

FRANCESCA SCIGLIUZZO

CIACCONA, INTERMEZZO E ADAGIO
PER VIOLONCELLO SOLO (1945) DI LUIGI
DALLAPICCOLA: INDAGINE SUI PROBLEMI
TESTUALI E SUL RUOLO DI GASPAR CASSADÓ

ABSTRACT

Ciaccona, Intermezzo e Adagio per violoncello solo fu composto da Luigi Dallapiccola nel 1945 su richiesta del virtuoso strumentista Gaspar Cassadó. La collaborazione tra i due maestri, non di certo un *unicum* nella storia novecentesca, produsse un capolavoro innovativo sia per la tecnica compositiva sperimentata da Dallapiccola, sia per la ricerca di nuove soluzioni strumentali da parte di Cassadó. Il saggio ricostruisce la storia di tale collaborazione, la genesi del brano ed esamina i testimoni più antichi da cui esso è tramandato, rivolgendo l'attenzione soprattutto ad alcune varianti annotate dal violoncellista ma mai accolte nella tradizione a stampa. Il contributo costituisce uno studio preparatorio in vista di un'auspicabile edizione critica.

PAROLE CHIAVE Luigi Dallapiccola, Gaspar Cassadó, violoncello solo, varianti, critica del testo

SUMMARY

Ciaccona, Intermezzo e Adagio for cello was written by Luigi Dallapiccola in 1945 on request of the virtuoso player Gaspar Cassadó. The piece was born from the collaboration of two important twentieth-century masters, in no way a unique in the history of music of that period; it was an innovation as for regards the compositional technique as well for the instrumental research. The essay traces the story of the collaboration, the genesis of the piece, and considers the earlier sources that transmit its text; it focusses on some variants desired by the cellist, that however never found place in the printed tradition. The essay offers a preparatory study in view of a desirable critical edition.

KEYWORDS Luigi Dallapiccola, Gaspar Cassadó, solo cello, readings, textual criticism



Nella non scarsa bibliografia su Luigi Dallapiccola (1904-1975)¹ poca attenzione è stata riservata a *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* per violoncello solo (1945), la prima di due opere nate su commissione del violoncellista Gaspar Cassadó (1897-1966); la collaborazione tra compositore ed esecutore si ripeterà infatti quindici anni più tardi con *Dialoghi* per violoncello e orchestra (1959-1960).

Con *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* Dallapiccola e Cassadó donano alla letteratura violoncellistica del Novecento un'opera ricca di innovazioni tanto sul piano compositivo quanto su quello della tecnica strumentale. Il pezzo è infatti una tappa importante nel percorso di Dallapiccola sulla strada della dodecafonia e si colloca in un momento in cui il compositore sperimenta e ridefinisce il trattamento della serie; da parte sua Cassadó, confrontandosi con una musica nuova, collabora e collauda con Dallapiccola nuove soluzioni strumentali. Definire la composizione 'brano su commissione' sarebbe quindi piuttosto riduttivo: essa è il frutto di una ricerca condivisa, il risultato di un complesso processo di sperimentazione tecnica su più fronti. Nasce così un pezzo, si può dire, scritto 'a quattro mani', che non solo sfrutta a pieno le possibilità tecniche del violoncello, ma stimola anche la ricerca strumentale e compositiva verso nuove soluzioni sonore. Come scrive lo stesso Cassadó:

Chi si accinge allo studio di *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* di Luigi Dallapiccola si troverà di fronte diversi nuovi problemi di tecnica violoncellistica. Questi nuovi problemi creano naturalmente nuove regole, la cui applicazione s'impone onde ottenere la realizzazione sonora voluta e la necessaria aderenza allo stile della composizione. Perciò, nell'intento di porre la mia esperienza a disposizione dello studioso, ho segnato accuratamente le diteggiature e i vari colpi d'arco, che ho discussi e collaudati insieme al compositore.²

* Il presente articolo riassume i risultati principali della tesi di laurea in Musicologia dell'autrice: Francesca Scigliuzzo, *Luigi Dallapiccola, "Ciaccona, Intermezzo e Adagio" per violoncello solo (1945). Problemi testuali e aspetti analitici*, Università di Pavia, a.a. 2016-2017. Un ringraziamento particolare va alla professoressa Annalibera Dallapiccola, che ha concesso l'autorizzazione a studiare e citare i documenti conservati nel Fondo Dallapiccola presso l'Archivio contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto scientifico letterario Viesseux, Firenze, e alla Professoressa Mila De Santis, curatrice del Fondo. Non è stato possibile identificare i titolari dei diritti delle lettere di Gaspar Cassadó conservate nello stesso fondo. Per l'aiuto prestato si ringraziano altresì Eric Marinitsch e Katja Kaiser, della Universal Edition, Vienna, e il dott. Renato Borghi, bibliotecario del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia, Cremona.

¹ Come studi di carattere generale su Dallapiccola si vedano: DALLAPICCOLA, *Parole e musica*; DELLA SETA, *Luigi Dallapiccola*; DE SANTIS, cur., *Dallapiccola*; EARLE, *Luigi Dallapiccola*; FEARN, *The Music of Luigi Dallapiccola*; MILA, *Sulla dodecafonia*; NICOLÒDI, cur., *Luigi Dallapiccola*; QUATTROCCHI, cur., *Studi su Luigi Dallapiccola*; RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola*; RUFFINI, *Luigi Dallapiccola*; SABLICH, *Luigi Dallapiccola*; SAMUEL, *Dallapiccola's "Twelve-tone Road"*; ZANOLINI, *Luigi Dallapiccola*. Nessun lavoro specifico di carattere filologico o analitico è mai stato dedicato a *Ciaccona, Intermezzo e Adagio*; qualche pagina di commento si trova in VLAD, "Luigi Dallapiccola", in *Storia della dodecafonia*, pp. 294-295, KÄMPER, *Luigi Dallapiccola*, pp. 133-134, ALEGANT, *The Twelve-tone Music*, pp. 120-124.

² Dalla nota introduttiva (senza titolo) di Gaspar Cassadó a LUIGI DALLAPICCOLA, *Ciaccona, Intermezzo e Adagio*, Universal Edition, 1947, p. 2 (si fa riferimento alla ristampa del 1990). La

Già in poche righe entriamo nel cuore del problema: qual è «la realizzazione sonora voluta», quale «lo stile della composizione», quale il percorso seguito da Dallapiccola per arrivarci? Come ottenere queste nuove sonorità a partire da una tecnica strumentale nata un secolo prima? Qual era il bagaglio tecnico che Cassadó aveva a disposizione e in che modo lo arricchì? In che cosa consisté la collaborazione tra i due maestri?

Grazie al copioso carteggio tra Dallapiccola e Cassadó, testimonianza di una collaborazione particolarmente stretta e prolungata nel tempo tra i due maestri, si può ricostruire la storia del brano seguendo i primi passi della composizione, la scelta del titolo, le sue prime esecuzioni e le relative recensioni, i sempre più numerosi successi, lo sbarco della composizione in sale da concerto oltre oceano e la nascita di una tradizione esecutiva legata ad esso. Se tali lettere ci permettono di ricostruire la storia del pezzo, i tre testimoni che lo tramandano ci danno la possibilità di studiarne criticamente il testo. È importante anticipare la presenza in essi di alcune varianti significative, che riguardano soprattutto aspetti di tecnica esecutiva (arcate, diteggiature, indicazioni di corda ecc.); queste corrispondono alle correzioni apportate da Cassadó e testimoniano il suo lavoro di instancabile perfezionamento e ricerca di soluzioni strumentali, non solo funzionali al brano, ma aderenti ad esso, affinché la tecnica e la musica fossero coese «onde ottenere la realizzazione sonora voluta». ³ Per qualche motivo, come vedremo, tali correzioni non vennero però accolte dalla casa editrice Universal, che pubblicò la composizione nel 1947.

La creazione dell'opera

Di fondamentale importanza per la ricostruzione della storia dell'opera sono due carteggi: quello già menzionato tra Dallapiccola e Cassadó, conservato nel Fondo Dallapiccola, e anche quello, edito nel 2005, tra Dallapiccola e Massimo Mila. ⁴

Abbiamo già accennato all'importanza della collaborazione tra Dallapiccola e Cassadó nella nascita del brano; il compositore è consapevole di quanto prezioso sia il contributo del virtuoso strumentista, che va ben al di là del ruolo di mero esecutore, al punto che in una lettera datata 24 luglio 1965: «Grazie, mio carissimo, per aver eseguito ancora una volta i tuoi pezzi 'Ciaccona, Intermezzo e Adagio'». ⁵

La ricostruzione della collaborazione fa emergere chiaramente come, durante la gestazione dell'opera, le necessità compositive e quelle esecutive si siano costantemente confrontate: la scrittura si adegua e si adatta alle caratteristiche dello strumento, questo si impegna a rimettere in discussione le sue tecniche più

nota, datata «Firenze, ottobre 1945», è a firma del violoncellista, ma la forma italiana fu evidentemente riveduta dal compositore.

³ *Ibid.*

⁴ DALLAPICCOLA – MILA, *Tempus aedificandi*.

⁵ Queste e le altre lettere di Dallapiccola e di Cassadó sono conservate nel Fondo Dallapiccola.

‘classiche’ e ‘convenzionali’ per aderire a nuove esigenze espressive. Come scriveva Dallapiccola a Mila: «Per quanto il violoncello sia uno strumento in do maggiore anche le serie dodecafoniche, adattate in un certo modo, gli si addicono».⁶

La storia di *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* inizia il 1° settembre 1945, quando Dallapiccola accoglie l’invito di Cassadó a scrivere un pezzo per violoncello solo, lavoro che impegnerà tutte le energie del compositore per un periodo di tempo non troppo lungo, appena un mese. L’8 settembre Dallapiccola scrive a Mila: «Non sono in grado di interrompere il mio lavoro, distraendomi col *passato*. In questi giorni meno che mai, dato che ho accettato l’invito di Cassadó di scrivergli una composizione. E tale composizione è nientemeno che... (si prega di essere curiosi) una sonata per violoncello solo. Iniziata il 1° settembre gli ho consegnato stamane il primo tempo (*Chaconne*), già ripulito e ricopiato».⁷ Come sottolinea il compositore stesso, in una lettera indirizzata ancora a Mila il 17 dello stesso mese, «il lavoro procede spedito»; tanto spedito che per quella data Dallapiccola ha già terminato e «consegnato la seconda parte», nonché deciso «il titolo definitivo [che] sarà *Ciaccona, Intermezzo e Adagio*. Ti piace?».⁸

Durante la composizione il musicista deve fare i conti con la grande letteratura che uno strumento come il violoncello ha alle spalle, ma da quanto sostiene nella stessa lettera il confronto con tale repertorio non frena il fiorire di idee: «Mi chiedi se sia *molto difficile* e comprendo la legittimità perfetta della tua domanda. Infatti, dopo Bach, abbiamo una sonata di Hindemith, qualche cosa di Reger e credo alcuni pezzulli di Cyril Scott. E basta. Certo non è un problema facile; ma il mio lavoro fu facilitato enormemente dalle idee musicali che nacquerò proprio per violoncello. (Altrimenti mai avrei scritto musica *strumentale*)».⁹

Nei cinque giorni successivi il brano è concluso; possiamo ricavare la data della breve gestazione dall’ultima pagina del manoscritto autografo di Dallapiccola (si veda oltre): «1-22 settembre 1945».

Ciaccona, Intermezzo e Adagio nasce poco dopo la fine della Seconda guerra mondiale; le tragiche vicende contemporanee sono fonte di profonda ispirazione per Dallapiccola, che nelle due opere composte nel 1945 (l’altra è *Rencesvals*, tre frammenti della *Chanson de Roland* per canto e pianoforte) torna a ispirarsi alle «occasioni umane più attuali».¹⁰ Egli stesso commenta il brano per violoncello solo con queste parole: «per chi voglia e possa leggere, per chi sappia ascoltare, qualche cosa della tragica e recente esperienza potrà dire *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* per violoncello solo (soprattutto l’*Intermezzo*), composto nel settembre 1945».¹¹

A cinque mesi dal completamento della composizione, il 26 febbraio 1946, Cassadó offre al pubblico del Teatro Nuovo di Milano la prima esecuzione

⁶ Lettera dell’8 settembre 1945 in DALLAPICCOLA – MILA, *Tempus aedificandi*, p. 73.

⁷ DALLAPICCOLA – MILA, *Tempus aedificandi*, p. 73.

⁸ DALLAPICCOLA – MILA, *Tempus aedificandi*, p. 76.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ VLAD, “Luigi Dallapiccola”, p. 294, che riporta un commento dello stesso Dallapiccola apparso nella rivista «Musica», 3, giugno 1946.

¹¹ *Ibid.*

assoluta dell'opera. Di quella serata abbiamo il resoconto di Abbiati sul «Corriere d'informazione» del 27 febbraio 1946: «Così la nuova *suite* di Luigi Dallapiccola nientemeno era un soliloquio per violoncello. Sedici minuti dura questa suite: era forse una presunzione dell'autore quella di tenerci a galla sedici minuti nell'eterno piagnisteo d'uno strumento che sempre si lagna, anche nei giorni di festa. Ebbene, per una notevole parte del pubblico Dallapiccola ha superato la prova con onore. Merito anche di quell'ottimo nuotatore di Cassadó».

Negli anni Quaranta il pezzo venne eseguito ancora il 12 marzo 1946 a Vienna.¹² In una lettera del 16 marzo 1948, indirizzata a Dallapiccola da Alfred Schlee, direttore della Universal Edition, conservata nel Fondo Dallapiccola, troviamo una delle prime testimonianze del successo che il brano riscuoteva:

Von Cassado werden Sie ja inzwischen Näheres über die wunderbare Aufführung und das wirklich grosse Interesse, das unser Publikum für Ihr Cellowerk gezeigt hatte, gehört haben.

Ancor più significative sono però le numerose testimonianze risalenti al 1953, allorché Cassadó riconosceva: «ormai credo di essere arrivato nel mio migliore periodo della mia vita in questione di violoncello...». Il 30 aprile di quell'anno il violoncellista scrive a Dallapiccola di un concerto tenuto a Colonia, in cui afferma di aver «dato la miglior esecuzione da che il pezzo esiste». Di quella sera egli scrive, nel suo italiano un po' approssimativo: «Il violoncello ha pienato quell'ambiente, alle volte come un organo; altre, come un uragano. Insomma, durante l'Adagio nessuno ha respirato (neppur io!) Poi, un applauso talmente spontaneo e sincero da emozionare. Ho avuto grande soddisfazione».

Il mese dopo, in una lettera del 18 maggio, Cassadó racconta di un concerto a Parigi durante il quale aveva eseguito il pezzo «con una sicurezza schiacciante», vantandosi di conoscere il pezzo meglio del suo compositore. Una tale sicurezza può derivare solo da un numero elevato di esecuzioni, sicuramente superiore rispetto a quello attestato dalle lettere pervenute.

A meno di dieci anni dalla sua composizione, *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* era stato eseguito molte volte, e ogni volta aveva conquistato la benevolenza di un pubblico numeroso e di diversa provenienza geografica. In un'altra lettera, datata 13 giugno 1953 e inviata da Lisbona, il violoncellista scrive che «Ormai, la CIA, non produce più reazioni di scontento fra i "ben pensanti". Anche quei gli hai conquistati: stregone!».

Il 22 settembre 1959 Dallapiccola propone a Cassadó di eseguire il brano alla Manners School di New York: «Una volta di più Ciaccona, Intermezzo e Adagio potrebbe risuonare sotto il tuo arco magico sotto il magico cielo di New York - cielo di natura antartica (come del resto tutta la città)».

Dallapiccola sottopone poi all'attenzione dell'amico un nuovo progetto, mai realizzato; in ben due lettere, la prima dell'8 aprile, la seconda del 11 luglio 1961, egli propone con insistenza di incidere un disco in cui compaia *Ciaccona, Intermezzo e Adagio*. Il 17 novembre del 1961 si tiene un altro concerto, questa volta

¹² I dati relativi alle esecuzioni di *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* sono ricavati dal carteggio Dallapiccola-Cassadó.

a Düsseldorf, in cui oltre a *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* compaiono altri brani di Dallapiccola, che si presenta nei ruoli di pianista e direttore della propria musica.

Negli anni Sessanta la fortuna del pezzo continua, trovando spazio anche nei programmi dei concerti di altri violoncellisti: in una lettera del 26 dicembre 1961¹³ Dallapiccola scrive a Mila che *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* è stata recentemente eseguita a Dublino da Amedeo Baldovino, a Città del Messico da Olga Zilboorg e a Madrid da Emma Curti. A sedici anni dalla sua composizione il pezzo è ormai entrato nel repertorio dello strumento: nella stessa lettera si parla di altri due concerti precedenti, il primo del 17 maggio nella sala piccola del Concertgebouw di Amsterdam, il secondo del 24 settembre alle Berliner Festwochen.

Il 20 maggio 1962 *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* fu eseguito da Cassadó a Berlino; la registrazione del concerto è conservata, in musicassetta e cd, nel Fondo Dallapiccola.

L'ultima testimonianza presente nel carteggio è del 18 luglio 1965:

Dopo una esecuzione come quella di ieri sera della tua 'Ciaccona, Intermezzo e Adagio', per cello solo a memoria, quale esecuzione metterò nei miei ricordi privati, per essere stata chissà la più suggestiva ed attraente. [...] Ti dico questo – in quanto all'esecuzione di ieri sera – quale esecuzione fu ascoltata con religioso silenzio e... applausi.

La lettura di questi documenti rivela in primo luogo la natura del rapporto tra Dallapiccola e Cassadó, fatto di stima reciproca, di amicizia e di collaborazione volta alla promozione e diffusione del brano; in secondo luogo è evidente come nel corso degli anni *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* avesse ottenuto successi e consensi sempre maggiori, non solo conquistando un pubblico sempre più vasto, ma interessando anche un buon numero di violoncellisti, che avevano dato vita a una vera e propria tradizione esecutiva.

Il testo

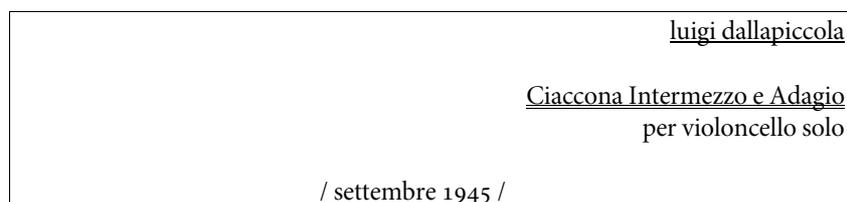
Il primo testimone (A) è il manoscritto autografo che Dallapiccola inviò nel 1945 alla casa editrice Universal di Vienna per la realizzazione del testo a stampa; attualmente è conservato presso la Musiksammlung della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Mus. Hs. 42-621). Si tratta evidentemente di una bella copia concepita come *Stichvorlage*. Il lavoro di composizione deve essere avvenuto in uno o più manoscritti diversi, di cui non si hanno tracce, sui quali lo stesso Cassadó dovette lavorare per fissare le indicazioni esecutive che furono poi riportate da Dallapiccola in A.¹⁴

¹³ DALLAPICCOLA – MILA, *Tempus aedificandi*, p. 225.

¹⁴ Lo conferma la frase già citata dalla lettera di Dallapiccola a Mila dell'8 settembre 1945: «gli ho consegnato stamane il primo tempo (*Chaconne*), già ripulito e ricopiato» (DALLAPICCOLA – MILA, *Tempus aedificandi*, p. 73).

L'autografo è costituito da un unico fascicolo di cinque bifolii, cuciti nella piegatura con uno spago che passa per quattro fori. Ciascuno dei dieci fogli contiene 18 pentagrammi e riporta sul margine inferiore dei soli fogli recto, a sinistra, il marchio della casa editrice Maurri, rappresentato dal disegno stilizzato di una lira posta sulla sigla «G.B.T.», cui segue la dicitura «Ditta R. MAURRI – Via del Corso, 1 – FIRENZE». Tutte le facciate sono numerate a matita nell'angolo inferiore alternativamente destro e sinistro,¹⁵ non da Dallapiccola ma forse da chi preparò il testo per la stampa, oppure da chi inventariò il manoscritto nella biblioteca.

Il primo foglio costituisce il frontespizio, di cui si propone una trascrizione diplomatica:



Segue al centro del f. 1' la dedica al violoncellista: «a Gaspar Cassadó».

Il f. 2 contiene una premessa scritta dalla mano di Dallapiccola, ma elaborata e firmata da Cassadó, che si sofferma sui nuovi aspetti di tecnica esecutiva; dopo la firma del violoncellista sono riportati luogo e data della stesura: «Firenze, ottobre 1945.» Nel verso dello stesso foglio è scritto: «Durata d'esecuzione: 15 min.»

I ff. 3-9 sono occupati dalla composizione. In queste pagine identifichiamo tre livelli diversi di scrittura: le note e le pause, le indicazioni agogiche, dinamiche ed espressive, i segni di fraseggio e articolazione, nonché i numeri di battuta (5, 10, 15 ecc., racchiusi in un cerchietto) sono scritti da Dallapiccola con inchiostro nero; con inchiostro rosso, sempre di mano dell'autore ma da attribuirsi a Cassadó, sono scritte le diteggiature, le indicazioni di corda su cui suonare, alcune note e pause che esplicitano la realizzazione dei passaggi più complessi e altre indicazioni per l'esecuzione. Infine, sono aggiunte a matita alcune alterazioni ausiliarie e sono corrette delle indicazioni agogiche e dinamiche; questi interventi non sono di mano del compositore e sono quasi certamente redazionali. Altri numeri a matita, in formato più grande, scritti da chi predispose la stampa, si riferiscono alla ripartizione delle battute tra i pentagrammi dell'edizione. Sul margine inferiore del f. 9', dopo la scritta «fine.», si trovano la firma dell'autore e le indicazioni di luogo e data di composizione: «luigi dallapiccola / firenze, 1-22 settembre 1945.» L'ultimo foglio è vuoto.

Gli altri testimoni si trovano nel Fondo Dallapiccola presso l'Archivio contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto scientifico letterario Viessesux di Firenze. Qui sono conservati due esemplari della prima tiratura dell'edizione a stampa pubblicata dalla Universal nel 1947: il primo (B) è uno spartito ingiallito di 15 pagine (IT ACGV LD. MusS.8); il secondo (B') consiste nella copia

¹⁵ La numerazione segue il sistema 1, 1', 2, 2' ... 10'.

fotostatica di un altro esemplare su cui Cassadó intervenne con correzioni scritte a penna (IT ACGV LD. Mus.198). Nella stessa cartellina di cartoncino in cui è conservato B' si trova la fotocopia di una lettera che Dallapiccola scrisse a Schlee, direttore della casa editrice. Poiché essa contiene informazioni fondamentali per comprendere la natura dei testimoni, se ne riporta subito il contenuto:

Übersetzung des Briefes von Luigi Dallapiccola vom 30.Oktober 1947

Lieber Herr Schlee, lieber Freund!

Mit Freude habe ich die 5 Exemplare der CIACCONA INTERMEZZO & ADAGIO, die Sie mir gesandt haben, erhalten und sage Ihnen gleich, dass ich ausserordentlich zufrieden bin mit der Ausgabe, nach allen Gesichtspunkten hin (Papier, Druck etc.) nicht ausgenommen das Titelblatt, das mit viel Geschmack hergestellt ist. (Wer ist der Verfasser?)¹⁶

Ich danke Ihnen sehr und hoffe sehr, dass ich Ihnen in Zukunft andere Werke senden kann.

Ich habe keine Druck Fehler in der Musik gefunden. Ich glaube, dass Cassadó die Absicht hat einige Fingersätze abzuändern und er wird Ihnen seinerzeit noch diesbezüglich schreiben, weil er jetzt auf 3 Monate auf Konzertreisen in Nordeuropa ist.¹⁷ Bei dieser Gelegenheit wird er Sie auch bitten Exemplare dieser meiner Arbeit an prominente Cellisten wie Casals, Piatigorsky, Fournier etc. zu senden, ich glaube im ganzen 8-10 Exemplare.

¹⁶ L'autore del disegno in copertina è il pittore e regista viennese Kurt Steinwendner (1920-1972), su cui si veda il sito <<https://www.europeanfilmgateway.eu/fi/content/filmarchiv-austria-kurt-steinwendner-collection>> (consultato il 10/12/2018). Il suo nome è riportato negli esemplari a stampa successivi.

¹⁷ Non è possibile ricostruire la data in cui Cassadó avrebbe inviato le sue correzioni alla casa editrice (ammesso che lo abbia fatto davvero); tuttavia possiamo segnare un punto fermo sulla linea cronologica della storia del brano al 1962 grazie a due registrazioni conservate nel Fondo Dallapiccola: la prima è di un concerto tenuto da Cassadó a Berlino, la seconda conserva la performance di Olga Zilboorg a New York. Tali registrazioni tramandano due esecuzioni molto diverse: Zilboorg sceglie tempi di metronomo un po' più lenti e rispetta scrupolosamente le indicazioni tecniche riportate nell'edizione a stampa, affini alle lezioni di A e B; Cassadó invece sembra leggere da uno spartito nuovo e aggiornato, le cui varianti corrisponderebbero alle correzioni segnate nel testimone B'. È difficile verificare a orecchio ogni luogo del testo, ma ci sono alcuni punti molto chiari all'ascolto: in *Ciaccona* Cassadó suona le semiminime della battuta 7 sciolte, mentre Zilboorg le esegue rispettando le legature stampate; ancora in *Ciaccona*, alla battuta 9, Cassadó suona le ultime tre semiminime staccate nell'arco, Zilboorg le suona sciolte in detaché; alle battute 21⁶, 22², 22⁴ Cassadó esegue tre note staccate, mentre Zilboorg le suona in detaché. Nelle battute 142-144 dell'*Intermezzo* Zilboorg sostiene il *re* 2 della voce inferiore per tutto il tempo di esposizione della melodia della voce superiore, come è scritto in partitura; Cassadó invece tocca la corda vuota solo in alcuni momenti, seguendo i nuovi e più brevi valori ritmici da lui riscritti (si veda oltre la descrizione dell'intervento come fissato dall'esecutore nel testimone B'). Nell'*Adagio*, alla battuta 222, Cassadó suona il *do* 3, semiminima puntata, sulla prima corda e il *do* 3 seguente, croma in seconda corda, provocando un netto cambiamento timbrico; al contrario Zilboorg esegue entrambi i *do* 3 sulla prima corda. Anche solo questi pochi esempi, ai quali altri se ne potrebbero aggiungere, sono indicativi del fatto che Cassadó, entro il 1962, aveva già pensato e collaudato in concerto le sue correzioni o almeno parte di esse.

Einige Fehler habe ich im Vortwort gefunden.¹⁸ Im Italienischen sagt man für Vorwort Prefazione und nicht Preface.

In der 6. Zeile steht collandanto und muss in collaudato korrigiert werden.

In der 7. Zeile steht specifiche anstatt spezifiche

In der 13. Zeile steht appoggiare mit 2 g anstatt appoggiare

In der französ. Übersetzung des Vorwortes in der vorletzten Zeile muss es heißen si bém anstatt si b-moll. Was die deutsche Übersetzung betrifft so verlass mich vollständig auf Sie, nur in der letzten Zeile würde ich für das Wort erniedrigt "verschleiert" vorziehen. Vielleicht irre ich mich aber.

Endlich konnte ich mit der Partitur von "Il Prigioniero" beginnen und fürchte, dass es bis zum Frühjahr dauern wird...

Cassado glaubt, dass er meine Arbeit in Rom am 6. Jänner, in London Ende Jänner und in Zürich aufführen wird. Ich habe verschiedene Aufführungen meiner Werke überall nur nicht in Florenz. Aber vielleicht ist es besser so. Hat Ihnen Collaer jemals geschrieben, dass man "Volo di notte" in Brüssel geben will?

Herzliche Grüsse, auch an Ihre liebe Frau

Ihr ergebener

Il testo riportato, come risulta evidente dalla scritta «Übersetzung des Briefes von Luigi Dallapiccola», è la traduzione di una lettera scritta da Dallapiccola in italiano, effettuata probabilmente a Vienna per comunicare gli errori da correggere a chi non conosceva la lingua. Se la traduzione fosse stata fatta a Firenze, la frase non sarebbe stata riportata.

Al testo dattiloscritto seguono due annotazioni: la prima, scritta a matita, è quasi illeggibile nella fotocopia, ma si può riconoscere la data «12. 11. 47.»; la seconda, a penna, legge: «Bei Neudruck auch ein Vermerk, von Titelzeichnung von Steinwendner».

Quest'ultimo appunto, che non sembra essere di mano di Dallapiccola, fu certamente scritto da qualcuno che lavorava alla Universal, come annotazione da aggiungere alle correzioni del testo richieste da Dallapiccola.

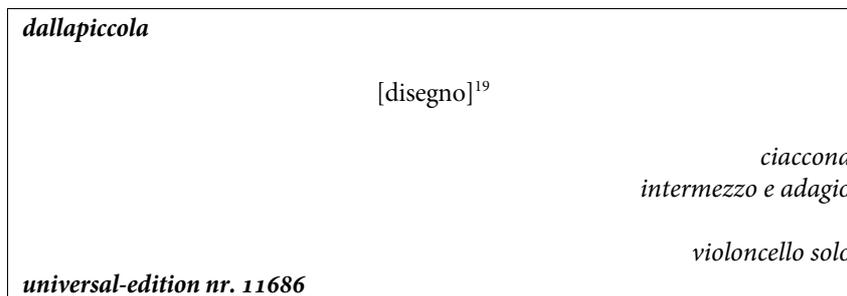
Riguardo al contenuto di questa lettera, è importante osservare che le correzioni segnalate dal compositore per la prefazione furono annotate a penna in B' e vennero poi inserite nelle successive edizioni a stampa. Le modifiche introdotte da Cassadó, invece, non vennero accolte, probabilmente per motivi economici (Universal non volle reincidere la musica) o semplicemente perché il violoncellista le mandò alla casa editrice troppo tardi rispetto a qualche scadenza editoriale. Tali correzioni, principalmente di carattere tecnico-esecutivo, sono di fondamentale importanza perché, oltre a dimostrare gli sviluppi dello studio del violoncellista, sono il risultato ultimo e forse definitivo, rispetto ai documenti finora noti, della ricerca di una tecnica adeguata e aderente allo stile di un brano nato dalla collaborazione particolarmente stretta e prolungata nel tempo tra il suo compositore e l'esecutore. Pur riconoscendo in tale collaborazione una

¹⁸ Tutte le correzioni segnalate nel testo della prefazione furono accolte e compaiono nelle edizioni e ristampe successive.

distinzione chiara tra i ruoli e le relative responsabilità, è evidente l'importanza del contributo del violoncellista nella definizione di numerosi aspetti del testo. Gli interventi di Cassadó su B' sono di varia natura: alcune delle correzioni sono indicazioni tecnico-esecutive che suggeriscono la possibilità di diteggiature, arcate e legature alternative rispetto a quelle stampate e testimoniano le personali abitudini esecutive del violoncellista; altre varianti, molte delle quali ancora di carattere tecnico-esecutivo, sono più intimamente legate ad elementi strutturali del testo. Uno studio delle correzioni suggerite da Cassadó e testimoniate da B' risulta quindi fondamentale per restituire al testo parte della sua tradizione interrotta.

Dalla lettura del documento deriva poi una riflessione più generale sulla natura dei due esemplari conservati nel Fondo Dallapiccola: considerando sia la presenza nella prefazione di entrambi degli stessi errori che il compositore segnala alla casa editrice, sia l'assenza del nome dell'autore del disegno in copertina, altra informazione di cui Dallapiccola chiede, è verosimile che essi siano due dei cinque esemplari ancora non revisionati che il compositore scrive di aver ricevuto.

Il primo esemplare (B) è lo spartito originale di una delle primissime tirature di stampa e consiste di 15 pagine rilegate con un doppio punto spillato. Rispetto all'autografo, l'impostazione grafica di questo testo è molto diversa nella disposizione dei suoi elementi; questa diversità si riscontra già a partire dalla copertina:



Alla copertina segue il frontespizio che riporta la dicitura: «LUIGI DALLAPICCOLA / CIACCONA, INTERMEZZO E ADAGIO / per Violoncello solo / UNIVERSAL – EDITION • WIEN / Copyright 1947 by Universal-Edition, Wien / Printed in Austria». Nelle due pagine successive troviamo la prefazione al brano in quattro lingue (italiano, tedesco, inglese e francese), con tutti gli errori che Dallapiccola segnala nella lettera a Schlee (si veda sopra). Segue poi la pagina riservata alla dedica «a Gaspar Cassadó», presente anche nell'autografo ma in posizione diversa (precedeva la prefazione scritta solo in italiano). Le pp. 5-15, le uniche numerate, contengono il testo musicale privo delle correzioni di Cassadó. Ogni pagina reca sul margine inferiore il numero editoriale «U.E 11686». Alla fine della composizione leggiamo «16 min. / settembre 1945 / DEO GRATIAS»; come già detto, nell'autografo la data di composizione e l'indicazione della durata

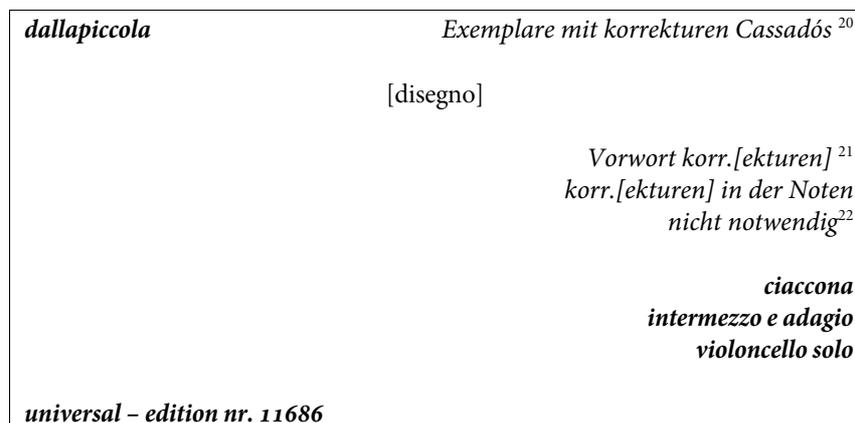
¹⁹ È un disegno di Kurt Steinwendner (vedi nota 17) che con poche linee stilizzate rappresenta un violoncellista di profilo; fu riprodotto in tutte le ristampe successive

d'ecuzione (15 minuti anziché 16) sono invece riportate rispettivamente nei ff. 1 e 2'.

L'altro documento conservato nel Fondo Dallapiccola (B'), come già anticipato, è la copia fotostatica di un altro esemplare appartenente alla stessa tiratura di stampa di B, al quale è evidentemente affine per impostazione grafica e contenuti; le varianti presenti in B' non si riferiscono quindi ai luoghi del testo stampati ma alle correzioni manoscritte di Cassadó. Non è stato possibile reperire l'originale da cui la fotocopia è tratta, quanto si scrive qui si riferisce dunque a quest'ultima.

B' consiste di 15 fogli stampati solo su un lato; sebbene i fogli siano sciolti, è facile ricostruire l'impaginazione originale: i fogli dispari corrispondono alle pagine pari della stampa, i pari alle dispari (d'ora in poi si farà riferimento alle pagine).

Il primo luogo in cui troviamo delle annotazioni manoscritte (qui di seguito rese col carattere corsivo) è la copertina:



I quattro fogli seguenti riportano una doppia versione della prefazione; entrambe le versioni presentano il testo a stampa in quattro lingue (italiano, inglese, tedesco e francese) con le relative correzioni, ma dall'impostazione grafica è evidente che ogni coppia di fogli di attesta un diverso stato di stampa: i primi due fogli sono la copia delle pagine originali della stampa riprodotta e contengono, segnate a penna,²³ le correzioni richieste da Dallapiccola (si veda sopra); gli altri due, di impostazione grafica più simile alle ristampe più tarde, furono aggiunti in

²⁰ Scritto a mano e cerchiato.

²¹ Segue un segno di visto.

²² Segue una sigla scritta a mano e, impressa sulla fotocopia con un timbro, la data «1984. 02. 23», probabilmente quella in cui la fotocopia stessa fu effettuata.

²³ La scrittura non è né di Dallapiccola né di Cassadó; probabilmente queste annotazioni sono di mano di chi si occupò della stampa, che appunto per comodità di lavoro le correzioni del compositore direttamente nel testo, evidenziando con frecce i luoghi su cui intervenire. Ritroviamo le stesse frecce, con la punta rivolta verso il basso, nel testo musicale dello stesso testimone (bb. 85-87), scritte probabilmente per segnalare i cambiamenti di diteggiatura nelle voci inferiori degli accordi, affinché non sfuggissero alla correzione.

anni più recenti, contengono il testo corretto come richiesto dal compositore e presentano qualche nuovo refuso, su cui si intervenne con nuove annotazioni scritte a penna. Le partiture attualmente in circolazione, ripulite anche da questi ultimi errori di stampa, presentano in definitiva un testo corretto.

Rispetto alla partitura autografa B' non riserva un intero foglio per la dedica al violoncellista e per la durata; tali informazioni si trovano rispettivamente alle pp. 5 (scritta a mano) e 15 (impressa a stampa nell'originale). In tutte le edizioni a stampa, così come in B e B', la durata d'esecuzione si trova alla fine del brano; solo in B', invece, la dedica al violoncellista compare scritta a penna nello stesso foglio in cui inizia la composizione, accanto al titolo del brano e al nome di Dallapiccola:

Diritti d'esecuzione riservati	A GASPAR CASSADÓ ²⁴
Aufführungsrecht vorbehalten	
Performing rights reserved	
Ciaccona, Intermezzo e Adagio	
per violoncello solo	
Luigi Dallapiccola	
Ciaccona	
[cinque pentagrammi contenenti l'inizio del brano, bb. 1-16]	
Copyright 1947 Universal-Edition, Wien	
Universal-Edition Nr. 11686	

Come già detto, l'indicazione della durata si trova alla fine della composizione, sul margine inferiore esterno di p. 15: «16. min / settembre 1945 / DEO GRATIAS».

Rispetto a quanto appena descritto, mettendo a confronto i due esemplari del Fondo Dallapiccola, si nota che in B' mancano le fotocopie della pagina del frontespizio e di quella con la dedica al violoncellista: la pagina «a Cassadó» non c'è perché, come abbiamo visto, la dedica fu spostata nella prima pagina con l'inizio del pezzo; il frontespizio, invece, non fu fotocopiato e allegato al resto delle pagine da correggere, verosimilmente perché era privo di errori.

Dal confronto del testo dei testimoni risulta che il manoscritto è, salvo poche varianti, uguale alle edizioni a stampa; tali eccezioni possono spiegarsi ipotizzando l'esistenza di uno o più testimoni intermedi non pervenuti.

²⁴ Scritto a mano.

Uno sguardo alle correzioni di Cassadó

Approfondendo i luoghi del testo di B' e le correzioni apportate dal violoncellista, si può notare, come già anticipato, la presenza di diverse tipologie di varianti musicali introdotte a mano dal violoncellista: la maggior parte delle indicazioni si riferisce ad aspetti tecnico-esecutivi (arcate, indicazioni per il pizzicato, diteggiature, indicazioni di corda); altre sembrano essere state introdotte per agevolare la lettura dello spartito (alterazioni di cortesia, aggiunta di indicazioni di corda sottintese negli altri testimoni); altre ancora interessano elementi strutturali del testo (valori ritmici, dinamiche, scrittura di armonici, nome dei movimenti e numeri di metronomo).

È difficile decidere quale sia la natura specifica di ogni variante, dal momento che il confine tra le modifiche legate ad elementi strutturali del testo e quelle relative ad elementi ritenuti tradizionalmente non strutturali, quali le indicazioni tecnico-esecutive, è davvero incerto. Se nella maggior parte dei repertori è di prassi per ogni strumentista prendere delle decisioni tecniche in relazione agli elementi strutturali del brano e al tipo di espressività che si intende ottenere nel pieno rispetto dell'idea compositiva, studiando *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* è ancor più evidente che molte delle varianti tecnico-esecutive suggerite dal violoncellista, e probabilmente discusse con Dallapiccola, non hanno come unico fine la resa ottimale della composizione, ma in alcuni casi modificano il testo agendo sui parametri primari della composizione, primo tra tutti il suono.

È comunque importante provare ad articolare un'ipotesi di classificazione delle varianti per mettere in evidenza alcuni esempi significativi nel senso più specifico dell'ecdotica, che dovrebbero essere riconsiderati e messi in discussione per la restituzione della volontà di Cassadó rispetto al testo.

Oltre a presentare, quindi, un resoconto completo di tutte le varianti emerse dal confronto dei tre testimoni (vedi tabella a seguire), per esemplificare il metodo di lavoro qui utilizzato, si discuterà più approfonditamente il primo movimento del brano, *Ciaccona*, in cui è più evidente la complessità e la diversità degli interventi del violoncellista sul testo. Come già detto, tali lezioni consistono in parte in annotazioni pratiche relative alle abitudini performative di Cassadó e testimoniano quindi lo studio individuale e le scelte tecnico-esecutive personali del violoncellista; d'altra parte alcune modifiche al testo sono più intimamente legate ad elementi strutturali della composizione e contribuiscono a definire aspetti del testo musicale essenziali per ogni sua esecuzione.

La tabella mette quindi a confronto i tre testimoni già descritti e le loro lezioni, segnalando, per mezzo di differenti colori, la natura delle varianti²⁵: in giallo le

²⁵ Per indicare le diverse tipologie di varianti si farà uso delle seguenti abbreviazioni:

- alt. = alterazione
- art. = articolazione
- din. = dinamica
- dit = diteggiatura
- n.i. = nessuna indicazione
- i.c. = indicazione di corda
- t.a. = tecnica dell'arco

varianti legate ad elementi strutturali della composizione e importanti dal punto di vista dell'ecdotica; gli altri luoghi del testo, riguardanti indicazioni tecniche e precisazioni o revisioni nella scrittura degli stessi elementi, non saranno colorati in alcun modo.

Tabella 1. *Correzioni apportate al testo da Cassadó*

MOVIMENTO	BATTUTA	TIPOLOGIA DI VARIANTE	A	B	B' (INTERVENTI MANOSCRITTI DI CASSADÒ)
Ciaccona	1 ^{1 v. s.}	dit.	2	= A	3
	1- 4	i.c.	III e IV Corda	= A	ind. di corda cancellate
	2 ^{8 v. i.}	dit.	1	= A	4
	3 ¹	dit.	4, 3	= A	1, 0
	3 ²	dit.	1, 0	= A	4, 0
	3 ^{5 v. s.}	dit.	⊕	= A	0
	3 ^{6,7 v. i.}	dit.	2, 3	= A	3, 2
	3 ^{5-7 v. i.}	t.a.	legatura	legatura 2+1	= B
	5	din.	n.i.	sempre fff	= B
	5 ¹	t.a.	v	∏	v
	5 ⁴	dit.	3, ⊕	= A	0, 3
	5 ⁵	t.a.	∏	n.i.	∏
	5 ⁷	t.a.	∏	n.i.	v
	5 ⁸	dit.	n.i.	= A	0, 1
	6 ¹	dit.	1, ⊕	= A	4, 1 o
	6 ²	dit.	2, 4	= A	1, 3
	6 ^{5 v. i.}	dit.	4	= A	4 o
	6 ^{8 v. s.}	i.c.	n.i.	= A	I C

t.p. = tecnica di pizzicato

v. s. = indicare la voce superiore di un accordo

v. m. = la voce intermedia

v. i. = la voce inferiore

v.ritm. = valore ritmico.

Inoltre i numeri indicanti le diteggiature degli accordi sono riportati a partire dal basso.

CIACCIONA, INTERMEZZO, ADAGIO PER VIOLONCELLO SOLO

	7 ²	t.a.	□	n.i.	= B
	7 ⁴⁻⁵	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	7 ⁶ -8 ¹	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	8 ⁸⁻¹⁰	t.a.	n.i.	= A	legatura
	8 ⁸⁻¹⁰	art.	n.i.	= A	· · ·
	9 ¹	t.a.	n.i.	= A	V
	9 ²	dit.	n.i.	= A	4, 0
	9 ¹⁻⁴	t.a.	legatura 2+2	= A	legatura
	10 ⁴⁻⁸	t.a.	legatura 2+3	= A	legatura
	11 ^{3-7 v. s.}	t.a.	legatura 3+2	= A	legatura
	12 ^{5-9 v. s.}	t.a.	legatura 3+2	= A	legatura
	fine di b. 12		n.i.	= A	respiro
	13 ^{3-8 v. s.}	t.a.	legatura 3+3	= A	legatura
	13	din.	n.i.	= A	poco più espress.
	14 ^{1-6 v. s.}	t.a.	legatura 3+3	= A	legatura
	14	din.	più pp	= A	oscuro più pp
	15 ^{4-8 v. s.}	t.a.	legatura 2+3	= A	legatura
	16 ^{1-6 v. s.}	t.a.	legatura 3+3	= A	legatura
	fine di b. 16	din.	n.i.	= A	diminuendo
	18 ¹⁰	t.p.	+	= A	pizz., indicazione +cancellata
	19	din.	molto p	= A	din. cancellata
	19 ²	art.	n.i.	= A	legatura che indica di far risuonare la nota pizzicata per una durata leggermente maggiore rispetto a quella del suo valore ritmico
	21 ²	art.	n.i.	= A	legatura che indica di far risuonare la nota pizzicata per una durata leggermente

					maggiore rispetto a quella del suo valore ritmico
	21 ⁶	art.	n.i.	= A	•
	22 ²⁻⁴	art.	n.i.	= A	• •
	23	din.	sempre molto p	= A	din. cancellata
	24 ²	t.a.	Π	n.i.	Π
	24 ^{1,2 v.s.}	dit.	x, 1	= A	1, 3
	25 ^{1-4 v.s.}	dit.	n.i.	= A	1, 3, 1, 3
	25 ^{5 v.s.}	dit.	n.i.	1	= B
	25 ^{6 v.s.}	dit.	1	3	1
	25 ^{6 v.s.}	alt.	n.i.	= A	bequadro
	25 ^{7 v.i.}	din.	n.i.	= A	sfz.
	25 ^{7 v.i.}	t.p.	n.i.	= A	(pizz. +)
	26 ¹	t.a.	n.i.	= A	v
	26 ^{2-6, 11-12 v.s.}	dit.	2, 1, 3, 2, 1, 4, 1	= A	⊕, 3, 2, 1, ⊕, 3, ⊕
	26 ^{1 v.s.}	i.c.	II C	= A	I C
	26 ^{3,9 v.s.}	i.c.	n.i.	= A	II C, III C
	27 ^{4,5}	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	28 ^{4,5}	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	29 ²⁻³⁰	t.a.	legatura 2+3+3+3+3+3	= A	legatura 3+3+3+3+3+2
	29 ⁴ , 29 ⁷ , 30 ¹ , 30 ⁴ , 30 ⁷ , 31 ² , 31 ⁵ , 31 ⁸ , 32 ²	t.p.	(+)	= A	ind. cancellate
	32 ⁴	t.a.	v	= A	Π
	32 ⁵⁻⁷	t.a.	legatura 2+1	= A	legatura
	33 ⁴	t.a.	v	= A	Π
	33 ⁵⁻⁷	t.a.	legatura 2+1	= A	legatura
	34 ^{6,10}	i.c.	n.i.	= A	IV C, I C
	34 ⁸	t.p.	+	= A	(pizz.) +

CIACCIONA, INTERMEZZO, ADAGIO PER VIOLONCELLO SOLO

	34 ⁶⁻⁹	dit.	4, x, 0, 4	= A	⊕, 3, 0, 3
	34 ^{10 v. s.}	dit.	3	= A	2
	34 ^{10, 11 v. i.}	dit.	4, 2	= A	dit. cancellata, 1
	35 ^{1, 2, 4, 5 v. i.}	t.a.	n.i.	= A	(+)
	36, nella nota d'esecuzione	t.a.	V, Π, Π, x, x, Π	x, Π, x, x ...	= B
	36	t.a.	V, Π, Π, x, x, Π	x, Π, x, x ...	= B
	36 ^{1 v. s.}	i.c.	n.i.	= A	II C
	36 ^{1 v. i.}	dit.	4	= A	4 0
	36 ^{1 v. i.}	i.c.	n.i.	= A	IV C
	37 ¹	dit.	1, 0	= A	4, 3
	37 ³	t.a.	V	n.i.	Π
	37 ⁴	dit.	3, 4	= A	1, 2
	37 ⁶	t.a.	n.i.	= A	V
	37 ⁹	t.a.	n.i.	= A	Π
	38 ³	t.a.	n.i.	= A	V
	38 ⁴⁻⁶	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	38 ^{5, 6}	art.	n.i.	= A	— —
	39 ^{1, 2, 4, 5}	t.a.	n.i.	= A	(+)
	40, nella nota d'esecuzione	t.a.	V, Π, Π, x, x, Π	x, Π, x, x ...	= B
	40	t.a.	V, Π, Π, x, x, Π	x, Π, x, x ...	= B
	fine di b. 40		n.i.	= A	respiro
	41 ^{1 v. i.}	i.c.	n.i.	= A	IV C
	41 ³	t.a.	V	n.i.	Π
	41 ^{4 v. i.}	i.c.	n.i.	= A	III C
	41 ⁶	t.a.	n.i.	= A	V
	41 ^{7 v. s.}	dit.	1	= A	⊕
	41 ^{7, 9}	i.c.	II C, I C	= A	ind. di corda cancellate

	41 ⁹	t.a.	n.i.	= A	Π
	42 ^{1 v. i.}	dit.	2	= A	3
	42 ³	t.a.	n.i.	= A	V
	42 ^{4 v. m. e v. s.}	dit.	n.i.	= A	3, ⊕
	43 ¹	t.a.	Π	= A	V
	43 ¹⁻⁴	t.a.	legatura	= A	legatura 2+2
	44 ¹⁻⁴	t.a.	legatura	= A	legatura 2+2
	45 ¹⁻⁴	t.a.	legatura	= A	legatura 2+2
	46 ^{8,11}	dit.	1, o o	= A	1, ind. cancellata
	47 ¹	t.a.	Π	= A	V
	47 ^{6,7}	t.a.	n.i.	= A	legatura
	49 ¹	t.a.	Π	= A	V
	51 ²	art.	n.i.	= A	legatura che indica di far risuonare la nota pizzicata per una durata leggermente maggiore rispetto a quella del suo valore ritmico
	51 ⁴	dit.	n.i.	= A	4
	52 ¹	dit.	n.i.	= A	1
	52 ²	dit.	n.i.	= A	⊕, 3
	52	scrittura della nota armonica		= A	
	53 ²	art.	n.i.	= A	legatura che indica di far risuonare la nota pizzicata per una durata leggermente maggiore rispetto a quella del suo valore ritmico
	53 ⁶	scrittura della nota armonica		= A	
	54 ^{2-4 v. s.}	dit.	n.i.	= A	4, cancellatura, 4
	54 ^{2-4 v. i.}	dit.	n.i.	= A	1, cancellatura, 1

CIACCIONA, INTERMEZZO, ADAGIO PER VIOLONCELLO SOLO

	55 ²⁻⁵	art.	n.i.	= A	legatura che indica di far risuonare la nota pizzicata per una durata leggermente maggiore rispetto a quella del suo valore ritmico
	56 ³	v.ritm.	semibreve	minima	semibreve
	57 ^{1-3 v.s.}	dit.	n.i.	= A	3, 3, 4
	57 ^{1-3 v.i.}	dit.	n.i.	= A	⊕, ⊕, 1
	59 ⁴⁻⁵	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	60 ¹	t.a.	n.i.	= A	v
	60 ⁴⁻⁵	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	61 ²⁻⁶²	t.a.	legatura 2+3+3+3+3+3	= A	legatura 3+3+3+3+3+2
	61 ³	dit.	o	= A	3 o
	61 ³	i.c.	n.i.	= A	(II C)
	64 ⁷	t.a.	n.i.	= A	π
	65 ⁷	t.a.	n.i.	= A	π
	68 ¹	i.c.	II C	= A	II e III C
	69 ⁵	dit.	2	= A	1
	69 ⁵	i.c.	n.i.	= A	IV C
	69 ⁶	dit.	n.i.	= A	1, 2
	75 ¹	dit.	n.i.	= A	3, ⊕
	75 ^{1 v.s.}	i.c.	n.i.	= A	I C
	76 ¹	t.a.	v	n.i.	v
	76 ⁴⁻⁵	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	77 ⁴	dit.	2, 3	= A	1, 2
	77 ⁴⁻⁵	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	77 ^{8,9}	t.a.	n.i.	π	v
	78 ¹	dit.	4	= A	3
	78 ⁴⁻⁵	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	79 ⁴⁻⁵	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata

	79 ⁶⁻¹¹	t.a.	V, V, Π, Π, V, V	= A	ind. cancellate
	80 ¹⁻⁶	dit.	4, ⊕, 1, ⊕, 3, 4	= A	2, 3, ⊕, ⊕, 2, 3
	80 ^{2-4,7}	i.c.	n.i.	= A	II C, I C, II C, I C
	82 ¹	aggiunta di una nota		= A	
	82 ^{1,7}	art.	n.i.	= A	> >
	82 ¹⁴	din.	n.i.	= A	sfz
	83 ¹⁻⁵	dit.	2, 3, 0, X, X	= A	1, 2, ⊕, 2, ⊕
	83 ^{4 v. i.}	dit.	n.i.	= A	0 1
	83 ⁷	dit.	1	= A	⊕
	83 ¹¹⁻¹³	dit.	n.i.	= A	3, 4, 3
	83 ^{16 v. i.}	dit.	n.i.	= A	1
	83 ¹⁹	t.a.	n.i.	= A	Π
	84 ^{1 v. m. c. v. s.}	dit.	n.i.	= A	3, ⊕
	85-87	segno grafico adottato per mettere in evidenza le correzioni da apportare alle diteggiature degli accordi	n.i.	n.i.	frecce con la punta in giù
	85 ^{1 v. i. e. v. m.}	dit.	4, 3	= A	2, 1
	85 ^{7 v. m.}	dit.	n.i.	= A	3
	85 ^{8 v. i.}	dit.	n.i.	= A	4
	86 ¹	dit.	2, 1, 3	= A	2, 0, 1
	86 ^{1 v. s.}	i.c.	n.i.	= A	I C
	86 ^{2 v. i.}	dit.	1	= A	4
	86 ⁵	dit.	2, 1, 3	= A	2, dit. cancellata, dit. cancellata
	86 ⁶	dit.	n.i.	= A	1
	86 ^{7 v. s.}	dit.	⊕	= A	dit. cancellata

CIACCIONA, INTERMEZZO, ADAGIO PER VIOLONCELLO SOLO

	87 ²	dit.	n.i.	= A	1, 3, 4
	87 ²	i.c.	n.i.	= A	II C
	87 ¹⁰	t.a.	V	□	= B
	88 ¹	t.a.	V	□	V
	88 ⁴	dit.	3, ⊕	= A	0, 3
	88 ⁵	t.a.	□	n.i.	□
	88 ⁷	t.a.	□	n.i.	= B
	88 ⁷	dit.	n.i.	= A	0, 1
	89 ^{1,2}	dit.	n.i.	= A	4, 1; 1, 3 o
	89 ^{5 v. i.}	dit.	4	= A	4 o
	89 ^{8 v. s.}	i.c.	n.i.	= A	I C
	89 ⁸	t.a.	n.i.	□	= B
	90 ²	t.a.	□	n.i.	= B
	90 ^{4,5}	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	90 ⁶ , 91 ¹	t.a.	legatura	= A	legatura cancellata
	92 ²	t.a.	n.i.	= A	□
Intermezzo		indicazione di tempo	Allegro moderato; con espressione drastica	Allegro, con espressione drastica	= B
	94 ²	t.a.	n.i.	= A	V
	96 ²	t.a.	n.i.	= A	V
	98 ²	t.a.	n.i.	= A	V
	100 ²	t.a.	n.i.	= A	V
	101 ²	t.a.	□	= A	V
	102 ⁴	dit.	3	= A	4
	102 ^{8,9}	dit.	1, 2	= A	⊕, 1
	102 ⁸	alt.	n.i.	= A	bequadro
	fine di b. 103		n.i.	= A	respiro
	104 ³⁻⁷	dit.	2, 1, 4, 4, 2	= A	1, ⊕, 4, 3, 1

	108 ¹	t.a.	V	n.i.	V
	108 ¹	dit.	n.i.	= A	⊕
	111 ⁵	t.a.	Π	= A	V
	112 ³	t.a.	Π	= A	ind. cancellata
	112 ^{3,4}	t.a.	n.i.	= A	legatura
	113 ⁵	t.a.	Π	= A	V
	114 ³	t.a.	Π	= A	ind. cancellata
	114 ^{3,4}	t.a.	n.i.	= A	legatura
	115 ⁵	t.a.	Π	= A	V
	115 ⁵	dit.	2	= A	1
	116 ^{1,5,6}	dit.	n.i.	= A	2, 2, 1
	116 ^{3,6}	t.a.	Π, Π	= A	ind. cancellata
	116 ^{3,4}	t.a.	n.i.	= A	legatura
	117 ¹	dit.	n.i.	= A	3
	117 ¹	alt.	n.i.	= A	bequadro
	117 ⁵	t.a.	Π	= A	V
	120 ²	t.a.	V	= A	Π
	121 ²	t.a.	V	= A	Π
	123 ²	t.a.	V	= A	Π
	124 ²	t.a.	V	= A	Π
	127 ²	t.a.	Π	= A	V
	127 ³	t.a.	Π	= A	ind. cancellata
	fine di b. 128		n.i.	= A	respiro
	129 ¹	t.a.	n.i.	= A	V
	130 ^{2,3}	t.a.	Π, Π	n.i.	Π, Π
	131 ²	t.a.	Π	= A	V
	131 ^{1,2}	dit.	1, x	= A	3, 4
	131 ²	i.c.	n.i.	= A	(I)
	131 ⁶	t.a.	V	= A	ind. cancellata
	fine di b. 132		n.i.	= A	respiro

CIACCIONA, INTERMEZZO, ADAGIO PER VIOLONCELLO SOLO

	133 ^{4,5}	t.a.	n.i.	Π, Π	ind. cancellate
	134	t.a.	n.i.	= A	Π
	134	dit.	n.i.	= A	4, 4
	137	nome del movimento	Un poco meno mosso ("quasi Trio")/ dolce; pastorale (sulla tastiera)/ sempre pp, visionario	"quasi Trio" (<u>ap-pena</u> meno mosso)/ sempre pp, visionario/ (sulla tastiera)	= B
	138 ³⁻⁵	dit.	2, x, x	1, ⊕, 2	3, 1, 3
	138 ³	i.c.	I C	= A	(II C)
	139 ¹⁻²	dit.	1, 3	= A	⊕, 1 o
	141 ⁴	dit.	3	= A	4
	142 ^{5,6-143} 1,2	dit.	4,1, 1, 4	4, 1, 2, 4	1, 4, 3, x
	142 ^{5,6-143} 1,2	t.a.	legatura	= A	legatura 2+2
	142 - 144	v.ritm. v. i.		= A	
	145 ¹	t.a.	v	= A	ind. cancellata
	145 ^{5,6-} 146 ^{1,2}	t.a.	legatura 2+2	= A	legatura
	147 ^{1,2}	dit.	1, 4	= A	2, 4
	147 ^{1,2}	i.c.	n.i.	= A	II e III C
	147 ^{5 v. i.}	dit.	n.i.	= A	3
	147	v.ritm. v. i.		= A	
	148 ¹⁻⁴	t.a.	legatura 2+2	= A	legatura
	148 ¹⁻⁴	dit.	3, 1, 3, 1	= A	2, ⊕, ind. cancellata, 3
	148 ⁴	i.c.	n.i.	= A	II C
	149 ¹	i.c.	n.i.	= A	I C
	150 ^{1,3}	i.c.	n.i.	I C e II C	= B
	151 ^{1,2 v. s.}	dit.	1, ⊕	= A	⊕, 3

	151 ⁵	t.a.	□	= A	ind. cancellata
	151	v.ritm. v. i.		= A	
	152 ³	t.a.	n.i.	= A	□
	154 ²	t.a.	n.i.	= A	v
	156 ²	t.a.	n.i.	= A	v
	158 ²	t.a.	n.i.	= A	v
	160 ²	t.a.	n.i.	= A	v
	161 ²	t.a.	n.i.	= A	v
	fine di b. 163		n.i.	= A	respiro
	164 ^{1,3,6,7}	t.a.	V, x, x, x	x, V, □, □	V, altre ind. cancellate
	166 ^{2,4}	t.a.	□, V	= A	V, ind. cancellata
	166 ^{2,3}	dit.	1, 4	= A	3, 2
	166 ²	i.c.	n.i.	= A	(I)
	fine di b. 167		n.i.	= A	respiro
	168 ¹	t.a.	v	n.i.	v
	168 ³	t.a.	n.i. (anche se si intravede V scritto a matita e cancellato)	v	= B
	168 ³	i.c.	n.i.	= A	(I)
	171 ⁵	t.a.	□	= A	v
	172 ³	t.a.	□	= A	ind. cancellata
	172 ^{3,4}	t.a.	n.i.	= A	legatura
	173 ⁵	t.a.	□	= A	v
	174 ³	t.a.	□	= A	ind. cancellata
	174 ^{3,4}	t.a.	n.i.	= A	legatura
	176 ⁵	t.a.	□	= A	v
	176 ⁵	dit.	2	= A	1
	177 ¹	dit.	n.i.	= A	2
	177 ^{3,4}	t.a.	n.i.	= A	legatura

CIACCIONA, INTERMEZZO, ADAGIO PER VIOLONCELLO SOLO

	177 ^{3,5}	t.a.	Π, Π	= A	ind. cancellate
	179 ¹	alt.	n.i.	= A	bequadro
	179 ⁵	t.a.	Π	= A	V
	183 ²	t.a.	V	= A	Π
	187 ²	t.a.	V	= A	Π
	188 ²	t.a.	V	= A	Π
	189 ¹⁻³	art.	n.i.	▼ ▼ ▼	= B
	191 ²	t.a.	Π	= A	V
	fine di b. 192		n.i.	= A	respiro
	193 ¹	t.a.	n.i.	= A	V
	193 ²	i.c.	n.i.	= A	(I)
	195 ²	t.a.	Π	= A	V
	195 ^{2,3}	dit.	1, 2	= A	3, 4
	195 ²	i.c.	n.i.	= A	(I)
	fine di b. 196		n.i.	= A	respiro
	197 ^{4,5}	t.a.	n.i.	Π, Π	ind. cancellate
	198 ²	t.a.	n.i.	= A	Π
	198 ²	dit.	n.i.	= A	4, 4
Adagio	201 ¹	t.a.	n.i.	= A	V
	201	dit.	4, 3, 2, 3	= A	3, 2, 1, 2
	202	dit.	4, 3, 2, 3, 4	= A	3, 2, 1, 2, 3
	203	dit.	3, 2, 1, 2, 3	= A	2, 1, 4, 1, 2
	203 ³	i.c.	n.i.	= A	(II)
	204	dit.	4, 3, 2, 1, 4, 3, 2	= A	3, 2, 1, 4, 3, 1
	204 ⁵	i.c.	n.i.	= A	I C
	205	dit.	1, 4, 3, 2, 1, 4, ⊕	= A	2, 3, 2, 1, 4, 3, ⊕
	205 ^{5,6}	i.c.	I C, x	= A	(II), I C
	206	dit.	3, 2, ⊕, 1, 2, 3, 4, 1	= A	4, ⊕, 1, 2, 3, 4, 1, 2

	206 ^{2,3,7}	i.c.	II C, x, III	= A	ind. cancellata, II, ind. cancellata
	207	dit.	2, 3, 2, 1, 2, 3	= A	3, 2, 1, 4, 1, 2
	207 ⁴	i.c.	n.i.	= A	(II)
	208	dit.	2, 2, 1, 2, 3, 2, 1	= A	2, 1, 4, 1, 2, 3, 1
	208 ⁸	t.a.	n.i.	= A	∏
	213 ³	t.a.	∏	= A	V
	214 ²⁻⁴	dit.	2, 1, 2	2, ⊕, 2	= B
	214 ²⁻⁴	i.c.	II, III, II	II, x, x	= B
	215 ³	dit.	1	⊕	= B
	215 ^{3,4}	i.c.	III, II	II, x	= B
	216 ²⁻⁴	dit.	1, ⊕, 1	= A	⊕, 1, ⊕
	216 ²⁻⁴	i.c.	III, x, x	= A	ind. cancellata, III, II
	217	t.a.	legatura 4+4	= A	legatura
	217 ³⁻⁷	dit.	1, ⊕, 1, ⊕, 1	= A	⊕, 1, 2, 1, ⊕
	217 ^{3,4,8}	i.c.	III, x, x	= A	ind. cancellata, III, II
	218 ⁴⁻⁸	dit.	1, ⊕, 1, 4	1, ⊕, 3, 4	⊕, 1, 2, 3
	218 ^{1,4,5}	i.c.	II, III, x	= A	ind. cancellata, ind. cancellata, III
	218 ⁵⁻⁸	t.a.	legatura 3+1	= A	legatura
	219 ^{5,6}	dit.	⊕, 1	= A	1, ⊕
	219 ^{6,7}	i.c.	x, II	= A	II, ind. cancellata
	220 ²	dit.	1	= A	⊕
	220 ⁶	t.a.	V	= A	(V)
	222 ^{6 v.s.}	dit.	2	= A	4
	222 ^{6 v.s.}	i.c.	n.i.	= A	II C
	223 ^{1-3 v.s.}	dit.	1, 4 con sostitu- zione 2, 4	= A	2, 1, 4
	223 ^{1,3 v.i.}	dit.	2, 1, 4	= A	4, 1, ind. cancellata
	224 ^{1,2 v.s.}	dit.	1, 4	= A	2, 1
	224 ^{1 v.i.}	dit.	2	= A	4
	226 ^{3,5}	dit.	2, x	= A	1, ⊕

CIACCIONA, INTERMEZZO, ADAGIO PER VIOLONCELLO SOLO

	227 ³	dit.	3	= A	4
	227 ⁵⁻¹⁰	t.a.	legatura 3+3	legatura 2+2+2	= B
	228	t.a.	legatura 3+3	legatura 2+2+2	= B
	230 ³	t.a.	n.i.	= A	(V)
	233 ²	dit.	4	= A	3
	237	t.a.	legatura 3+3	legatura 2+2+2	= B
	238	t.a.	legatura 3+3	legatura 2+2+2	= B
	238 ²	dit.	4	= A	2
	239 ⁵⁻⁹	t.a.	legatura 3+1+1	legatura 2+3	= B
	239 ³	t.a.	n.i.	(Π)	= B
	239 ⁴	dit.	4	= A	2
	245 ^{2,3 v.s.}	dit.	2, x	= A	ind. cancellata, 2
	246 ^{3 v.i.}	v.ritm.	semiminima	= A	semiminima con il punto
	248	t.a.	legatura 2+3+2+2	legatura 2+2+3+2	= B
	249 ¹	dit.	1	= A	⊕
	249	t.a.	legatura 2+2+3+3	legatura 2+2+2+2+2	= B
	250 ³	dit.	1	= A	⊕
	250	t.a.	legatura 3+3	legatura 2+2+2	= B
	251 ⁷	dit.	2	= A	4
	253 ^{6,10}	dit.	1, 2	= A	2, 4
	254 ⁷ - 256 ⁹	t.a.	legatura 3+6+3+3+6+6	legatura 4+6+6+6+6	= B
	254 ^{8,10,12}	dit.	3, 3, 3	= A	4, 4, 4
	255 ^{1-4,6,8,10,12}	dit.	1, 3, 2, 3, 3, 3, 3, 3	= A	2, 4, 3, 4, 4, 4, 4, 4
	256 ^{1-4,6-9}	dit.	1, 3, 2, 3, 3, 1, 3, 2	= A	2, 4, 3, 4, 4, 2, 4, 3

	257 ^{3,4}	dit.	1, 2	$\oplus, 2$	= B
	257 ^{3,4}	i.c.	III, II	n.i.	= B
	258 ³	dit.	1	\oplus	= B
	259 ^{2,4}	dit.	1, $\oplus, 1$	= A	$\oplus, 1, \oplus$
	259 ^{2,4,6}	i.c.	III, x, x, II	= A	ind. cancellata, III, II, ind. cancellata
	260	t.a.	legatura 4+4	= A	legatura
	260 ^{3,8}	dit.	1, $\oplus, 1, \oplus, 1$	= A	$\oplus, 1, 2, 1, \oplus$
	260 ^{3,4,8}	i.c.	III, x, x	= A	ind. cancellata, III, II
	261	t.a.	legatura 4+4	= A	legatura
	261 ^{4,7}	dit.	1, $\oplus, 3, x$	= A	$\oplus, 1, 2, 3$
	261 ^{1,4,5}	i.c.	II, III, x	= A	ind. cancellata, ind. cancellata, III
	263 ⁶	t.a.	\sqcap	n.i.	(V)
	268 ^{5,8}	t.a.	legatura 3+1	= A	legatura
	268 ^{6,8}	dit.	3, x	= A	1, \oplus
	268 ⁸	t.a.	v	= A	indicazione cancel- lata
	269 ¹	t.a.	n.i.	= A	v
	269	t.a.	legatura 4+4	= A	legatura 2+2+2+2
	269 ^{1 v. s.}	dit.	3	= A	4
	269 ^{3,5 v. s.}	i.c.	n.i.	= A	III, I
	269 ^{3 v. i.}	i.c.	n.i.	= A	IV
	270 ¹⁻⁴	t.a.	legatura	= A	legatura 2+2
	271 ¹⁻⁴	t.a.	legatura	= A	legatura 2+2
	271 ⁸	t.a.	n.i.	= A	\sqcap
	272 ¹	t.a.	n.i.	= A	\sqcap
	272 ^{2,3,5,6}	dit.	4, 1, 3, 4	4, 1, 3, x	3, 4, 2, 3
	272 ⁴	i.c.	n.i.	= A	(III)
	272 v. i.	t.p.	+	= A	*) pizz. col pollice
	273 ^{2 v. s.}	t.a.	\sqcap	n.i.	\sqcap
	273 ^{2,5-274 1}	t.a.	legato	= A	legato 4+1

273 ⁴	dit.	1	= A	2
274 ¹	i.c.	n.i.	= A	I C
274 ⁴	t.a.	n.i.	= A	V

A uno sguardo veloce alla tabella è evidente che nella maggior parte dei casi l'intervento di Cassadó riguarda parametri non primari; in particolare, egli propone diteggiature, legature e arcate diverse e parimenti valide rispetto alle indicazioni tecniche degli altri testimoni, tramite le quali il violoncellista ripensa ad alcuni passaggi del brano. Queste varianti non sono da intendersi come correzioni di errori del testo, ma come altre possibilità esplorate dal violoncellista per le sue esecuzioni del brano e relative alle sue personali abitudini strumentali. Segnalare e tramandare anche queste varianti può essere importante e stimolante per i violoncellisti che si accingono ad affrontare lo studio di *Ciaccona*, *Intermezzo* e *Adagio*, i quali avrebbero la possibilità di confrontarsi con l'iter di lavoro di uno dei più grandi violoncellisti del Novecento, nonché dedicatorio speciale del brano, e con le diverse possibilità da lui elaborate in dialogo con l'autore del brano stesso.

Alcune tra le varianti tecnico-esecutive (segnate con il colore giallo) risultano invece maggiormente significative dal punto di vista dell'ecdotica perché più intimamente legate all'idea compositiva, nonché al suono ricercato già durante la scrittura del brano e quindi agli elementi strutturali del testo. Tali varianti dovrebbero essere conosciute, discusse e riconsiderate anche per un'ipotetica edizione critica del brano.

Si discuterà quindi più approfonditamente l'esempio di *Ciaccona*, il movimento su cui Cassadó intervenne maggiormente, argomentando sul perché si ritiene importante reintrodurre nel testo alcune delle varianti tecnico-esecutive al fine di una sua restituzione critica.

Il primo esempio di varianti tecnico-esecutive importanti a livello strutturale riguarda le diteggiature dei primi due bicordi della terza battuta del brano, modificate da Cassadó al fine di enfatizzare la dinamica richiesta dal compositore, «*fff*» e «*sempre pesante*». Il primo schema di diteggiature, testimoniate da A e B e riguardante la scelta di eseguire entrambi i bicordi in terza e quarta corda con uno spostamento dalla terza alla seconda posizione, viene sostituito da una nuova diteggiatura che prevede l'uso fisso della mezza posizione per eseguire il primo accordo in seconda e terza corda (corda vuota *re* 2, primo dito su *la* 1 *bemolle*) e quello successivo in terza e quarta corda (corda vuota *sol* 1, quarto dito su *mi* 2). Sfruttando la sonorità aperta e il maggiore volume conferito dalla vibrazione della corda libera la nuova diteggiatura permette di dar voce alla prima frase sostenendo un suono «*fff*», «*ben tenuto*» e «*sempre pesante*». Per lo stesso motivo Cassadó modifica anche le diteggiature delle bb. 5⁴, 86¹, 86^{2v.i.}, 88⁴ e 88⁷.

Un altro gruppo significativo di varianti tecnico-esecutive riguarda la tecnica d'arco e in particolar modo la scelta delle legature. Le battute 7 e 8 del testimone B' presentano cancellature sul segno di legatura tra il quarto e quinto bicordo

della battuta 7 e tra i due bicordi a cavallo tra le due battute. Segue, alle battute 9-13, un nuovo schema di legature che predilige, in contrasto con gli interventi del violoncellista nelle due battute precedenti, arcate più lunghe comprendenti dalle quattro alle sei note (vedi es. 1); tali legature cambiano fortemente il fraseggio della sezione, creando un'ambiente sonoro nuovo che caratterizza maggiormente l'espressività «misteriosa» e intima della seconda variazione (bb. 9-16) rispetto alla prima (bb. 1-8), più energica e marcata, quasi esasperata nella pronuncia in «fff» di ogni suo elemento. Troviamo conferma di una riflessione attenta da parte del violoncellista sulla resa sonora di questo passaggio nell'aggiunta e nella cancellatura, entrambe segnate a mano, di alcune indicazioni dinamiche ed espressive: a b. 13 Cassadó scrive un «poco più espress.», a b. 14 inserisce l'indicazione «oscuro» accanto al «più pp» stampato e già presente in partitura, mentre alla fine di b. 16 aggiunge un diminuendo (vedi esempio 1); vengono cancellate invece le dinamiche «molto p» e «sempre molto p» delle battute 19 e 23.

Esempio 1. es. 1: trascrizione diplomatica delle bb. 9-16 come corrette da Cassadó

In riferimento all'aggiunta di dinamiche e di indicazioni di espressione ad opera del violoncellista, e leggendo quanto scrive Cassadó a Dallapiccola in una lettera del 27 settembre 1961 a proposito di *Dialoghi*, apprendiamo che egli era solito suggerire cambiamenti di dinamiche o altri accorgimenti compositivi: «Trovo che certe indicazioni dinamiche dovrebbero essere leggermente corrette, affinché la parte “emotiva” del pezzo ne venga più ricca».

Altre correzioni importanti riguardanti le legature sono da ricondursi, poi, all'attenzione del violoncellista per la coerenza dei sistemi di legature proposti. Le correzioni apportate alle battute 7-8, volute nel rispetto delle dinamiche e dell'energia necessaria per eseguire la prima variazione del brano, sono riproposte allo stesso modo alle misure 90-91, dove compare l'ultima variazione di *Ciaccona* (bb. 84-92) che si configura come una sorta di ripresa delle prime otto misure del movimento. La stessa cura per la scelta di sistemi di legature coerenti, adottati nel rispetto dell'idea compositiva, è evidente anche dal confronto tra la battuta 5 e le correzioni apportate alle battute 27-28, 59-60, 76-77, 78-79: essendo il terzo e il quarto elemento della quinta battuta (semiminima con il punto seguita da una croma) da eseguirsi sciolti, il violoncellista corregge gli stessi luoghi del testo delle battute indicate cancellando a mano le legature stampate.

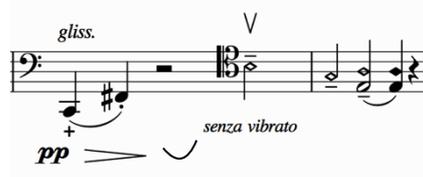
Alle battute 29-30 e 61-62 troviamo altre varianti riguardanti la tecnica d'arco: in questo caso le correzioni delle legature sono state apportate in relazione allo schema di legature delle battute che precedono i due esempi, rispettivamente gli ultimi tre elementi delle battute 28 e della battuta 60. Lo schema di tali battute consiste in una legatura comprendente quattro semiminime il cui ultimo elemento è un armonico; seguendo questo modello Cassadó propone alle battute 29-30 e 61-62 una legatura ogni tre semiminime, comprendente nell'arcata l'armonico come suo ultimo elemento prima di cambiare direzione d'arco (vedi es. 2). La proposta di queste nuove legature, sfasate rispetto all'andamento ritmico in terzine di semiminime, influisce sensibilmente sul fraseggio della quinta variazione e conferisce all'intero passaggio un carattere maggiormente «fluido» e scorrevole, come da indicazione del compositore. Per riproporre lo stesso sfasamento tra la scrittura delle terzine e delle legature Cassadó modifica anche le battute 31-32, ricalcando il modello di arcate adottato già a b. 31 (vedi esempio 2).

Esempio 2. Trascrizione diplomatica delle bb. 28-33 come corrette da Cassadó

Un altro intervento significativo del violoncellista sul testo di B' riguarda la correzione dell'armonico Mi_4 , segnato in stampa come armonico naturale da eseguire sulla prima corda sfiorando il Mi_3 (vedi esempio 3a), con un armonico artificiale da suonare sulla seconda corda (vedi esempio 3b). La differenza tra i due armonici è sostanziale per quanto riguarda sia la qualità sia la quantità del suono: l'armonico naturale di Mi_4 sulla prima corda risulta più forte, squillante e aperto rispetto all'armonico di Re_4 sulla seconda corda che lo precede; il Mi_4 armonico artificiale sulla seconda corda è invece più omogeneo ad esso sia nel timbro sia nel volume. Ben consapevole di queste differenze e delle risorse del suo strumento, Cassadó pensa questa modifica nel rispetto dell'andamento della frase che, volgendo al termine, si spegne in un naturale diminuendo.

Esempio 3a. Trascrizione diplomatica delle bb. 51-52 come riportate nelle edizioni a stampa

Esempio 3b. Trascrizione diplomatica delle bb. 51-52 come corrette da Cassadó



Altre indicazioni significative sono quelle relative all'articolazione dei suoni: alle battute 8, 21, 22 Cassadó aggiunge dei segni indicanti articolazioni brevi e staccate; nella seconda metà di battuta 38 il violoncellista cancella una legatura e aggiunge sulla testa delle note delle indicazioni che prescrivono di usare la tecnica d'arco *detaché*; a b. 82, nella variazione che riporta le indicazioni «*furioso*» e «*martellato*», aggiunge invece degli accenti; infine alle bb. 19, 21, 51, 53 Cassadó aggiunge a ogni *fa 1* una legatura che indica di far risuonare la nota pizzicata per una durata leggermente maggiore rispetto a quella del suo valore ritmico, per contrastare un decadimento del suono troppo veloce derivante dal gesto del pizzicato e dall'articolazione staccata scritta sulla testa delle note (vedi es. 3b). Come risulta evidente dall'ascolto dell'esecuzione di Cassadó del brano durante un suo concerto a Berlino nel 1962, di cui si conserva una registrazione nel Fondo Dallapiccola, tali modifiche cambiano notevolmente il risultato finale del brano.

Altre indicazioni rilevanti riguardano, infine, la scrittura di «*sfz*» (vedi bb. 25 e 82) e la correzione del valore ritmico del terzo elemento di battuta 56 da minima a semibreve.

Dagli esempi qui presentati e discussi, ai quali altri se ne potrebbero aggiungere, appare chiara l'importanza di distinguere tra varianti di diversa natura e di comprenderne la funzione, ai fini della comprensione analitica di *Ciaccona*, *Intermezzo* e *Adagio*, della sua esecuzione, e anche in vista di una revisione critica del suo testo.

Fino a oggi tutte le ristampe del brano ne hanno tramandato un testo che ignora appunto le modifiche di Cassadó, mentre è evidente che il suo ruolo andò ben al di là di quello di committente e dedicatario dell'opera. Sarebbe tempo di accoglierle in una nuova edizione che, senza nulla togliere alla paternità artistica di Dallapiccola, riconosca il ruolo fondamentale avuto dall'esecutore-destinatario, come d'altronde lo stesso compositore riconobbe chiaramente. Si spera che il presente articolo possa costituire uno stimolo a realizzare questa operazione.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Luciano, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola*, Olschki, Firenze 2013.

- ALEGANT, Brian, *The Twelve-tone Music of Luigi Dallapiccola*, University of Rochester Press, Rochester (NY) 2010.
- DALLAPICCOLA, Luigi, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Il Saggiatore, Milano 1980.
- DALLAPICCOLA, Luigi – MILA, M., *Tempus aedificandi. Carteggio 1933-1975*, a cura di Livio Aragona, Ricordi, Milano 2005.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Luigi Dallapiccola*, «Belfagor», 55 (2005), pp. 655-677.
- DE SANTIS, Mila, a cura di, *Dallapiccola: letture e prospettive. atti del Convegno internazionale di studi*, Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995, Ricordi, Milano 1997.
- EARLE, Ben, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2013.
- FEARN, Raymond, *The Music of Luigi Dallapiccola*, University of Rochester Press, Rochester (NY) 2003.
- KÄMPER, Dietrich, *Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera*, Sansoni, Firenze 1985 (ed. or.: *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Gitarre-Laute, s.l. 1984).
- MILA, M., *Sulla dodecafonia di Dallapiccola*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 6 (1976), pp. 1097-1122.
- NICOLODI, Fiamma, a cura di, *Luigi Dallapiccola nel suo secolo. Atti del convegno internazionale* (Firenze, 10-12 dicembre 2004), Olschki, Firenze 2007.
- QUATTROCCHI, A., a cura di, *Studi su Luigi Dallapiccola. Un seminario*, LIM, Lucca 1993.
- RUFFINI, Mario, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato*, Suvini Zerboni, Milano 2002.
- RUFFINI, Mario, *Luigi Dallapiccola e le arti figurative*, Marsilio, Venezia 2016.
- SABLICH, Sergio, *Luigi Dallapiccola. Un musicista europeo*, l'Epos, Palermo 2004
- SAMUEL, Jamuna, *Dallapiccola's "Twelve-tone Road": A Review of Brian Alegant, "The Twelve-tone Composition of Luigi Dallapiccola"*, «Indiana Theory Review», 29/1 (2011), pp. 93-103.
- VLAD, Roman, "Luigi Dallapiccola", in ID., *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino 1958, pp. 197-211.
- VLAD, Roman, "Luigi Dallapiccola", in ID., *Storia della dodecafonia*, Suvini Zerboni, Milano 1958, pp. 275-311.
- ZANOLINI, Bruno, *Luigi Dallapiccola. La conquista di un linguaggio (1928-1941)*, Zanibon, Padova 1974.



NOTA BIOGRAFICA Francesca Scigliuzzo è diplomata in violoncello con Silvia Chiesa presso l'ISSM "Monteverdi" di Cremona ed è laureata magistrale *cum laude* in Musicologia al Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia-Cremona. Attualmente Dottoranda presso l'Università degli Studi di Udine lavora su un progetto dedicato a Nuove Forme Sonore, gruppo romano di improvvisatori, esecutori e compositori fondato nel 1970 da Giancarlo Schiaffini e Jesús Villa-Rojo

BIOGRAPHICAL NOTE Francesca Scigliuzzo is graduated in cello with Silvia Chiesa at the Higher Institute of Music Studies "Monteverdi" in Cremona and is graduated *cum laude* in Musicology at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the University of Pavia-Cremona. Currently a Phd student at the University of Udine, she works on a project dedicated to Nuove Forme Sonore, a Roman group of improvisers, performers and composers founded in 1970 by Giancarlo Schiaffini and Jesús Villa-Rojo.