

PIERO DELLA FRANCESCA E LUIGI DALLAPICCOLA. NOVECENTO E RINASCIMENTO IN DIALOGO FRA MUSICA E ARTE FIGURATIVA

MARIO RUFFINI

Convergenze prospettiche

La Firenze postbellica è in ginocchio quando i tedeschi lasciano la città: le macerie di ponti e case si sovrappongono a quelle dello spirito. Tempi difficili che costringono i musicisti a guardare a forme d'arte più immediatamente redditizie per sopravvivere. Come molti, Luigi Dallapiccola è in gravi condizioni economiche (“mia moglie mi informò che il nostro bilancio casalingo raggiungeva la cifra esatta di cinquecento lire”¹), e chiede aiuto all'amico Guido Maggiorino Gatti, uno degli artefici della nascita del Maggio Musicale Fiorentino, strettamente collegato al mondo del cinema.

Il problema arte-società cova sotto la cenere e spinge la cultura dell'immagine ad avvicinarsi al grande pubblico. Si moltiplicano le produzioni di documentari, da distinguere in tre generi: *film empatici*, nei quali il regista prende spunto dal soggetto artistico e interviene drammaticamente; *film scientifici*, pensati al servizio della storia dell'arte; *film processuali*, che riprendono artisti al lavoro. Il fenomeno dei documentari d'arte esplose: Carlo Ludovico Raghianti convoca sul tema un congresso internazionale e lo Stato finanzia le produzioni. Il *critofilm*, ovvero critica d'arte realizzata con mezzi cinematografici, si insinua nel dialogo fra le arti².

È in tale temperie che, nel 1946, Dallapiccola riceve una proposta dal critico musicale Luigi Magnani, a nome della Società Cinematografica “La Cittadella” di Parma, per la composizione di musiche destinate al documentario *Piero della Francesca*. Purtroppo la casa produttrice fallisce e il progetto viene abbandonato, ma il compositore aveva già scritto le musiche per due scene della *Storia della Vera Croce*: “Saba/Salomone” e “Cosroe/Eraclio”.

Nel frattempo, due ulteriori commissioni giungono a Dallapiccola: una dalla Sezione di Basilea della SIMC (Società Internazionale di Musica Contemporanea) per un brano cameristico; l'altra dall'Orchestra Sinfonica della RAI per un brano da eseguirsi a Londra in prima assoluta. Sfinito dal periodo bellico, il compositore non ha né la forza né il tempo per gestire lavori diversi, impegnato com'è, peraltro, nella scrittura dell'opera *Il Prigioniero*, che racchiude i suoi drammi personali e quelli di un intero popolo ancora soverchiato dalle macerie della guerra appena conclusa. Andato a vuoto il progetto di destinare quelle musiche al film su Piero, le utilizza per soddisfare la prima commissione con un organico a lui familiare, violino e pianoforte, che lo vede solitamente in duo con Sandro Materassi. Per l'altra commissione, elabora una versione orchestrale della stessa composizione dove mette a frutto, con le sonorità orchestrali, i contrasti espressivi fra le due



1. Piero della Francesca, *Storia della Vera Croce, La regina di Saba in adorazione del sacro legno e il suo incontro con re Salomone*, 1458-1466, Arezzo, basilica di San Francesco, cappella Bacci, registro centrale



2. Piero della Francesca, *Storia della Vera Croce, La battaglia di Eraclio contro Cosroe*, 1458-1466, Arezzo, basilica di San Francesco, cappella Bacci, registro inferiore

scene pierfrancescane prese a modello. Nascono così dapprima *Due Studi* per violino e pianoforte, subito trascritti nella più importante e significativa versione orchestrale, *Due Pezzi per Orchestra*. Il brano è suddiviso in due movimenti: *Sarabanda*; *Fanfara e Fuga*³.

La *Sarabanda*, in tempo “lento; flessibile”, è interamente giocata nel registro dinamico del “pianissimo” che, nell’ottica dallapiccoliana, si identifica con il colore bianco,

associato a *La regina di Saba in ginocchio davanti al ponte sul fiume in adorazione del sacro legno e il suo incontro con re Salomone*. Abbandono emotivo in vere e proprie ‘visioni’, musicalmente circostanziate nella fluttuante gamma di colori dal celestino al bianco, con la parola *schwebend*: ricorre la trasposizione sinestetica della musica, il colore bianco, come la neve. Anche František Kupka, nella Vienna di inizio secolo, aveva conferito grande importanza al colore

bianco, considerato come la pausa in musica. La *Fanfara e Fuga*, in tempo “mosso, ma non troppo”, è giocata invece nel registro dinamico del “fortissimo”, trasposizione del colore rosso, associato a *La battaglia di Eraclio contro Cosroe* (figg. 1, 2).

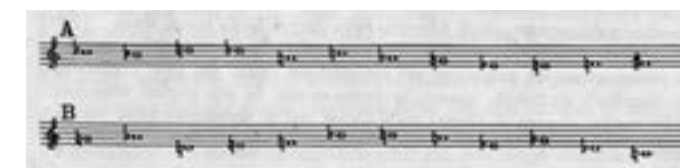
Un dittico a contrasto, dunque: musicale, fra forme diverse come *Sarabanda* e *Fanfara e Fuga*; dinamico, fra pianissimo e fortissimo; contrasto fra serenità ed eleganza da un lato, barbarie della battaglia dall’altro. Dall’abbinamento mnemonico della bicromia bianco/rosso con le due scene del ciclo, ha dunque origine il brano musicale, costruito in perfetta aderenza ai due affreschi. Dallapiccola ricorda *Il corteo della regina di Saba* come un pannello bianco, dove sono raffigurate la suprema eleganza delle pose, la statica maestosità della vita signorile delle corti italiane, le dame al seguito della regina, con damigelle e palafrenieri: il pianissimo si incarica di tessere la trama di un discorso musicale sottilissimo; associa invece il colore rosso alla tremenda violenza di un irremovibile fanatismo religioso, regolato sulla sonorità del fortissimo di un pezzo musicale furioso. Un contrasto che non impedisce a *Sarabanda* da una parte, e *Fanfara e Fuga* dall’altra, di essere musicalmente (anzi, geneticamente) collegate: infatti il primo tema della *Sarabanda* diventa il controsoggetto della *Fuga*, mentre il secondo tema ne diventa il soggetto.

Due Studi / Due Pezzi per Orchestra

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| SABA-SALOMONE | ERACLIO-COSROE |
| <i>Sarabanda</i> | <i>Fanfara e Fuga</i> |
| Bianco | Rosso |
| Tutto <i>pp</i> (pianissimo) | Tutto <i>ff</i> (fortissimo) |
| Raffinata eleganza | Sangue e violenza |



In questo lavoro nel quale il sistema dodecafonico è impiegato molto liberamente, vi sono due serie A e B. La serie A con la quale inizia la *Sarabanda* (volevo chiamarla “Sarabanda bianca” [...]), diventa per moto contrario il controsoggetto della *Fuga*, mentre il secondo tema della *Sarabanda* basato sulla serie B, si trasforma nel soggetto principale della *Fuga*. Anche la breve *Fanfara* posta a metà che serve da introduzione alla *Fuga*, utilizza la serie B. Nella *Sarabanda*, l’indicazione predominante è “pianissimo” (un solo passaggio di tre note è



3. Luigi Dallapiccola, Serie dodecafonica A e B per i *Due Studi* (1946-1947) e per i *Due Pezzi per Orchestra* (1947)

scritto “mezzo forte” e anche “diminuendo”), mentre nella *Fanfara e Fuga* si va dal “forte” al “fortissimo”, mai “mezzo forte”⁴ (fig. 3).

Le caratteristiche tecniche e costruttive della composizione formano un preciso parallelo con le vicende dei due affreschi: nel primo pezzo è chiaro il riferimento alla forma della *Sarabanda barocca*, basata sullo schema ritmico ternario con seconda nota puntata. È altresì evidente la struttura architettonica orizzontale, esaltata nella sua peculiarità insieme all’invenzione melodica e timbrica, e congiuntamente contrapposta alla qualità armonica della dimensione verticale. L’indicazione “sognante” ricorrente nella partitura nasce da una visione ultramusica da ricollegare alle vicende divine descritte dalla *Storia della Vera Croce*. Quasi come un sogno, infatti, viene premonizzata con una eterea linea ascendente la serie su cui si basa il secondo movimento *Fanfara e Fuga*. La *Sarabanda* chiude la sua forma tripartita con la ripresa variata del materiale tematico e seriale dell’inizio.

Cambia radicalmente il contesto sonoro dal pianissimo al fortissimo con l’inizio della *Fanfara*, introdotta da sonorità di trombe che ricordano il trombettiere dell’affresco, e aprono al cerimoniale della *Fuga* musicale, ulteriore richiamo della battaglia. È questo un pezzo furioso eppure solenne, perentorio, impetuoso e insieme misurato, che congiunge dentro il tempo di una forma gloriosa e antica come la *Fuga*, lo spazio sonoro di un linguaggio che prescinde dalle nozioni di tonica e di dominante per tuffarsi in quello nuovo della dodecaфонia, dove l’organizzazione dei suoni si affida a un rapporto paritario fra ciascuno di essi (serie dodecafonica), ignorando le gerarchie del sistema tonale. È proprio all’articolazione e all’elaborazione seriale che Dallapiccola affida il recupero di un dialogo fra linguaggio nuovo e forma antica, che possa contribuire a fondere Rinascimento figurativo e Novecento musicale.

Il procedimento a specchio nella costruzione delle scene pierfrancescane trova corrispondenze paradigmatiche nell’organizzazione di questo brano musicale, e troverà ancora, vent’anni dopo, corrispondenze sorprendenti

con la struttura dell'opera *Ulisse*, che chiuderà la ricerca musicale e teologica di Dallapiccola. Siamo nel campo dell'esattezza.

Il ciclo di Piero è cromaticamente strutturato con un chiaro pensiero timbrico dei colori, che Dallapiccola coglie e traspone sul piano musicale. In entrambi i casi è rilevabile una struttura bitematica e tripartita, da cui scaturisce un'ulteriore unità fra le due opere; lo specchio delle figure musicali trova la corrispondenza nello specchio che è alla base del microcosmo delle singole figure (cartoni rovesciati) o, più in generale, del macrocosmo delle scene. Nella formulazione musicale, le due scene di *Saba/Salomone* e di *Eraclio/Cosroe* assumono una organizzazione retrogrado-inversa: nell'una regna la pace, nell'altra la guerra; l'una si situa su un registro superiore, l'altra inferiore; in *Saba* regna il pianissimo del bianco, nella *battaglia* il fortissimo del rosso; nell'una si adora il legno che si premonisce sacro, nell'altra si combatte per il possedimento di un legno che sacro è già stato⁵.

Saba e Salomone; Eraclio e Cosroe

La scena della *Regina di Saba*⁶ raffigura il viaggio che la sovrana compie con il suo seguito per incontrare re Salomone. Durante il cammino si ferma ad adorare il legno utilizzato come ponte, poiché ha il presentimento che da quel legno sarà tratta la croce della Passione di Cristo. L'affresco comprende dunque due episodi, divisi da una colonna che è parte dell'architettura del porticato di destra. Ciascuna delle due scene è leggibile in forma tripartita, e non è un caso che la composizione di Dallapiccola sia altresì in forma bitematica e tripartita. La scena di sinistra si svolge all'aperto, il nitido paesaggio è suddiviso simmetricamente da due grandi alberi, con tre vette di una catena montuosa in lontananza, disposte una a sinistra, l'altra fra i due alberi, la terza a destra. Ai due alberi corrispondono due gruppi di personaggi, la regina e le dame a destra in primo piano, giovani palafrenieri a sinistra, sullo sfondo. La regina di Saba è inginocchiata in venerazione, di profilo e a mani giunte, mentre le sue dame sono in piedi dietro di lei, quasi sorprese dalla inaspettata devozione, impossibilitate a comprendere ma compassate e altere come si conviene al loro rango: perfetta è la geometria delle vesti con il lungo strascico dei mantelli – l'uno bianco, l'altro rosa – dai lunghi colli, della posizione delle braccia, allungate e piegate in avanti quelle delle dame in piedi, piegate verso l'alto quelle della regina.

Nella scena di destra è invece descritto l'incontro della regina con re Salomone al riparo di un porticato che riproduce modelli architettonici di Leon Battista Alberti. Alla geometria architettonica del porticato corrisponde quella della disposizione dei personaggi: al centro, i due regnanti – la regina di profilo, re Salomone di tre quarti –, a sinistra straordinari ritratti di personaggi del ricco ceto dominante, due di profilo e due di tre quarti, mentre, a destra, le stesse dame altere della scena all'aperto, che in alcuni casi sono perfette riproduzioni di cartoni rovesciati. Questo aspetto della riproposizione figurativa a cartoni rovesciati corrisponde, in ambito musicale, al tema seriale proposto in senso *originale, retrogrado, inverso e retrogrado inverso*, procedimento strutturale della dodecafonia. Dialogo dunque fra musica e arte anche in senso strettamente tecnico.

Altre sono le corrispondenze geometriche: la regina è inginocchiata nell'adorazione del sacro legno a sinistra, e mantiene la stessa postura inchinata a destra nell'incontro con re Salomone, col volto perfettamente corrispondente con il cartone rovesciato (anche la veste bianchissima contrasta con quella scura dell'altra scena). La dama che a sinistra è vista di fronte, situata nell'esatta corrispondenza dell'albero, non diversamente a destra si trova in corrispondenza della colonna (anche in questo caso la postura frontale è a cartone rovesciato). Le corrispondenze figurative continuano pure nell'ambito del colore: sia nei quattro cavalli, due chiari e due scuri, due tranquilli in primo piano, due nervosi in secondo piano, che nei cappelli degli eleganti palafrenieri e nelle loro vesti. Fra il gruppo di palafrenieri e cavalli e quello delle dame sta la graziosa nana di corte, in un disegno tematico tripartito che si riscontra anche nel porticato, dove viene riproposta una tripartizione figurativa. Ulteriori corrispondenze permettono una lettura anche in ambito musicale: all'eleganza delle dame, corrisponde l'eleganza dei due ricchi personaggi, ciò che musicalmente rappresenta una perfetta *inversione* tematica o seriale. La parte centrale della tripartizione figurativa è occupata, a sinistra, dal più umile dei personaggi (la nana di corte), a destra da quelli regali, con re Salomone, che indossa un manto in damasco azzurro sopra una veste in damasco giallo. A sinistra, in lontananza, la catena montuosa mostra tre vette principali, a destra sono tre le colonne del porticato di cui l'inquadratura prospettica ci consente la vista. Da rilevare infine la corrispondenza fra l'acconciatura delle dame, i cui capelli sono intrecciati con nastro secondo la moda del tempo, e i copricapo dei due gentiluomini, che portano l'uno un tocco soppannato di vaio, l'altro un grande cappuccio.

Piero scopre le sottili equivalenze fra gli estremi opposti del paesaggio e della figura ritratta, nella quale ripercuote il riverbero di quella natura in lontananza⁷. La divina proporzione si riscontra anche nei significati religiosi: non è casuale che l'affresco sia stato eseguito a non grande distanza di tempo dalla riconciliazione delle due Chiese avvenuta a Firenze nel 1439.

Similmente Dallapiccola dà ordine alla musica, rifacendosi all'esempio di Johann Sebastian Bach, della cui musica la dodecafonia è la prosecuzione nel Novecento, con le sue severe regole costruttive, non dissimili da quelle matematiche e prospettiche di Piero. Ma anche Dallapiccola ritorna alle radici dell'antica cultura musicale italiana, unendo struttura e linguaggio nuovi con forme antiche e consolidate.

L'abbigliamento dei dignitari è un rimando alle singole civiltà di provenienza: re Salomone indossa il cappello dei cardinali di Roma e gli abiti del patriarca di Costantinopoli, evocando la figura del cardinale Bessarione, protagonista greco del Concilio d'Unione e protettore dell'Ordine dei frati minori conventuali, richiamo iconografico fondamentale per la comprensione delle due battaglie del ciclo, vere esortazioni a una nuova crociata dopo la caduta di Costantinopoli⁸. Piero subì la forte influenza dell'evento, e nel suo ciclo aretino compare la scena dell'*Incontro fra la regina di Saba e re Salomone*, totalmente assente in tutti gli altri cicli che, prima di Piero, riproducono iconograficamente le vicende annote da Jacopo da Varagine⁹ (fig. 4). Dallapiccola sceglie proprio quella specifica scena, perfetta per il contrasto con la battaglia, anche per una distanza temporale significativa fra i due episodi (mille anni circa prima del calvario di Cristo, quella di Saba e Salomone; seicentoventotto anni dopo Cristo la battaglia). Una doppia temporalità di cui Dallapiccola si fa interprete, utilizzando un linguaggio del proprio tempo (la dodecafonia) dentro forme antiche.

Tanto viva e reale appare la doppia scena di *Saba e Salomone*, quanto cruenta e violentissima, eppure irreale, la *battaglia*, che sembra quasi il fotogramma di un film arrestato nell'attimo di un frangente: movimenti immobili, come una pantomima bloccata all'apice del combattimento. Si uccide e si muore con dignità, senza passione. La musica, in assoluta corrispondenza, rimane imperturbabile nella sua diversa dinamica sonora, pacata o violenta, ma comunque immobile.

La geometrica imperturbabilità di Piero sembra una promessa figurativa del linguaggio seriale in musica, dove,

4. Mario Ruffini, *Programma iconografico della Leggenda della Vera Croce dalle origini a Piero della Francesca*

infatti, le singole note appaiono imperturbabili, riunite in perfetta parità gerarchica dalla “democrazia seriale” della dodecafonia, lontana anni luce dall'emotività del mondo tonale. Una caratteristica di cui è esempio ulteriore in Piero l'uso dello stesso cartone per la figura di Cosroe in attesa della morte e per quella del Padre Eterno nella scena dell'*Annunciazione*. In Dallapiccola, viene utilizzato lo stesso tema in un momento sereno e raffinato, la *Sarabanda bianca*, come in un momento drammatico e furioso, la *Fuga in rosso*. Anche Dallapiccola (come Bach, d'altronde, e prima di lui Girolamo Savonarola) utilizza non di rado la stessa musica per ambiti opposti, con testo sacro o profano.

L'affresco pierfrancescano è un trionfo di studi fisiognomici: dal trombettiere dalle guance gonfie al guerriero anziano dalla barba bianca, al guerriero bruno che riceve il fendente del cavallo, al giovane guerriero dalla benda bianca. La morte s'avanza leggera, senza dramma. Pur nella diversità fra le scene di *Saba/Salomone* e *Eraclio/Cosroe*, alcune corrispondenze figurative quali le sagome dei cavalli potrebbero essere di medesimi cartoni appena modificati. Quelle geometriche risultano meno appariscenti

che nella *Regina di Saba e re Salomone*, ma appaiono forse ancor più preziose perché nascoste fra le maglie di corpi aggrovigliati: il soldato dall'elmo con damasco rosso reclinato all'indietro fa da *pendant* alla testa di moro del vessillo persiano, di profilo verso sinistra, egualmente reclinato indietro. Al contrario, la maestosità dei vessilli cristiani, tutti di profilo verso destra e perfettamente dritti, colpisce con la sua evidente simbologia. Al centro, si fronteggiano quattro cavalli, uno bianco e uno scuro per parte, con una postura che conferisce loro una valenza simile a quella di ogni combattente. Importanti le corrispondenze della successione di eventi posti in primo piano: all'estrema sinistra, la testa a terra di un soldato ucciso, i due soldati a piedi che si fronteggiano (l'uno dalla pelle chiara, l'altro dalla veste scura), di seguito il soldato in ginocchio che sta per essere trafitto; al centro, il soldato sotto il cavallo, già trafitto e con la nuca sanguinante, a destra, la condanna del re persiano. Ognuno di questi aspetti trova riscontro nella trama musicale.

L'insieme può ancora una volta essere letto in forma bitematica e tripartita: il bitematismo è dato dalla contrapposizione fra "baldacchino vuoto" e "battaglia aggrovigliata". Entrambe le figure trovano corrispondenza musicale con un tema di fuga e il relativo controsoggetto, diversi, spesso opposti, eppure congiunti. La tripartizione è osservabile sia nella lettura verticale, che in quella orizzontale. Dall'alto in basso, si notano: a) il cielo e i suoi vessilli; b) il groviglio delle armate a cavallo; c) il succedersi degli eventi in primo piano (a sinistra la testa del soldato ucciso già da tempo, poi due coppie di soldati, infine il corpo sanguinante del soldato appena ucciso); da destra a sinistra: a) la fase che precede la battaglia, a sinistra, col trombettiere che dà il via; b) la battaglia; c) la condanna e l'esecuzione di Cosroe.

Forse nessuna forma d'arte, all'infuori della musica, avrebbe potuto tanto profondamente trasporre i due riquadri del grande ciclo di Piero. E, forse, nessuno stile musicale meglio di quello dodecafonico avrebbe potuto comporre un mosaico che, pur nella diversa natura dei linguaggi musicale e figurativo, si basa su regole comuni: la matematica.

Piero e Dallapiccola fra arti figurative e musica

Nell'alto Medioevo, esisteva in Europa un luogo unificante per tutte le arti: la chiesa, dove dialogavano opere di pittura



5. Luigi Dallapiccola, *Croce in musica*, in Idem, *Cinque Canti*, partitura musicale, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1957, p. 36

e scultura, si coltivava la poesia e, strettamente intrecciata alla poesia, la musica liturgica. Infine il teatro, come sacra rappresentazione. Con l'avvento della secolarizzazione, circa cinque secoli dopo, le arti si separano e smettono di essere *instrumentum fidei*, diventando prigioniere del loro orgoglioso isolamento¹⁰. Per almeno cinque secoli vivranno nella loro gabbia dorata. Fino al Novecento quando, nel miracolo di un secolo contaminato e contaminante, con l'esplosione delle grandi avanguardie internazionali, le arti tornano a dialogare. Un dialogo che, saltando a piè pari il periodo romantico, torna a riunirsi con quel mondo rinascimentale che ha nella matematica un denominatore comune con il Novecento. E il cinema rappresenta un collante importante di dialogo¹¹.

Queste, molto sinteticamente, le premesse dell'incontro fra l'arte di Piero e la musica di Dallapiccola. La grande stagione matematica della musica, da Pitagora a Boezio,



6. Guido Peyron, *Ritratto di Luigi Dallapiccola*. "Le Laudi di Jacopone", 1929, Firenze, MIBAC-Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Dallapiccola, inv. 3695

fino al temperamento equabile e a Bach, e poi alle conseguenze dodecafoniche del Novecento, ha un equivalente con la grande stagione matematica dell'arte figurativa, dai sistemi proporzionali alla prospettiva, da Piero della Francesca al razionalismo del Bauhaus, dove tutto è numero e tutto diventa progressivamente matematizzabile. La purezza prospettica di Piero della Francesca e l'essenzialità melodica di Dallapiccola trovano nella matematica il loro punto di incontro, collegando l'arte figurativa del Rinascimento alla musica del Novecento.

Se la *Storia della Vera Croce* rappresenta un momento fondamentale dell'arte di Piero, altrettanto decisiva nella vita di Dallapiccola è la *figura della croce*, un simbolo che è motivo dominante di tutta la sua esistenza: dalla preghiera quotidiana sotto la *Croce* giottesca di San Felice in Piazza, alla musica scritta in forma di croce (fig. 5), fino al *Prigioniero*, un'opera che racchiude i drammi del Novecento e quelli personali di Dallapiccola, nella quale il protagonista sia avvia al rogo finale che lo aspetta con la stessa ineluttabilità del calvario di Cristo: quel *Prigioniero* è infatti Gesù.



7. Baccio Maria Bacci, *Ritratto di Luigi Dallapiccola*, 1930, collezione privata

Un tema, questo della croce, che qui accenniamo solo di sfuggita¹². Ricorda Dallapiccola:

Non ho, purtroppo, alcuna competenza specifica in fatto di pittura. Eppure anche da questa qualche cosa mi è stato suggerito. Quando, nel 1946, mi fu proposto di scrivere la musica per un documentario su Piero della Francesca, da almeno vent'anni non rivedevo più gli affreschi di Arezzo. Deformati dalla memoria rimanevano in me un pannello bianco infinitamente sereno sotto al quale stava un tragico pannello rosso, pieno di linee che si intersecano: *Il corteo della regina di Saba* e *La disfatta di Cosroe re di Persia*. La Società per la produzione dei documentari di cui sopra non fu costituita: nacque tuttavia un dittico a contrasto: "Sarabanda"; "Fanfara e Fuga"¹³.

Venerdì 13 novembre 1931: è il giorno in cui Dallapiccola, sull'onda degli studi di Roberto Longhi su Piero della Francesca e della frequentazione di Ugo Ojetti, scopre per la prima volta il ciclo aretino della *Storia della Vera Croce*. All'influenza longhiana, che agita il nome di Piero

dal 1914, non sembrano immuni neanche Guido Peyron e Baccio Maria Bacci, che ritraggono l'imperturbabile compositore proprio in quel periodo, nel 1929 e nel 1930 (figg. 6, 7). “La quadrata forza di Piero [...] austero, misurato, schivo di ogni affetto”, diventa la Bibbia per molti artisti: tutto il primo Novecento vive sulle orme di Piero, da Melotti a Gentilini, da Cagli, Cavalli e Capogrossi, fino a Casorati e Colacicchi: in essi la ripresa dell'antico si traduce nella riproposizione di figure e posture ripescate dal Quattrocento italiano, con una vocazione architettonica che esalta la luce, la geometria aurea e il senso prospettico dello spazio¹⁴. Dallapiccola rimane colpito dalla scoperta di Piero e ne fa subito un dettagliatissimo resoconto:

Venerdì ad Arezzo ò veduto Piero, per la prima volta. E, ritornato a Firenze, nella notte, ò preso una decisione: di non fare più il bischero [...] O per Piero o per il cambiamento d'aria di un giorno o per il mio ragionamento, nella stessa notte ò incominciato la partitura d'orchestra del “Recitativo e Fanfara”. E l'ho finita. [...] Mi sono sentito felice ancora una volta¹⁵.

Il compositore ritrova nel *Corteo della regina di Saba* la capacità di una sintesi narrativa che si trasforma in “armonia compositiva” dove il colore simula vibrazioni luminose, come il sommo pittore annota nel *De prospectiva pingendi*, e insieme un impianto geometrico e spaziale nel quale la proporzione assurge a perfezione. Ma non dimentica altresì l'impressione che la *Disfatta di Cosroe re di Persia* aveva suscitato in lui:

Varie volte avevo veduto nei dipinti soggetti analoghi, ma mai ero stato colpito altrettanto dal senso di peso che trascina i corpi in basso, come una valanga. Mi fu spiegato che tale effetto era da ricercarsi nella curva che accompagna la traiettoria dei corpi che

precipitano dall'alto. Ho avuto presente tale curva quando, molti anni più tardi, nei *Canti di liberazione*, in quello basato su un frammento dell'*Esodo*, mi sono trovato di fronte al versetto “descenderunt in profundum, quasi lapis”¹⁶.

I temi della fede, quelli della battaglia, la lotta fra religioni e quella fra contrapposte ideologie, trattati a piene mani nel *Prigioniero*, sono alla base delle scelte di Dallapiccola, che identifica nelle due specifiche scene del ciclo di Piero i momenti a lui più vicini in quel preciso e drammatico frangente storico. Così i *Due Studi* per violino e pianoforte, e poi i *Due Pezzi per Orchestra*, finiscono per racchiudere temi musicali, famigliari ed esistenziali: la ricerca dodecafonica, nel suo stadio evolutivo raggiunto con l'opera teatrale, si riversa interamente nella composizione sugli affreschi di Piero; le gravi tensioni sociali e politiche generate dalla messa in scena del *Prigioniero*¹⁷ sono rivissute nella contrapposizione fra le religioni che Dallapiccola osserva nella battaglia fra Eraclio e Cosroe, e che egli stesso aveva vissuto in prima persona a causa delle persecuzioni razziali subite da sua moglie Laura Coen Luzzatto; le fedi che si avvicinano in pace descritte dall'incontro fra la regina di Saba e re Salomone, sono altresì tradotte dalla raffinatissima *Sarabanda bianca*, una condizione che lo stesso Dallapiccola può testimoniare nella sua quotidianità, essendo lui fervente cattolico, e sua moglie ebrea e non credente. In queste composizioni si nasconde dunque gran parte dell'universo dallapiccoliano, che ancora una volta esprime la sua straordinaria vita spirituale con quella caratteristica peculiare dell'alternanza costante tra fasi opposte, di intimo e intenso raccoglimento da un lato, di violento e inarrestabile furore dall'altro¹⁸. Le stesse caratteristiche delle due scene del mirabile ciclo di affreschi.

¹ L. Dallapiccola, *Lettera a Guido M. Gatti*, 1965, in “Quaderni della Rassegna Musicale”, 1965, 2, numero speciale dedicato all'opera di Luigi Dallapiccola.

² Cfr. M. Ruffini, *Dallapiccola e i critofilm d'arte del primo dopoguerra*, conferenza del 5 febbraio 2002, in “Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut”, *Forschungsbericht*, Herbst 2004-2006, p. 171.

³ Cfr. le schede relative a *Due Studi* e *Due Pezzi per Orchestra* in M. Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di D. Kämper, Milano 2002, pp. 181-186.

⁴ L. Dallapiccola, *Lettera a Alfred Victor Frankenstein*, 27-28.2.1963, in *San Francisco Symphony Orchestra*, Programma di sala, San Francisco 1963.

⁵ M. Ruffini, *La matematica tra arti figurative e musica. Piero della Francesca e Luigi Dallapiccola. Comparazioni ragionate fra la “Storia della Vera Croce” e l’“Ulisse”*, in: *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento* (atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, 27-29 maggio 2005), a cura di M. Ruffini e G. Wolf (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, XIII), Venezia 2008, pp. 365-400.

⁶ Arezzo, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete laterale destra, registro centrale, 1452-1466, affresco, 336 x 747 cm.

⁷ Cfr. A. Paolucci, *Internazionalità di Piero della Francesca*, in *Leggenda di Piero della Francesca*, a cura di M.G. Rosito, Firenze 1994, pp. 133-144.

⁸ Cfr. I. Djuric, *Il crepuscolo di Bisanzio. I tempi di Giovanni VIII Paleologo*, Roma 1995; cfr. inoltre A. Crowley, 1453. *The Holy War for Constantinople and the Clash of Islam and the West*, New York 2005.

⁹ Cfr. lo schema generale del ciclo delle *Storie della Vera Croce*, come si evolve nel corso dei secoli, in Ruffini, *La matematica tra arti figurative e musica* cit., pp. 318-319.

¹⁰ Cfr. Q. Principe, *“Parlare e lacrimar vedrai insieme”. Analogie strutturali tra musica e arti visive*, in *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento* cit., pp. 3-18: 10.

¹¹ Dallapiccola scriverà comunque, poco dopo quelle mancate per Piero, musiche per tre documentari d'arte: *Incontri con Roma (Le Accademia straniera)*, del 1948; *L'esperienza del Cubismo* (1949); *Il Cenacolo di Leonardo* (1953). Cfr. le relative schede in Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 192-198; 221-225.

¹² Cfr. M. Ruffini, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, Venezia 2016 (in corso di stampa).

¹³ La proposta era stata avanzata dal critico musicale Luigi Magnani a nome della Società cinematografica “La Cittadella” di Parma. Cfr. Luigi Dallapiccola, *L'arte figurativa e le altre arti*, in Idem, *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Introduzione di G. Gavazzeni, Milano 1980, pp. 160-165: 164.

¹⁴ Cfr. Giovanni Colacicchi, *Figure di ritmo e di luce nella Firenze del '900*, a cura di M. Ruffini e S. Ragionieri, catalogo della mostra di Firenze, Firenze 2014. Cfr. altresì *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra di Forlì, Cinisello Balsamo 2013. Cfr. infine *Piero della Francesca e il Novecento. Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo 1920/1938*, a cura di M.M. Lamberti e M. Fagiolo dell'Arco, catalogo della mostra di Sansepolcro, Venezia 1991.

¹⁵ L. Dallapiccola, *Lettera a Jack Pozzi-Bellini*, 17 novembre 1931. “Recitativo e Fanfara” è il terzo tempo di *Partita*, composta da Dallapiccola fra il 1930 e il 1932.

¹⁶ L. Dallapiccola, *L'arte figurativa e le altre arti*, in Idem, *Parole e musica* cit., pp. 160-165: 162.

¹⁷ Cfr. la scheda relativa a *Il Prigioniero* in Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato* cit., pp. 165-173.

¹⁸ Cfr. M. Mila, *L'incontro Heine-Dallapiccola*, in “La Rassegna Musicale”, XX-VII, 4, 1957, pp. 301-308.