte grida il nome del marito, con laceranti cadute della voce sull'ultima sillaba. Resta scoperto il ritmo fondamentale segnato da accordi *marcatissimi*. Ulisse si volta e la guarda; entrambi alzano le braccia; sul vibrare delle percussioni metalliche – come un tremore dell'aria – cala il sipario⁴³. Non vediamo il loro abbraccio, non effondono per noi l'amore ritrovato. E come potrebbero? chiede Dallapiccola, come risolvere questo ritorno stregato in un duetto d'amore, se Ulisse già sa di dover ripartire? "L'incontro con Penelope – afferma esplicitamente – accentua il senso di solitudine dell'eroe"⁴⁴. È questo forse il luogo drammatico dov'è più evidente il contrasto tra il genere operistico con le sue forme ingessate e il personaggio di Dallapiccola che ha trasformato i temi omerici e danteschi – la solitudine, il ritorno, l'ultimo viaggio – in perturbante inquietudine esistenziale.

Ulisse sapeva, ben prima che il ritorno si compisse, ch'egli contemporaneamente lo cercava e lo fuggiva; persino i suoi compagni di viaggio lo sapevano; giunti al paese dei Lotofagi si erano ribellati, rimproverandogli la sua ostinata curiosità. È un momento musicalmente vario e drammatico; le voci dei compagni, divise in un coro che canta ed in uno che parla (come le Ombre, nell'Ade), si fondono in un ibrido espressionista; l'espressione musicale concitata delle loro rampogne si alterna a quella contenuta e misurata delle risposte di Ulisse⁴⁵; oltre che una scena di ammutinamento che oppone alla rabbia dei disperati la sicurezza dell'autorità, questo alternarsi è figura del contrasto psichico tra il desiderio del ritorno e quello del cercare. Finché Ulisse *esitando* domanda: "forse... forse è tortura anche guardare?" articolando quest'ultima parola non sul consueto disteso melisma ma proprio sulla cellula fondamentale⁴⁶, che così riverbera la sua connotazione interrogativa e dubbiosa su quel che finora Ulisse ha sentito come imperativo. Si sentono allora in lontananza, in nuovo, diverso contrasto col ruvido timbro del coro dei compagni, le voci chiare dei Lotofagi; cantano, su armonie cristalline, una nenia incantatoria di note ribattute e piccoli intervalli che danno sostanza dolciastra all'invito (*dolcissimo* è l'indicazione espressiva in partitura)⁴⁷. Il paradiso che i Lotofagi promettono, con versi che Dallapiccola trae da Tennyson – "vi sentirete, inconsciamente lieti, come quando, bambini, dormivate" – dopo la drammatica

42 Ivi, seconda scena, miss. 301-36.

43 Ivi, terza scena, miss. 853-61.

44 Id., *Nota per il programma...* cit., p. 533.

45 Id., *Ulisse*, op.cit., atto I, seconda scena, miss. 257-333.

46 Ivi, miss. 335-41.

47 Ivi, miss. 351-434.

contrapposizione di Ulisse e dei compagni, dopo che il suo desiderio di conoscenza è stato messo in dubbio, definisce la qualità simbolica del ritorno in patria come ritorno al grembo materno: al non-guardare.

Calato il sipario sull'incontro di Ulisse e Penelope, Dallapiccola riserva alle ultime battute il più discusso esito della sua riflessione sul mito.

Nell'ultimo viaggio, tra le costellazioni della memoria, Ulisse fa il bilancio del suo lungo andare, e ne ricava un ben misero attivo:

Quanto e cosa appresi. Fole.
Dopo fatiche inani, briciole di sapere, vani
balbettamenti, sillabe soltanto
mi son rimaste invece di parole.

Il suo canto sembra inaridirsi, ma la spina dolorosa che lo ha portato ancora una volta sul mare, comincia a prendere forma:

soffrì pene infinite
intorno a me cercando
quanto mi manca:
la Parola, il Nome [...]

e poi con grande solennità, quasi senza suono:

Se una voce rompesse il silenzio, il mistero.

„Vocasti et rupisti surditatem meam” è intanto l'auspicio agostiniano suggerito dal risuonare di un passo dei *Canti di Liberazione*⁴⁸; poi una lunga pausa; poi accordi squillanti che si incalzano in crescendo sulle percussioni; infine i salti ascendenti di fiati e archi all'unisono che si tendono all'estremo e che si risolvono in un fff di tutti gli strumenti; che poi tacciono gradatamente con disegno ritmico negativo. “Signore”, dice allora Ulisse, e sulla Parola trovata risuonano gli accordi iniziali dell'opera, pilastri dell'estrema simmetria; “non più soli sono il mio cuore e il mare” canta, spezzando le frasi, dilatando le note dell'ultimo vocalizzo; poche altre misure strumentali e l'opera si conclude in un sussurro⁴⁹.

48 Ivi, atto II, ultima scena (*Epilogo*), miss. 1010.

49 *Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te (Sancti Aurelii Augustini “Confessionum”)* è stampato sotto l'ultima misura.

L'Ulisse andò in scena per la prima volta a Berlino nel 1968 con moderato successo, il massimo cui poteva aspirare un'opera di soggetto mitico, raffinatamente intessuta di riferimenti letterari e di memorie musicali nell'anno che dà inizio alle rivolte sudentesche. Come è facile capire, *l'Epilogo* suscitò le maggiori perplessità e Dallapiccola, presentando due anni più tardi la sua opera al pubblico italiano, scrisse che era stato “uno choc”⁵⁰. Ma effettivamente l'illuminazione religiosa di Ulisse costituisce la più evidente impurità del suo lavoro; e non è tanto l'idea di un Ulisse cristiano – che del resto l'autore ha decisamente negato⁵¹ – quanto il fatto ch'egli trovi quel che ha cercato: il paese dove non si conosce il mare, la montagna bruna, la sua propria identità e ragion d'essere: l'atmosfera musicale ispirata e improvvisamente illuminata, l'espandersi del suono e il suo richiudersi con volute dichiaratamente conclusive non convincono del tutto, e del resto non convinto, almeno durante la stesura del testo, si confessò lo stesso autore⁵². Ci ricordiamo di Schönberg che depose la penna e rinunciò al suo tentativo di dare veste sonora alla “pura riflessione religiosa”⁵³, quando alla fine del secondo atto del *Moses und Aron*, Mosè esclama: “Oh Parola, Parola che mi manca!”; frase che possiamo mettere tra le numerose suggestioni intellettuali che spinsero invece Dallapiccola a far pronunciare ad Ulisse la Parola.

Tuttavia a questo Ulisse che termina nel trascendente il suo millenario percorso fa da contrappeso l'Ulisse che era apparso, ancora una volta con simmetria formale e concettuale, nell'inaspettata immagine sonora che aveva aperto il suo racconto ai Feaci: un incalzare drammatico di accordi ascendenti mosso da motivi frammentari di trombe e violini introduce il canto e le grida dei due cori di compagni che hanno avvistato il paese dei Lotofagi: “Terra!” ripetono con effetto stereofonico amplificato, in sempre più fitta polifonia e su un ff orchestrale⁵⁴. Dopo poche battute concitate, la melodia si distende, l'intreccio delle voci si dipana, cade il volume, modi più piani, ma non meno drammatici, dicono la delusione: “Non è la terra che si sta cercando [...]!”. Non c'è dubbio: assistiamo all'arrivo di Colombo alle Americhe. Ma non solo; Dallapiccola, come prima di me ha visto Boitani⁵⁵, ha voluto rendere un criptico omaggio ad Arnold Schönberg, che più di una volta nei

50 *Nota per il programma...* cit., p. 532.

51 “Mai e poi mai – ha spiegato in una lettera l'autore – ho parlato di una *scoperta di Dio, inteso nella concezione cristiana*. Il mio Ulisse ha l'intuizione di Dio; intuizione comune a tante culture, a tante religioni, a tanti uomini” (cit. da Livio Aragona, *Luigi Dallapiccola e le culture musicali del secondo Novecento*, tesi di dottorato, Università di Roma “La Sapienza”, a.a. 1997-98, p. 150). E nel Diario (3 ottobre 1968): “Ho dato un'occhiata a qualche critica. Resto sorpreso nel vedere come *non uno* abbia capito che la scoperta di Dio del mio Ulisse non significa affatto che sia diventato cristiano, cattolico, apostolico romano”, in *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze...* cit., p. 136.

52 “Sino alla vigilia del 7 gennaio [1959], giorno in cui terminai il libretto, non ero ancora del tutto convinto che Ulisse trovasse Dio all'ultimo istante”, cit. da Fiamma Nicolodi, *Dallapiccola allo specchio...* cit., p. 53.

53 Luigi DALLAPICCOLA, *Appunti sull'opera...* cit., p. 119.

54 Id., *Ulisse*, cit., atto I, miss. 222-56.

55 Cfr. Piero BOITANI, *Ulisse tra le ombre*, in *Dallapiccola. Letture...* cit., pp. 325-41: 335. Ho pensato ad un omaggio a

suoi scritti viene paragonato all’Ammiraglio genovese e al quale il 13 settembre 1949, in occasione del 75° compleanno, aveva dedicato una pagina devota e arguta:

E dopo 40 giorni di navigazione, fra tante cose imprevedute e imprevedibili, avvenne quella che dovette dare a Cristoforo Colombo il senso della fine, della caduta delle leggi fondamentali della natura, l’impressione di trovarsi in uno stato pre-geologico: la bussola segnava *un altro Nord*.

[...]

Che il fatto sia avvenuto nel 1492 tutti sanno; non molti però hanno presente che sia avvenuto esattamente il 13 settembre.

[...] È perciò che amo rievocare il navigatore ardimentoso, il figlio del Mediterraneo, il giorno in cui si celebra il 75° anniversario del Maestro. Anche Schönberg si accorse che il Nord, non sempre, non in tutte le circostanze né in tutte le latitudini poteva essere quella tonica di cui si parla a scuola.

[...] E il suo istinto e la sua fede gli fecero scoprire nuove terre, ancor oggi in parte inesplorate⁵⁶.

Sono appunto le terre scoperte da Schönberg quelle su cui Dallapiccola ha compiuto le sue peregrinazioni; i luoghi compositivi nei quali le molte anime del suo Ulisse trovano unità e purezza. L’ideatore della dodecaфония, che il 1° aprile 1924, dirigendo il *Pierrot luna ire* sul podio della Sala Bianca di Palazzo Pitti, aveva deciso del suo “orientamento”⁵⁷, mostrandogli un diverso Nord, è certo presenza tangibile e analizzabile in tutta la musica dell’opera, ma anche, come fugace riflesso dell’incarnazione storica del personaggio omerico, l’anima più terrestre e concreta tra quelle attribuite ad Ulisse da Dallapiccola.

Schönberg prima di leggere la relazione di Boitani; lo dico per dare forza a quest’ idea che, per altro, anche la signora Dallapiccola ha trovato fondata (Cfr. *ivi*). Boitani pensa anche a Busoni, che pure Dallapiccola accosta a Colombo (Cfr., *Pensieri su Busoni*, PM, 295-99: 297), ed effettivamente il nostro compositore ebbe di Colombo navigatore, e soprattutto di Colombo personaggio di Paul Claudel, l’immagine di una guida etica che poteva sovrapporre a quella di entrambi i suoi Maestri.

56 Luigi DALLAPICCOLA, 13 Settembre, PM, pp. 237-238.

57 Id., *Sulla strada della dodecaфония*, PM, pp. 448-63: 448.