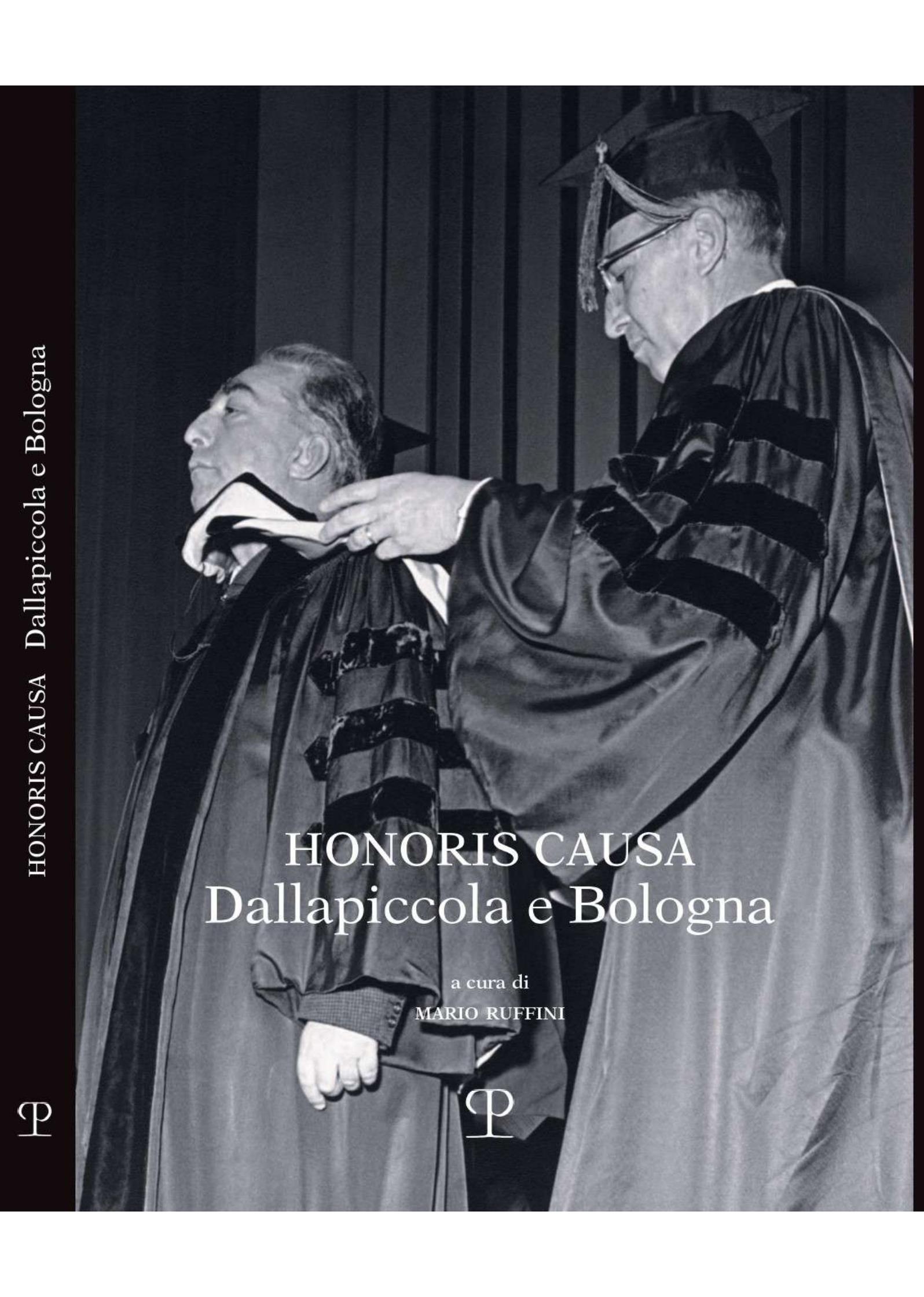


HONORIS CAUSA Dallapiccola e Bologna

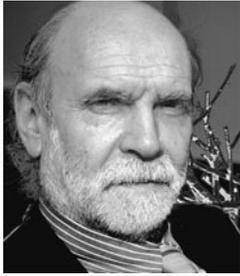


HONORIS CAUSA  
Dallapiccola e Bologna

a cura di  
MARIO RUFFINI

⌘

⌘



MARCO VALLORA

È nato nel 1953 a Torino, dove ha lavorato per Einaudi. Si è laureato con dignità di stampa, relatori Gianni Vattimo, Claudio Magris, Gianni Rondolino e Lionello Sozzi, con una tesi sul *Metaromanzo e l'autorispeccchiamento nelle arti*. Ha tradotto e prefato libri di cinema e di semiotica, di letteratura e di arte, collaborando con varie riviste, tra cui *Paragone*, *Nuovi Argomenti*, *Art Dossier* e varie testate nazionali. Ha dedicato saggi a Barthes, Proust, Butor, Picasso e le avanguardie, Ejzensejn, Balázs, Godard, Roberto Longhi, Giovanni Arcangeli, Gianni Testori, Schnitzler, Gide, Cocteau, Simenon, Pasolini, Zavattini, Palazzeschi, Paul Morand, Malerba, Valery Larbaud, Paul Léautaud, Lalla Romano. Si è occupato del rapporto tra le varie arti: la pittura e la scrittura, la musica e la pittura, il cinema e il romanzo, l'architettura, le arti figurative e il cinema. Ha curato mostre o presentato, in catalogo, artisti come Salvator Rosa, Cézanne, Manet, Monet, Giacometti, Vallotton, Schönberg pittore, Carrà, Casorati, de Chirico, Savinio, De Pisis, Maccari, Manzù, Burri, Arturo Martini, Clerici, Afro ecc. Ha scritto con Gae Aulenti un volume sulle strutture del melodramma: *Il Quartetto della Maledizione*. Ha redatto le voci *Arte del Novecento* per l'Enciclopedia Utet del Novecento e *La scenografia degli artisti* per la Storia del Teatro Einaudi. Attualmente è critico d'arte per «La Stampa» e «Lo Specchio». Insegna Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Urbino, ed Estetica al Politecnico di Milano.

#### ABSTRACT

“Che cosa avviene quando l'occhio s'illumina?” Potrebbe essere il *leitmotiv* che sottende un volume che, ulissianamente, naviga non solo tra musica e arti figurative, ma anche tra vita e opere di un compositore che “molto guardò e ammirò”. L'interdisciplinarietà che è uno dei fili conduttori della pluriennale ricerca di Mario Ruffini si riflette a perfezione

nell'interdisciplinarietà dallapiccoliana. Quella di un'acuità visiva spesso tradotta in musica. Anche chi si accosta al volume *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative* (2019) è coinvolto in un ondeggiare perpetuo; non più solo lettore ma osservatore, che tesse i fili fra una miriade d'immagini.

Marco Vallora

## DALLAPICCOLA E IL SUO ESEGETA

Ma è possibile fare un ritratto (per quanto approssimativo) d'un ritratto di un ritratto, che è quello che vorremmo qui tentare? Incommensurabilmente. Dal momento che con ottimo risultato Mario Ruffini ha realizzato un polifonico ritratto d'un complesso musicista, che ha composto già di sé come un continuo, rifratto, scheggiato autoritratto composito? Incommensurabile, s'è detto, perché ogni volta che ci si rituffa dentro, a capofitto, in questa personalità screziata quanto tetragona, ma anche dentro questo volume golosissimo e monumentale, la voluttà di sfogliare, di sottolineare, di compulsare e confrontare, e rigirare le pagine (ogni volta però distendendosi puntualmente in una confortante e confortevole radura di stimolo conoscitivo), puntualmente t'afferra anche una sorta di sgomento. Per l'impossibilità vistosa di concentrare e restituire, pur in minima parte, tutto quello che ogni volta questo testo, disseminato di notizie, rara cultura interdisciplinare, intelligenza e passione, ti regala e riserva, a sorpresa. Monumentale, sì (quasi 700 avvincentissime pagine, preziosi indici compresi) ma mai ingessato in strutture rigide e ripetitive. O imbustato in percorsi prestabiliti, accademicamente pedanti o inevitabilmente narcotici. No: quello che stupisce, in questo lievissimo macigno d'affettuosa erudizione, è che, pur strutturato con una sapienza grafica consumata e davvero di agibilissima lettura, forte di un'acribia critica indiscutibile, quello che maggiormente s'apprezza è il gioco continuo che privilegia il rapporto testo-immagine. Con vivacità di schemi originali, tabelle e sillogi a sorpresa. Per esempio: il 'ritratto' cronologico degli'imprescindibili legami con Schönberg e la dodecafonia. Il confronto anche epistolario con Matisse e Massine per il progetto accidentato di *Artémis ou Diana*. Il rapporto quasi simbiotico con la consorte Laura Coen Luzzatto, triestina, e le illuminanti traduzioni dal tedesco di lei, intellettuale mitteleuropea, amica di Saba e di Drusilla 'Mosca' (Marangoni, poi Montale). Il regesto delle case e delle abitazioni, soprattutto a Firenze. Il tema delle dediche musicali di alcune sue composizioni, che tradiscono una curiosa rete di amicizie e di rispetti, che non son mai riverenze. Le continue incursioni nella biblioteca, reale e ideale, di lui (mentre Laura era invece bibliotecaria di professione). Lui, intellettuale a raggio periscopico, con la presenza qui di quell'eloquente fotografia, che coglie il momento emblematico, in cui il maestro, sbilanciato dal fumo distraente della sua amante-sigaretta, estraе dagli scaffali, un volume. Che per la sua vita – anche

di musicista – risulta essenziale, quale l'*Ulysses* di Joyce (ennesima impronta triestina). Mostrarsi in dialogo con un libro: quasi schiudendo uno spicchio del sé, che caratterialmente voleva tenere prevalentemente segreto. Ecco, dunque: il carattere dominante di Dallapiccola. Che circola serpeggiando in queste pagine, e che s'intuisce subito, anche filtrato dalla visualità dei suoi amici pittori: spigoloso, angolare, con quel naso che il più delle volte, nelle numerose caricature raccolte dall'autore, s'impenna e come rimbalza: kakatoa facilmente irascibile. Le ciglia che diventano pesanti cediglie rannuvolate, così come evidenzia il vignettista torinese Riccardo Chicco. E i capelli che s'annodano, in un arruffo nervoso di stizza. Il volto, quel rostro leggermente batrácico, che pipa l'aria in difficoltosa apnea. Gli occhi che tendono al basedovismo, e il gran capo riottoso, pesante-pensante, che avanza e pencola. Anticipando sempre il corpo, come se l'intelligenza critica dovesse venir prima di tutto: gravitante. La grande testa macrocefala, sbilanciata, che è del resto un tipico ritrovato delle caricature. Ma eccola anche quando, nelle fotografie, egli dirige – allontanando come da sé il disgusto di sé. E distillando gesti sonori stillanti, in forma di lapilli digitali, come instaurando tra le superfici d'epidermide una scossa elettrica. Schioccando ogni volta un 'oh' di eterno, protestante stupore amaro. E c'è da notare che respira sempre qualcosa di luterano, di savonaroliano, nei suoi stigmi; nonostante quella sua quotidiana preghiera mattutina, che deposita come un cero, nella chiesa di Santa Felicità, a lato della pasoliniana *Discesa dalla Croce* del Pontormo. E già da subito è come se il corpo si tuffasse in prediche di rigore e turgore biblico. Ma presto quelle prediche tonanti e moraleggianti son come raddolcite da un'ironia ritraente, di raro stampo yddish (nonostante il suo intenso cattolicesimo interiore). Ironia che pare addensarsi nel tornado cotto di quelle sonore borse bolse, sotto gl'occhi, che paion intessute d'umili ripensamenti e di ragionevoli contrizioni: d'infante difficile. Che, in stile insolitamente chiarista, Adriana Pincherle, la sorella pittrice di Moravia, enfatizza e accalama d'inchiostri bleu, quasi assomigliandosi a un Virgilio Guidi o a Lilloni chiarista (immancabile bocchino. Che è come la spia di questo suo rapporto mediato, meditato e distanziato, dalla fiamma rovente della realtà). Mentre gli schizzi preparatori della Pincherle ce lo rendono quasi fratello alla fisionomia rampante dell'ispirato Cocteau.

Già: la visività regale, nell'universo meditativo di Dallapiccola (e anche nei pensieri figurati, che gli amici pittori gli dedicano) scalza la sua diffidenza a un'immagine di sé, che prende e si consolida (e in questo senso, caratterialmente – ma anche, leggermente, nella fisionomia – ricorda i tratti dolce-aguzzi di Roland Barthes. Che statutariamente non voleva essere 'caramellato' dalle definizioni univoche, universali, come sostenne, accettando la cattedra del Collège de France. Sottraendosi). Quasi come Baudelaire, che di fronte all'amico Nadar non si nega al dovere, ma poi sottrae sottilmente la propria immagine all'abbraccio della chimica dagherrotipica, anche Dallapiccola non amava farsi placcare dalla lastra fotografica («Ma non le sembri strano che io non mi sia *mai* fatto fotografare!»),

confida all'allieva/amica Paola Ojetti). Però poi lasciava fare, mercificare il proprio profilo, per mitezza editorial-discografica, per compiacenza comunicativa. E così gli dispiace, quando si rende conto che, per motivi di tempo, non andrà a stampa, come previsto, nel programma del *Volo di notte*, il felicissimo servizio fotografico del sapiente 'catturatore' e astrattista Luigi Veronesi, quell'icona felice, con il compositore, virtuoso qual era al pianoforte, offerto, con ispirata riluttanza, al sorriso bianco, ma solarizzato, della tastiera. Da cui si ritrae, con una certa dissaporata jattanza. E forse si riconosce, in quell'ondeggiare, nell'aria satura di musica, del suo capo, tornito e torreggiante, lasciando spazio grafico all'aria, alla puntinata parete d'insonorizzazione d'uno studio di registrazione. Se ne dispiace di non vederla pubblicata, forse perché comprende che, voltata dal bianco in urticato nero, quella era forse una soluzione accettabile... per lo meno alla sua tormentata, combattuta vanità di burbero scontroso (aura che filtra da molte altre sue 'icone'). E che gli fa suggerire convinto, che se le «ahimè alquanto luride fotografie» che Veronesi gli ha appena inviato, potrebbero deludere il pittore Aligi Sassu, mah sì, che s'accinga pure a ritrarlo *'in absentia'*: una soluzione indolore. Reinventando la sua figura che si sottrae. Infatti, subito s'affretta ad allontanare il calice gravoso d'un'altra temuta seduta di 'passione' fotografica. All'intermediario: «Altrimenti digli di 'inventare' i miei lineamenti. Non potrà che abbellirmi». Non tanto una questione di idealizzare, però, civettuolamente, la sua trafficata fisionomia. Ma, appunto, complice consiglio d'"inventare il vero", liberamente. Come teorizzava il suo amato Giuseppe Verdi (ed è incredibile. In famiglia, per fare un dono alla madre, era capace di 'suonare', bambino, al pianoforte, con programma manoscritto, brani tratti da un'opera, all'epoca praticamente rimossa come l'*Oberto, conte di san Bonifacio*). Altrettanto curiosamente, il ritratto a penna continua di Sassu, insolitamente per lui, è ben lontano dalla pastosità disfatta degli 'uomini rossi' coevi. Ma l'affilata fisionomia stoica del musicista s'affina e affila, sino a somigliarlo a uno di quei musicisti, profilati limpidi e scabri, da Picasso o da Cocteau, per i programmi dei *Ballets Russes* di Diaghilev. E pare così, semmai, un Ansermet, un Satie, un de Falla; proprio come capita anche in un suo bellissimo 'portrait' neoclassico, regalmente seduto, firmato nel 1930 da Baccio Maria Bacci. Bacci, che è poi anche il primo scenografo del suo *Volo di notte*, 1940, al Maggio sino a pochi anni prima capitanato da quell'amicissimo Guido Maggiorino Gatti, che tra i primi iniziò a rivolgere, diaghileggiando, le sue profferte per una scenografia innovativa ai pittori di cavalletto della sua cerchia soprattutto fiorentina (ovvero della cerchia solariana comune allo stesso Dallapiccola).

Ma questo capitolo amplissimo e stimolante degli scenografi professionisti, come Ghiglia o Luzzati, Gianni Ratto o Gianni Polidori (rapito al cinema), ovvero dei pittori imprestati come Sensani, Casorati (il più consanguineo) oppure Cagli, Scialoja, Clerici, Titina Maselli, ma anche registi di teatro e cinema come René Allio, Puecher o persino Kantor, sì, il Kantor della *Classe Morta*, e anche scultori

come Epstein, che non collaborano ma ispirano l'immaginario del suo *Job* ebraico, questo ramificato ambito teatrale risulta talmente vasto che non basterebbero certo poche pagine per soltanto sfiorarlo. Con Allio, che cita Appia, Cagli che evoca il *frottage*-decalcomania di Ernst, Sensani che 'fa' Savinio, Zuffi che cita, per il *Ritorno di Ulisse*, le macchine barocche effimere e Polidori l'albero verdiano di Burri, che però poco a poco si trasforma anche nel *Merzbau* di Schwitters. E ancora Leni Bauer-Ecsy che ritaglia e rimonta le *Carceri* di Piranesi, Casorati che giganteggia, rivisitando altre sue storiche scenografie. Molti, soprattutto tedeschi, che virano verso l'espressionismo-*Metropolis*, e con Scialoja che snatura sé stesso, citando il celebre sole-occhio di Picasso, per *Pulcinella*. (E c'è pure la sorpresa newyorkese di Frederick Kiesler, il grande architetto, complice degli allestimenti-choc delle gallerie surrealiste di Peggy Guggenheim, che per Dallapiccola progetta un'originale scenografia per *Il Prigioniero*; l'opera che Dallapiccola trae da uno dei *Contes cruels* di Villiers de l'Isle-Adam, trovato dai *bouquinistes* della Senna, *Torturato con la speranza*, che ha ispirato anche un curioso film 'surrealista' dell'attore francese Gaston Modot, legato a Buñuel e Renoir). Una vera e propria "schola" di scenografia, dunque, un *Gradus ad Parnassum* tentacolare e poco irreggimentabile (così come il divertente intermezzo del 'libro degli amici' del coreografo Milloss, che si rivela ricchissimo dei più diversi e celebri contributi di grandi firme).

Meglio tornare al ritratto più ampio e diffuso di Dallapiccola, al di là delle sole occorrenze figurative: perché se è vero che questo ricchissimo regesto d'immagini è assolutamente esaustivo nei rapporti tra la vita, la musica e i legami artistico-figurativi del compositore istriano-fiorentino, non c'è dubbio che sia riduttivo il titolo, che ragionevolmente l'editore Marsilio ha scelto, forse per la provenienza del lavoro nato fra il 2002 e il 2016 nel contesto del Dipartimento di Musica e Arti figurative del Kunsthistorisches Institut in Florenz, che fa parte della Società Max-Planck. Infatti, quando all'inizio s'è parlato d'un tentativo impossibile di tracciare un ritratto di ritratto di un ritratto (senza rischiare l'annacquamento platonico, del prototipo cioè che s'allontana progressivamente dal volto della verità), il senso era semplicemente questo. L'articolatissimo libro di Ruffini, musicista anche lui, imprestato alle seduzioni delle arti sorelle, è già di per sé una sintesi che ripercorre l'integrale personalità del musicista attraverso documenti, immagini fotografiche, tabelle e genealogie, frammenti d'epistolario e opinioni critiche, che esulano dal discorso della figuratività. Oltre a testimonianze vive della sua passione collezionistica (che è molto diversa da quella più specialistica e se così vogliamo dire più 'ricca', cosmopolita, di Casella. Uomo di mondo e di possibilità economiche più generose, che vira verso Casorati, de Chirico, de Pisis, Severini, e altri protagonisti del Realismo Magico). Da bambino, il ricordo è vivo, il tormento delle privazioni era fortissimo: durante la guerra, e il mercato nero, il pane costa così caro che la madre ritiene sia più economico mandarlo a teatro che non sfamarlo (pare di ascoltare Chaplin, quando racconta che la pove-

rissima madre non perdeva mai una sua nobiltà esistenziale: destinava metà soldi per il pane, ma non dimenticava mai di comprare i gelsomini). Così Dallapiccola, che non perde occasione per lamentare la sua condizione d'uomo disagiato, segnato dagli eroici sacrifici economici, al limite della fame vera, protratta (i leggendari "otto bomboloni" delle sue prime derelitte giornate di studente fiorentino, per sostenere poi uno studio accanito), è il classico collezionista 'per amicizia', per contatto. Che richiama intorno a sé dediche, solidarietà, regalie. E che quasi non esperimenta il lusso dell'acquisto per passione, ma che invece la passione rende e restituisce collezionista. Si tratta infatti spesso di fogli preziosi, sfuggiti ai riti della frequentazione amicale. E spessissimo, se di tele o olii si tratta, d'opere che rendono omaggio alla sua figura, ritraendola (ben una ottantina ne ha reperite il segugio Ruffini, e ce n'è pure un paio, assai eleganti, firmate dalla sua stessa penna multi-sapiente). Oppure onorando la figura della moglie Laura, che accanto a lui, lei atea e d'origini ebraiche (come la moglie Yvonne di Casella, e tanti guai col regime) traduce dottamente dal tedesco – e anche questo è un capitolo importante che il variato volume non trascura, giustamente. Traduce Busoni, le memorie di Alma Mahler, le lettere di Brahms, gli storici della musica Dahlhaus, Werba, Eggebrecht. E un romanzo singolarissimo di Felix Hartlaub, *Nell'occhio del tifone*, che tradisce i suoi interessi (con la stessa acribia di Dallapiccola, che compulsò per *Job* addirittura 34 versioni di Bibbie). E infine fa conoscere un filosofo-romanziero come Gunther Anders, allievo di Husserl e Heidegger, marito di Hannah Arendt, demonizzato da Adorno. Ed è ovvio che Laura sia sempre vicina e sollecita, nelle scelte letterarie di Dallapiccola, quando passa dal *Kalevala* alla *Chanson de Roland*, da Jacopone da Todi a Heine, da Michelangelo il giovane a Joyce, da D'Annunzio a Wilde, da Jiménez a Machado e a Murilo Mendes. Machado, un verso che vale un *exergue* per l'intera sua esistenza: «Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare». Anche quando, penetrato dalla memoria del suo mare nativo, sireonato dai suoi viaggi in piroscampo (per andare a insegnare e ad ascoltare la sua musica in America fende ebbro l'Atlantico, in mezzo a una ridda impazzita di gabbiani), è Dante a influenzare il suo Ulisse, più che non Omero. Poco avendo dell'ulissico Ulisse, avventuroso in avanscoperta. Ma assai di più del prototipo dantesco, raziocinante e morale. Rifiuta per questo il progetto con Massine, che immaginava altre versioni d'un Ulisse danzato. «Gli dissi che non avrei mai ammesso, per esigenze sceniche, né per esigenze del cosiddetto successo, di concludere il lavoro con il trionfo nella Reggia: bensì che avrei voluto, nell'ultimo quadro, un Ulisse solo, fuggente verso il mare». Proprio come in una celebre *gouache* boeckliniana di de Chirico. Dallapiccola: Ulisse-indomito, inconciliato, uncompromesso. Esule perenne, come in fondo, da sempre, Dallapiccola si concepisce, «tutto in fondo cominciò con l'esilio».

Anche nella sua Firenze amata-ostile, che si proietta nei suoi personaggi-maschere d'autoritratto, che musicalmente Guido Peyron concerta, in una notevole tela contrappuntata: *Gli amici nell'atelier*. Una versione molto 'florentinidad'

dei quadri di gruppo francesi, per esempio di Fantin-Latour, tutt'intorno a Delacroix. E anche qui, nella tela, s'affacciano le varie arti in frappè da caffetteria: intorno al musicista che dirige, gli occhi puntuti nella partitura, ecco Felice Carena, Wilfredo della Gherardesca, Vieri Freccia, Gianni Vagnetti, Arturo Loria, Odoardo Zappulli van Oldenbarnevolt e persino il disorientato cagnolino d'artista, che rappresenta velazquezianamente il suo padrone, occupato dietro la tela. La Firenze anni Trenta e di «Solaria», delle Giubbe Rosse o dell'Antico Fattore, contrapposta ai selvaggi maccariani e longanesiani del vicino Pazskowski papiniano. Amici-poeti, che lui frequenta: come Montale, Macrí, Carocci, Bonsanti, Arturo Loria, oppure il musicologo Giannotto Bastianelli, che esalta Schönberg e Ravel, ma in Italia predilige musicisti ostili a Dallapiccola, come Respighi o Pizzetti. E preferisce Mascagni a Puccini, che invece Dallapiccola apprezza molto, non fosse altro per il suo pellegrinaggio giovanile, ad ascoltare il *Pierrot lunaire*, da Lucca a Firenze (qualcuno sostiene quasi arrivandoci a piedi, come Herzog a Berlino, per allontanare la morte della studiosa di cinema Lotte Eisner). Con Ojetti e Berenson sullo sfondo: studiosi d'arte che lo accompagnano nella vita travagliata, e che lui ascolta, con il suo orecchio fraterno; ma che insegue però, lacerantemente, ossessivamente, altri metronomi interni. C'è una memoria illuminante, a proposito: una passeggiata a Fiumetto, insieme a Gadda, i Bonsanti, Contini, e il violinista Sandro Materassi, che fa duo con lui. Camminano, chiacchierano, una compagnia da invidia! Ma lui non smette di contare i passi dentro di sé, agonista. Preso da una sorta di sindrome di Asperger musicale: «Possedeva una mente musico-matematica che aveva qualcosa di maniacale, come la sua abitudine, quasi avesse nel cervello un metronomo, di contare i passi d'ogni sua passeggiata, comprese le serali, che compiva con me, lungo la spiaggia», come racconta il bibliofilo-memorialista Vigevani. E meticolosamente anche Ruffini misura queste passeggiate, regolari come diagrammi aritmetici, in schemi che ricordano quelli dei coreografi antichi: rigorosamente un'ora spaccata di distrazione. Con esattezza inquietante, matematica. Girellando ossessivamente intorno a casa (e disertando la complice bicicletta). Una dedizione al lavoro quasi maniacale. Sin da bambino, accanto a disegni già maturi e sapienti, eloquenti, confessa al suo diario le colpe 'adulte', penitenziali: 'Rispondere con arroganza'. 'Vendicativo'. 'Desideravo il male degli altri'. Ma rivela pure: «Dispiaceri: volevo andare a scuola prima del tempo». Allarmante e rivelatore. Annunziando una «spasmodica venerazione del numero e una disciplina ferrea di vita e di lavoro».

In questo diagramma, esatto e inflessibile, c'è come una macchia che l'antifascista Dallapiccola, per idiosincrasia, non potrà poi tollerare o volentieri rammemorare. La connivenza con il mondo (a uno sguardo successivo, compromesso e impuro) qual è quello del suo protettore-mecenate, Sua Eccellenza Ugo Ojetti, il signore del Salviatino. Teorico di regime e spauracchio critico del «Corriere della Sera» (che oggi andrebbe pur in parte rivalutato, con i suoi gusti un po' desueti, è vero, anti-avanguardistici, ma capace però d'intuire, tra i pochi, le doti iningabbiabili

e geniali di un alter-Modigliani, come Oscar Ghiglia). Ojetti, che lo accoglie, 'giovane povero' alla Feuillet, nel suo seducente Castello di Alcina della corteggiatissima Villa del Salviatino, e che gli affida i talenti pianistici della figlia Paola (con cui brucia forse un amore impossibile), che diventerà poi una sorta di sua manager, per gli apprezzati concerti da virtuoso pianista. Ma, sottilmente, Ruffini sottolinea che non porterà mai con sé in villa la promessa Laura, di rischiose origini, incompatibili all'ambiente, e parrebbe firmare senza apparente entusiasmo il *liber amicorum*. Quasi non fosse degno, presuntuosamente, di quell'accollita mondano-spensierata, o si vergognasse di quella frequentazione, per pure ragioni di bisogno. L'alibi non pretestuoso del bisogno e una sorta di fragilità sociale, che esige ogni volta di esser protetta. «Letteralmente sul lastrico», come scrive, s'augura infatti d'essere scolasticamente inquadrato, così da poter «contare su quelle poche, dio sa quanto, ma necessarie, mille lire al mese». Comunque l'ambiente e le frequentazioni al Salviatino sono quanto mai alte, varie e talvolta propiziatricie. Anche qui, musicisti internazionali, come il violoncellista Cassadò o il direttore De Sabata (Toscanini invece, Dallapiccola lo incontrerà in esilio a New York. Così come Thomas Mann, di cui predilige *Giuseppe e i suoi fratelli*, inserendosi anche nella diatriba tra Mann e Schönberg, a proposito del *Doktor Faustus*. «Signor Dallapiccola» lo chiama nelle dediche il romanziere, «maestro della nostra Monika»). E poi ancora: Guido Agosti, Nino Sanzogno, Mario Labroca e Vittorio Gui, che vuol in fondo dire l'ambiente nascente del Maggio Fiorentino. Con Gatti e il gerarca Pavolini, appassionato di teatro e di lirica. Ma anche i compositori Casella e Malipiero, Castelnuovo-Tedesco e Vincenzo Tommasini, e pure Ernst Bloch e Giulietta Gordigiani-Mendelssohn, figlia del pittore e nipote del musicista. O l'illuminato musicologo Ferdinando Ballo, che viene da Milano, ove sta progettando la coraggiosa impresa editoriale di Rosa e Ballo, che per non concedere fibre artificiali ai paracaduti del regime, le converte in provvidenziale carta per edizioni premonitrici. Per far penetrare di straforo Ibsen, Grosz, Lorca, Brecht, il Dadaismo, Wright, Le Corbusier, ecc. Ma in villa vengono anche gli architetti nostrani, Giò Ponti e l'esoterico Tomaso Buzzi. I pittori Vagnetti e Peyron, e il 'parisien' Paresce. Gli scultori Trentacoste e Libero Andreotti. Gli storici dell'arte Supino e Marziano Bernardi, critico della «Stampa». E figure del bel mondo, come De Bonis o Maria Gui Bourbon del Monte, imparentata con gli Agnelli. Ma soprattutto studiosi della letteratura, come De Robertis e Loria, scrittori minori, come Civinini o ragguardevoli, come Marino Moretti, e poi Montale, Parronchi, Marinetti e i due incompatibili: l'ironico, marinettiano Aldo Palazzeschi (*Les dieux s'en vont, D'Annunzio reste*) e il tribunizio, appunto, D'Annunzio. Di cui il giovanissimo Dallapiccola musica *La Beffa di Buccari*, con le *Canzoni del Quarnaro*, 1930. Capta la benevolenza di quel mondo composito ("l'arte o è mescolata alla vita quotidiana o s'illanguidisce" è il motto del Signore del Salviatino) e talvolta dà un assaggio-prova generale dei suoi concerti in *tournée*. E qui incontra anche un curioso compositore-etnografo di musica popolare, l'ebreo-torinese Leone Sinigaglia, che avrà poi molti contrasti con il regime (e una sincope fatale, al momento dell'ar-

resto). Ma l'altro polo delle sue frequentazioni è quasi incompatibile, perché si tratta del focolare simmetrico di Amelia Rosselli, la madre degli infelici Carlo e Nello, imparentata pure con Moravia: lì Laura ha invece diritto di cittadinanza. Ma esser allevato nel clima fiorentino del Salviatino e di «Solaria» (si veda inoltre un altro quadro fiorentino di Bacci, sempre di argomento *Solaria alle Giubbe Rosse*, scheggiato come un Filonov. In cui compaiono a sorpresa anche Vittorini, Carocci, Bonsanti, Vieri Freccia, Timpanaro, e l'impettito cameriere del locale) stampa su di lui, forse, un'impronta di gusto estetico, che spiega molto delle predilezioni figurative di Dallapiccola. Che a differenza dei suoi gusti musicali, più disarticolati da ogni melodia tradizionale e prettamente dodecafonici (che dovrebbero esser dunque più accordati con la nascente cultura astratta e minimalista, il Gruppo Origine di Burri, Capogrossi, Colla e Ballocco, oppure lo Spazialismo milanese, per esempio, d'un Fontana, o ancora il lirismo aniconico-immaginario di Melotti) prediligerà invece, a eccezione del suo rapporto con il post-futurista Veronesi e il suo allievo Bussotti (che gli regala un felice *collage* sperimentale), quasi sempre e prevalentemente la pittura figurativa. (Non si parla qui delle scenografie, che talvolta lo esautorano). Preferisce soprattutto la pittura del *rappel à l'ordre* di Bacci, quella visionaria di Loffredo e di Farulli (fratello del violista, legato al Quartetto Italiano, assai attivo alla Scuola di Fiesole) e quella tardo-metafisica del pur ragguardevole Colacicchi. Mai flirtando (salvo con l'eccezione di Cagli e di Scialoja) con le avanguardie artistiche, lui che pure aveva intrapreso in musica sentieri tanto radicali. Così si spiegano forse meglio le sue amicizie profonde con Colacicchi e la moglie Flavia Arlotta, con Peyron, Sensani, Bacci, non con il 'vero' Martini (Arturo, e nemmeno Alberto, il surrealista) ma con il poeta-scultore Quinto, scoperto da Soffici, che lo ritrae più volte, in terracotta. E poi Mippia Fucini, la nipote dello scrittore Renato, che curiosamente, in sintonia con i suoi *Visacci* caricaturali, tanto amati da Piero Bargellini, isola su carta sfuocata un profilo del musicista quasi maldestro. Proprio come quando Pasolini, con l'olio o l'aceto, evocava visivamente, a memoria, la sagoma di Roberto Longhi o della Callas. In fondo Dallapiccola (che come Rossini, Mendelssohn, Caruso, e altri musicisti, si dimostrava inoltre un provetto disegnatore e anche un divertito caricaturista, almeno di sé – 'beccando' coraggiosamente i suoi tratti più bisbetici e 'princisbecco') quasi in dissonanza con i suoi gusti musicali legati alla dodecafonia, rimase piuttosto legato alle poetiche puro-visibiliste degli anni Trenta e a «Valori Plastici». Incarnate dalle pagine di Longhi, Carrà e Lionello Venturi (*Il gusto dei Primitivi*) nel riscoprire, per esempio, gli amati Piero della Francesca e Paolo Uccello. Terrorizzato, come Gavazzeni, di rischiare il dilettantismo di certi colleghi «che invadono il campo di un'arte che non è la loro e di cui non hanno conoscenza specifica», e che sprecano metafore musicali per parlare di pittura e immagini sonore per spiegare la pittura. Deciso però, caparbiamente, a «chiarire a me stesso il perché di un'ammirazione per un artista» (nella fattispecie un pittore) spesso usando gli stessi, come sprone e incentivo, se non provocazione, per quella sua organizzata esistenza-congegno. Eccolo maturo, per esempio, davanti

al ripensamento della 'prima volta' con Piero della Francesca, ad Arezzo (insieme a un'altra passione professionale, quella per il cinema). Lavorando all'epoca dei critofilm di Raggianti, vincendo un premio a Bruxelles, ove dominavano i cortometraggi di provetti registi belgi e olandesi, progettando anche le musiche per un documentario sulla *Cena* di Leonardo, insieme al collega Luigi Rognoni (cui resterà solidale, anche nelle sue drammatiche disavventure legal-coniugali). «Non ho purtroppo alcuna competenza specifica in fatto di pittura. Quando, nel 1946, mi fu proposto di scrivere la musica per un documentario su Piero della Francesca, deformati dalla memoria rimanevano in me un pannello bianco infinitamente sereno, sotto il quale stava un tragico pannello rossopieno di luci che si intersecano: il corteo della regina di Saba e la disfatta di Cosroe, re di Persia». Rivelatrice visione soltanto tonale-cromatica, d'un vasto appezzamento narrativo, quasi snebbiato. Ma torniamo alla prima impressione di quell'incontro (lesinando anche sulle 'h', superflue inutili nell'avarò periodo di guerra. Come fa il *Dizionario delle Opere e degli Autori* Bompiani che, con quel ritrovato, risparmia miriadi di pagine. Ma è comunque un criterio 'economico', che rivela molto del suo temperamento): «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 raffinamento, nella stessa notte ò incominciato la partitura d'orchestra recitativo e fanfara e l'ò finita... Mi sono sentito felice ancora una volta». Dunque, talvolta, egli sa ancora essere felice.

Per chiudere, quasi due *exergues* rovesciati, due citazioni elettive che ci paiono rivelare molto i tratti del nostro. Quando s'innamora di *Das Augenlicht* di Webern, 1938, annota queste parole-chiave: «Che cosa avviene, quando l'occhio si illumina? Deve rivelare cose meravigliose, come l'intimo di un uomo che si fece cielo, con altrettante stelle, quante illuminano la notte. Con un sole che risveglia il giorno». Quando è a Berlino per la prima di *Ulisse* scopre sul giornale un articolo di Saul Bellow che gli pare scritto per lui; quasi un saluto tra fratelli che non si conoscono. Tra notizie, dicerie di scandali, attentati, guerre, l'arte di raccontare oggi è diventata insulsa, sostituita ormai dal reportage, così ragiona il romanziere. «Un atteggiamento che implica la superiorità dell'azione. Il suo punto di partenza è che chi racconta non possiede alcuna verità sua, alcuna luce interiore. Ma quanto lume può dare la luce esteriore, presa a prestito dagli avvenimenti quotidiani? È la luce delle insegne pubblicitarie, delle *réclames*, non quella di Vermeer e di Monet».

Un'ultima annotazione. Compulsando questo libro, verrebbe istintivo immaginare quanto suggestivo potrebbe essere un volume comparato, tra le collezioni, finalmente confrontate, di Casella, Petrassi e Dallapiccola. Tutti veri intenditori d'arte e pure così distanti nel gusto. Ma proprio tenendo in mano quest'antifonario contemporaneo, così *picto* di notizie e così insolitamente esaustivo (sia gloria anche all'editore Marsilio, che aggiunge pure un DVD sui rapporti del compositore col cinema), si ha davvero la melanconica impressione che si tratti di un'opera-limite, ultimale: un'opera-congedo. Che potrà conoscere poche altre imprese simili.