



Musica e Arti figurative

Rinascimento e Novecento

a cura di
Mario Ruffini
Gerhard Wolf

estratto

MARIO RUFFINI

*La matematica tra arti figurative e musica:
Piero della Francesca e Luigi Dallapiccola.
Confronti ragionati
fra la "Storia della vera croce" e l'"Ulisse"*

Marsilio

Musica e Arti figurative

Rinascimento e Novecento

a cura di
Mario Ruffini
Gerhard Wolf

estratto

MARIO 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"*

Marsilio

ABSTRACT

La matematica tra arti figurative e musica: Piero della Francesca e Luigi Dallapiccola

Oggetto di questa indagine sono le corrispondenze fra discipline diverse, fra luoghi geografici e momenti storici lontani, fra la categoria del tempo, propria della musica, e quella dello spazio, propria dell'immagine: tali corrispondenze danno origine allo studio di un capolavoro dell'arte figurativa rinascimentale, il ciclo pierfrancescano sulla *Storia della vera croce*, e a un capolavoro dell'arte musicale del nostro tempo, l'*Ulisse* di Luigi Dallapiccola. Il teatro musicale del Novecento si configura come luogo privilegiato per un dialogo organico fra musica e arti figurative, poiché in esso le due discipline mostrano appieno la vicinanza dei rispettivi modi e mondi espressivi, nel metodo e nello spirito. La purezza prospettica di Piero della Francesca e l'essenzialità melodica di Dallapiccola trovano nella matematica il loro punto di incontro, una mediazione che collega l'arte figurativa del Rinascimento alla musica del Novecento. La contrapposizione fra l'eleganza dell'*Incontro fra la regina di Saba e Salomone* e la violenza della *Battaglia fra Eraclio e Cosroe* ha una perfetta corrispondenza musicale nei *Due Studi* per violino e pianoforte, poi sviluppati nei *Due Pezzi per orchestra*, composti da Dallapiccola come trasposizione sonora di quelle specifiche immagini. L'unità tematica che trova nel "sacro legno" il fuoco prospettico di due scene così diverse, è ribadita nel brano musicale con temi congiunti e incrociati fra loro, nonché con colori dinamici di pianissimo e fortissimo, perfette risonanze di eleganza e violenza. La corrispondenza si amplifica con il procedimento a specchio delle scene pierfrancescane dell'intero ciclo sulla *Storia della vera croce*, che a sua volta si riconosce paradigmaticamente nell'organizzazione delle scene di un'opera come *Ulisse*. Un altro aspetto fondamentale accomuna ancor più quelle esperienze artistiche: l'universo spirituale. L'organizzazione "seriale" degli affreschi e l'organizzazione "figurativa" dell'*Ulisse* sono metafora di ricerche che vanno ben oltre le esigenze semantiche delle rispettive discipline, poiché attraversano la conoscenza dell'uomo, proiettando la ricerca verso il "postulabile" e l'"impostulabile".

ZUSAMMENFASSUNG

Die Mathematik im Spannungsfeld zwischen bildender Kunst und Musik: Piero della Francesca und Luigi Dallapiccola

Der Gegenstand dieser Untersuchung sind Korrespondenzen zwischen unterschiedlichen Fachgebieten, zwischen entfernten Orten und weit auseinander liegenden Epochen, zwischen der Kategorie der Zeit, die der Musik eigentümlich ist, und der Kategorie des Raums, die sich im Bild manifestiert. In einem Fall ist es Piero della Francescas Freskenzyklus mit der *Kreuzlegende*, im anderen ein musikalisches Werk unserer Zeit, der *Ulysse* von Luigi Dallapiccola. Das Musiktheater des 20. Jahrhunderts erweist sich als ein bevorzugter Ort für den Dialog der Künste, denn in ihm offenbaren Musik und bildende Kunst die Nähe ihrer Ausdrucksformen und Ausdruckswelten in Gänze, wie es sich sowohl in der künstlerischen Strategie wie im gemeinsamen Geist manifestiert. Dabei kommt der Synkretismus der Künste zum Vorschein: die perspektivische Reinheit bei Piero della Francesca und das melodische Wesen bei Dallapiccola haben ihren gemeinsamen Bezugspunkt in der Mathematik, die sich als das vermittelnde Element zwischen der Renaissance-malerei und der Musik des 20. Jahrhunderts erweist. Die Szenenabfolge des *Kreuzlegenden-Zyklus* Piero della Francescas etwa spiegelt sich in der szenischen Dramaturgie einer Oper wie *Ulysse* wider, ebenso wie der Kontrast zwischen der Eleganz der Szene *Begegnung der Königin von Saba mit König Salomon* und der Brutalität in dem Fresko *Die Schacht zwischen Heraklius und Chosroe* seine perfekte musikalische Entsprechung in *Zwei Studien* für Violine und Klavier findet, später zu *Zwei Stücke für Orchester* ausgeweitet, von Dallapiccola wie eine klangliche Transposition der Eigenheiten der besagten Gemälde konzipiert. Die thematische Einheit, die im „Heiligen Kreuz“ perspektivisch auf zwei so divergierende Episoden fokalisiert ist, wiederholt sich in der musikalischen Komposition, in Gestalt von miteinander verwandter und sich durchdringender Themen wie auch mit Hilfe dynamischer Skalierungen vom pianissimo bis zum fortissimo, exakte Widerklänge von Eleganz und Brutalität. Aber es gibt noch einen weiteren grundlegenden Aspekt, der die unterschiedlichen künstlerischen Erfahrungen vereint: das geistige Universum. Die serielle Konzeption der Fresken und die bildliche Konzeption des *Ulysse* sind Metaphern für eine Kunstsprache, die weit über die spezifischen semantischen Anforderungen der beiden Disziplinen hinausgeht, da sich in ihnen eine Kenntnis des Menschen manifestiert, die aus der Frage nach dem „Möglichen“ und dem „Unmöglichen“ herrührt.

LA MATEMATICA TRA ARTI FIGURATIVE E MUSICA:
PIERO DELLA FRANCESCA E LUIGI DALLAPICCOLA

Comparazioni ragionate fra la *Storia della vera croce* e l'*Ulisse*

A Max Seidel: «Denken ist danken»

Les arts, à un moment déterminé de l'Histoire, ont un problème commun. Si j'étais compétent en peinture, je suis sûr que même dans cet art je pourrais trouver des analogies très frappantes avec la musique des douze-sons.

LUIGI DALLAPICCOLA, *Lettre à M^{me} Louise Tachau*,
The Louisville Orchestra, le 14 février 1954

PREMESSE

Gli dèi scelsero la musica per misurare il tempo. Dopo millenni di inesausti tentativi, l'uomo non riesce ancora a definire e a codificare l'esatta natura del "tempo", categoria suprema che più di ogni altra può unire spirito e materia, idea di Dio e idea del mondo, effabile e ineffabile. La musica racchiude in sé le segrete possibilità di catalogare il tempo, e di renderlo in qualche misura percettibile alle limitate risorse umane: musica è trasposizione sonora della matematica, «contare con la mente, senza sapere di contare»¹, poiché tutto il mondo dei suoni sta dentro al mondo dei numeri.

Impossibile disgiungere le categorie del tempo e dello spazio, che si svelano solo attraverso la loro indissolubile unità. Niente meglio della musica e dell'arte figurativa – indissolubili anch'esse – ci aiuta a indagare queste insondabili categorie: ecco perché parlare di musica e arti figurative significa parlare di tempo e spazio. Solo la matematica offre gli strumenti di indagine per computare tempo e spazio, ed è in essa che musica e arti figurative trovano il loro punto primario d'incontro.

Sembrano a prima vista mondi distanti fra loro, ma sono invece discipline vicinissime e intrecciate oltre ogni possibile immaginazione, che si abbeverano alla stessa fonte: spazio e tempo aiutano a rivelare la loro estrema vicinanza. Ogni cosa del creato rimanda a ogni altra cosa del creato, che non può mancare di significato in alcuna sua frazione. «Tout se tient», ha scritto Gertrude Stein agli inizi del Novecento nella sua *Storia geografica dell'America*, per sottolineare una relazione fra fisicità dei luoghi e specifiche forme d'arte². La storia della musica e la storia dell'arte ce lo dimostrano, con certezza. Sincretismi culturali che vanno indietro e si perdono nel tempo.

Spostando luoghi e tempi, è possibile constatare come a Venezia tutti i processi del pensiero creativo, figurativo e musicale, passino attraverso lo studio della natura: la storia dell'arte si manifesta con una attenzione particolarissima a luce e colore (Giovanni Bellini, fra gli altri, ne è un esempio preclaro), mentre la storia della musica si esprime in esatte corrispondenze con l'uso della policoralità, piena di luce, e dell'armonia, piena di colore (i due Gabrieli prima, e Antonio Vivaldi poi, rappresentano compiutamente quel mondo che nasce intorno ai due organi e ai due cori di San Marco). Luce e colore nell'arte figurativa, policoralità e armonia nell'arte musicale, trovano poi riscontri nella meditazione filosofica di tipo aristotelico che ebbe il suo centro nello studio patavino, dove costante fu l'empirica osservazione della natura. Natura dunque a Venezia: *colore e armonia*.

A Roma, c'è corrispondenza fra i grandi miti e riti celebrativi e le architettoniche fastosità degli spettacoli barocchi nella Roma dei papi (Bernini per esempio, con la sua magniloquenza), e la forte pratica polifonica che si sviluppa nelle cappelle musicali, in particolar modo nella Cappella Sistina, dove impera incontrastato Pierluigi da Palestrina. Corrispondenze che ancora una volta trovano una sponda filosofica, in questo caso negli universi paralleli (*De l'infinito universo et mondi*) di Giordano Bruno.

A Firenze, corrono in parallelo l'essenzialità figurativa del segno e del disegno (da Andrea del Sarto a Michelangelo), e l'essenzialità melodica. Segno che si fa figura, da un lato, e canto (*melos*) dall'altro, e che porta alla nascita del melodramma. Corrispondenze che sembrano ubbidire ai dettati neoplatonici di Ficino, come se *l'idea* filosofica alimentasse insieme segno e suono, che a Firenze più che altrove si fanno *disegno e melodia*.

Precise corrispondenze fra essenzialità figurativa e essenzialità melodica, che prendono vita e si sviluppano nel comune culto dell'esattezza.

Corrispondenze geografiche che si perpetuano nel tempo, proseguendo parallele – nella musica come nell'arte figurativa e in altre sfere del pensiero creativo – fino al Novecento. L'*Urlo* di Edvard Munch trova puntuali e iconologiche risonanze parallele nell'Espressionismo musicale dell'*Erwartung* di Arnold Schönberg, in quello cinematografico del *Kabinett des Doktor Caligari* di Robert Wiene, in

drammi come *Masse Mensch* di Ernst Toller o *Geschlecht und Charakter* di Otto Weininger, o infine nella antologia espressionista *Menschheitsdämmerung* di Kurt Pinthus.

Nel secondo dopoguerra, il colore e la luce continuano a infondersi nella musica “veneziana” di Gianfrancesco Malipiero (il cui procedere è da alcuni definito “a pannelli”), nella vivezza del rosso rivoluzionario di Luigi Nono, o nell’arte figurativa di Emilio Vedova; lo speciale gusto del “barocco romano” si manifesta nella musica “cattolico-controriformista” di Goffredo Petrassi, mentre Scipione capta in figura l’atmosfera di scirocco o la sensualità soffocata o indifferente della città dei papi – simile in questo ai romanzi di Moravia –, e Corrado Cagli si radica nella realtà cittadina degli anni Cinquanta e Sessanta informando l’intera Scuola romana. A Firenze, i canoni dell’essenzialità figurativa, della purezza lineare di segno e melodia, si esprimono compiutamente nella musica di Luigi Dallapiccola³, mentre l’arte figurativa del secondo dopoguerra non esprime personalità tali da riassumere le tensioni dell’immaginario di un’intera comunità di artisti⁴.

Già agli inizi degli anni Sessanta, un illuminato Roman Vlad osservava analogie fra musica, letteratura e arti figurative, in un celebre e lungimirante articolo dedicato a tre dioscuri della musica italiana del Novecento: Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi e Luigi Nono⁵.

Quel che ci preme porre in rilievo è il nesso tra il rinnovato interesse per il canto (e per il teatro musicale) e il particolare clima culturale in cui i protagonisti di questo processo di rinnovamento si sono formati e, a loro volta, hanno contribuito a formare. L’amore per il canto, non più inibito, implica infatti per i musicisti un acuirsi del gusto per la parola, per la poesia; la prassi teatrale comporta più stretti contatti col mondo della letteratura e delle arti figurative. [...] Per cogliere in modo non superficiale talune determinanti dell’attività di Luigi Dallapiccola, è diventato essenziale considerare le conoscenze, i gusti e le predilezioni [...] nei confronti delle altre arti e dei fenomeni culturali in genere. [...] Dallapiccola passa normalmente le sue vacanze passeggiando sulla spiaggia, e studiando uno dei Canti della *Divina Commedia* che ancora non ricorda per intero, onde poter “gustare la poesia a memoria”.

La passione per la letteratura di Dallapiccola si evince dall’influenza esercitata dall’*Ulysses* di James Joyce (con il suo uso di assonanze e forme verbali a specchio), e da *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust (con la speciale tecnica di presentazione dei personaggi, in particolare di Albertine) in merito alla sua personale elaborazione della tecnica dodecafonica, vero parallelo musicale di quei paradigmatici esempi letterari. Ma si evince forse ancor più dalla personale storia familiare – a meno che non si voglia considerare casuale il fatto che abbia sposato una bibliotecaria –, e non da ultimo, dal suo essere librettista di sé stesso, per tutte e quattro le sue opere teatrali, *Volo di notte*, *Il Prigioniero*, *Job*, *Ulisse*⁶. Ritorniamo ancora a Roman Vlad, con ulteriori quadri relativi ai tre “dioscuri”, tutti incentrati sulla correlata natura delle diverse arti:

Il costituirsi di un’opera, il processo del suo divenire viene sentito da Luigi Dallapiccola con un senso quasi religioso di mistero e il suo interesse si appunta sulle modalità di tale processo colto anche fuori dallo specifico campo musicale. Una ri-

prova immediata di ciò l’abbiamo avuta quando Dallapiccola ha attirato la nostra attenzione sugli studi preparatori e sulle varie fasi di formulazione dell’incisione *Bien tirada está* dai *Capricci* di Goya di cui aveva acquistato recentemente una edizione in volume. E questo quasi a smentire una sua precedente affermazione con la quale intendeva negare di essere sensibile alla pittura. Egli conveniva però di amare alcuni pittori e precisamente Cimabue, Masaccio e Piero della Francesca e ci diede successivamente un’ulteriore prova di “saper vedere” additandoci nella chiesa di San Felice (vicina alla sua abitazione in via Romana a Firenze) una lastra (forse di serpentino) le cui venature e macchie naturali potevano suggerire una immagine da pittura impressionista. E questo con l’intento di paragonare la casualità di quell’immagine ai brani aleatori venuti in voga sulla cresta dell’ultima ondata della moda avanguardista. [...]

La sensibilità di Goffredo Petrassi per la pittura è invero singolare; [...] ricca la sua collezione di opere di Carrà e Morandi, De Pisis, Soldati, Crippa, Dova, Afro o Burri, acquistati in anni in cui molti di loro non erano ancora artisti celebri. [Si impone qui un] significativo parallelo con l’influsso di determinati stilemi letterari sulla poetica di Dallapiccola. [È lo stesso Petrassi a osservare come] il suo decisivo accostamento alla dodecafonica si verificò nella *Récréation concertante* (*Terzo Concerto per orchestra*) che egli scrisse nel 1953, cioè immediatamente dopo il suo accostamento alla pittura astratta. Il nuovo indirizzo segnato dalla sua esperienza seriale contribuì poi a sua volta a determinare il pittore Toti Scialoja, suo amico, a imboccare la strada della pittura d’avanguardia. Ci sembra che un’azione reciproca di questo genere fornisca la migliore riprova della giustezza di quanto avevamo asserito prima circa l’avverarsi spontaneo di una coordinazione di tutte le arti alla luce di un’esperienza moderna comune al mondo della cultura italiana d’oggi. [...]

Rileviamo che l’affinità elettiva per le arti figurative [...] si riscontra in misura analoga in Luigi Nono. [...] L’adesione alla corrente dodecafonica dovette rivelarsi decisiva sotto molteplici essenziali punti di vista trovando un riflesso anche nella vicenda biografica di Nono il quale sposò infatti la figlia di Arnold Schönberg, Nuria. L’approccio alla scuola viennese portò Nono a interessarsi anche alla pittura e alla letteratura tedesca del periodo espressionista (le sue preferenze vanno soprattutto ai membri del gruppo “Die Brücke” e particolarmente a Emil Nolde). [...] Altri orizzonti gli furono aperti nel contempo dai contatti con l’aperto ambiente veneziano delle arti figurative in cui emergevano lo scultore Alfredo Martini, pittori come Virgilio Guidi, Emilio Vedova, Mario De Luigi, architetti come Carlo Scarpa. [...] Nel campo delle arti figurative Nono afferma di amare artisti del passato: la pittura fiamminga, in cui trova delle corrispondenze con la musica del Quattro e del Cinquecento; degli antichi pittori ammira soprattutto Giotto. [...] il suo amico fraterno Emilio Vedova – come ha giustamente notato Massimo Mila – si serve talvolta del colore (canto), e spesso del solo bianco e nero (discorso strumentale), per dar forma all’esasperazione delle sue *proteste* di cui Nono dà un’esplicita testimonianza nel suo primo lavoro elettronico intitolato, appunto, *Ommaggio a Vedova*. Questo recupero del “canto come tale”, è il problema che, attualmente, lo impegna di più. [...] Contro i feticismi dell’indeterminatezza aleatoria e della tecnicistica predeterminazione totale, Nono opponeva il giusto concetto che a dar vita a un’opera d’arte non è mai l’ubbidienza a un principio schematico di ordine matematico o genericamente scientifico, “bensì solo la sintesi – intesa come risultato dialettico – tra un principio e la sua realizzazione nella storia” [...] Ed egli postulava il superamento delle antinomie che insidiano la odierna prassi musicale me-

dianche “la cognizione cosciente e responsabile della materia per mezzo dello spirito” insorgendo contro coloro che seminano “sfiducia verso concetti quali ordine spirituale, disciplina artistica, chiarezza di coscienza” [...] Concetti radicati nel fondo stesso dell’arte e della cultura italiana in generale, ubbidendo a musicisti quali Dallapiccola, Petrassi e Nono recano un contributo decisivo per disincagliare la musica d’oggi dalle secche di aride tendenze il cui prevalere equivarrebbe a un’abdicazione dell’uomo davanti alla materia inerte e al cieco caso.

In mezzo a tali corrispondenze, qual è allora la differenza fra musica e arte figurativa? *Tempo* e *spazio*, queste le loro categorie. La musica nella categoria del *tempo*, l’arte figurativa in quella dello *spazio*. Veri *Leit-motiv* linguistici, comuni denominatori che collegano sincreticamente discipline diverse: la musica trova la sua essenza nel diluirsi della dimensione temporale; l’arte figurativa, al contrario, racchiude nell’attimo dell’immagine l’emblema di una eternità senza tempo.

Sant’Agostino s’interrogò sulla categoria del tempo, Dante ne parla nella *Commedia* (*Paradiso*, x, 139; xxiv, 13; xxxiii, 144), poi fu l’ordine benedettino a scandire il tempo secondo le ore di preghiera e lavoro. Nel 1582, papa Gregorio xviii introdusse il nuovo calendario, sostituendo quello in uso dal tempo di Cesare. Il primo a misurare “quantitativamente” il tempo fu Galileo seguito da Keplero; l’astronomo Cassini, nel 1655, realizzò la “perfetta meridiana” nella basilica di San Petronio a Bologna, che sostituì le “meridiane” orizzontali, in uso in Italia fin dall’anno Mille. E mirabili strumenti si trovano a Firenze nel duomo (Paolo Uccello), e sulla facciata di Santa Maria Novella, la più portentosa “macchina” per la misurazione del tempo, che del tempo si fa essa stessa emblema. Più tardi, Bergson distingue fra il *tempo* come *continuum* percepito dall’individuo, e quello come *attimo* definito e in sé concluso, proprio della Scienza. *Temporalis aeternitas*: eternità temporale, massimo degli ossimori umani.

Se racchiudessimo in un accordo tutti i suoni dell’universo, in un unico grande immenso e incommensurabile suono, avremmo fissato nell’illusoria durata di un attimo tutte le musiche che la natura e l’uomo hanno prodotto nei millenni e nelle ère dell’esistenza terrena; saremmo di fronte al suono di quel *big bang* primordiale che tutto contiene, l’*Urklang* che poi, nella categoria del tempo, ha espresso singolarmente tutti i suoni e tutte le combinazioni del possibile.

Se diluissimo invece nel tempo l’attimo dell’immagine fissata nell’arte figurativa avremmo l’espressione della sua capacità evolutiva. *Tempo* e *spazio*: temi che sfiorano “il postulabile” e “l’impostulabile”, massime metafore dell’idea di Dio.

LA MATEMATICA NELLE ARTI E LE ARTI NELLA MATEMATICA

Musica e arti figurative trovano dunque nella matematica il loro punto primario d’incontro: la grande stagione matematica della musica, da Pitagora a Boezio, fino al temperamento equabile e a Johann Sebastian Bach e poi fino a Schönberg e a Dallapiccola e a tutte le conseguenze do-

decafoniche del Novecento, passando per Maurolico, Zarlino, Vincenzo Galilei e suo figlio Galileo, fino all’orologio “atomico” di Theodor Hänsch, si rispecchia dentro la grande stagione matematica nell’arte figurativa, dalla sezione aurea alla prospettiva, da Piero della Francesca al Razionalismo del Bauhaus, dove tutto diventa progressivamente matematizzabile.

Musica e matematica hanno felicemente convissuto per millenni fino alla temporanea separazione del periodo romantico. I Greci distinguevano la musica teoretica e sacra da quella sensoriale e profana: l’insegnamento pitagorico, che per due millenni ha influenzato la cultura musicale occidentale, può essere riassunto nella coincidenza di “musica, matematica e natura”: “tutto è numero”. Tale concetto codifica la fede nella “ragione”.

Il mondo greco, la cui armonia si riduceva ai soli intervalli di ottava, quinta e quarta, gli stessi rapporti che sembrano regolare l’architettura del Partenone e più in generale della sezione aurea, produssero una musica sostanzialmente omofonica, senza problemi di consonanza: la varietà era assicurata dalla gran quantità di modi, ciascuno dei quali era associato a un diverso stato emotivo, e che Platone descrisse nella *Repubblica* (i medesimi e differenti stati emotivi prodotti dall’architettura dorica, ionica, frigiana, lidia o misolidia). Sant’Ambrogio li limitò a quattro (iv secolo), Glareo a sei (xvi secolo); dal xvii secolo rimasero infine in vigore due modi, il maggiore e il minore.

La drastica riduzione dei modi scaricò sulla tonalità, cioè sulla nota attorno alla quale organizzare la composizione, il compito di assicurare varietà: se i Greci usavano una tonalità per ciascuno dei sette modi, il canto gregoriano ne usava due per ciascuno dei quattro modi ambrosiani, mentre oggi ne usiamo dodici per ciascuno dei due modi moderni; e ritroviamo nel nostro tempo le stesse associazioni platoniche fra modo e stato emotivo: Mi maggiore è gioioso, Fa maggiore pacifico, Sib minore è funebre, Si minore e Do minore untuosi e ipocriti nella loro successione, Do maggiore sfavillante di denaro⁷.

La storia della musica sembra una progressiva riduzione della modalità e della contemporanea aumentazione tonale. Significativo notare le analogie: dalla *ricchezza* di foglie e caulicoli del capitello corinzio, alle *volute* di quello ionico fino alla *semplicità* del capitello dorico, c’è una crescente semplificazione, che può essere perfettamente associata, nelle specifiche caratteristiche espressive, a quella dei rispettivi modi musicali.

A differenza della estrema semplicità modale greca, la teoria pitagorica, tramandataci da Platone nel *Timeo*, si rivela di particolare complessità. In più Pitagora non trova la giusta quadratura del cerchio, poiché la sua scala pitagorica è “mal temperata”, producendo una spirale infinita di quinte. La scala pitagorica si configura particolarmente esuberante, con le sue ventuno note che, pensate sopra una moderna tastiera, imporrebbero lo sdoppiamento dei cinque tasti neri e dei quattro bianchi che distano di semitono, ciò che venne effettivamente adottato nelle tastiere cromatiche del Cinquecento quali l’archicembalo e l’arciorgano. Un problema che è arrivato a noi attraverso Boezio, e al quale hanno cercato di mettere ordine prima

Francesco Maurolico, poi Gioseffo Zarlino, Vincenzo e Galileo Galilei.

Il principale ostacolo per traghettare il mondo antico in una musica più razionale impose di risolvere la questione del comma (cioè l'unificazione di note vicine come Do#-Reb ecc.), che avrebbe permesso la nascita della moderna tonalità. Solo con Marin Marsenne, poi con Andreas Werckmeister e infine con l'applicazione pratica di Johann Sebastian Bach, la musica trovò il suo "ben temperamento", cioè la divisione perfetta dell'ottava in dodici parti uguali. Il temperamento equabile offre una soluzione ai problemi posti dal temperamento pitagorico e da quello naturale. Dopo Pitagora, nessuno aveva osato dividere l'ottava in dodici parti uguali, poiché per far ciò era necessario l'uso della radice. Il problema non era di ordine matematico – o non solo: l'uomo era di fronte a un grande interrogativo teologico, poiché la radice produce numeri infiniti, e non competeva alla finitezza umana avventurarsi in tale ordine di pensiero, che comprende l'idea di Dio. Nei complessi appunti di Maurolico appare più volte, fra decine di altre, la formula: $9\sqrt{8}$, ma egli non ne fa mai uso, in tutta la sua pur intensa trattazione⁸. Poteva un monaco benedettino sfidare i numeri infiniti? Di lì a poco sarebbe arrivata l'abiura di Galileo, mentre era ancora forte l'odore dei corpi bruciati di Girolamo Savonarola⁹ e Giordano Bruno. Non era ancora dato all'uomo poter toccare l'infinito. L'Inquisizione vegliava severa.

Non è un caso che al temperamento equabile si giunga nel secolo della ragione: il *cogito ergo sum* di Descartes apre la via al Razionalismo di quel periodo. La Regola di Cartesio (fondata sulle radici) spazzò via i timori del numero infinito che le radici portavano con sé e permise finalmente la teorizzazione della divisione in dodici parti uguali dell'ottava. Che puntuale arriva di lì a poco. Werckmeister la realizza nel 1691, Bach la pratica con il *Clavicembalo ben temperato* (1722 e 1744), mentre nel 1781 esce la *Critica della ragion pura* di Immanuel Kant. Tutte le condizioni erano ormai riunite per giungere all'uso della radice, e all'idea di Dio che essa porta con sé con i suoi numeri infiniti. L'età della ragione usa il numero irrazionale per affermare sé stessa; la Chiesa fa sua la nuova musica temperata, frutto del superamento del timore divino da parte dell'uomo razionale del Settecento. Filosofia, matematica e musica si uniscono nella vicenda evolutiva del temperamento: la teologia diventa una scienza.

È in questo contesto che si ritrovano espressioni musicali oggi in parte dimenticate come quella di Heinrich Ignaz Franz Biber, che hanno la propria ragione espressiva nell'unione fra scienza e arte da un lato, e fra musica e arti figurative dall'altro, quali si configurano nelle *Sonate sui Misteri del Rosario* del 1776. In tale lavoro mistico ed esoterico, dedicato al principe-arcivescovo di Salisburgo, Maximilian Gandolph von Khünberg, ognuna delle *Sonate* – vere anamorfofi sonore – viene accordata (anzi, scordata) in maniera diversa, esplorando così, in modo tipicamente barocco, l'universo musicale. Alle quindici *Sonate* corrispondono altrettante incisioni in rame, dedicate a Cristo e a Maria, in relazione alla devozione del Rosario del principe. Tutto ruota – si suppone – intorno a un severo im-

pianto numerologico, che è chiave di lettura per il contenuto programmatico relativo ai Misteri, nonché alla "scordatura" programmata, collegata probabilmente a interpretazioni risalenti alla Cabbala¹⁰.

Anni questi che portano da Bach a Kant: *l'esattezza dà forma all'esattezza*, e il cerchio non ha fine, ma neanche inizio. Il buon temperamento in musica è il più alto compromesso fra calcolo matematico e pratica musicale. La divisione dell'ottava in dodici parti uguali ha "temperato" l'espressione musicale nella massima possibilità organizzativa matematica dei suoni, generando la "ragione" di Bach e quella dodecafonica del Novecento. Qualcuno sostiene che quella divisione dell'ottava in dodici parti uguali sia il massimo punto di congiunzione fra matematica e musica, un compromesso dove il razionale accoglie e fa suo l'irrazionale; altri pensano si tratti di una metafora della musica come idea di Dio espressa in matematica sintesi musicale. Tutti danno a quel compromesso un nome, anzi una formula: *radice dodicesima di due*¹¹.

$$\sqrt[12]{2}$$

Anche le arti figurative, con il Rinascimento, diventano sempre più scienza, e Piero della Francesca si presenta come uno dei massimi artefici di questo processo: tutte le ragioni figurative trovano progressivamente in lui una corrispondente ragione matematica che le sottende¹². Lo studio dei *corpi regolari*, l'esatta *proporzione*, le *ragioni prospettiche*, entrano nel Piero artista ed escono dal Piero scienziato; più d'ogni altro, egli ci dona la possibilità di osservare insieme arte e scienza. I suoi scritti teorici furono attentamente ricalcati da Luca Pacioli, «riscossero l'attenzione di Dürer, suggestionarono a tal punto Leonardo da Vinci che quest'ultimo decise di abbandonare un progettato trattato sulla prospettiva quando seppe degli studi di Piero sull'argomento»¹³, cioè il *De prospectiva pingendi*. Ma va ricordata anche un'altra opera teorica, il *Libellus de quinque corporibus regularibus*, dedicato a Guidobaldo duca di Urbino, e scritta nei suoi ultimi anni «ne ingenium inertia torpesceret», come l'artista stesso dichiara. Nel *Libellus* vengono ripresi alcuni temi già trattati nel primo degli scritti teorici, il *Trattato d'abaco*¹⁴.

Il primo dei due trattati indaga in modo sistematico la prospettiva applicata alla pittura, e sembra didatticamente dedicato più ai colleghi che a un largo pubblico. Il *De prospectiva pingendi* – scritto in volgare e tradotto in latino da Matteo del Borgo – si configura come il primo testo scientifico di teoria e pratica prospettica, con finalità empirica e didattica, e con il suo procedere aridamente tecnico si contrappone alla brillante piacevolezza dispiegata da Leon Battista Alberti nel suo *De pictura* di quasi cinquant'anni anteriore. La sistematica trattazione di Piero divide la pittura in «disegno, commensuratio et colorare».

Il *Libellus de quinque corporibus regularibus*, è «l'espressione finale della mistica del numero che l'ha affascinato per tutta la vita»¹⁵. Per Piero, infatti, il mondo «è pieno di corpi complessi o informi che hanno interesse o spiritualità solo in quanto in essi si può vedere traccia del vero divino modello, perché sono riconducibili ai cinque corpi

regolari»¹⁶. L'idea che «tutto il mondo visibile possa essere ricondotto a cinque forme geometriche regolari, riflesso della venustà e perfezione del divino, non era certo nuova e si iscrive nella storia delle interpretazioni medievali e rinascimentali del pitagorismo e del platonismo. Tuttavia il fatto che Piero abbia meditato sulle ragioni eterne della forma non è senza significato e getta una luce importante sulla sua poetica»¹⁷. Ecco cosa scrive sull'argomento un matematico dei nostri giorni:

Molto più intriganti dei poligoni regolari, che esistono con un numero qualunque di lati a partire da tre, sono i poliedri regolari, di cui ci sono invece soltanto cinque tipi: *cubo*, *tetraedro*, *ottaedro*, *dodecaedro* e *icosaedro*. [In presenza di poliedri regolari concavi, si] ottengono altri quattro poliedri regolari, chiamati *stellati*. Uno di essi, il *piccolo dodecaedro stellato*, è intarsiato nel pavimento di San Marco a Venezia, su disegno di Paolo Uccello del 1425. Un altro, il *grande dodecaedro stellato*, si trova sulla cupola della sacrestia di San Pietro a Roma, proprio sotto la croce. Questi due furono scoperti da Keplero nel 1619 [...] il dodecaedro è stato ufficialmente scoperto dai pitagorici, e l'ottaedro e l'icosaedro da Teeteto, protagonista dell'omonimo dialogo di Platone. Oggi si chiamano tutti "solidi platonici" perché sono usati nel *Timeo* come mattoni geometrici del mondo [...]. Quanto al loro utilizzo artistico, l'altare di Apollo a Delo era di forma cubica. Secondo la leggenda, quando la peste scoppiò ad Atene l'oracolo ordinò di raddoppiarne il volume, ma gli Ateniesi sbagliarono i conti e l'ottuplicarono, raddoppiando tutti i lati. Platone commentò che il vero scopo di Apollo non era il raddoppio del suo altare, ma l'educazione matematica degli Ateniesi [...]; le piramidi hanno spesso la forma di mezzo ottaedro, da quelle di pietra a Giza, in Egitto, a quella di vetro al Louvre di Parigi. Tutti e cinque i solidi regolari sono stati variamente e autorevolmente illustrati [...]. Anzitutto da Piero della Francesca, nel *Libretto sui cinque corpi regolari* (1490 circa). E poi da Leonardo, nelle figure per il trattato su *La divina proporzione* di Luca Pacioli (1509), che ingloba il precedente. Ma Leonardo non si limita ai solidi regolari: illustra anche le loro versioni *abscisse*, cioè con gli spigoli troncati. Si ottengono così cinque poliedri non regolari, già scoperti da Archimede, e poi riscoperti da Piero della Francesca¹⁸. [...]

Se una parola può esprimere l'essenza dell'arte classica, quella è la parola *proporzione*, ovvero "uguaglianza di rapporti". Per quanto riguarda le proporzioni fra grandezze crescenti, i Greci le codificarono come proporzioni aritmetiche, geometriche e armoniche. Un tipo particolare di proporzione è quella fra tre grandezze, di cui la maggiore è la somma delle altre due ($1+\sqrt{5}$, diviso 2 $\approx 1,61803$), a cui è stata data nei secoli la definizione di *sezione aurea* o *divina proporzione*. Una proporzione dal carattere "estetico", così la videro i pitagorici che la scoprirono. La più nota delle proporzioni auree è certamente la *stella pitagorica*, fatta propria anche fuori dai canoni dell'arte (dall'Armata Rossa, dalle Brigate Garibaldi, dai Vietkong, dai Tupamaros e dalle Brigate Rosse). Il rapporto «aureo tra la diagonale e il lato del pentagono regolare scoperchia una vera cornucopia. Anzitutto il rettangolo aureo avente per lati i due segmenti ha una magica proprietà, illustrata dalla divisione in due scene della *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca (1460): togliendo il quadrato costruito sul lato minore, rimane un rettangolo che è simile a quello di partenza. Al quale, naturalmente, si può riapplicare lo stesso procedimento, e così via, innescando un inarrestabile processo che costituisce una delle prime immagini storiche dell'infinito¹⁹. [...]

La prospettiva fu scoperta relativamente tardi [...] Nonostante ottica e prospettiva siano studi complementari, i Greci non intrapresero mai il secondo [...] le prime realizzazioni concesse furono le due immagini del *Battistero* e di *Palazzo Vecchio* a Firenze, dipinte da Filippo Brunelleschi verso il 1410 e oggi perdute, mentre fra quelle ancor oggi conservate si annoverano *San Giorgio e il drago* di Donatello (1417) e la *Trinità* di Masaccio (1427). I primi manuali della nuova tecnica, e cioè il *Della pittura* di Leon Battista Alberti (1435) e *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca (1478-1486), insegnano innanzi tutto come disegnare i parallelepipedi, e in particolare i cubi, in modo che i lati paralleli non verticali convergano verso due punti all'infinito, definiti una linea retta²⁰.

È probabile che il grande obiettivo della speculazione teorica quattrocentesca fosse quello di individuare le leggi armoniche (non meccaniche) che governano l'universo, secondo una concezione di Dio come artista, e del mondo come opera d'arte: Piero della Francesca occupa, sotto questo riguardo, un posto non secondario nello scenario del suo secolo²¹. Antonio Paolucci esclude che si possano ravvisare «riscontri diretti fra i modelli prospettici e geometrici formulati da Piero nei suoi trattati e la realtà delle opere pittoriche»²². Su questo punto la discussione è aperta, e personalmente ritengo siano molte le relazioni dirette e conseguenti fra le opere e i successivi studi scientifici²³: vero è il fatto che l'opera teorica non si pone alla base di quella artistica precedendola, ma la riassume, come è avvenuto d'altronde con il "ben temperamento" bachiano o con la dodecafonia, e come si desume dalle stesse parole di Piero, rivolte didatticamente proprio ai pittori: «La pittura non è se non dimostrazioni di superficie et de corpi degradati o accresciuti nel termine».

Già nella sua opera, Piero fa uso della prospettiva «non come potente concentrato che amplifichi la massa delle figure (Masaccio) o come fuga dalla fantasia (Paolo Uccello), ma come arioso contenitore architettonico congeniale ai volumi geometrici, e a loro volta architettonici, delle figure che contiene»²⁴. La sua "commensuratio" (una delle tre parti teorizzate della fase pittorica) non è che la misurazione geometrica, proporzionale e prospettica. Il *De prospectiva pingendi* vuole dimostrare che l'essenza della pittura è la prospettiva, e vi sono riassunti i principali temi trattati nell'opera figurativa di Piero.

RINASCIMENTO FIGURATIVO E NOVECENTO MUSICALE

Si vuole qui indagare un capolavoro dell'arte figurativa rinascimentale, il ciclo sulla *Storia della vera croce*, e uno del Novecento musicale, *l'Ulisse*: opere intrise di corrispondenze fra luoghi, tempi e discipline diversi, ma unite dalla stessa sorgente creativa e computabili matematicamente con lo stesso metro numerico.

Già in tempi ben precedenti alla composizione di *Ulisse*, Dallapiccola aveva fatto cenno a Piero della Francesca come a un punto di riferimento iconologico, cui collegare le proprie vicende creative, sempre guidate da rigore e spiritualità. Immediatamente dopo le due rappresentazioni fiorentine del *Prigioniero* del 1950, mentre già iniziava la preparazione di una sacra rappresentazione, che sarebbe

stata dedicata alla figura biblica di Giobbe, Dallapiccola si era recato a Londra. Nel corso del viaggio aveva incontrato lo scultore Jacob Epstein, autore di una grande scultura che si rivelò fondamentale per la composizione della sacra rappresentazione. Un'immagine significativa da essere ricordata anche successivamente, troneggiante: «un immenso blocco di marmo *Behold the Man*²⁵. [...] Questo *Ecce homo* che aveva sulle labbra un'amarezza come forse non ho mai veduto nell'effigie di un Cristo, eccezion fatta per quello di Piero della Francesca di Borgo San Sepolcro, che sembra guardarsi intorno e quasi disperare della sorte del genere umano»²⁶. Due immagini tanto forti per il compositore che, mentre lavora alla composizione di *Job*, tiene sul suo tavolo la fotografia della scultura di Epstein²⁷.

Se Piero della Francesca è un punto di riferimento ideale per Dallapiccola, ciò è possibile grazie alle vicende culturali che attraversano il mondo del teatro musicale già dal primo Novecento, e segnano un forte riscatto dell'importanza scenica nella complessiva riuscita del significato globale del gesto teatrale. Celebre la conferenza di Jean Vilar, *Le Théâtre et la soupe*, in cui si rivendica il primato dei *metteurs en scène* rispetto agli autori stessi. Agli inizi del secolo è la Russia che si fa erede della grande scuola scenografica italiana, con Diaghilev e i suoi Ballets Russes: i pittori da cavalletto entrano sulla scena del teatro moderno, portando in dote quell'elemento classico, indicatore e vera meridiana culturale che è la prospettiva. La scena teatrale diventa il luogo che vuole carpire e fare proprio ogni segreto della grande storia dell'arte: è in questo contesto che le scuole musicali del Novecento imparano a osservare l'arte figurativa, specie quella del passato, con un occhio nuovo; è questo *l'humus* propizio per interpretare nel modo giusto gli insegnamenti che l'arte figurativa del Rinascimento aveva tramandato fino a noi e che un compositore come Luigi Dallapiccola integra nell'elaborazione del metodo e dello spirito del suo linguaggio musicale. Non era d'altronde nuovo Dallapiccola a realizzare miracolosi sincretismi fra le arti, visto che capolavori della migliore letteratura del primo Novecento europeo, come *l'Ulysses* di Joyce e *À la recherche du temps perdu* di Proust in particolare, avevano avuto rilevanza fondamentale per lui nell'elaborazione del metodo dodecafonico²⁸.

Proprio Dallapiccola ricorda come già Schönberg esprimeva questa convinzione con la forza di un postulato irreversibile: «Les arts, à un moment déterminé de l'Histoire, ont un problème commun. Si j'étais compétent en peinture, je suis sûr que même dans cet art je pourrais trouver des analogies très frappantes avec la musique des douze-sons»²⁹ (Le arti, in questo specifico momento storico, hanno un problema comune. Se io fossi competente di arte figurativa, sono sicuro che persino in tale disciplina troverei profonde analogie con il sistema dodecafonico). Il Novecento segna la complessiva rinascenza dell'importanza di Piero e della sua opera, dopo il flagello ottocentesco, che aveva visto la chiesa di San Francesco ad Arezzo sconosciuta e vilipesa. Solo con il primo Novecento, e grazie a Roberto Longhi che ne fu il precursore, la chiesa riconsacrata (1911) riapriva «le pitture alla vista di un

mondo che possedeva di nuovo la chiave giusta per interpretarle: la ragione, il Razionalismo, che, nel bene e nel male, informa di sé l'arte e la critica dei primi tre decenni del secolo»³⁰.

Ciò che avvicina in modo emblematico la purezza figurativa di Piero della Francesca, il suo segno e la sua perfezione ai canoni della essenzialità melodica espressiva e costruttiva di Dallapiccola, va ricercato nel punto di mediazione che collega l'arte figurativa del Rinascimento alla musica del Novecento: la matematica, che è quanto di più vicino si possa ipotizzare al linguaggio figurativo di Piero o alla dodecafonìa.

Tutto il procedere figurativo di Piero è regolato da severi rapporti matematici, strutturalmente alla base di ogni suo atto creativo: ecco perché la sua perfezione, nel segno di una superiore raffinatezza, limita al massimo «dorature, decorazioni o particolari leziosi». Similmente, il procedere musicale del sistema adottato da Dallapiccola si basa su strutture rigidamente matematiche che lasciano comunque spazio alla personale capacità creativa, come dimostrano le sue stesse produzioni artistiche, e quelle di Schönberg, Webern, Berg, davvero diverse fra loro: l'esperienza dodecafonica dallapiccoliana si forma in particolar modo nella congiunzione fra rivoluzione tecnica e cultura umanistica, fra passato e futuro, tradizione e rivoluzione.

Una delle caratteristiche semantiche della musica dodecafonica è quella di poter esprimere lo stesso pensiero musicale da sinistra a destra ([O]=originale), da destra a sinistra ([R]=retrogrado), invertendo l'alto e il basso ([I]=inverso) e leggendo da destra a sinistra l'inverso ([RI]=retrogrado-inverso). Una possibilità che ognuno può facilmente intuire, osservando la stessa lettera dell'alfabeto quale espressione leggibile nelle quattro diverse formulazioni, come ben mostra questo esempio³¹:

b	d
p	q

Termini che la matematica chiamerebbe isometrie, nelle quattro disposizioni di traslazione (originale/O), rotazione (retrogrado/R), riflessione (inverso/I) e glissoriflessione (retrogrado-inverso/RI). Un sistema linguistico di tipo matematico che è praticamente precluso alla lingua parlata, parzialmente possibile all'arte figurativa, funzionale e perfetto invece al sistema dei suoni, in uso già dai Fiamminghi, portato a perfezione tonale da Johann Sebastian Bach; un sistema reso strutturalmente organico dalla musica dodecafonica, inventato da Schönberg e proseguito da Webern, Berg e Dallapiccola, e consistente nell'equiparazione dei dodici suoni della scala temperata e nell'assunzione di una loro determinata successione (*serie dodecafonica*) e delle sue varianti a specchio, ottenute appunto con la retrogradazione, l'inversione e l'inversione retrograda degli intervalli della serie dodecafonica. Sostituendo alle varie lettere una frase musicale o serie dodecafonica nelle differenti disposizioni, si comprende quale importanza abbia la matematica in rapporto al sistema dodecafonico.

Siamo nel campo dell'esattezza, in cui l'ambito "creativo" si

sposa con il più severo rigore: un mondo nel quale avventure semantiche leggibili in più direzioni, oppure ossimori quali il paradosso esemplare “questa proposizione è sbagliata” non possono più avere cittadinanza. Ecco perché il procedimento a specchio nella costruzione delle scene pierfrancescane del ciclo sulla *Storia della vera croce* nella chiesa aretina di San Francesco trova corrispondenze paradigmatiche nell’organizzazione di un’opera come *Ulisse*, o perché scene opposte nella loro valenza figurativa come quella di *Saba e Salomone* e quella di *Eraclio e Cosroe* possano trovare perfetta corrispondenza musicale nel brano musicale che Dallapiccola compose proprio come trasposizione sonora di quelle specifiche immagini, *Due Studi* per violino e pianoforte, poi trascritti come *Due Pezzi per orchestra*. L’unità tematica che trova nel sacro legno il fuoco prospettico delle due scene è ribadita anche nel brano musicale, che presenta temi congiunti e incrociati fra loro, nonché colori dinamici di pianissimo e fortissimo, perfetta corrispondenza dell’eleganza e della purezza dei sentimenti della scena *Saba-Salomone* (che il compositore identifica con il ricordo del colore bianco) e della violenza nella *Battaglia fra Eraclio e Cosroe* (identificata con il ricordo del colore rosso). Tutto il ciclo di Piero è cromaticamente organizzato con un chiaro pensiero timbrico dei colori, e Dallapiccola coglie quella razionale disposizione, trasponendo quei colori in un preciso piano timbrico e musicale: tutto fa pensare che anche Piero associasse colore e timbro. Sia i due episodi figurativi che il brano musicale conseguente presentano inoltre una struttura bitematica e tripartita, da cui scaturisce un ulteriore senso di unità fra le due opere; lo specchio delle figure musicali osservate inoltre nelle quattro formulazioni sopra esposte trova la corrispondenza nello specchio che è alla base del microcosmo delle singole figure (cartoni rovesciati) o, più in generale, del macrocosmo delle scene. Secondo la cosmografia di Dante, il globo terraqueo è perfettamente tondo: una figura geometrica che non ha inizio, ma neanche fine. Siamo non solo nel Dante del «pertugio tondo» o della «lunghezza divenuta tonda», ma soprattutto dentro verità teologiche, poiché nella circolarità va ravvisata la massima metafora dell’idea di Dio. La musica dodecafonica si configura come una composita visione a specchio – da leggersi sia in senso musicale che teologico – dove è impossibile identificare il punto di partenza, come in una camera di specchi, dove non è dato distinguere lo specchio originario. Nelle arti, il dettaglio non è meno importante del nucleo centrale: il frammento di uno specchio frantumato, secondo l’analogia dantesca (*Paradiso*, xxix, 142-145), riflette non un frammento dell’immagine, bensì l’immagine intera, così come avveniva quando lo specchio non si era ancora spezzato, e lo stesso fanno gli altri innumeri frantumi. Nella formulazione specifica di tipo musicale, le due scene di *Saba/Salomone* e di *Eraclio/Cosroe* assumono una organizzazione che in musica si formulerebbe come retrogrado-inversa: nell’una regna la pace, nell’altra la guerra, l’una si pone 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 stato.

“Libertà da” e “libertà di”: queste le estreme sintesi di quegli anni.

È stato osservato, nota Dallapiccola, che l’idea fondamentale di tutti i miei lavori per il teatro musicale è sempre la medesima: la lotta dell’uomo contro qualche cosa che è assai più forte di lui. [...] Nel *Prigioniero*, il protagonista lotta contro l’Inquisizione di Spagna. [...] Il *Prigioniero* cade nelle braccia del Grande Inquisitore, che lo conduce al rogo³². [...] Filippo II, l’Official di Saragozza, il sanguigno colore di certa fanatica corallità spagnola del secolo XVI incominciarono a vivere nel mio spirito. [...] Intanto sentivo il dovere d’informarmi a fondo sulla figura di Filippo II, [...] caso singolare quello del grande re, [...] assolto dagli storici e condannato dai poeti. Presa nota del parere degli storici, rimasi fedele all’opinione dei poeti. [...] Andavo annotando centinaia di dati, di aneddoti, di curiosità, fra il 1942 e il 1943: ero diventato, in quel tempo, quasi un competente nella storia di quel fosco periodo che si vuol definire delle guerre di religione. [...] Mi appariva sempre più chiara la necessità di scrivere un’opera che, nonostante la sua ambientazione storica, potesse essere di toccante attualità; un’opera che trattasse la tragedia del nostro tempo, la tragedia della persecuzione, sentita e sofferta da milioni e decine di milioni di uomini. L’opera si sarebbe intitolata *Il Prigioniero*, semplicemente³³.

Gli eventi bellici del presente si sovrappongono dunque agli orrori passati dell’Inquisizione: Dallapiccola percepisce la figura del Grande Inquisitore mentre le truppe naziste, l’11 settembre 1943, occupano Firenze. Ma il progredire dell’opera è particolarmente difficoltoso a causa della guerra, che nel caso di Dallapiccola significa anche persecuzioni razziali contro sua moglie, Laura Coen Luzzatto, costretta prima a lasciare il suo incarico alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, poi a nascondersi per tutto il corso del conflitto. La guerra ha fine, lasciando le conseguenze che ciascuno conosce:

Il rientrare a casa dopo una guerra non garantisce affatto una immediata ripresa del lavoro [...] Nel 1946 mi trovai improvvisamente fermo. Stanchezza, esaurimento. [...] Fortunatamente, nel mese di luglio, potei mettermi in viaggio [...] volli visitare Anversa [...] per contemplare quel vasto braccio di mare che è la Schelda, non più fiume e non ancora mare, quello specchio d’acqua su cui erano arrivati a frotte i Pezzenti in lotta contro Filippo II. [...] “Cigni della libertà”, cantavo col cuore. E volli vedere Gand, che è quasi una fortezza e volli salire su quel campanile dove aveva risuonato Roelandt, la fiera campana, che tanta parte ha nel mio *Prigioniero*. E così ritrovai la forza di riprendere il lavoro, che fu concluso, in una prima stesura, il 25 aprile 1948³⁴.

La traduzione musicale del testo si realizza come un grande grido di libertà. C’è un segno musicale che più di ogni altro caratterizza l’intera opera, e sono i tre accordi iniziali che costituiscono la costellazione dodecafonica più importante: in essi si racchiude, nell’arco di tre sole battute, l’angoscioso e funereo destino del *Prigioniero*. Un motivo musicale che ha la capacità di esprimere lo stato d’animo complessivo (*Gefühlswegweiser*, per usare un’espressione di Richard Wagner)³⁵, che ritorna in vari momenti dram-

matici. Un'idea-guida, questa dei tre accordi, che riassume semanticamente la simbologia ineluttabile della condanna: tre accordi, come le sillabe della parola "Fratello", che asurge a motore della subdola e terribile tortura.

La musica del *Prigioniero* presenta una dodecafonia relativamente temperata dall'adozione di centri tonali, che sul momento sembrò la "via italiana" al sistema dei dodici suoni, secondo una pratica già verificata nell'architettura gotica e nel contrappunto fiammingo. Col tempo, lo stesso Dallapiccola avrebbe abbandonato quel temperamento – adottato per esplicita ammissione anche da Schönberg –, per una adesione via via più rigorosa e estrema ai postulati dodecafonic. Ma non è un caso che molti lavori per il teatro siano organizzati in modo "temperato", mentre non è dato conoscere capolavori di opere teatrali composti con il severo stile weberniano. Dallapiccola congiunge rigore e Umanesimo. La cosiddetta *seconda pratica* di Monteverdi si trasforma, con lui, nella *nuova logica* di Schönberg: entrambi progressisti nelle proprie epoche, e con molti detrattori.

Gli anni del *Prigioniero*, quelli immersi nelle vicende belliche e quelli immediatamente successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, furono drammatici per quanti subirono le devastazioni della violenza e delle persecuzioni, e la stessa quotidianità rappresentava una lotta per la più elementare sopravvivenza.

Dopo una catastrofe ci vuole molto a rimettersi in piedi. Ed è così che, a tre anni dalla fine della guerra in Europa, il 3 maggio 1948, giorno in cui terminai la partitura del *Prigioniero*, mia moglie che – evidentemente per non preoccuparmi – da qualche settimana aveva smesso del tutto di parlare con me di problemi riguardanti la vita quotidiana, mi avvertì che il nostro bilancio casalingo raggiungeva la cifra esatta di cinquecento lire.

La capacità di trasformare tragedie personali in arte universale fa di Dallapiccola una delle massime figure morali e spirituali del Novecento: non va dimenticato che, subito dopo le prime voci di leggi razziali del febbraio 1938, egli sposa la sua compagna ebrea, Laura Coen Luzzatto, il 30 aprile 1938. Una scelta che segna il suo intero percorso musicale e umano, visto che subito dopo l'estate quelle voci sarebbero diventate una tragica realtà. Di fronte a drammi come quelli delle leggi razziali, vissuti in prima persona, il dettato schönberghiano «Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen» diventa per Dallapiccola una istanza storica che si trasforma in radicale responsabilità personale, di uomo e di artista. Una responsabilità che si pone nel solco di quella responsabilità – la *Verantwortung* teorizzata da Martin Heidegger – vissuta come massima necessità di fronte alle tragedie del Novecento. Responsabilità che Dallapiccola assume come proprio "dovere radicale".

Se da quella scelta, dal dramma della guerra e delle persecuzioni razziali era nata la Trilogia (*Canti di prigionia*, *Il Prigioniero*, *Canti di liberazione*) come violenta forma di protesta, dalle estreme difficoltà economiche del primo dopoguerra e dalla necessità della più elementare sopravvivenza si sviluppano quei contatti professionali che lo porteranno alla composizione delle musiche per Piero

della Francesca prima, e di tre documentari d'arte poi. I drammi della guerra spingono Dallapiccola a consolidare il suo rapporto con le arti visive, specie con il cinema, a cui si avvicina anche allo scopo di procurarsi un sostentamento economico che gli faccia superare l'inverno.

Ma il terreno su cui avviene l'incontro è già preparato, perché forte è la sensibilità di Dallapiccola per le arti visive. Negli anni Trenta, al suo arrivo a Firenze, Dallapiccola frequenta in modo assiduo la casa di Ugo Ojetti, il "Signore del Salviatino", e entra così in contatto con il mondo dell'alta e raffinata borghesia fiorentina, dove conosce numerosi artisti, fra cui Felice Casorati (futuro scenografo di *Job*) e molti altri personaggi eminenti³⁶. La frequentazione del più popolare ritrovo intellettuale dell'Antico Fattore lo porta invece a contatto con letterati come Montale, Quasimodo, Bonsanti, Landolfi, Ramat, Luzi da un lato, e con pittori quali Peyron, Baccio Maria Bacci (primo scenografo di *Volo di notte*), Giovanni Colacicchi Caetani della Torre, Felice Carena, Gianni Vagnetti e molti altri fino a Mippia Fucini, Flavia Arlotta, Silvio Loffredo, Fernando Farulli. Con ciascuno di loro Dallapiccola avrà rapporti importanti, come si desume dalle scenografie, dai numerosi ritratti e da opere varie confluite nella sua collezione privata. Un cenacolo di artisti e intellettuali di cui il dipinto di Guido Peyron *Gli amici dell'Atelier* dà una emblematica immagine.

È in questo contesto di vicinanza al mondo delle arti figurative che va osservato il dono che Dallapiccola fa a Laura, in vista delle imminenti nozze, di una edizione viennese del ciclo di acqueforti di Francisco Goya dedicata a *Los desastres de la guerra*³⁷, ciclo ripreso dal compositore trentacinque anni dopo, agli inizi degli anni Settanta, per un balletto che rimarrà incompiuto a causa della sua morte improvvisa. Lo stesso contesto lo porterà a essere uno dei primi a realizzare esempi di musica visiva, come ricorda la figura della croce del 1956 (fig. 1), a cui più volte ricorre nelle sue partiture, forse anche conseguenza di riflessioni sull'alea, ricorrenti al tempo di Darmstadt, che egli intravede nella casualità determinata o determinazione casuale di una colata di cera ai bordi dell'altare della chiesa di San Felice in Piazza, dove ogni giorno si ferma in preghiera sotto la croce giottesca³⁸. Né infine è un caso che in uno dei momenti per lui emotivamente più intensi e drammatici quale fu la morte di Arnold Schönberg (da lui chiamato «Maestro di color che sanno», le stesse parole riferite da Dante a Aristotele quando lo incontra insieme alla sua guida Virgilio, *Inferno*, iv, 131)³⁹, si rifugi in un paragone con l'arte figurativa per meglio descriverlo durante un discorso radiofonico commemorativo:

Smarrimento facilmente comprensibile a chi sa che cosa abbia significato per me, per la mia formazione, per la mia vita Arnold Schönberg almeno da ventisette anni a questa parte. *Solitudine*. All'indomani il «New York Times» pubblicava una fotografia del Maestro, l'ultima, verosimilmente: la tragica immagine di un sofferente; un volto che sembrava uscire da una tela del Greco⁴⁰.

Forte appare inoltre la corrispondenza immaginifica che

1. Luigi Dallapiccola, *Crocce in musica nella partitura dei Cinque Canti* (1956-1957)

alcune opere producono sulla sua specifica produzione musicale: impossibile

dimenticare la *Caduta dei dannati* di Rubens, della Pinacoteca di Monaco. Varie volte avevo veduto nei dipinti soggetti analoghi, ma mai ero stato colpito altrettanto dal senso del 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"⁴¹.

L'arrivo al cinema di Dallapiccola, pur determinato da un momento di grave difficoltà economica, appare dunque una casualità ben poco casuale, poiché nasce dalla sua naturale predisposizione alle arti figurative e alla prefigurazione visiva della musica. È l'amico Guido Maggiorino Gatti, musicologo e organizzatore teatrale, a metterlo in contatto con il mondo del cinema: grazie a lui, nel pieno

della crisi economica ma anche depressiva che gli impedisce di portare a compimento *Il Prigioniero*, gli viene proposto nel 1946 di scrivere le musiche per un documentario su Piero della Francesca. Questo primo contatto cinematografico si rivela catastrofico dal punto di vista economico – la casa produttrice del film fallisce e il documentario non arriva a compimento –, ma non artistico, perché da quel progetto hanno origine i *Due Studi* per violino e pianoforte, che Dallapiccola considera così importanti da trascriverli subito dopo in un nuovo brano per un organico ben più importante, *Due Pezzi per orchestra*. I due tempi della composizione (I. "Sarabanda"; II. "Fanfara e Fuga"), identici in entrambe le versioni, sono una severa descrizione musicale di due scene del ciclo sulla *Storia della vera croce* di Piero della Francesca, *La regina di Saba in ginocchio davanti al ponte sul fiume in adorazione del sacro legno e il suo incontro con re Salomone* ("Sarabanda"), *La battaglia di Eraclio contro Cosroe* ("Fanfara e Fuga").

La tripartizione tematica del *Prigioniero* si specchia nella tripartizione figurativa delle scene del ciclo pierfrancescano scelte da Dallapiccola, e tutto si riflette nei *Due Studi/Due Pezzi per orchestra*, che rappresentano la perfetta descrizione musicale di quelle due scene. 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 tutti i principali temi musicali, famigliari e esistenziali: la ricerca dodecafonica, nel suo stadio evolutivo raggiunto con l'opera teatrale, si riversa interamente nella composizione sugli affreschi di Piero; le tensioni sociali e politiche generate dalla messa in scena del *Prigioniero* sono rivissute nella contrapposizione fra le religioni che Dallapiccola osserva nella battaglia fra Eraclio e Cosroe, e che egli stesso aveva subito in prima persona; 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, essendo lui fervente cattolico, e sua moglie ebrea e non credente. In questa composizione 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'altro⁴². Le stesse caratteristiche si riscontrano nelle due scene del mirabile ciclo di affreschi.

I DOCUMENTARI D'ARTE DEGLI ANNI QUARANTA⁴³

La commissione di musiche per un documentario d'arte introduce a un genere particolarmente di moda all'epoca, che segnò una rilevante diffusione della storia dell'arte presso un pubblico più vasto. A proposito della larga dif-

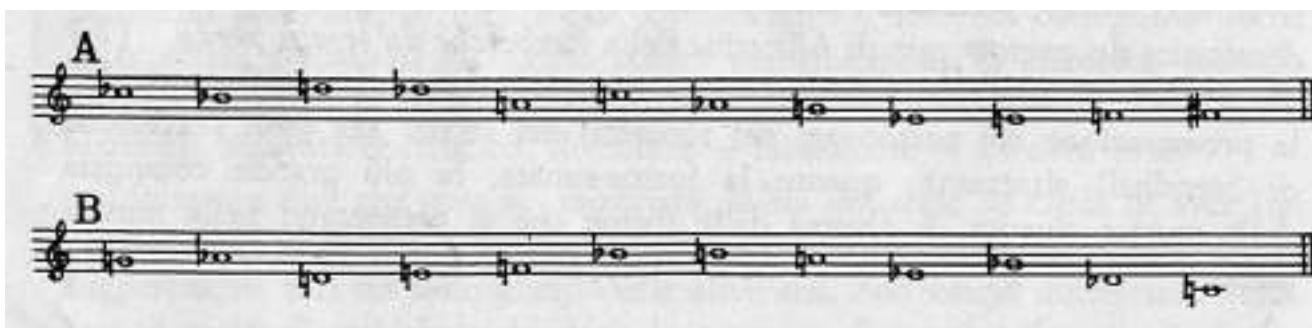
fusione e della comprensione popolare dell'arte moderna, in verità non sempre gli artisti hanno creduto nella necessità di rendere popolare la loro opera: non si occupano del pubblico né Picasso, né Schönberg («Coltiva ciò che il pubblico ti rimprovera. Ciò che il pubblico ti rimprovera sei tu!»⁴⁴) né Dallapiccola («L'artista ha problemi ben più gravi da risolvere che non quello di allietare la serata di alcune centinaia di persone convenute in una sala da concerto»⁴⁵). Già Goethe ammoniva che «è possibile che un'opera d'arte abbia delle conseguenze morali; ma esigere dall'artista intenzioni morali equivale a guastargli il mestiere», e così anche Thomas Mann afferma in *L'artista e la società* che l'artista è fatto di estetica prima che di morale, e il suo intento principale è *l'arte*, non la *virtù*. Ma il problema arte-società è un problema che cova sotto la cenere, e alla fine degli anni Quaranta un'urgenza sotterranea spinge la cultura dell'immagine ad avvicinarsi al grande pubblico. Si assiste a un improvviso incremento delle produzioni di documentari sull'arte sia in Italia che all'estero, che perdura fino a quando quel genere non viene inglobato dall'universo televisivo, verso la metà degli anni Sessanta, esaurendo le sue funzioni storiche.

Si possono distinguere tre generi di documentari: 1) *film empatici*, nei quali il regista prende spunto dall'oggetto artistico e interviene drammaticamente; 2) *film scientifico-divulgativi*, pensati al servizio della storia dell'arte; 3) *film processuali*, che riprendono gli artisti al lavoro, seguendo li passo dopo passo (per esempio nel corso di un restauro). Carlo Ludovico Ragghianti è lo storico dell'arte che maggiormente promuove una fitta rete di contatti, convegni e scambi culturali per fare del documentario d'arte un momento educativo esemplare, anche grazie alla sua rivista «SeleArte», che in dodici anni ha una tiratura complessiva di oltre 50.000 copie. Nel 1953 viene pubblicato un significativo catalogo, *Répertoire des films sur les arts 1953-1960*, che raccoglie ben 1109 titoli realizzati in trenta paesi: la maggiore produzione ha luogo in Italia, seguita da Francia e Germania.

La necessità di avvicinare l'arte a tutti i cittadini produce anche effetti legislativi: grazie a rilevanti sovvenzioni ministeriali nasce una gran quantità di film. Il limite minimo per la sovvenzione era la produzione di un documentario d'arte di 10 minuti – la cosiddetta “pizza cinematografica” – che aveva uno standard di 10 minuti e 30 secondi. Molti approfittarono della sovvenzione ministeriale per produrre documentari senza valore, spesso realizzati in un'unica copia e buttati via appena ottenuto il contributo. Ma in tale fermento si ebbe anche una produzione rilevante di piccoli capolavori della cinematografia del genere, e i migliori documentari d'arte trovarono spazio nelle sale cinematografiche, fra uno spettacolo e l'altro. Luciano Emmer inventa – alla fine degli anni Trenta – il modello di documentario detto *film sull'arte*; nel 1948 si tiene il Primo Convegno Internazionale per le arti figurative di Firenze, e in tale occasione Ragghianti conia il termine *critofilm*, ovvero critica d'arte realizzata con mezzi cinematografici. Un'esperienza per molti versi unica nella storia del cinema, che si può riassumere in tre filoni principali: 1) quello di Longhi e Bar-

baro, che non comprendono le possibilità cinematografiche e che producono documentari didascalici, scientificamente inappuntabili ma cinematograficamente noiosi, vere sequenze di immagini o fotografie in bianco e nero commentate; 2) quello di Emmer, che opera al contrario per riproposizioni “romanzate” dei soggetti – un modo di procedere che, come i suoi primissimi piani, irritarono a lungo gli storici dell'arte; 3) quello infine di Ragghianti, che si pone a metà fra quelle opposte scuole. Egli accoglie l'idea del film in funzione della critica d'arte, ovvero dello svelamento del percorso artistico; la sua fortuna fu dovuta anche a un collaboratore, l'ingegnere-operatore Carlo Ventimiglia, che inventò la geniale macchina denominata “Verticale Ventimiglia”, utile per mostrare i particolari dei volti e arrivare al primo piano dopo un'ampia inquadratura dall'alto: novità che apparvero allora come vere e proprie epifanie. È la musica a rappresentare il vero limite di Ragghianti, per il quale un film d'arte è sempre, idealmente, muto. Il commento musicale è solo un mero accompagnamento all'immagine, senza significato: egli si pone nell'alveo del pensiero crociano su musica e società, dove il mondo dei suoni è marginalizzato a studio tecnico e non è parte integrante della cultura e della formazione umanistica.

Dallapiccola, al contrario, intende la sua come una partecipazione piena dell'esperienza musicale, che si affianca con pari dignità a quella storico-artistica e a quella cinematografica. Questo atteggiamento è evidente nella composizione nata per gli affreschi pierfrancescani, nonché nei tre documentari realizzati subito dopo con l'apporto delle sue musiche. Quell'esperienza musicale fu per Dallapiccola la prosecuzione del primo fallimento. I tre documentari rappresentano tre diverse maniere del loro utilizzo: in *Incontri con Roma – Le Accademie straniere* (1948, Lux Film), il regista Vittorio Carpignano fa un personale percorso drammatico, sul genere empatico prima descritto; nell'*Esperienza del Cubismo* (1949, Lux Film), il regista Glauco Pellegrini realizza un film scientifico-divulgativo (critofilm secondo il termine coniato da Ragghianti); nell'ultimo documentario – *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci* realizzato nel 1953 da Luigi Rognoni per la Rizzoli Film – siamo nel genere processuale, in cui l'artista (in questo caso il restauratore Mauro Pelliccioli) è ripreso nel corso del suo lavoro. Il rapporto di Luigi Dallapiccola con il cinema, iniziato dunque nel 1946 con un documentario su Piero della Francesca, proseguito poi con i tre documentari di fine anni Quaranta e inizi Cinquanta, porta a opere che vanno oltre l'esperienza di Ragghianti, poiché in esse non c'è solo il tentativo di fare critica d'arte col mezzo cinematografico (con accompagnamento musicale), ma anche la volontà di unire le migliori intelligenze che l'immediato dopoguerra poteva esprimere in letteratura (Ungaretti), pittura (Guttuso), cinema (Pellegrini, Rognoni) e musica (Dallapiccola, appunto), realizzando vere opere d'arte. Ecco perché i *Due Studi* per violino e pianoforte e poi i *Due Pezzi per orchestra* sono lavori che permettono di indagare in modo severo il rapporto fra musica e arte figurativa, in particolare quel forte collegamento fra il Rinascimento di Piero e il Novecento dodecafonico.



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

PIERO DELLA FRANCESCA IN MUSICA

L'origine dei *Due Studi* per violino e pianoforte⁴⁶ è da ricercarsi in una circostanza raccontata dallo stesso 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"⁴⁷.

Dall'abbinamento mnemonico della bicromia bianco/rosso con le due scene del ciclo ebbe dunque origine il brano musicale, costruito con perfetta aderenza ai due affreschi. Dallapiccola ricorda *Il corteo della regina di Saba* come un sereno pannello bianco: ne scaturisce la "Sarabanda", interamente impostata sulla sonorità del pianissimo, a contrappuntare la suprema eleganza delle pose, statica maestosità della vita signorile delle corti italiane, dame al seguito della propria regina, damigelle e palafrenieri. Di contrasto, associa il ricordo del colore rosso alla tremenda violenza di Eracleo su Cosroe. Nasce una "Fanfara e Fuga", tutta giocata sulla sonorità del fortissimo, un pezzo musicale furioso.

DUE STUDI / DUE PEZZI PER ORCHESTRA

SABA-SALOMONE
"Sarabanda"

Colore bianco

Tutti i suoni pp (pianissimo)

Raffinata eleganza

ERACLIO-COSROE
"Fanfara e Fuga"

Colore rosso

Tutti i suoni ff (fortissimo)

Sangue e violenza

I Tema ————— Soggetto
II Tema ————— Controsoggetto

Siccome la commissione da parte della Sezione di Basilea della Simc (Società Internazionale di Musica Contemporanea) arriva nel corso di una *tournee* che Dallapiccola sta compiendo in Europa in duo con il violinista Sandro Materassi, la scelta dell'organico (violino e pianoforte) diven-

ta quasi scontata. I contrasti espressivi messi a frutto nei *Due Studi* fanno maturare in Dallapiccola l'idea di realizzarne una versione per orchestra: anche la richiesta da parte dell'Orchestra Sinfonica della Rai di un brano da eseguirsi a Londra in prima assoluta contribuisce all'idea di una versione orchestrale del brano cameristico. Il ricorso a forme tradizionali barocche quali la "Sarabanda" (in cui il compositore mantiene lo schema ternario con seconda nota puntata) e la "Fanfara e Fuga", rappresentano con evidenza la volontà di costruire un "dittico a contrasto", non diversamente da ciò che negli affreschi è rappresentato.

Le due serie che sono alla base dei due movimenti sono strettamente collegate, rendendo unitario il discorso complessivo, così come sono tematicamente e strutturalmente collegati gli episodi dei due affreschi, pur se lontani fra loro circa milleseicento anni. Un contrasto che nella musica è ulteriormente sottolineato dalla profonda distanza agogica e dinamica: al pianissimo della "Sarabanda", che si sviluppa nell'ambito di una sonorità sempre intima e contenuta, si contrappone il fortissimo generalizzato della "Fanfara e Fuga". La versione orchestrale permette di scandagliare a fondo le possibilità timbriche e sonore dei vari passaggi: se negli *Studi* venivano risolti in funzione tecnico-virtuosistica, nei *Pezzi* vengono presentati nella loro più ampia possibilità sonora e timbrica, che è un aspetto molto caro a Dallapiccola, poiché i suoni dell'orchestra permettono di arricchire la stessa materia compositiva nei minimi dettagli. Scrive a Dallapiccola il celebre direttore d'orchestra Ernest Ansermet: «Vous êtes le seul "dodé..." à ma connaissance, depuis Alban Berg, qui fasse de la musique»⁴⁸. In linea con le recenti conquiste tecniche compiute con *Il Prigioniero*, fanno passi rilevanti il cammino verso l'unità seriale e una coerenza dodecafonica sempre più rigorosa, ed è lo stesso autore a parlarne:

In questo lavoro nel quale il sistema dodecafonico è impiegato molto liberamente, vi sono due serie A e B (fig. 2). La serie A con la quale inizia la "Sarabanda" (volevo chiamarla "Sarabanda bianca", ma ho eliminato l'aggettivo all'ultimo minuto per non cadere nel letterario), 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 scritto "mezzo forte" e anche "diminuendo"), mentre nella "Fanfara e Fuga" si va dal "forte" al "fortissimo", mai "mezzo forte"⁴⁹.

SEGNi MATEMATICI DA BACH AL NOVECENTO

Lillina Di Mucci e Mario Ruffini

STORIA DELLA VERA CROCE.

PROGRAMMA ICONOGRAFICO DELLA LEGGENDA

DALLE ORIGINI A PIERO DELLA FRANCESCA

I.

	750-790 d.C., Gellone ³⁰	Inizi IX secolo, München ³¹	Primo quarto IX secolo, Verelli ³²	880-883, Paris ³³	1060 ca. Mont-Saint-Michel ³⁴	1100 ca. Girone ³⁵	1140-1150, Tournai ³⁶	1156-1158, Tritico di Stavelot ³⁷	1150-1170, Nantes; Paris; Stuttgart ³⁸	1160, Berlin ³⁹	1160-1170, Arte mosana ⁴⁰
1. Morte di Adamo											
2. Incarico a Seth											
3. Seth alle porte del Paradiso / Seth riceve il ramoscello											
4. Seth pianta il ramo											
5. L'albero viene abbattuto											
6. Costruzione del Tempio											
7. La regina di Saba venera il legno / e guarda il fiume											
8. La regina di Saba incontra re Salomone nel Tempio											
9. Seppellimento del legno											
10. La piscina probatica / recupero del legno											
11. Fabbricazione della croce											
12. Annunciazione											
13. Sogno di Costantino		*	*				*				
14. Battaglia sul ponte Milvio, Costantino e Massenzio			*				*				
15. Papa Silvestro i battezza Costantino il grande							*				
16. Arrivo di Elena a Gerusalemme		*									
17. Elena interroga gli Ebrei / Giuda	*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*
18. Tortura di Giuda nella fonte / col fuoco		/*				/*		/*			
19. Tradimento di Giuda											
20. Ritrovamento delle tre croci / trasporto a Gerusalemme	/*	/*	*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*
21. Prova della vera croce / conversione di Giuda		/*	/*		/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*
22. Elena venera la croce									*		
23. Ritrovamento dei chiodi		*									
24. Elena riporta la croce a Gerusalemme											*
25. Visione e sogno di Eraclio											
26. Rapimento della reliquia da parte di Cosroe il vecchio											*
27. Battaglia tra Eraclio e il figlio di Cosroe											*
28. Cosroe il vecchio e il trono											*
29. Decapitazione di Cosroe il vecchio								*			*
30. Eraclio abbatte la torre di Cosroe il vecchio											*
31. Eraclio a Gerusalemme a cavallo per restituire la croce					*			*			*
32. Eraclio a Gerusalemme a piedi e scalzo restituisce la croce					*			*			*
33. Il profeta Isaia											
34. Il profeta Geremia											

II.

	1170, Tongres ⁶¹	Seconda metà XII secolo Bardolino (Verona) ⁶²	XII secolo, Londra ⁶³	1200 ca., Kelloe ⁶⁴	1215, Siena ⁶⁵	Prima metà XIII secolo Berlin ⁶⁶	1240-1250, Braunschweig ⁶⁷	1250 ca., Reims ⁶⁸	1250 ca., Paris ⁶⁹	Metà XIII secolo, Roma ⁷⁰
1. Morte di Adamo										
2. Incarico a Seth										
3. Seth alle porte del Paradiso / Seth riceve il ramoscello										
4. Seth pianta il ramo										
5. L'albero viene abbattuto										
6. Costruzione del Tempio										
7. La regina di Saba venera il legno / e guarda il fiume										
8. La regina di Saba incontra re Salomone nel Tempio										
9. Seppellimento del legno										
10. La piscina probatica / recupero del legno										
11. Fabbricazione della croce										
12. Annunciazione										
13. Sogno di Costantino	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
14. Battaglia sul ponte Milvio, Costantino e Massenzio		*								
15. Papa Silvestro i battezza Costantino il grande										
16. Arrivo di Elena a Gerusalemme										
17. Elena interroga gli Ebrei / Giuda	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*
18. Tortura di Giuda nella fonte / col fuoco		/*						*		
19. Tradimento di Giuda										
20. Ritrovamento delle tre croci / trasporto a Gerusalemme	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*	/*
21. Prova della vera croce / conversione di Giuda		/*	/*	/*	/*	*	/*	/*	/*	/*
22. Elena venera la croce										*
23. Ritrovamento dei chiodi								*		
24. Elena riporta la croce a Gerusalemme								*		
25. Visione e sogno di Eraclio										
26. Rapimento della reliquia da parte di Cosroe il vecchio								*		
27. Battaglia tra Eraclio e il figlio di Cosroe								*		
28. Cosroe il vecchio e il trono								*		
29. Decapitazione di Cosroe il vecchio	*							*		
30. Eraclio abbatte la torre di Cosroe il vecchio										*
31. Eraclio a Gerusalemme a cavallo per restituire la croce								*		*
32. Eraclio a Gerusalemme a piedi e scalzo restituisce la croce								*		*
33. Il profeta Isaia										
34. Il profeta Geremia										

III.

	1260, Gotha ⁷¹	Fine XIII secolo, Baltimore ⁷²	Iacopo da Varazze, <i>Legenda Aurea</i> ⁷³	XIII-XIV secolo, Lanciano (Ch) ⁷⁴	1310-1320, Mühlhausen ⁷⁵	1310-1320, Torino ⁷⁶	1323 ca., Paris ⁷⁷	1325-1350, New York ⁷⁸	1325-1350, Paris ⁷⁹	1330-1340, Frauembach ⁸⁰
1. Morte di Adamo			*	*						
2. Incarico a Seth										
3. Seth alle porte del Paradiso / Seth riceve il ramoscello			*/							
4. Seth pianta il ramo			*	[*]						
5. L'albero viene abbattuto			*	*						
6. Costruzione del Tempio ⁸¹			?	*						
7. La regina di Saba venera il legno / e guarda il fiume			*	[*]/						
8. La regina di Saba incontra Salomone nel Tempio										
9. Seppellimento del legno			*							
10. La piscina probatica / recupero del legno			*/							
11. Fabbricazione della croce			*							
12. Annunciazione										
13. Sogno di Costantino			*		*	*	*			
14. Battaglia sul ponte Milvio, Costantino e Massenzio	*	*	*	[*]	*		*		[*]	
15. Papa Silvestro I battezza Costantino il grande			*							
16. Arrivo di Elena a Gerusalemme	*	*	*	*						
17. Elena interroga gli Ebrei / Giuda			*		*/		*			
18. Tortura di Giuda nella fonte / col fuoco			*/	*			*/			
19. Tradimento di Giuda			*	*						
20. Ritrovamento delle tre croci / trasporto a Gerusalemme	*/	*/	*		*	*/	*/	*/	*/	
21. Prova della vera croce / conversione di Giuda	*/	*	*		*	*/	*/	*/	*/	
22. Elena venera la croce			*							
23. Ritrovamento dei chiodi			*		*					
24. Elena riporta la croce a Gerusalemme			*	[*]						
25. Visione e sogno di Eraclio										
26. Rapimento della reliquia da parte di Cosroe il vecchio			*	[*]						
27. Battaglia tra Eraclio e il figlio di Cosroe	*	*	*		*					*
28. Cosroe il vecchio e il trono	*	*	*							
29. Decapitazione di Cosroe il vecchio			*		*					*
30. Eraclio abbatte la torre di Cosroe il vecchio			*							
31. Eraclio a Gerusalemme a cavallo per restituire la croce	*	*	*		*	*	*	*	*	*
32. Eraclio a Gerusalemme a piedi e scalzo restituisce la croce	*	*	*		*	*	*	*	*	*
33. Il profeta Isaia										
34. Il profeta Geremia										

IV.

	1340 ca., Marienburg ⁸²	Seconda metà XIV secolo, Gerusalemme ⁸³	Fine XIV secolo, Firenze ⁸⁴	1410, Volterra (Pj) ⁸⁵	1424, Empoli (Fi) ⁸⁶	1425 ca., Montegiorgio (Ap) ⁸⁷	1435-1440, Arezzo ⁸⁸	1442-1445, New York ⁸⁹	1425-1452, Firenze ⁹⁰	Piero della Francesca ⁹¹
1. Morte di Adamo			*	*	[*]	*				*
2. Incarico a Seth										*
3. Seth alle porte del Paradiso / Seth riceve il ramoscello			*	*	[*]	[*]				*
4. Seth pianta il ramo			*	*	[*]	*				*
5. L'albero viene abbattuto						*	*			
6. Costruzione del Tempio						*				
7. La regina di Saba venera il legno / e guarda il fiume			*/	*/	*/	*/	*/			*/
8. La regina di Saba incontra Salomone nel Tempio							/*	/*	/*	/*
9. Seppellimento del legno			*	[*]	*					*
10. La piscina probatica / recupero del legno			*/	*/	/*	/*				
11. Fabbricazione della croce			*	*	*					
12. Annunciazione ⁹²										*
13. Sogno di Costantino						*				*
14. Battaglia sul ponte Milvio, Costantino e Massenzio						*	*			*
15. Papa Silvestro I battezza Costantino il grande						*				
16. Arrivo di Elena a Gerusalemme						*				
17. Elena interroga gli Ebrei / Giuda						*				
18. Tortura di Giuda nella fonte / col fuoco	/*					[*]				
19. Tradimento di Giuda						*				*
20. Ritrovamento delle tre croci / trasporto a Gerusalemme	*/		*	*	*	*	*			*
21. Prova della vera croce / conversione di Giuda			*	*	*	*	*			*
22. Elena venera la croce	*					*				
23. Ritrovamento dei chiodi						*				
24. Elena riporta la croce a Gerusalemme		*	*		[*]					
25. Visione e sogno di Eraclio			*	*	*					
26. Rapimento della reliquia da parte di Cosroe il vecchio			*	*						
27. Battaglia tra Eraclio e il figlio di Cosroe	[*]		*	*						*
28. Cosroe il vecchio e il trono			*	*	*					*
29. Decapitazione di Cosroe il vecchio			*	*	*					*
30. Eraclio abbatte la torre di Cosroe il vecchio										
31. Eraclio a Gerusalemme a cavallo per restituire la croce ⁹³			*	*	[*]					
32. Eraclio a Gerusalemme a piedi e scalzo restituisce la croce		*	*	*	[*]					*
33. Il profeta Isaia ⁹⁴										
34. Il profeta Geremia										*

Avvertenza

Negli schemi sono usati i seguenti segni diacritici:

– L'asterisco (*) contrassegna la scena rappresentata nell'opera della colonna corrispondente.

– L'asterisco tra parentesi quadre [*] indica una congettura in caso di lettura difficoltosa per lacuna.

– La barra (/) distingue le diverse scene rappresentate di uno stesso episodio e, di conseguenza, l'asterisco preceduto o seguito dalla barra, (*), (/), (*/*), indica quale scena è presente nell'opera analizzata.

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 massima qualità insieme all’invenzione melodica e timbrica, e congiuntamente contrapposta alla qualità armonica della dimensione verticale. L’indicazione «sognante» ricorrente nella partitura è conseguenza di 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 evocano il trombettiere dell’affresco (osservare per analogia l’altro trombettiere nella *Battaglia di Costantino*), e aprono al cerimoniale della “Fuga” musicale, ulteriore richiamo della battaglia. È questo un pezzo furioso eppure solenne, perentorio e complesso, impetuoso e insieme misuratissimo, 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 verso il linguaggio nuovo della dodecafonìa, dove l’organizzazione dei suoni si affida a un rapporto paritario fra ciascuno di essi (serie dodecafonica), senza più le gerarchie insite nel 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. Indicativo a tal proposito risentire le sue affermazioni nel corso di un dibattito:

The actual crisis in music starts when people no more love music in general, when people no longer feel it is necessary to have a sound knowledge of Beethoven or Wagner or others. Yes, you know this mentality, those who think that poetry starter with Mallarmé, that painting started with Paul Klee, that sculpture started with Henry Moore and music with some post-Weberian people. I belong to the Middle Ages. My culture was based on the culture of the Middle Ages, above all on the mystics of thirteenth century Italy. [...] In music there is an active tradition and [...] “traditionalism”, and I don’t like traditionalism. [...] But active tradition was living in the whole Schönbergian school of Vienna and everybody knows with what respect these three great masters spoke of the great masters of the past⁹⁵.

Dialoghi a distanza sempre presenti in Dallapiccola che, nell’esortare i suoi studenti a «tentare l’armonizzazione di qualche melodia basata sul sistema dodecafonico, cosa questa di estrema difficoltà», li rassicura sul fatto che tale pratica non diminuisce la propria natura “melodica”, e anzi la rafforza. «Non abbiano paura i giovani di perdere la loro vena con ciò. E meno che mai la vena italiana. L’italianissimo Antonello da Messina apprese la pittura a olio nelle Fiandre e la portò da noi, dove era conosciuta ma non applicata, senza perdere con ciò i suoi caratteri specifici nazionali»⁹⁶.

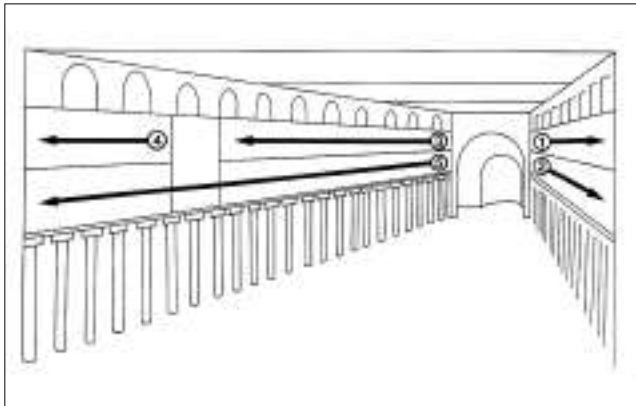
IMMAGINI DELLA “STORIA DELLA VERA CROCE”:
IMPIANTI NARRATIVI DALL’ANTICHITÀ A PIERO

È che le tue storie non sieno [...] l’una sopra de l’altra in una medesima parete co diversi orizzonti ch’ella paia una bottega di merciaio [...] cole sue cassette fatte ’a quadretti
LEONARDO, *Codex Urbinas Latinus* 1270

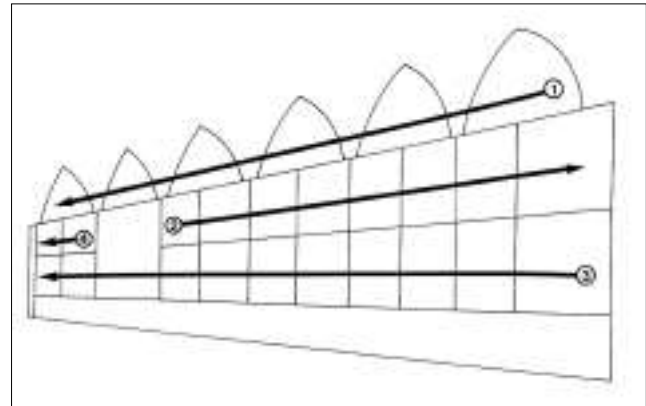
Il ciclo di Piero della Francesca nasce dopo secoli di trasposizione in immagine della *Storia della vera croce*. Una prima testimonianza risale al 790 d.C., con il *Ritrovamento delle tre croci*, raffigurato in una miniatura dal *Sacramentario* di Gellone, seguita poco dopo da un ciclo ben più articolato, presente in un libro di preghiere oggi conservato a Monaco di Baviera. Seguono ancora numerose testimonianze miniate o lignee, in affresco o in altre tecniche, prima che Iacopo da Varazze, con la sua *Legenda Aurea*, riassuma in emblema quella che ormai appare come una delle storie paradigmatiche e fondanti dell’intera cultura occidentale. Con quel testo viene forgiato un materiale compiuto che diventa la base teologica e iconografica a cui si rifanno successivamente tutti gli artisti che si accostano alla leggenda. Prima di Piero, rilevanti sono il ciclo di Lanciano – il primo in affresco –, quello di Agnolo Gaddi a Santa Croce a Firenze, e poi gli affreschi di Cenni di Francesco di ser Cenni a Volterra, i frammenti di Masolino da Panicale a Empoli, e infine il ciclo di Montegiorgio, nelle Marche.

Ciò che colpisce in questa schematica raccolta, è la totale assenza, prima di Piero, di una scena ben precisa: l’*Incontro fra la regina di Saba e re Salomone*. Piero l’inserì, influenzato dal Concilio di Unione fra le chiese cristiane d’Oriente e d’Occidente, e dal conseguente arrivo a Firenze nel 1439 di Giuseppe patriarca di Costantinopoli e Giovanni VIII Paleologo imperatore di Bisanzio. Ed è ciò che, fra mille altri aspetti, differenzia il ciclo di Piero da tutti gli altri: l’unicità dell’incontro fra la regina di Saba e re Salomone. Il messaggio teologico che ne scaturisce è una esortazione al prevalere dell’unione sulla disunione⁹⁷. Ma l’incontro fra i due regnanti d’Oriente e d’Occidente non è evidentemente l’unica novità apportata dal fondamentale ciclo pierfrancescano: la disposizione generale dei singoli episodi riveste una importanza rilevante, ed è aspetto primario di questa specifica indagine. La decorazione della cappella maggiore con la *Historia salutis*, storia del popolo pellegrino nei millenni verso la croce, è realizzata in onore della grande croce dipinta di metà Duecento, icona dello spirito francescano appesa sopra l’altare, le cui braccia tendono verso le raffigurazioni del ciclo: quella croce va considerata come parte integrante del ciclo, prima o tredicesima scena. Ogni parte del ciclo è una croce. In tale ottica Piero della Francesca tesse, ben più che un ciclo narrativo, un complesso e articolato progetto, in linea con i principi francescani: la croce è teologicamente l’unione fra i due Testamenti, vecchio e nuovo⁹⁸. La cronologia narrativa non ha inizio da sinistra verso destra, né fluisce da una scena a quella adiacente, ma pro-

REGISTRO SUPERIORE – CORRISPONDENZE			
(S) Esaltazione della croce	Isaia ⁹⁹ ;	Geremia	(D) Morte di Adamo
REGISTRO CENTRALE – CORRISPONDENZE			
(S) Ritrovamento e riconoscimento della vera croce	Tortura dell'Ebreo ¹⁰⁰	Seppellimento del sacro legno	(D) Premonizione del legno / regina di Saba e re Salomone
REGISTRO INFERIORE – CORRISPONDENZE			
(S) Vittoria di Eraclio contro Cosroe	Annunciazione	Sogno di Costantino	(D) Vittoria di Costantino contro Massenzio
REGISTRO SUPERIORE – SVILUPPI TEMATICI			
Esaltazione della croce	Isaia	Geremia	Morte di Adamo
REGISTRO CENTRALE – SVILUPPI TEMATICI			
Ritrovamento e riconoscimento della croce	Tortura dell'Ebreo	Seppellimento del sacro legno	Premonizione del legno / regina di Saba e re Salomone
REGISTRO INFERIORE – SVILUPPI TEMATICI			
Eraclio batte Cosroe	Annunciazione	Sogno di Costantino	Vittoria di Costantino contro Massenzio



3. Marilyn Aronberg Lavin, Protocollo paleocristiano. Sequenza nell'antica basilica di San Pietro a Roma

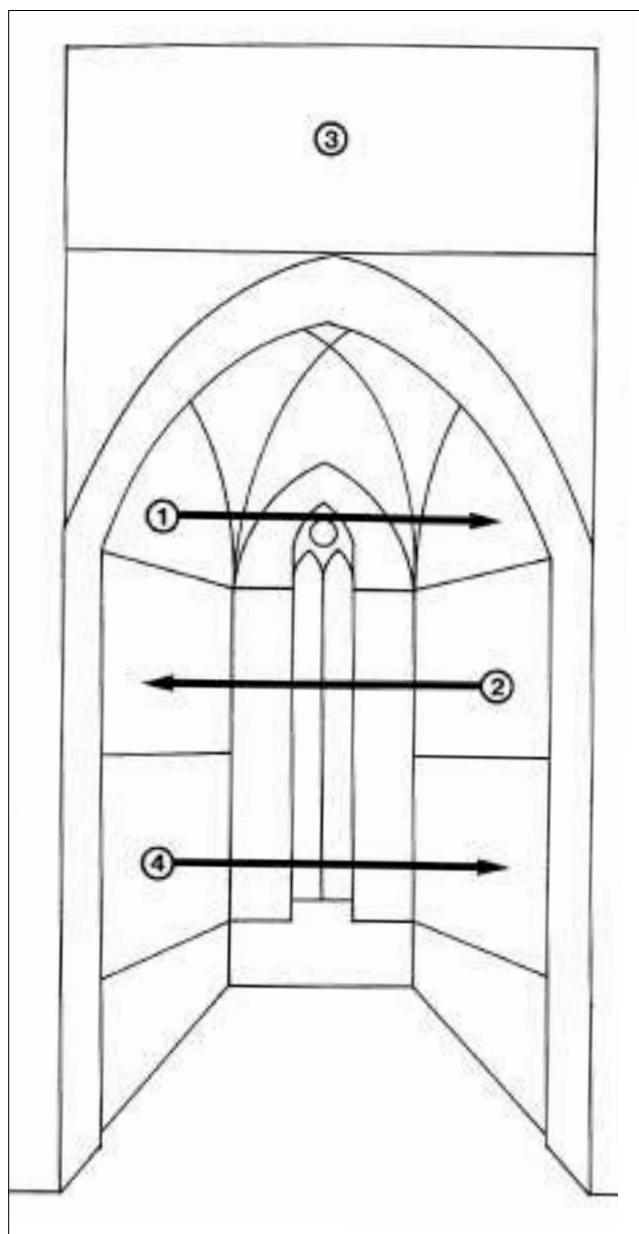


4. Marilyn Aronberg Lavin, Boustrophedon lineare. Sequenza degli affreschi attribuiti a Lippo Memmi, San Gimignano, collegiata

cede a sbalzi (a prima vista irregolari), salendo e scendendo sulla parete, o dialogando da una parete a quella direttamente opposta¹⁰¹. Tutto il ciclo è organizzato su tre registri orizzontali, di cui quello superiore a lunetta, cui si aggiungono i pilastri esterni con singole figure di santi. È qui ravvisabile, grazie a parallele esperienze musicali, il principio ternario della *macro*-struttura dell'opera, ri-

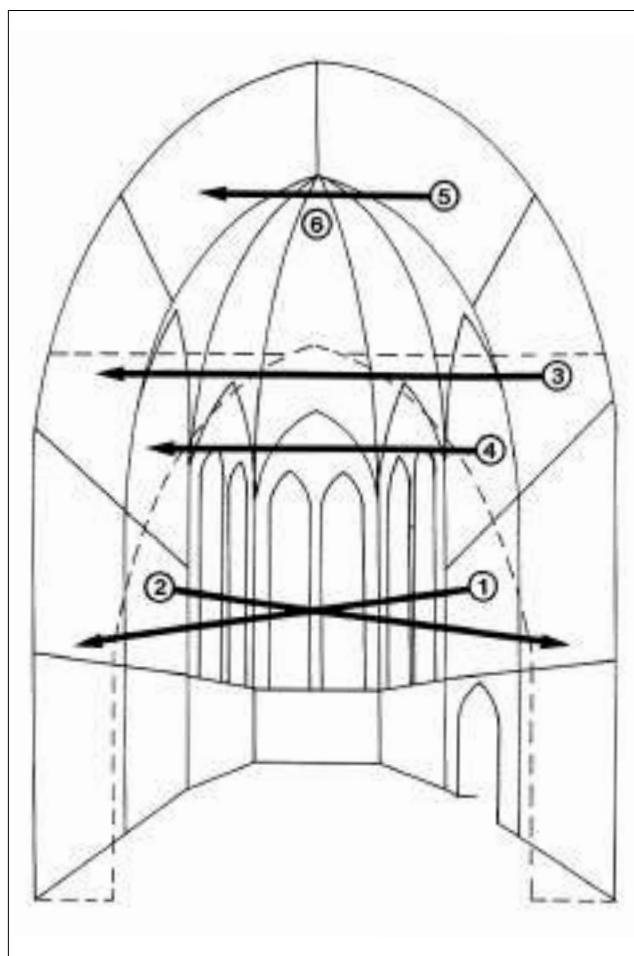
scontrabile altresì nella *micro*-struttura dei singoli episodi. Impressiona la costruzione matematica dell'intero ciclo, tutto leggibile a specchio, con una corrispondenza sistematica dei registri.

Va ricordato che, intorno agli anni Cinquanta del Quattrocento, alcuni fra i grandi cicli pittorici che vedono la luce – tra gli altri quelli sulla *Storia della vera croce* di Piero ad



5. Marilyn Aronberg Lavin, Boustrophedon aereo. Sequenza degli affreschi di Giotto, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi

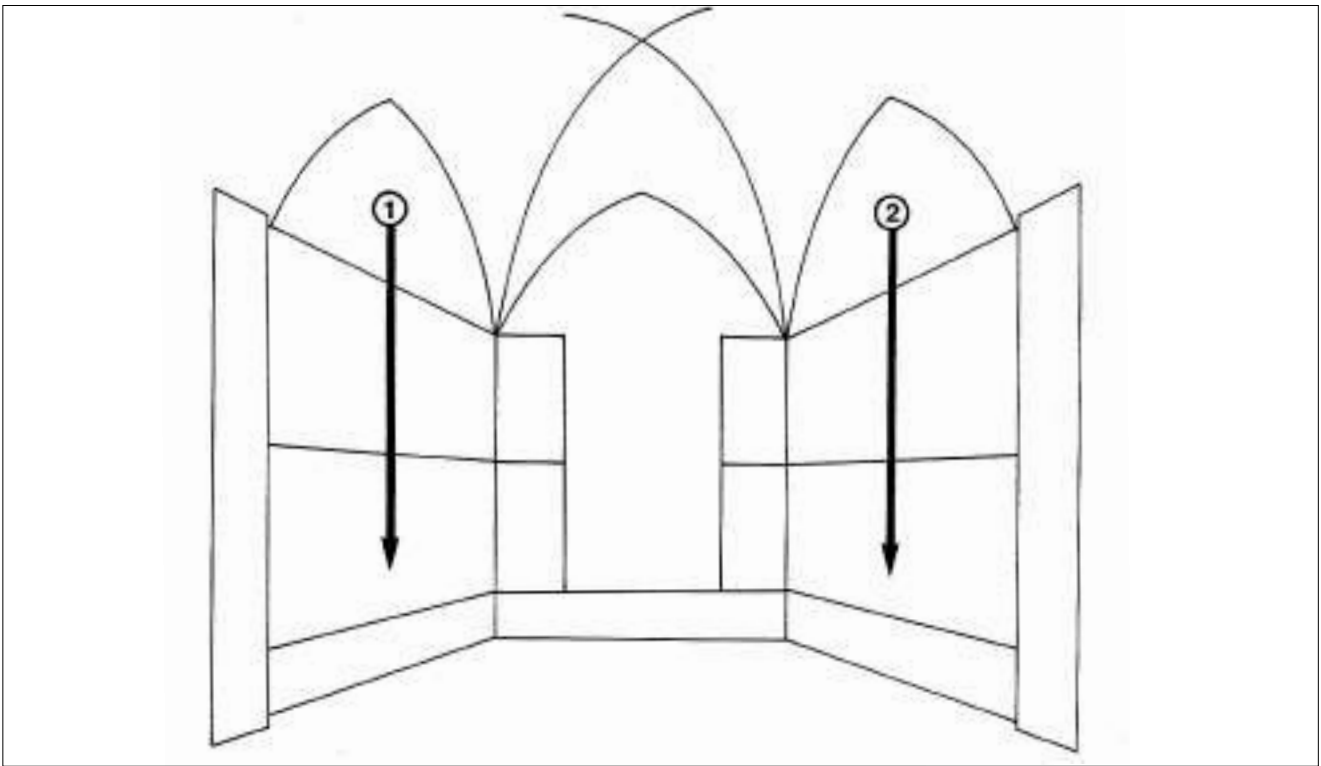
Arezzo (1452-1466), sulle *Storie di santo Stefano e di san Giovanni Battista* di Fra Filippo Lippi a Prato (1452-1464), della Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani a Padova di Andrea Mantegna e altri (dal 1448) –, mostrano visioni e concezioni prospettiche affatto diverse. Il ciclo di Lippi pensa a un osservatore che guardi dal basso verso l'alto, in una angolazione prospettica sempre più acuta e con distanza progressiva; il ciclo di Padova pone idealmente l'osservatore al centro dei tre registri, dovendo quindi osservare verso il basso il registro inferiore, verso l'alto quello superiore. Piero della Francesca va alla ricerca dell'ottica ideale, e colloca l'osservatore alla stessa altezza di ogni singolo registro, imponendogli altresì una corrispondenza a specchio delle varie storie che, a prima vista, potrebbe apparire frutto di una scelta irrazionale¹⁰².



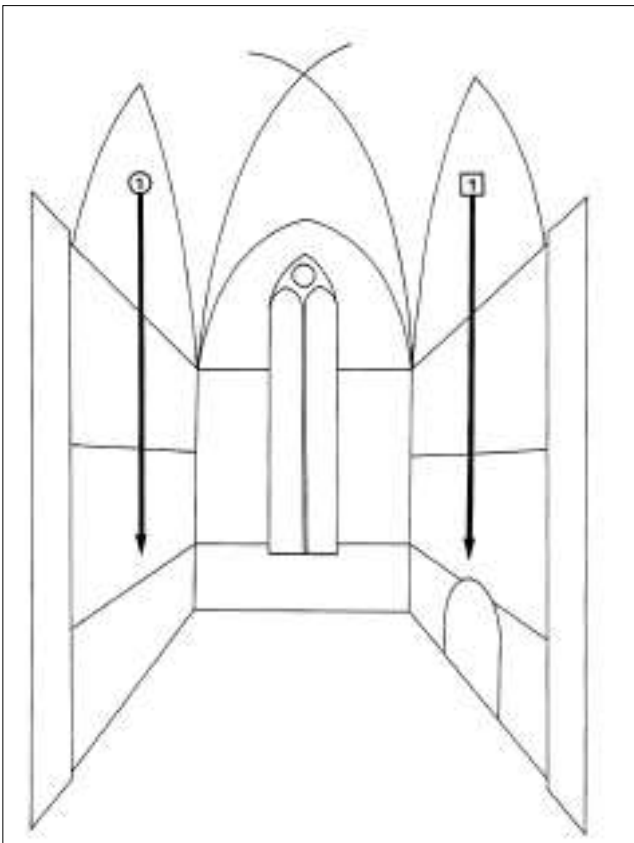
6. Marilyn Aronberg Lavin, Matassa. Sequenza degli affreschi di Simone Martini, Assisi, San Francesco, cappella di San Martino

La disposizione del ciclo aretino di Piero è stata oggetto di molte indagini¹⁰³: credo però di poter affermare che questa sia la prima volta che ci si avvalga di speculazioni musicali, in particolar modo dodecafoniche, per comprendere quel sistema di corrispondenze che dal Quattrocento a oggi non ha mai cessato di affascinare.

Numerose sono le sequenze narrative di cicli pittorici che hanno una struttura rapportabile a procedimenti contrappuntistici (orizzontale) o armonici (verticale) di svariate forme musicali, come si vede dalla sequenza narrativa lineare dell'antica basilica di San Pietro a Roma (fig. 3: *Protocollo paleocristiano*¹⁰⁴), o lineare bustrofedica nella sequenza narrativa degli affreschi di Lippo Memmi della collegiata di San Gimignano (fig. 4: *Boustrophedon lineare*¹⁰⁵); nella sequenza bustrofedica spaziale degli affreschi di Giotto nella cappella Bardi della basilica di Santa Croce a Firenze (fig. 5: *Boustrophedon aereo*¹⁰⁶), o spaziale a matassa della sequenza narrativa degli affreschi di Simone Martini nella cappella di San Martino della chiesa inferiore nella basilica di San Francesco di Assisi (fig. 6: *Matassa*¹⁰⁷); o nella lettura verticale della sequenza narrativa della *Storia della vera croce* di Agnolo Gaddi nella cappella maggiore (fig. 7: *Verticale in linea retta*¹⁰⁸), o nella sequenza narrativa degli affreschi di Giotto della cappella Peruzzi, entrambi in



7. Marilyn Aronberg Lavin, Verticale in linea retta. Sequenza della “Storia della vera croce” di Agnolo Gaddi, Firenze, Santa Croce, cappella maggiore



8. Marilyn Aronberg Lavin, Verticale in linea retta. Sequenza degli affreschi di Giotto, Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi

Santa Croce a Firenze (fig. 8: *Verticale in linea retta*¹⁰⁹). In fondo, le diverse disposizioni delle scene approdavano tutte al comune scopo di dar rilievo alla narrazione complessiva di storie peraltro in gran parte ben note.

Il procedimento utilizzato da Piero della Francesca si presenta invece come un *unicum*, una novità assoluta nel panorama organizzativo delle diverse scene rappresentate, come si può osservare dalle figure (fig. 9) e dallo schema sottostante: siamo infatti di fronte a un impianto compositivo a forma di specchio che sottende valenze molteplici, narrative e strutturali, e che possono essere osservate sia in forma *orizzontale* (contrappuntistica), che *verticale* (armonica), che *obliqua* (armonico-contrappuntistica).

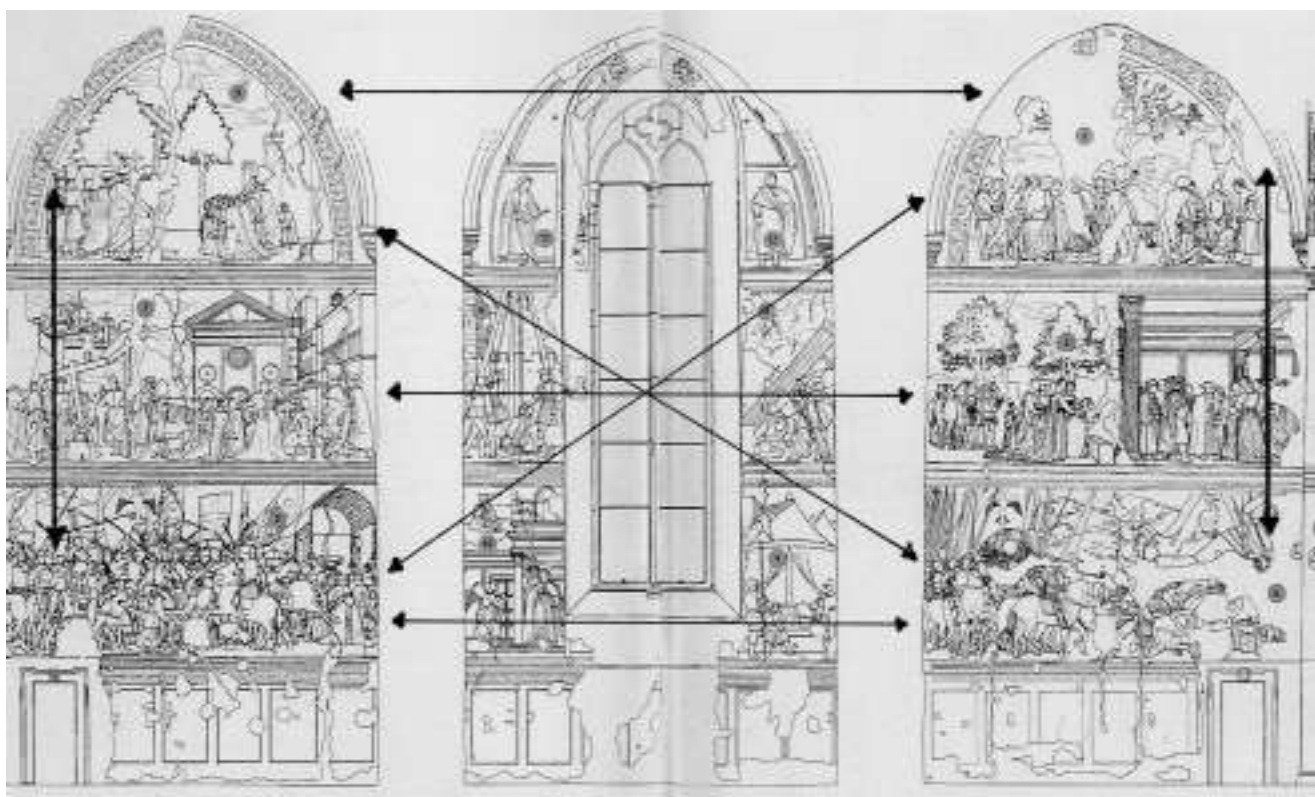
Le diverse scene del ciclo sono numerate, nei frequenti studi, secondo modalità quasi sempre diverse, e se ne contano parecchie. Riteniamo che le possibilità di lettura siano invece principalmente due: la prima è quella che segue gli episodi secondo l'ordine cronologico dettato dalla *Legenda Aurea*, che va dalla *Morte di Adamo* all'arrivo di *Eraclio a Gerusalemme che restituisce la croce* (cfr. sopra il “programma iconografico dei cicli monumentali in Italia fra Tre e Quattrocento” nello schema composto da trentuno scene e proposto dalle origini a Piero); la seconda, quella qui oggetto di indagine, è la lettura che segue uno schema speculare, dove ogni immagine si specchia in un'altra immagine, nella quale trova corrispondenze metaforiche e teologiche.

La sequenza del ciclo di Piero, che vuole rispettare una piena ortodossia, ha inizio dalla parete destra (come ac-

LETTURA ORIZZONTALE		
Profeta Isaia	← <i>registro superiore</i> →	Profeta Geremia
Esaltazione della croce	← <i>registro superiore</i> →	Adamo
Vita	← <i>registro superiore</i> →	Morte
Premonizione della croce	← <i>registro superiore</i> →	Il ramo edenico
Scena all'aperto	← <i>registro superiore</i> →	Scena all'aperto
Tortura per ritrovare il sacro legno	← <i>registro centrale</i> →	Seppellimento della croce
Ritrovamento e riconoscimento (Elena)	← <i>registro centrale</i> →	Premonizione e ritrovamento (Saba)
Struttura scenica	← <i>registro centrale</i> →	Struttura scenica
Annunciazione	← <i>registro inferiore</i> →	Sogno di Costantino
Annuncio di vita	← <i>registro inferiore</i> →	<i>In hoc signo vinces</i>
Battaglia	← <i>registro inferiore</i> →	Battaglia
Vessillo con aquila	← <i>registro inferiore</i> →	Vessillo con aquila
Battaglia cruenta per la croce	← <i>registro inferiore</i> →	Battaglia senza combattimento
LETTURA VERTICALE		
Esaltazione della croce	↑ <i>registro superiore: divino</i> ↓	L'albero edenico sottende la croce
Ritrovamento della croce	↑ <i>registro centrale: umano</i> ↓	Il ponte sul fiume sottende la croce
Riconquista della croce	↑ <i>registro inferiore: divino-umano</i> ↓	La fede nella croce rende vittoriosi
LETTURA OBLIQUA DISCENDENTE (DA SINISTRA A DESTRA)		
<i>registro superiore</i> Esaltazione della croce	↘ <i>registro centrale</i> La croce nascosta e ritrovata	↘ <i>registro inferiore</i> La croce porta alla vittoria
LETTURA OBLIQUA ASCENDENTE (DA SINISTRA A DESTRA)		
<i>registro inferiore</i> La croce viene riconquistata	↗ <i>registro centrale</i> La croce viene annunciata in sogno	↗ <i>registro superiore</i> L'albero edenico

cadeva nelle basiliche paleocristiane romane), nella lunetta che costituisce il registro superiore, con la *Morte di Adamo*, la sepoltura, l'immagine del ramoscello piantato sul suo corpo che si rifrange, sulla lunetta di sinistra nella futura *Esaltazione della croce* (ultima scena del ciclo), quando Eraclio – scalzo (dunque in modi non regali), restituisce la croce a Gerusalemme. Tutto si svolge nel segno della profezia, di cui si fanno interpreti *Geremia* (a destra) e *Isaia* (a sinistra), posti nel registro superiore della lunetta centrale. I due profeti sono, in numerose pubblicazioni, confusi fra loro. Vari sono i segni iconografici e iconologici per una corretta identificazione: fra essi, la lettura verticale, che vede nella fascia sinistra in alto *Isaia*, e in basso l'*Annunciazione*. Non può essere infatti dimenticato che *Isaia* è il profeta dell'ortodossia che annuncia la venuta del figlio di Cristo: «Pertanto il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorerà un figlio, che chiamerà Emmanuele» (Isaia, 7, 14). *Geremia* è invece raffigurato in alto nella fascia destra, in corrisponden-

za del *Sogno di Costantino* posto nel registro inferiore: egli si collega strettamente alla scena della morte di Adamo, e prevede l'intera storia che seguirà. Il racconto prosegue nel registro mediano, questa volta da sinistra verso destra: una inversione che enfatizza il senso del tempo e dello spazio, ribadendo ancora la struttura a specchio degli eventi, come se la lettura delle cose divine fosse osservabile solo attraverso la rifrangenza. E segue, questa volta, la direzione da Oriente della regina di Saba. Tutto il registro centrale vive nelle vicende del sacro legno: il suo seppellimento, ritrovamento e riconoscimento, la premonizione della regina di Saba sul suo futuro utilizzo, e l'incontro fra le chiese di Oriente e Occidente. Il registro centrale della parete di fondo presenta momenti rilevanti della storia: a destra, il *Seppellimento del legno*, con tre operai convinti di sbarazzarsi del sacro legno interrandolo, e che invece lo salvano (mentre un cavallo "ride" delle parti intime di uno di loro); a sinistra, *La tortura di Giuda*, il quale rivela il luogo del seppellimento, permettendo a



9. Piero della Francesca, Schemi riassuntivi della “Storia della vera croce”. Simmetrie analitiche delle sequenze orizzontale, verticale e obliqua



10. Piero della Francesca, Storia della vera croce, Arezzo, San Francesco, cappella maggiore: La regina di Saba in adorazione del sacro legno e il suo incontro con re Salomone, registro centrale

Elena, madre di Costantino, il *Ritrovamento della croce*. Il *Riconoscimento della croce*, nella parete sinistra, conferma la santità di quel legno: un giovane resuscita dopo averlo toccato. In seguito, sant'Elena consegna al popolo di Gerusalemme la reliquia, nel luogo dove oggi sorge la basilica del Santo Sepolcro. Scendendo nel registro basso, nella parete di fondo si susseguono le significative scene dell'Annunciazione e del *Sogno di Costantino*, che si collega alla *Vittoria di Costantino contro Massenzio* (*In hoc signo vinces*), che si riflette nella visione a specchio nella *Battaglia di Eraclio contro Cosroe*. Il ciclo ha molteplici movimenti: quello del "giù/su-su/giù" (il movimento verso il basso «adombra la caduta delle anime dannate» mentre il movimento ascendente del lato opposto allude alla Risurrezione e alla salvezza); quello orizzontale a specchio; quello obliquo, carico di composite corrispondenze. Piero della Francesca, partendo dalla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze, utilizza al meglio tutte le esperienze dei grandi cicli pittorici, come è stato dettagliatamente annotato nelle quattro schede (cfr. pp. 318-319), mostrandosi pienamente rispettoso della tradizione che lo precede, ma ponendosi altresì come autore di una rivoluzionaria visione compositiva: in particolare, la novità dell'incontro fra la regina di Saba e re Salomone segna il corso della storia iconografica dell'intera *Legenda*. Tradizione e rivoluzione si compiono in lui.

PIERO DELLA FRANCESCA
E LA SUA "STORIA DELLA VERA CROCE"

Soave ombra di drieto
rende al collo, e dinanzi a le cofine
de le guance divine,
e discendea fin a l'avorio bianco
del destro omero e manco.

LUDOVICO ARIOSTO, *Canzoni*, 1, 94-98

La scena della *Regina di Saba in ginocchio davanti al ponte sul fiume in adorazione del sacro legno e il suo incontro con re Salomone*¹¹⁰ raffigura il viaggio che la sovrana compie con tutto il suo seguito di nobili dame e eleganti palafrenieri per incontrare re Salomone, celebre per la sua saggezza, a cui sottoporre difficili quesiti (fig. 10). Nel corso del viaggio e nel mezzo di una vallata, la regina si trova ad attraversare il fiume: in seguito a una premonizione, si ferma a adorare il legno utilizzato come ponte, poiché sente che da quel legno sarà tratta la croce della Passione di Cristo. L'affresco comprende dunque due scene, divise da una colonna scanalata 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 la descriva 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 del sacro legno – futuro strumento di sofferenza e redenzione –, 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: evidente la perfetta e simmetrica geometria delle vesti con il lungo strascico dei mantelli – l'uno bianco l'altro rosa – dei lunghi colli, della posizione delle braccia, allungate e piegate in avanti quelle delle dame in piedi, piegate verso l'alto quelle della regina.

A proposito del fiume che scorre sotto il sacro legno, dove la regina di Saba – non ancora arrivata a Gerusalemme per l'incontro con re Salomone al Tempio – si ferma in adorazione, varie sono le proposte avanzate. Siloe è il nome che negli studi ricorre più frequentemente, sia con riferimento al Vecchio Testamento che alla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze, ma va detto che il nome Siloe è da associare alle acque della Piscina Probatica nei pressi del Tempio dove, secondo la tradizione cristiana, Gesù compì un miracolo. Va invece notato che la scena all'aperto mostra la regina di Saba non ancora a Gerusalemme, e il fiume che

scorre sotto il ponte potrebbe dunque essere il Kedron, altro nome spesso evocato, che in effetti è il fiume che bagna la vicina valle di Josafath. C'è infine da ricordare che, nella rappresentazione pierfrancescana, quel fiume s'identifica platonicamente anche con il torrente Cerfone, che scorre nella terra natia della madre di Piero (Monterchi). Acque che in Piero sembrano musica nel colore e nelle forme: acque di un fiume idealizzato (citando ora il Siloe, ora il Tevere) dove Piero ha collocato l'origine della vita e del pensiero cristiano (come nel *Battesimo*) e dove, alla fine della vita terrena, tutto torna a rigenerarsi non solo nel ricordo quanto nella speranza (come nella *Natività*), ma anche nel significato di acque che possono purificare recando la pace attesa come premio del giusto (*Vittoria di Costantino*), infine scacciando i demoni che al contrario affogano in quelle stesse acque divenute improvvisamente stagnanti e putride (*Massenzio sconfitto*).

Nella scena di destra è invece descritto l'incontro della regina con re Salomone, al riparo di un porticato che riproduce modelli architettonici tipici di Leon Battista Alberti (che sembrerebbe ritratto, in veste di araldo dell'imperatore, nella *Vittoria di Costantino su Massenzio al ponte Milvio*). Alla geometria architettonica del porticato corrisponde una eguale geometria nella disposizione dei personaggi: al centro, i due regnanti – la regina di profilo, re Salomone di tre quarti –, a sinistra straordinari ritratti di per-



11. Piero della Francesca, Storia della vera croce, Arezzo, San Francesco, cappella maggiore: La battaglia di Eraclio contro Cosroe, registro inferiore

sonaggi del ricco ceto dominante, due di profilo e due di tre quarti, mentre, a sinistra, le stesse dame altere già osservate nella scena all'aperto, che almeno in alcuni casi sono perfette riproduzioni di cartoni rovesciati. Va sottolineato questo aspetto della riproposizione figurativa a cartoni rovesciati, poiché tale procedimento corrisponde perfettamente, in ambito musicale, al tema seriale proposto in senso *retrogrado*. 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 – il colore che fa da riferimento al ricordo di Dallapiccola –, contrasta con quella scura dell'altra scena). La dama che a sinistra è vista di fronte, si trova nell'esatta corrispondenza dell'albero, e 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 anche nell'ambito del colore: i cavalli sono quattro, due chiari e due scuri, due tranquilli in primo piano, due nervosi in secondo piano, come nei cappelli degli eleganti palafrenieri e nelle loro vesti. Fra il gruppo di palafrenieri e cavalli e quello delle dame si trova la graziosa nana di corte, in un disegno tematico tripartito che si riscontra anche nel porticato,

dove viene riproposta una tripartizione figurativa. Osservando nell'insieme le due scene si notano ulteriori corrispondenze che permettono una lettura anche in ambito musicale: all'eleganza delle dame, di cui vanno notati i due mantelli con strascico (parte destra della scena a sinistra) corrisponde l'eleganza dei due ricchi personaggi (parte sinistra della scena destra), 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 la grandiosa eleganza di re Salomone, che indossa un fastoso 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 principali del porticato di cui l'inquadramento prospettico ci consente la vista. Non ultima la corrispondenza fra l'acconciatura delle dame, i cui capelli sono intrecciati con nastro secondo la moda del tempo, e quella dei cappelli dei due gentiluomini, che portano l'uno un tocco soppannato di vaio, l'altro un grande cappuccio. Quanto alla strutturazione prospettica della scena, siamo di fronte a una soluzione «affine a quella della *Flagellazione*»: la scena di destra, raccolta in una architettura, ha il punto di vista nella scena di sinistra, molto basso; qui si concentra nel legno della croce che la regina inginocchia-



ta adora; così questa difficile composizione di più momenti trova unità nella coincidenza del centro prospettico con quello illustrativo e compositivo: siamo indirizzati dal rapido scendere dell'architettura al legno sporgente verso cui si raduna il gruppo di sinistra. In uno spazio così largo le figurazioni si sarebbero facilmente frazionate senza questa trovata¹¹¹. Piero dà ordine alle cose che dipinge, trovando il punto di sintesi fra l'Europa del Nord e quella del Sud, fra Rinascimento fiammingo e Rinascimento italiano: egli unisce le priorità di luce dei Fiamminghi con la prospettiva brunelleschiana¹¹². La grandezza di Piero si colloca nella congiunzione fra studio e intelligenza matematica: egli è il «monarca della prospettiva», il «miglior geometra che fusse a' tempi suoi», ma anche il pittore del cielo riflesso nel Tevere, del «berrettone ducale», del paesaggio antropomorfo nella lontananza delle figure in primo piano, delle corazze rilucenti, della stoffa che muta luce a seconda che la si guardi imprigionata da luce o da ombra, una meteora nel buio della notte appenninica. Piero scopre le sottili equivalenze fra gli estremi opposti del paesaggio lontano e della figura ritratta, nella quale ripercuote il riverbero di quella natura in lontananza¹¹³. La divina proporzione trova corrispondenza anche nei significati religiosi ai quali si rifà Piero con grande evidenza, e non è casuale che questo affresco sia eseguito a non grande di-

stanza cronologica dalla riconciliazione delle due Chiese avvenuta a Firenze nel 1439.

L'abbigliamento dei dignitari è un rimando alle civiltà di rispettiva provenienza: re Salomone in particolare 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 e proprie esortazioni a una nuova crociata dopo la caduta di Costantinopoli¹¹⁴. Ma si tratta di abbigliamenti alla moda al tempo di Piero della cui doppia temporalità Dallapiccola si fa interprete, utilizzando un linguaggio del proprio tempo (la dodecafonia) dentro forme antiche («Sarabanda», «Fanfara e Fuga»).

La scena rappresenta uno dei momenti decisivi dell'appassionata riscoperta del passato che fu segnato dagli eventi di quel Concilio d'Unione, che «se ebbe scarse conseguenze durature nell'avvicinamento fra le Chiese d'Oriente e d'Occidente, ebbe non scarsa influenza nella storia della cultura umanistica. L'incontro degli umanisti italiani con la cultura bizantina, diretta erede della *graecitas*, portò infatti enormi e durature conseguenze»¹¹⁵. L'antecedente iconografico della scena va invece messo in relazione con l'analogo soggetto modellato da Ghiberti fra il

1436 e il 1437 in una formella collocata nella porta est del Battistero di Firenze (*Porta del Paradiso*).

Gli anni che conducono al Concilio d'Unione sono fondamentali per Firenze e per Piero: la presenza in città di papa Eugenio IV e della sua corte, di cui fa parte Leon Battista Alberti, permette di conoscere il suo trattato *Della pittura*, scritto nel 1436, lo stesso anno della conclusione della cupola del duomo. «Tre anni dopo arriva a Firenze Piero della Francesca, a recepire – insieme agli influssi teologici del grande Concilio d'Unione – anche quelli teorici sulla pittura di luce, che con l'arrivo di Leon Battista Alberti a Firenze comincia a prendere forma»¹¹⁶. Sono in verità anni particolari per l'intera Firenze, luogo di formazione dell'artista da giovane dove *tout se tient*: nella città si respira la polvere del cantiere della cupola del duomo, si discute sulla sconvolgente *Trinità* di Masaccio, si rinnova il sapere con la matematica di Paolo dal Pozzo Toscanelli e le intuizioni geometriche traccianti di Filippo Brunelleschi. Sono gli anni in cui cresce la consapevolezza prospettica, da quella capricciosa di Paolo Uccello a quella matematica di Piero della Francesca, e in cui la riscoperta umanistica del passato trova un corrispondente geografico nella contemporanea scoperta di nuove terre, che lo studio di geografi antichi come Tolomeo insegna a comprendere e a collocare nelle nuove mappe¹¹⁷.

Se *L'incontro della regina di Saba e re Salomone* precede di mille anni circa il calvario di Cristo e sottende "l'incontro" nel segno del sacro legno fra le Chiese d'Oriente e d'Occidente, la *Battaglia di Eraclio contro Cosroe*¹¹⁸ (fig. 11) rappresenta un evento avvenuto seicentoventotto anni dopo il calvario di Cristo, e sottende lo "scontro", ancora nel segno dello stesso sacro legno, fra l'imperatore cristiano di Bisanzio e il re dei Persiani.

Siamo di fronte a una mischia inestricabile in cui il corpo a corpo è serrato e i molteplici duelli furiosi, pur nell'imperturbabilità dei volti di coloro che combattono. Le due armate formano una massa unica, che non lascia filtrare un solo raggio luminoso nell'intreccio dei corpi (ogni arma è una croce, a differenza della *Battaglia di Costantino contro Massenzio*, posta esattamente di fronte, dove ogni croce è un'arma). Piero comprime la folla dei soldati in battaglia in un groviglio di gambe e braccia, anche se sono evidenti i diversi piani della rappresentazione scenica, e l'affollamento di corpi, volti e cavalli non riduce la chiarissima disposizione prospettica. La scelta di riempire tutto lo spazio disponibile con sovrapposizioni figurative ricorda i sarcofagi romani tardo imperiali (come diceva l'amico di Warburg, André Jolles, «Il Rinascimento ebbe la sua culla in una tomba»): la parte centrale della composizione con l'uomo inginocchiato nel momento in cui sta per essere trafitto è una precisa riproposizione della *Amazzonomachia* raffigurata su un sarcofago posto davanti alla chiesa dei Santi Cosma e Damiano, che sicuramente Piero conosceva, così come figure della Colonna Traiana si ritrovano nel soldato sul cavallo bianco e sul ferito che si accascia sotto gli zoccoli.

Cruenta e violentissima, eppure irrealistica, questa *Battaglia* sembra quasi il fotogramma di un film arrestato nell'attimo di un frangente: i movimenti sono immobili, come una pantomima bloccata nel momento drammatico della fase

del combattimento in cui il soldato dall'elmo con damasco rosso (forse il figlio di Cosroe, forse autoraffigurazione dello stesso Piero, che altri invece riconoscono, più propriamente, nel soldato inginocchiato vestito di tunica rossa e prossimo a essere trafitto) viene colpito alla gola dalla spada avversaria e stramazza all'indietro. Una scena emblematica proprio perché avviene presso il baldacchino fatto erigere da Cosroe con finalità blasfeme: nel capo reclinato all'indietro, appena trafitto dalla spada, sembra conficcarsi la stessa croce, posta da Cosroe sul baldacchino, e motivo di tanto accanimento. La lucentezza delle armature sfavillanti crea un bilanciamento prospettico nel lato opposto, mentre nel cielo sveltano le vittoriose insegne colorate di vessilli e bandiere dell'armata cristiana, una sorta di manifesto per una nuova crociata, promossa dal cardinale Bessarione dopo la recente caduta di Costantinopoli ma per vari motivi non andata in porto, a destra quelle persiane appaiono chiaramente le insegne di una armata sconfitta¹¹⁹. La bandiera dei Turchi è ammainata, quella dei mori stracciata, la bandiera nera infine – nella quale si intravede uno scorpione, simbolo di eresia e male – ha l'asta stroncata. Le bandiere dell'armata di Eraclio si mostrano invece con l'orgoglio dei vincitori, il vessillo della crociata verso il centro (croce bianca in campo rosso), sospinto dalla bandiera dello Stato Pontificio (leone rampante di papa Paolo II), e da quella dell'impero germanico-romano; tra i due vessilli si intravedono i gigli angioini in campo azzurro. Alla auspicata e vittoriosa crociata è anche affiancata la bandiera di un successivo auspicato tempo di pace, evocato dalla bandiera verde con l'uccello mitico: la fenice, che iconograficamente simboleggia concordia e amore (in quella parte della scena, i soldati dei due schieramenti in effetti non combattono, ma sembrano rapacificati¹²⁰). Anche le figure dei vessilli, quelle degli animali come quelle umane, hanno la stessa imperturbabile vita che caratterizza le figure dei soldati. L'imperturbabilità di Piero dà solennità a ogni evento, senza riempirlo di passione: la morte diventa solenne sia per chi la dà che per chi la subisce; la solennità è nell'atto di chi flagella ma anche in quello di chi è flagellato, nell'incontro, nell'annuncio, nella preghiera e nell'estasi¹²¹. Il fluire della vita viene fissato da Piero nell'eternità dell'istante, che egli riveste nella forma elementare del modello geometrico.

Un dato, quello dell'imperturbabilità dei personaggi di Piero, che sembra una premessa figurativa del linguaggio seriale in musica: anche in questo linguaggio, infatti, le singole note appaiono imperturbabili, riunite in perfetta parità gerarchica dalla "democrazia seriale" del linguaggio dodecafonico, lontano anni luce dalla perturbabile emotività del mondo tonale. Una caratteristica, quella dell'imperturbabilità, 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, l'utilizzo dello stesso tema (la serie A è primo tema della "Sarabanda" e secondo tema della "Fanfara e Fuga"; la serie B è secondo tema della "Sarabanda" e primo tema della "Fanfara e Fuga") in un momento sereno e raffinato, la "Sarabanda" bianca, come in un momento drammatico e furioso, la scena in rosso.



12. Piero della Francesca, La regina di Saba in adorazione del sacro legno, particolare delle figure femminili (I); La regina di Saba e re Salomone, particolare delle figure femminili (II). I due particolari tendono a evidenziare l'uso dei cartoni rovesciati per la composizione delle figure: il procedimento, spesso ricorrente in Piero della Francesca, è simile a quello in uso nella musica dodecafonica, con la serie proposta in quattro diverse disposizioni (Originale-Retrogrado-Inverso-Retrogrado Inverso)

L'affresco pierfrancescano è un trionfo di studi fisiognomici, di pose: anche i cavalli sembrano avere imperturbabili espressioni umane, tipiche di guerrieri, regnanti e committenti. Dal trombettiere dalle guance gonfie (ma i suoi occhi non tradiscono nessuno sforzo o emozione, non diversamente dal guerriero che uccide o da Eraclio che condanna a morte il nemico Cosroe: in fondo, la maschera dell'armatura mostra la stessa imperturbabilità), 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 assoluta fra le scene di *Saba/Salomone* e *Eraclio/Cosroe*, si notano corrispondenze figurative quali le sagome dei cavalli, che potrebbero essere di medesimi cartoni appena modificati. Le corrispondenze geometriche sono meno appariscenti che nella *Regina di Saba e re Salomone*, ma 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 diritti, 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.

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 può essere osservata sia nella lettura verticale, che in quella orizzontale. In quella verticale, 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); altresì in orizzontale si notano: 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.

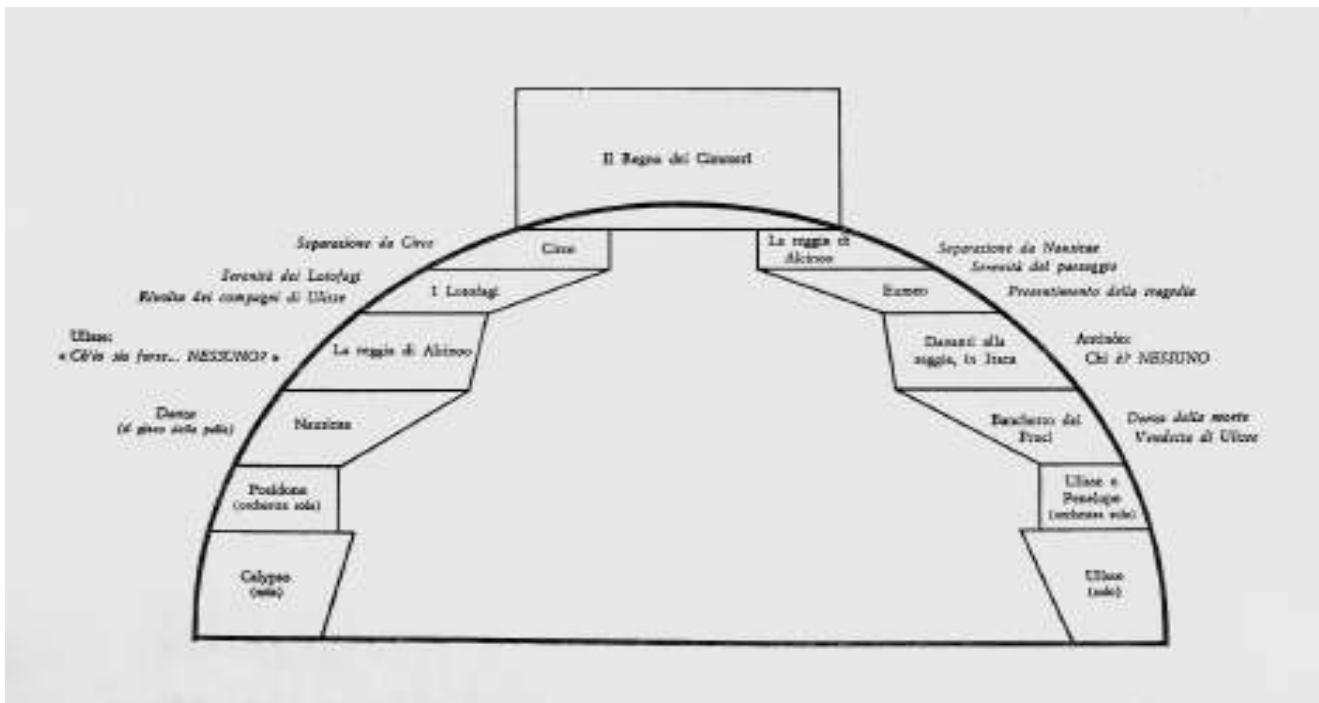
LUIGI DALLAPICCOLA E L'«ULISSE»

Se le due specifiche scene di *Saba/Salomone* e *Eraclio/Cosroe* trovano una perfetta sintonia musicale di tipo narrativo nei brani *Due Studi/Due Pezzi*, il complessivo ciclo sulla *Storia della vera croce* di Piero trova una sorprendente e abbagliante corrispondenza strutturale nella costruzione della grande opera di Luigi Dallapiccola, *Ulisse*, che del compositore è l'*opus magnum*. In entrambi i capolavori brilla una

luce che non è solo pittorica o musicale, ma che racchiude pienamente i caratteri della luce teologica¹²².

«Il risultato di tutta la mia vita»¹²³. Così Dallapiccola definisce la sua opera, riassumendo consapevolmente il significato del proprio percorso di uomo e di artista: l'*Ulisse* riunisce in emblema ogni sua altra espressione. L'incontro con l'eroe avviene nell'agosto del 1912, all'età di otto anni, quando vede il film muto *L'Odissea di Omero*¹²⁴. Da quel momento l'eroe omerico lo accompagna per tutta la vita. Nel 1938, non va a buon fine un progetto per un balletto su Ulisse con Léonide Massine; tre anni dopo, nel 1941, Dallapiccola realizza per il Maggio Musicale Fiorentino un'edizione per le scene moderne del *Ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, a trecento anni dalla nascita di quel capolavoro. Ma la sua idea ulissica è legata, ben più che al personaggio omerico, alla figura disegnata da Dante: «per un uomo di cultura italiana, oggi, un Ulisse che non sia stato filtrato attraverso il pensiero di Dante non è un Ulisse concepibile»¹²⁵. L'*Ulisse* di Dallapiccola è «l'uomo alla ricerca di sé stesso e del significato della vita»¹²⁶, ovvero colui che aspira alla conoscenza suprema. Nel 1943, nel pieno degli eventi bellici, Dallapiccola ha l'impressione di scorgere Ulisse in carne e ossa in un vicolo di Firenze, mentre si reca all'Hôtel Excelsior¹²⁷: in quello stesso anno ipotizza e "intravede" per la prima volta il libretto per un'opera su Ulisse¹²⁸. Nel 1945, Dallapiccola si imbatte in una poesia di Antonio Machado, e tre anni dopo scopre quel verso del poeta spagnolo che segnerà il grande arco del suo *Ulisse*: «La sera prima di terminare il libretto di *Ulisse* non sapevo ancora con esattezza quale sarebbe stato l'ultimo verso, per quanto sapessi benissimo che non avrebbe potuto essere estratto se non da quello di Antonio Machado che avevo parafrasato all'inizio dell'opera. «Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar». La penna scrisse da sé. Invece di tradurre "Signore, ora son soli il mio cuore e il mare" scrisse "Signore! Non più soli il mio cuore e il mare". E mi sembrò che così fosse giusto»¹²⁹. Il libretto «è il compendio degli incontri con la letteratura occidentale di tutta la vita di Dallapiccola»¹³⁰: vi si trovano infatti innumerevoli citazioni letterarie che traggono spunto da una produzione più che bimillenaria e che lo stesso compositore indica con precisione:

- Antonio Machado («Señor ya estamos solos mi corazón y el mar», Calypso, inizio; la sua parafrasi «Signore! Non più soli sono il mio cuore e il mare», *Ulisse*, fine dell'opera);
- Eschilo, *Agamennone*, III episodio (alcuni versi del racconto di Demodoco);
- Alfred Tennyson, *The Lotos Eaters* e *Ulysses* (traduzione quasi letterale di alcuni versi per la scena dei Lotofagi);
- Friedrich Hölderlin (influssi sull'invito alla felicità rivolto a Ulisse dai Lotofagi);
- Costantinos Kavafis, *Ithaca*, nella versione inglese (Valassopulo), italiana (Pattay), e francese (Yourcenar e Dimaras): versi parafrasati di Circe, e, in più, idee per tutta la costruzione del libretto;
- James Joyce («Sempres! Mai!», traduzione del «Never! Ever!» tratto da *A Portrait of the Artist as a Young Man*);
- Thomas Mann (Anticleia narra al figlio come e perché morì, tetralogia *Joseph und seine Brüder*, capitolo «Relazione intorno al semplice morire di Mont-Kav»);



13. Luigi Dallapiccola, *Schema a volta dell'Ulisse* (1967)

- Gerhart Hauptmann, *Der Bogen des Odysseus* (tratteggio della figura di Melanto);
- Giovanni Pascoli, citazioni estratte dalla traduzione dell'*Odissea* e dai suoi *Poemi conviviali* (primo schema del Prologo e dell'Atto I; «Nessuno») 49;
- *Odissea*, altre citazioni dalla traduzione di Emilio Villa («Guardare, meravigliarsi e tornare a guardare»);
- Angelo Romanò, *I cinquant'anni dei Poemi conviviali* (Omaggio a Pascoli);
- Ovidio, *Ars amatoria* - II, *Metamorfosi* XIV, 154;
- Orazio, *Ars poetica* 141-142;
- Cicerone, *De finibus*, V, XVIII, 48-49;
- Seneca, *De constantia sapientis*, II, I;
- Influssi documentati di Stuart Gilbert; Søren A. Kierkegaard; Christina Hertz; Grant White; Stazio; Virgilio; Peter Heyworth;
- Lion Feuchtwanger, *Le roman de Goya* (nella traduzione francese di Henry Thiès);
- Arturo Graf, *L'ultimo viaggio di Ulisse*;
- Goethe, *Nausikaa ein Frauenspiel*;
- Giuseppe Ungaretti, *Pregbiera, Solitudine*;
- Juan Ramón Jiménez, *Epitafio ideal de un marinero, El recuerdo, El olvido*;
- *La Bibbia*, Salmo 84, versetti 4, 5, 7;
- Paolino di Aquileia, *O quae in altum extollebas verticem*;
- L'epigrafe *Quasi arcus refulgens inter nebulas / Quasi flos rosarum in diebus vernis / Quasi lilia in transitu aquae* in una cappella laterale della chiesa di Santa Maria Novella di Firenze (per la scena di Nausicaa);
- La citazione di Sant'Agostino – “Confessionum”, Liber I, Caput I –, posta in calce all'ultima pagina della partitura («*Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*»), suggerita dalla scritta nella stazione ferroviaria di Westport, Connecticut, che riportava in inglese le stesse parole: «*Thou hast made us for thyself – and our hearts are restless until they find their rest in Thee*».

Nel 1960, ha inizio la composizione musicale della gran-

de opera. Il lavoro proseguirà senza soste per otto anni: a metà di quel periodo, Dallapiccola si reca a Dublino per visitare la casa di Mr. Bloom, in Eccles Street 7, sordida come nel lontano 16 giugno 1904 (la volontà di un legame creativo con l'*Ulysses* di Joyce si rivela anche da questi particolari). Le energie di Dallapiccola sono profuse per il compimento dell'opera: «L'idea fondamentale di tutti i miei lavori per il teatro musicale è sempre la medesima: la lotta dell'uomo contro qualche cosa che è assai più forte di lui»¹³¹. Il 29 settembre 1968 va in scena alla Deutsche Oper di Berlino la prima mondiale, diretta da Lorin Maazel, con la regia di Gustav Rudolf Sellner, le scene e i costumi di Fernando Farulli (le cui scene sono giudicate da Dallapiccola in modo entusiastico: «il colore più consono alla mia orchestra»¹³²).

L'opera è strutturata in tredici episodi a specchio, in perfetta corrispondenza fra loro, «una specie di giornata in cui il mattino è rappresentato dai Lotofagi, il meriggio da Circe e la sera dall'Ade»¹³³: non è evidentemente estranea l'influenza dell'*Ulysses* di Joyce. La forma concentrica della struttura presenta al centro il VII episodio, la grande scena dell'Ade, Il regno dei Cimmeri: «Essa non ha paralleli se non con sé stessa».

PROLOGO. Primo episodio: Ulisse ha abbandonato Calypso, nonostante l'offerta di immortalità. Calypso percepisce che egli insegue una metà di cui non ha saputo capire il segreto. **Secondo episodio:** Intermezzo sinfonico. **Terzo episodio:** L'isola dei Feaci: le ancelle di Nausicaa giocano a palla sulla spiaggia. Nausicaa resta appartata, immersa nei suoi pensieri: in sogno ha veduto uno straniero. Da un cespuglio esce Ulisse e Nausicaa riconosce in lui l'uomo del sogno. Ulisse è turbato dalla personificazione della casta bellezza. Nausicaa lo conduce dal padre.

VOLTA [321 battute] VII. IL REGNO DEI CIMMERI Madre: «Figlio...»	
[92 battute] I. PROLOGO – CALYPSO: IL MARE Calypso sola « <i>Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare</i> »	[123 battute] XIII. EPILOGO: ULISSE: IL MARE Ulisse solo « <i>Non più soli il mio cuore e il mare</i> »
[42 battute] II. POSIDONE Orchestra sola Nessuna parola	[50 battute] XII. ULISSE E PENELOPE Orchestra sola Nessuna parola
REGISTRO CENTRALE	
[266 battute] III. NAUSICAA: NAUSICAA IN DISPARTE Nausicaa è forzata dalle amiche a giocare a palla Ulisse rimane nascosto	[344 battute] XI. I PROCI: MELANTO IN DISPARTE Melanto è forzata da Antinoo a danzare Ulisse rimane nascosto
[257 battute] IV. LA REGGIA DI ALCINOO Ulisse nella reggia di Alcinoo « <i>Ch'io sia forse Nessuno?</i> »	[217 battute] X. LA REGGIA DI ITACA Ulisse nella sua reggia « <i>Chi è?</i> » « <i>Nessuno!</i> »
REGISTRO BASSO	
[227 battute] V. I LOTOFAGI Serenità dei Lotofagi Ribellione dei compagni	[300 battute] IX. EUMEO Serenità del paesaggio Ribellione di Ulisse
[187 battute] VI. CIRCE Separazione da Circe « <i>L'ultima donna che nominerai son io</i> »	[88 battute] VIII. REGGIA DI ALCINOO Separazione da Nausicaa « <i>Straniero [...] pensa a me qualche volta</i> »

ATTO PRIMO. *Prima scena*: In una sala della reggia re Alcinoo e la sua corte ascoltano dal cieco cantore Demodoco il racconto degli eventi seguiti alla caduta di Troia. Entrano inosservati Nausicaa e Ulisse. Demodoco evoca il ricordo di Ulisse, che scoppia in pianto e rivela la propria identità. Accogliendo il desiderio di Alcinoo, inizia a narrare le sue peregrinazioni. Il racconto, in una specie di *flash-back*, trasforma il passato in presente. *Seconda scena*: Sedotti dal fiore dei Lotofagi, i compagni di Ulisse si ribellano, e Ulisse non può impedire loro di mangiare il fiore dell'oblio e di perdersi. *Terza scena*: Ulisse, approdato sull'isola Eéa, ha trascorso più di un anno con Circe. La sua irrequietudine lo spinge a partire di nuovo e ad abbandonare la maga, che si vendica "donandogli la coscienza". *Quarta scena*: Il regno dei Cimmeri. Ulisse scende nell'Ades per conoscere il proprio destino. Incontra la madre e poi il veggente Tiresia che gli predice il ritorno a Itaca («Ma quanto sangue intorno») e il nuovo "volo", ramingo sul mare. *Quinta scena*: Congedo dai Feaci e da Nausicaa. Ulisse finisce il suo racconto. Alcinoo promette che all'indomani una nave lo accompagnerà in patria. Nausicaa, congedandosi da Ulisse, lo prega di serbare memoria di lei.

ATTO SECONDO. *Prima scena*: I Proci insidiano Penelope e attentano alla vita di Telemaco, di ritorno da Sparta. Il fido pastore Eumeo rimprovera Melanto, cortigiana amante del capo dei Proci, Antinoo. Ulisse, approdato a Itaca, appare travestito da mendicante. Eumeo accoglie cordialmente lo sconosciuto, mentre Melanto è atterrita dal suo sguardo. Sulle montagne si accendono dei fuochi: Eumeo sa che questo segno convenuto si-

gnifica che Telemaco è salvo. Melanto si avvia alla reggia, in preda ad angoscia. Telemaco, sopraggiunto, si limita a domandare al pastore: «Chi è quel vecchio?». Scrutando negli occhi lo straniero, Eumeo ritiene per un attimo di riconoscere in lui Ulisse, ma non osa credere. *Seconda scena*: Ulisse è di fronte alla sua reggia. Dalla finestra di Penelope giunge un canto: «Ritorna, Ulisse». In esso l'eroe ritrova il canto di Calypso, la purezza di Nausicaa, la dolcezza di sua madre. Melanto (come Circe), abbracciata a Antinoo, è terrorizzata dagli occhi del vecchio mendicante. Invano il capo dei Proci cerca di calmarla persuadendola che quel vecchio non è che un misero relitto d'uomo, «Nessuno». *Terza scena*: Banchetto e vendetta. Melanto viene invitata a danzare: dapprima esita, poi inorridisce quando Antinoo le propone di danzare con l'arco di Ulisse; infine cede all'imposizione dell'amante. La danza, dapprima indecisa, poi sensuale, è arrivata al punto culminante: la corda dell'arco si è attorcigliata intorno al collo della giovane donna, che caccia un urlo. Ulisse si spoglia del suo mantello da mendicante: piega quell'arco che nessuno all'infuori di lui era riuscito a domare e compie la sua vendetta. Penelope appare e una sola parola esce dalle sue labbra: "Ulisse!". *Quarta scena*: Intermezzo sinfonico.

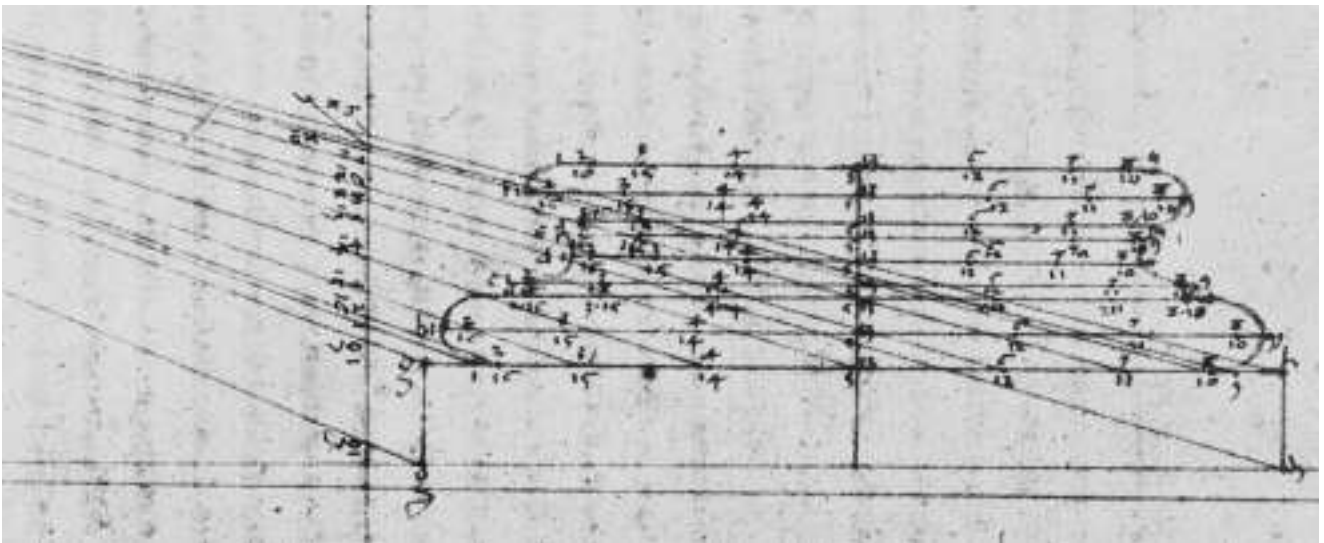
EPILOGO. *Quinta scena*: Congedo da Itaca. Ulisse non ha ritrovato la pace a Itaca; la profezia di Tiresia si è avverata: egli è nuovamente sul mare. Solo, vede le stelle sotto una nuova luce. Sa che, dopo inani fatiche, gli sono rimasti «briciole di sapere, vani balbettamenti, sillabe soltanto» invece di parole. Manca una Parola o un Nome. Li trova nell'ultimo verso, come per improvvisa illuminazione: «Signore!».



14. Piero della Francesca, Capitello nella scena dell'“Incontro fra la regina di Saba e re Salomone”



15. Piero della Francesca, Capitello in “De prospectiva pingendi”, fig. LXII



16. Piero della Francesca, Base di colonna in De prospectiva pingendi, fig. LVII. La stessa base di colonna si ritrova nella scena dell'Incontro fra la regina di Saba e re Salomone

L'*Ulisse* è strutturato in 13 episodi: dal primo al sesto c'è un *Tempus destruendi* (Ulisse, schiavo delle sue azioni, dei suoi inganni); dall'ottavo in poi c'è un *Tempus aedificandi* (Ulisse acquista coscienza). Il settimo episodio, il “viaggio nell'Ade”, rappresenta il centro dell'intera costruzione drammatica, il momento di sospensione temporale dove una dimensione si inverte nell'altra. Ulisse, dall'iniziale stato di alienazione – Nessuno –, giunge alla coscienza, e dunque all'illuminazione mistica dell'*Epilogo*; la coscienza gli viene donata da Circe: non dono, ma vendetta per il suo abbandono, che compie quella precedente di Posidone. A metà dell'opera, c'è il regno dei Cimmeri, a metà della scena avviene l'incontro con la Madre, nell'esatta battuta centrale

dell'opera viene esclamata la parola “Madre”, che comprende le due grandi dimensioni dell'amore e dell'amare. È un grandioso corale penitenziale. Lo sguardo di Ulisse è un canto sulla umanità sofferente, alla ricerca di Dio¹³⁴, che si compie, a differenza di quello omerico, in un progressivo superamento dei “legami di sangue”: la Madre, che simbolicamente rappresenta tutte le donne del suo cammino, svanisce all'abbraccio; svaniscono la Moglie, il Figlio, i Fratelli di viaggio, la Patria, una a una tutte le donne del suo lungo periplo. Svanire nella solitudine della propria coscienza e del sapere è l'ineluttabile condizione.

I vari episodi si specchiano dunque in sé stessi, come la musica, e tutta la struttura concentrica è quasi metaforica

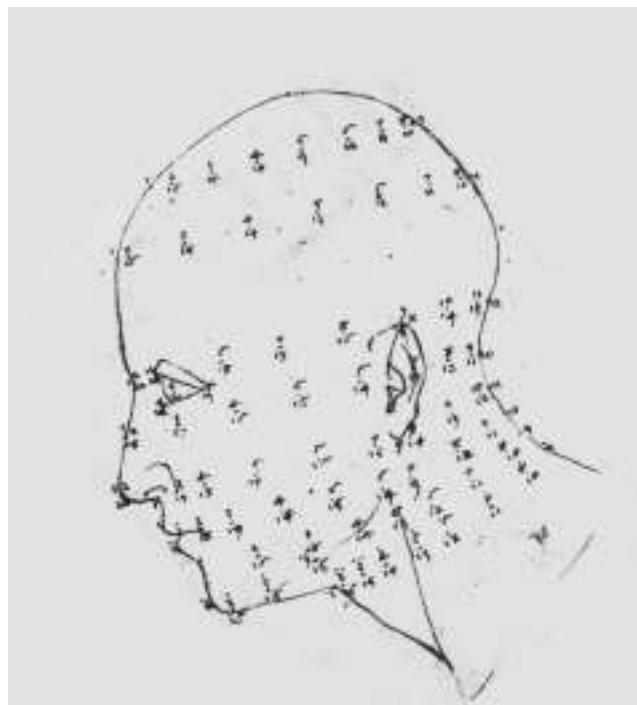


17. Piero della Francesca, Volto della regina di Saba nell'incontro con re Salomone

raffigurazione dell'arco di Ulisse, che riporta all'"arco della vita" di aristotelica e poi dantesca memoria¹³⁵. Numerosi passi musicali sono trattati nel modo delle fughe a specchio di Bach ("Ritmo Eterno"), e ogni azione trova il suo corrispondente nella trama e nell'impianto dell'opera; la musica è strutturata magistralmente con artifici tecnici perfettamente sovrapponibili alla disposizione scenica complessiva dell'opera. Tutta la musica si specchia a sua volta nell'idea fondamentale del domandare e del dubitare che percorre l'intero libretto. Nelle serie che sono alla base dell'opera c'è, costantemente, «la costellazione intervallare di tre note formata dall'intreccio di una seconda maggiore e di una seconda minore, che simboleggia il cercare e domandare dell'errabondo Ulisse»¹³⁶.

Dallapiccola arriva alla sua *summa* dodecafonica raggiungendo traguardi seriali che, per la loro ineffabilità e ardittezza, per decenni impediranno a tutti gli studiosi di comprenderne l'esatta natura. La definizione della serie o di più serie, avanzata e proposta in ogni studio sull'argomento degli ultimi trentacinque anni, è configurabile come una sequenza di gravi errori musicali e musicologici. La serialità dell'*Ulisse* non è riconducibile infatti a una o più serie, poiché tutto si compie e deriva da una composita visione a specchio – da leggersi sia in senso musicale che teologico – dove ogni serie è antecedente e, a sua volta, conseguente a ogni altra. Si tratta di un procedimento simile a quello di una camera di specchi, nella quale è difficilmente definibile e identificabile lo specchio originario.

Naturalmente, evitando la pretesa di definire la serie originaria, si possono ravvisare alcune serie che si pongono come serie principali con le quali Dallapiccola dà inizio alla lunga "traversata" dodecafonica: ne segnaliamo una



18. Piero della Francesca, Volto in "De prospectiva pingendi", fig. LXIX

principalmente, che si chiama Mare I (Reb-Do-Re-Mib-La-Lab; Fa-Mi-Sol-Fa#-La#-Si). Come poteva essere diversamente, visto anche la sua ondulazione quasi marina? Da essa il compositore fa derivare Mare II (O: suoni 1-6; IR: suoni 7-12), e poi altre serie derivate collegate a ciascun personaggio: Mare III per Ulisse, e poi la serie di Calypso, due serie per Circe, due per Il regno dei Cimmeri, la serie di Nausicaa, la serie di Demodoco. Ma non solo a un disegno orizzontale melodico è affidata la costellazione strutturale e seriale dell'opera, bensì anche alle strutture accordali armoniche, che – anch'esse secondo la grande forma dell'arco – si ritrovano all'inizio della partitura (Prologo, batt. 1), e alla fine (Epilogo, II, batt. 1025-1026). Dunque anche la serialità dell'opera – orizzontale e verticale – presenta una inesauribile circolarità, metafora massima di ciò che non ha inizio e non ha fine.

Tutto l'*Ulisse* dallapiccoliano si racchiude nel verso e nella parafrasi del verso di Antonio Machado, che si incarica di disegnare il grande arco dell'opera: «Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare» (Calypso all'inizio dell'opera); «Non più soli il mio cuore e il mare» (Ulisse, in chiusura). Una visione circolare che parte dal lamento di Calypso e si conclude con l'illuminazione mistica di Ulisse. L'ansia di conoscenza ha trovato uno sbocco che va oltre l'esperienza personale dell'eroe omerico, un archetipo da cui si determinano conseguenze escatologiche che riguardano l'intera storia dell'umanità: Dio. Le stelle e il mare, non nell'accezione romantica ma nella siderale freddezza della solitudine, accompagnano, fin dall'Ulisse tratteggiato da Dante, tutte le navigazioni verso il sapere, cambiando la figura omerica da "colui che torna" a "colui che parte". Tutto è circolare e in corrispondenza, e l'intera opera si

sviluppa nel segno della vendetta e in quello delle figure femminili. Stelle è la parola che squarcia, scintillante, la notte della solitudine ulissiaca e porta anche all'illuminazione della scoperta del Signore. Dallapiccola, esperto e appassionato dantista, fa pronunciare al suo Ulisse la stessa parola che chiude ogni Cantica della *Commedia*: «e quindi uscimmo a riveder le stelle», *Inferno*; «puro e disposto a salire alle stelle», *Purgatorio*; «l'amor che move il sole e l'altre stelle», *Paradiso*. L'Ulisse dallapiccoliano esclama: «Ma misi me per l'alto mare aperto; Stelle!», una parola che percorre tutta la sua produzione, congiungendo *Inferno* e *Paradiso* con un tratto di penna.

L'Ulisse di Dallapiccola si collega dunque a molte sue opere precedenti, come a tradizioni letterarie bimillennarie: la pace nel talamo immerso nel grande albero di olivo segna l'approdo omerico; la pace del sapere è quella cercata dall'Ulisse di Dante; la pace nella intuizione del Signore è la pace che arriva in Dallapiccola con la visione di Dio. Pace coniugale, morte e fede congiungono quei diversi finali in cui ciascuno compie quello precedente e anticipa quello successivo. Dallapiccola prefigura il suo Ulisse solo e ramingo sul mare, con quella luce, "stelle" di dantesca reminiscenza, che cambia il corso di tutto il viaggio: una storia ciclica dove il futuro si compie attraverso la memoria del passato¹³⁷. Proprio alla fine dell'opera, Ulisse può esclamare: «Signore!», illuminazione mistica che chiude la sua inquietudine. Questo momento rappresenta, da un lato, una geniale e nuova variazione ulissica, tale da porsi come nuovo, possibile paradigma culturale; dall'altro, serve a placare l'inquietudine della stessa esistenza dallapiccoliana, che trova la sua pacificazione nelle parole di Sant'Agostino «*Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*»¹³⁸: esse aiutano a ricordare che solo con la morte hanno fine, nel silenzio, le nostre inquietudini.

Basta allora osservare la struttura organizzativa e costruttiva dell'*Ulisse* per comprendere di colpo le analogie con la *Storia della vera croce*: in Dallapiccola, non diversamente da Piero, era vivo l'istinto dell'architettura matematicamente perfetta (fig. 12).

Non solo l'intera architettura dell'*Ulisse* – cioè la macrostruttura – è basata sulla forma ad arco, concetto teologico dello specchio, ma anche la microstruttura, cioè il materiale musicale – sia quello basico seriale, sia la complessiva struttura musicale – è costruita ad arco, ancora in forma di specchio.

Un'impressionante sequenza numerologica e matematica presenta una corrispondenza perfetta fra il numero di battute complessive del primo e secondo atto: si può notare fra l'altro come il numero delle battute dell'Epilogo (123) sia leggibile in forma retrograda o bustrofedica con quello del momento centrale strutturale e drammatico dell'intera opera, Il regno dei Cimmeri (321). Se la macrostruttura dell'opera dà a questa scena la centralità della volta dell'intero arco costruttivo, la microstruttura conferma la medesima volontà, quando riserva all'esatta battuta centrale della scena il momento culminante in cui Ulisse, che si trova nell'Ade, incontra sua madre e esclama la faticosa parola: «Madre!».

La numerologia, sacra al mondo degli iniziatici pitagorici

come dei dodecafonici, si concretizza per esempio nella dodecafonia in procedimenti spesso oscuri e irraffigurabili. Imperativi teologici prima che musicali, poiché Dio stesso è irraffigurabile, irriproducibile e immemorabile. Il procedere seriale è stato giudicato spesso da molti studiosi una metafora dell'idea di Dio. Mentre la facile melodia, o la canzonetta, sono percettibili e comprensibili, sono *Idea concreta di ciò che si può toccare*, il Vitello d'oro di Aronne, la serie dodecafonica è invece impercettibile e incomprendibile, *irraffigurabile come l'idea astratta di ciò che non si può toccare*, l'idea mosaica di Dio. È necessario immaginare il linguaggio dodecafonico nella sua estrema difficoltà di comprensione, come metafora biblica per l'accesso a una conoscenza riservata a pochi. La numerologia ne costituisce la cifra segreta.

Come la complessiva opera di Piero, anche l'*Ulisse* arriva – dopo le passioni, messe in mostra con le opere della trilogia (*Canti di prigionia*, *Il Prigioniero*, *Canti di liberazione*), e conseguenza diretta dei grandi drammi del Novecento – a una imperturbabilità che non è di questo mondo. La conoscenza suprema diventa lo scopo primario dell'uomo, e neanche una separazione di vent'anni, come quella fra Penelope e Ulisse, può distogliere l'uomo da quella ineluttabile necessità. La passione – quella passione, motivo di tanto ritorno – non scalfisce l'imperturbabilità di Ulisse e la sua determinazione a partire ancora, non diversamente da quanto accade in tutta l'arte pierfrancescana.

La perfezione del cosmo armonico è fissata per sempre dalla prospettiva, nell'ordine e nel supremo equilibrio della proporzione. Lo schema grafico dell'*Ulisse*, disegnato dallo stesso Dallapiccola, ricorda da vicino lo schema costruttivo della *Storia della vera croce* di Piero: sia il ciclo di affreschi pierfrancescano che l'opera dallapiccoliana sembrano muoversi in linea con il famoso palindromo del «sator arepo tenet opera rotas», leggibile in ogni direzione. Ogni parte trova corrispondenza drammatica, narrativa e concettuale nelle altre parti, che diventano specchi posti in verticale, in orizzontale e in obliquo.

Non esiste comunque alcun documento che indichi in Dallapiccola la volontà di riprodurre nella sua opera, *summa* di tutto il suo magistero musicale e teologico, la struttura del ciclo pittorico. La nostra analisi è una proiezione dal rapporto invece diretto e profondissimo fra i *Due Studi/Due Pezzi per orchestra* e le due specifiche scene *Saba/Salomone-Eraclio/Cosroe*, per le quali quelle musiche furono espressamente pensate.

Non deve stupire l'accostamento di un personaggio del Novecento musicale a un personaggio fondamentale del Rinascimento: Piero contribuisce «all'avvento della nostra coscienza moderna»¹³⁹ precorrendo i tempi con il suo «giardino profondo», come felicemente Gabriele D'Annunzio ha definito la *Storia della vera croce* di Piero. Firenze parve imporsi un rigoroso silenzio su di lui dopo la sua scomparsa: la sua arte portava lontano da ciò che l'arte fiorentina si avviava a divenire¹⁴⁰. Il suo genio è consistito nel capire con cinque secoli di anticipo che il mistero del mondo è racchiuso in quei modelli matematici, che sottomettono alla costruzione dell'intero ciclo pittorico, non di

meno da come sottendono alla costruzione dell'*Ulisse* dall'apiccoliano. In anni ben successivi Piero¹⁴¹ avrebbe scritto il suo *De prospectiva pingendi*¹⁴², nel quale si ritrovano formulate in forma teorico matematica parti già presenti nel ciclo pittorico.

I tre libri del suo trattato *De prospectiva pingendi* sono basati sui fondamentali insegnamenti euclidei, in cui si postula con metodo e precisione matematica: l'oggetto del *primo libro* sono punti, linee e piani; quello del *secondo* sono i corpi stereometrici; quello del *terzo* la realizzazione prospettica della figura umana e delle strutture architettoniche. Siamo al livello più alto di tutta la trattatistica rinascimentale, poiché per la prima volta la rappresentazione dello spazio e degli oggetti nello spazio trova una precisa regola scientifica basata su metodo matematico¹⁴³.

Difficile trovare esempi così perfetti di arte figurativa da poter comparare con studi matematici a essi sovrapponibili. Dagli studi prospettici generali, Piero della Francesca si avventura fino all'esattezza assoluta dei particolari: è propriamente impressionante verificare quanta corrispondenza possa essere ravvisata fra i particolari del complessivo ciclo di affreschi, realizzati fra il 1452 e il 1466, e gli studi matematici compiuti circa venti anni dopo nel *De prospectiva pingendi* (1478-1486): i capitelli (fig. 13 e fig. 14), la base della colonna (fig. 15) che si ritrova identica nella scena dell'incontro fra la regina di Saba e re Salomone, fino all'utilizzo di cartoni rovesciati per le figure del volto umano (fig. 12), successivamente studiato secondo precisi calcoli matematici (figg. 17-18).

Nelle sottilissime speculazioni matematico-geometriche del *De prospectiva pingendi*, nell'ottica di indagini tendenti a verità assolute, Piero evita accuratamente il "colore", che presenta difficoltà tendenti all'irrazionale. Il *De prospectiva pingendi* non tratta neanche la differenza fra affresco e tempera, mantenendosi nell'ambito rigoroso della più estrema razionalità speculativa, con un uso esclusivo del bianco/nero, che si traduce in segno e poi disegno, e si pone dunque come metafora di razionalità; al contrario, al colore viene associato il sapere irrazionale del mondo fiabesco¹⁴⁴.

Le scelte tecniche compiute da Piero per la realizzazione della *Storia della vera croce* sono guidate altresì da una severa impronta razionalista. Il ciclo è realizzato con tecnica mista, quella dell'a fresco e quella della tempera: generalmente, tutto ciò che è "animato", ovvero in movimento, è affresco; tutto ciò che è "inanimato", dunque statico (come la croce, per esempio), è tempera. Anche nell'ambito del "colore", la scelta dell'a fresco o della tempera vive

in un compenetrarsi simbiotico, in un intreccio instancabile:

non certo per caso, ma per scienza. Nella rappresentazione razionalmente ordinata della sua storia, Piero volle dunque distinguere non solo la forma armoniosamente arrotondata di un corpo da quella piatta e appuntita di una spada, ma anche il colore di una veste da quello che definisce un muro o il mantello di un cavallo. Usa dunque pigmenti diversi, ma anche leganti diversi [...] Ben sapendo che la trasparenza di un colore a fresco sarebbe stata differente dalla compattezza di un colore a tempera, per effetto di maggiore o minore riflettanza ottica. [...] i piani di calpestio delle due battaglie, dipinti di grigio a tempera, fanno da base opaca alle gambe dei soldati e dei cavalli splendenti di armature e vesti colorate, non solo, ma animate dal movimento che ovviamente il piano non ha; il piano è immobile (anche nel colore); le figure si muovono e trasmutano (anche nel colore trasparente e cangiante) [...] il movimento è l'anima del mondo sensibile¹⁴⁵.

La scienza dunque, sta alla base della creatività figurativa di Piero, e di quella musicale di Dallapiccola¹⁴⁶. Così come Piero trasmuta in forma matematica (*De prospectiva pingendi*) l'opera creativa e figurativa, non diversamente Dallapiccola anticipa nei *Due Studi/Due Pezzi per orchestra* problematiche costruttive, seriali e drammaturgiche, che si compiranno magistralmente nell'*Ulisse*. La matematica sottende a tutta la costruzione dodecafonica: partendo da una serie di dodici note (12 è il numero delle note con le quali il sistema temperato, da Johann Sebastian Bach in poi, ha diviso l'ottava), mai ripetute fra loro prima dell'intera esposizione, formulando la serie nelle quattro disposizioni di O (originale), R (retrogrado), I (inverso), RI (retrogrado inverso), e poi riproducendole su tutti i dodici suoni della scala cromatica, si ha una preparazione *a priori* del materiale (quarantotto scale seriali) che servirà per la composizione dell'opera. Le figure che popolano la scena della *Battaglia di Eraclio contro Cosroe*, per una casuale quanto stupefacente coincidenza, sono altresì quarantotto.

In Piero le leggi matematiche della prospettiva convergono in linee e colori ("colori timbrici"), in Dallapiccola la conversione è sonora ("suoni geometrici"), ma ambedue traducono principi primi comuni, e ciascuno lo fa nell'ambito della propria disciplina e con il linguaggio del proprio tempo. Piero della Francesca, monarca rinascimentale della figura, e Luigi Dallapiccola, compositore del Novecento. Il loro operare è la sistematica traduzione di ogni capacità espressiva che, attraverso la mediazione razionale di tutti i parametri creativi, si sviluppa di opera in opera senza soluzione di continuità, legando dall'inizio alla fine con un ininterrotto filo d'Arianna tutte le opere dell'intero magistero. Dallapiccola trova in Piero la più perfetta corrispondenza figurativa al proprio pensiero musicale: Rinascimento e Novecento, arte figurativa e musica, si uniscono in una sintesi forse ineguagliata.

NOTE

Ringrazio Romano Silva e Giuseppe Centauro, e con loro Berardo, Clemente, Federico, Giulia, Hilia, e ancora Stefano Grandi, per gli sviluppi dialettici maturati nel corso delle conversazioni.

¹ Cfr. A. Frova, *Armonia celeste e dodecafonìa. Musica e scienza attraverso i secoli*, Milano 2006.

² G. Stein, *The Geographical History of America*, New York 1936; trad. it.: G. Stein, *Storia geografica dell'America*, Milano 1980.

³ L'argomento è stato oggetto delle conferenze tenute da chi scrive al Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut il 5 febbraio 2002 (*Critofilm: tre documentari d'arte del Dopoguerra nell'interpretazione musicale di Luigi Dallapiccola: Le Accademie Straniere di Roma, L'esperienza del Cubismo, Il Cenacolo di Leonardo*), e alla Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi il 19 febbraio 2003 (*Dallapiccola nella Firenze degli anni Cinquanta: musica, teatro, arti visive e figurative*).

⁴ Ringrazio Maria Grazia Messina per alcune intuizioni comparative, come quella su Scipione e Roma.

⁵ R. Vlad, «Tre alfieri del teatro musicale. Incontro con tre fra i più significativi esponenti della musica italiana moderna: Dallapiccola, Petrassi, Nonno», in: *L'Illustrazione Italiana*, LXXXIX, 6, 4135, 1962, pp. 62-69, 92.

⁶ Cfr. M. Ruffini, «Il teatro musicale. Repertorio e produzione, formazione e servizio», in: *Il teatro musicale in Italia. Organizzazione, gestione, normative, dati*, a cura di M. Ruffini & D. Nardella, Firenze 2007.

⁷ «Nel *Prigioniero* le tre sillabe *fratello* sono rette da una triade di Si minore, seguita da una di Do minore – da ciò, probabilmente, deriva il fatto che la parola anzidetta sia sembrata untuosa e ipocrita, come scrissero alcuni critici italiani; o che sia stato scritto – in Germania – che le mie triadi hanno un significato analogo a quella di Do maggiore in *Wozzeck*, che interviene là dove si parla di denaro; altri hanno scritto che significano *menzogna* (quella dell'Inquisizione)». L. Dallapiccola, «Note per un'analisi dei "Canti di liberazione"», in: Id., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, introduzione di G. Gavazzeni, Milano 1980, p. 482.

⁸ Cfr. M. Ruffini, «Francesco Maurolico», voce in: *Grove-The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. xvi, a cura di S. Sadie, 2001, pp. 162-163.

⁹ Il nome di Savonarola è strettamente collegato ai *Canti di prigionia* di Luigi Dallapiccola: il terzo dei "canti" è denominato "Congedo di Girolamo Savonarola" che, dopo Maria Stuarda e Boezio, segna l'epilogo del brano dedicato a tre personaggi legati dalla dura vicenda della prigionia. Mi è d'obbligo segnalare gli approfonditi studi di iconografia di Ludovica Sebregondi su Savonarola e Giordano Bruno, poiché uno di quegli studi (*Iconografia di Girolamo Savonarola 1495-1998*, Firenze 2004) ha profondamente influenzato anche le mie ricerche sul volto di Dallapiccola, alla base del mio volume *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, in corso di preparazione.

¹⁰ Devo a Max Seidel l'avermi riportato alla mente questa oscura pagina musicale. Cfr. M.R. Zegna, «Biber a Salisburgo: Heinrich e Maximilian», in: *Amadeus*, xviii, 12, 2006, pp. 30-32 e 35-37.

¹¹ M. Ruffini, «Radice dodicesima di due, ovvero l'idea di Dio. Riflessioni sul temperamento equabile e sulle implicazioni teologiche a esso connesse», in: *Piccola Opera Charitas*, vi, 18, pp. 34-38; poi in: M. Ruffini, «Radice dodicesima di due, ovvero l'idea di Dio», in: *Città di Vita*, lxi, 6, 2006, pp. 601-610.

¹² Cfr. J.V. Field, *Piero della Francesca. A Mathematician's Art*, New Haven/London, 2005, p. 1. L'introduzione del volume ricorda: «Piero della Francesca is now best remembered as a painter. [...] However, in his own lifetime, and for some time thereafter, he was also known as a mathematician».

¹³ A. Paolucci, *Piero della Francesca*, Firenze 1989, p. 79.

¹⁴ Cfr. i testi di F.P. di Teodoro, «Piero della Francesca, il dise-

gno, il disegno d'architettura», in: *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2001-2002), a cura di F. Camerota, Firenze 2001, pp. 113-122; M. Daly Davis, «Il disegno dei corpi regolari», in: *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2001-2002), a cura di F. Camerota, Firenze 2001, pp. 123-132; J.V. Field, «Pittura e matematica», in: *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2001-2002), a cura di F. Camerota, Firenze 2001, pp. 133-138. Cfr. infine A. Paolucci, «Da Borgo San Sepolcro a Firenze: la formazione», in: *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Monterchi, San Sepolcro, marzo-luglio 2007), a cura di C. Bertelli & A. Paolucci, Milano 2007, pp. 21-28.

¹⁵ Cfr. K. Clark, *Piero della Francesca*, London 21969.

¹⁶ P. della Francesca, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, con due note di E. Battisti & F. Ghione, Firenze, 21984 p. 20.

¹⁷ A. Paolucci, 1989 (vedi n. 13), p. 80.

¹⁸ Cfr. P. Odifreddi, *Penna, pennello e bacchetta. Le tre invidie del matematico*, Roma/Bari 2005, pp. 68-70.

¹⁹ Cfr. Ivi, pp. 74-75.

²⁰ Cfr. Ivi, pp. 85-89.

²¹ Cfr. A. Paolucci, 1989 (vedi n. 13), p. 80.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr., fra gli altri, J.V. Field, 2005 (vedi n. 12).

²⁴ M. Calvesi, *Piero della Francesca*, Milano 1998, p. 68.

²⁵ L. Dallapiccola, «Job», in: Dallapiccola, 1980 (vedi n. 7), p. 447n.

²⁶ L. Dallapiccola, *La sacra rappresentazione di «Job»*. Pseudo-intervista di Piero Santi, Ridotto del Teatro alla Scala per l'Associazione «Amici del Teatro alla Scala», 29 maggio 1967. Dattiloscritto, acgv, Fondo Dallapiccola, lxi, 33.

²⁷ Cfr. D. Kämper, *Luigi Dallapiccola: la vita e l'opera*, trad. di L. Dallapiccola & S. Sablich, Firenze 1985, p. 157.

²⁸ Cfr. M. Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di D. Kämper, Milano 2002.

²⁹ L. Dallapiccola, *Lettre à M^{me} Louise Tachau*, The Louisville Orchestra, le 14 février 1954.

³⁰ C. Danti, «Le tecniche di esecuzione», comunicazione dattiloscritta, in: *Il Giardino Ritrovato. Il Restauro della "Storia della vera croce" di Piero della Francesca a conclusione della prima fase: dalle problematiche del degrado al risanamento*, Atti di Convegno (Arezzo 22-23 novembre 1996), a cura della Sovrintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Arezzo, p. 2.

³¹ Cfr. P. Odifreddi, 2005 (vedi n. 18), p. 78.

³² L. Dallapiccola, «Nascita di un libretto d'opera (1967)», in: Id., *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Milano 1970, pp. 171-187; qui pp. 174-175.

³³ L. Dallapiccola, «Genesi dei "Canti di prigionia" e del "Prigioniero" (frammento autobiografico, 1950-1953)», in: Dallapiccola, 1970 (vedi n. 32), pp. 141-156; qui pp. 150-152.

³⁴ L. Dallapiccola, «Genesi dei "Canti di prigionia" e del "Prigioniero" (frammento autobiografico, 1950-1953)», in: Dallapiccola, 1970 (vedi n. 32), pp. 141-156, qui pp. 153-156.

³⁵ R. Wagner, «Oper und Drama», in: Id., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. iii-iv, a cura di R. Linnemann, Leipzig, 1907, p. 200.

³⁶ Ricorda Gianandrea Gavazzeni: «Nel periodo all'incirca di "Solaria", erano note le frequentazioni di Dallapiccola con casa Ogetti, dovute in primo luogo alle lezioni di pianoforte impartite alla figlia Paola. Certo, canali affini esistevano fra i due ambienti, da un certo punto in poi; poiché sappiamo bene con quale intuito e quale apertura Ugo Ogetti accolse in "Pegaso" i più caratterizzati scrittori di "Solaria", critici e narratori». G. Gavazzeni, «Introduzione», in: Dallapiccola, 1980 (vedi n. 7), pp. 22-39; qui p. 34.

³⁷ F. Goya, *Die Schrecknisse des Krieges. 85 Radierungen*, a cura di E.H. Buschbeck, Wien, 1937. La dedica alla futura moglie Laura Coen Luzzatto reca la data del 14 aprile 1938. Gli anni di guerra portano spesso Dallapiccola a pensare all'opera di Francisco Goya *Los desastres de la guerra*: «In quest'opera inaudita non sono sufficienti la distribuzione armoniosa di luci e ombre, l'incisività dei contorni o l'equilibrio della composizione a giustificare la nostra emozione. [...] Ciò che ci colpisce e ci avvince è soprattutto la sua verità. Ovviamente il soggetto non ha alcuna importanza, perché ci sono migliaia di quadri che rappresentano la guerra con una retorica che ci disgusta e milioni di fotografie sullo stesso tema che vanno considerati soltanto alla stregua di "documenti". Fra le ottantatré tavole e le ottantacinque incisioni ce n'è una sola, la trentesima, che rappresenta qualcosa di "materiale", cioè un soffitto che crolla. Le altre rappresentano dei disastri più gravi: quelli dello spirito. Non è un caso che Goya raggiunga la sommità artistica quando si trova a esprimere i due disastri più terribili. La tavola n. 69 si intitola *Niente, essa parla da sé*, cioè la caduta della fede religiosa; la tavola 79, intitolata *Murió la verdad* (La verità è morta) rappresenta una donna sepolta da una massa di uomini appartenenti a tutte le classi sociali. La giustizia si copre gli occhi. È il tema della verità». L. Dallapiccola, «L'arte figurativa e le altre arti», in: Dallapiccola, 1980 (vedi n. 7), pp. 160-165.

³⁸ Cfr. R. Vlad, 1962 (vedi n. 5), p. 66. Cfr. inoltre L. Alberti, «Si sa che ai tempi di giovinezza di Dallapiccola», in: *In ricordo di Luigi Dallapiccola*, numero speciale del Notiziario delle Edizioni Savini Zerboni, Milano 1975, pp. 3-4.

³⁹ M. Ruffini, «L'Ulisse "incompiuto" come omaggio a Schönberg», in: *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, a cura di F. Nicolodi, Firenze 2006, pp. 335-363. Dallapiccola definisce Schönberg «Maestro di color che sanno» nella prima lettera indirizzata al maestro viennese: L. Dallapiccola, *Lettera a Arnold Schönberg*, Firenze, 9 settembre 1949. Arnold Schönberg Center Wien, Copia della lettera in: ACGV.LD, Epistolario Dallapiccola-Schönberg, Satellite Collections.

⁴⁰ L. Dallapiccola, *Poche sere or sono, prendendo parte all'omaggio a Schönberg*, conferenza radiofonica su Gustav Mahler, RAI, ante 19 settembre 1951, ACGV.LD.LVII.17; L. Dallapiccola, *[La mattina del 14 luglio]. Discorso radiofonico in memoria di Arnold Schönberg*, RAI, 19 settembre 1951, ACGV.LD.LVIII.3.

⁴¹ Dallapiccola, «L'arte figurativa e le altre arti», 1980 (vedi n. 7), p. 162.

⁴² Cfr. M. Mila, «L'incontro Heine-Dallapiccola», in: *La Rassegna Musicale*, xxvii, 4, 1957, pp. 301-308.

⁴³ L'argomento è stato oggetto della conferenza *Critofilm: tre documentari d'arte del Dopoguerra nell'interpretazione musicale di Luigi Dallapiccola: Le Accademie Straniere di Roma, L'esperienza del Cubismo, Il Cenacolo di Leonardo*, tenuta da chi scrive al Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut il 5 febbraio 2002.

⁴⁴ L. Dallapiccola, «Di un aspetto della musica contemporanea», in: Dallapiccola, 1980 (vedi n. 7), pp. 216.

⁴⁵ Ivi, pp. 218-219.

⁴⁶ L. Dallapiccola, *Due Studi* per violino e pianoforte, Milano 1946-1947. (Durata 11'; Committente Sezione di Basilea della Simc; Movimenti: I. "Sarabanda" - [Lento; flessibile], II. "Fanfara e Fuga" - [Mosso, ma non tanto]; Prima esecuzione: Internationale Gesellschaft für Neue Musik, [Ortsgruppe Basel], Basel, St. Albansaal, 9 febbraio 1947, violino Sandro Materassi, pianoforte Luigi Dallapiccola). L. Dallapiccola, *Due Pezzi per orchestra*, versione orchestrale dei *Due Studi*, Milano 1948 (Prima esecuzione assoluta, radiofonica: Londra, BBC, 3 novembre 1947, Orchestra Sinfonica della Rai di Torino, direttore Mario Rossi; prima esecuzione pubblica: Bruxelles, Société Philharmonique, 24 novembre 1947, Orchestra Sinfonica della Rai di Torino, direttore Mario Rossi; prima esecuzione in Italia: Milano, Teatro alla Scala, 19 novembre 1947, Orchestra Sinfonica della Rai di Torino, direttore Mario Rossi).

⁴⁷ La proposta era stata avanzata dal critico musicale Luigi Magnani (1906) a nome della Società cinematografica "La Cittadella" di Parma. Dallapiccola, «L'arte figurativa e le altre arti», 1980 (vedi n. 7), p. 162.

⁴⁸ E. Ansermet, *Lettera a Luigi Dallapiccola*, 20 novembre 1948, ACGV.LD, Epistolario.

⁴⁹ L. Dallapiccola, «Lettera a Frankenstein, 27-28.2.1963», in: *San Francisco Symphony Orchestra*, Programma di Sala, San Francisco 1963.

⁵⁰ Miniatura dal Sacramentario di Gellone, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 12048, fol. 79v. Cfr. B. Baert, «Le sacramentaire de Gellone (750-790) et l'Invention de la Croix», in *Arte Cristiana*, 86 (1998), pp. 449-460; Ead., *A Heritage of Holy Wood: the legend of the true cross in text and image*, Leiden 2004.

⁵¹ Miniature da un Libro di preghiere, München, Staatsbibliothek, Clm. 22053. Cfr. S. Pflieger, *Eine Legende und ihre Erzählformen: Studien zur Rezeption der Kreuzlegenden in der italienischen Monumentalmalerei des Tre- und Quattrocento*, Frankfurt a.M. 1994.

⁵² Miniature, Vercelli, Biblioteca Capitolare, Ms. 165.

⁵³ Miniature, Omelie di Gregorio Nazianzeno, Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 510, fol. 440.

⁵⁴ Miniatura dal Sacramentario, proveniente da Mont-Saint-Michel (1060 ca.), New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M.641, fol. 155v.

⁵⁵ Frammento di arazzo, Girona (Spagna), Museo Capitular – Tesoro de la Catedral.

⁵⁶ Parti di un reliquiario del sacro legno, Tournai (Belgio), Palais Episcopal.

⁵⁷ Trittico di Stavelot (Belgio), New York, The Pierpont Morgan Library.

⁵⁸ Arte mosana, tre piccole placche, probabili parti di un reliquiario smontato, Nantes, Musée Dobrée; Paris, Musée du Louvre; Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

⁵⁹ Croce lignea, Berlin, Kunstgewerbemuseum.

⁶⁰ Arte mosana, smalto e oro su rame, Paris, Musée du Louvre, inv. MRR 245.

⁶¹ Trittico, Tongres (Belgio), Basilique Notre-Dame.

⁶² Bardolino (Verona), Chiesa di San Severo.

⁶³ Miniature, London, British Museum, Add. Ms. 7169.

⁶⁴ Tre bassorilievi di una croce in pietra, Kelloe (Inghilterra), Chiesa di Sant'Elena.

⁶⁵ Paliotto d'altare, Siena, Pinacoteca.

⁶⁶ Miniature, Berlin, Staatsbibliothek, Sachau 304.

⁶⁷ Braunschweig (Germania), Dom, affreschi del transetto sud.

⁶⁸ Reims (Francia), Cathédrale Notre-Dame, rilievi della facciata ovest.

⁶⁹ Miniature, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. fr. 23686.

⁷⁰ Roma, SS. Quattro Coronati, affreschi della Cappella di San Silvestro.

⁷¹ Miniature della *Sächsische Weltchronick*, Gotha (Germania), Forschungsbibliothek, Cod. memb. I 90.

⁷² Miniature, Baltimore (USA), The Walters Art Gallery, MS W 98.

⁷³ Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, edizione critica a cura di G.P. Maggioni, Firenze 1998, 2 voll.; Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Brovarone, Torino 1995.

⁷⁴ Lanciano (Chieti), Chiesa di San Nicola di Bari, decorazioni della base della torre campanaria; cfr. B. Baert, «The wall paintings in the campanile of the church of San Nicola in Lanciano (c. 1300-1400): reading an unknown Legend of the Cross in the Abruzzi», in *Reading images and texts. Medieval images and texts as forms of communication*, ed. M. Hageman and M. Mostert, Brepols Publishers, Belgium 2005, pp. 311-365.

⁷⁵ Rilievi in bronzo di un reliquiario, Mühlhausen (Germania), St. Marien.

⁷⁶ Miniature, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. I.II.17.

⁷⁷ Miniature, Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10.483.

⁷⁸ Miniature, New York, The Pierpont Morgan Library, M 700.

⁷⁹ Miniature dal *Miroir Historial* di Vincent de Beauvais, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, MS 5080.

⁸⁰ Frauombach (Germania), Pfarrkirche Unserer lieben Frau zu Rombach, decorazioni parietali.

⁸¹ Nel testo di Iacopo da Varazze, non si parla di Tempio, ma si legge: «Salomon autem arborem tam pulchram considerans ipsam precepit incidere et in domo saltus locari» (vol. 1, pag. 460 dell'edizione critica a cura di G.P. Maggioni, cit., cfr. nota 76), tradotto con «Salomone poi, vedendo un albero così bello, lo fece tagliare per metterlo nel palazzo della foresta» (pag. 380 della trad. di A. e L. Brovarone, cit., cfr. nota 76).

⁸² Marienburg (Germania), Sankt Annen, rilievo del timpano della porta sud, Cappella di Sant'Anna.

⁸³ Miniatura da un Antifonario latino, Gerusalemme, Studium Biblicum Franciscanum.

⁸⁴ Firenze, Basilica di Santa Croce, Agnolo Gaddi, affreschi dell'abside.

⁸⁵ Volterra (Pisa), Chiesa di San Francesco, Cappella della Croce, Cenni di Francesco di ser Cenni, cfr. S. Pflieger, «La cappella della croce nella chiesa di San Francesco di Volterra», in *Rassegna Volterrana*, 59/60 (1983-1984), pp. 172-245.

⁸⁶ Empoli (Firenze), Chiesa di Santo Stefano, Masolino da Panicale, frammenti di dipinti murali e sinopie. B. Baert, «Twilight between tradition and innovation: the iconography of the Cross-legend in the sinopie of Masolino da Panicale at Empoli», in *Storia dell'Arte*, 99 (2000), pp. 5-16.

⁸⁷ Montegiorgio (Ascoli Piceno), Antonio Alberti da Ferrara (?), decorazioni della Cappella farfense; cfr. B. Baert, «Gli affreschi della Cappella farfense a Montegiorgio (ca. 1425): una leggenda della vera croce nelle Marche», in *Arte Cristiana*, 89 (2001), pp. 219-233.

⁸⁸ Arezzo, Pinacoteca Comunale, Parri Spinelli, affresco staccato. P.P. Donati, «Notizie e appunti su Parri Spinelli», in *Antichità Viva*, Anno III, n. 1 (1964), pp. 15-23.

⁸⁹ Miniature dal Libro delle Ore di Katharina van Kleef, New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 917.

⁹⁰ Firenze, Battistero di San Giovanni, Lorenzo Ghiberti, formella della Porta del Paradiso. *Lorenzo Ghiberti, "materia e ragionamenti"*, catalogo della mostra (Firenze, ottobre 1978-gennaio 1979), Firenze 1978, pp. 369-370.

⁹¹ Arezzo, Basilica di San Francesco, Piero della Francesca, dipinti murali dell'abside.

⁹² *L'Annunciazione* non è tra gli episodi della *Storia della vera croce*: è probabile che l'episodio sia stato inserito da Piero della Francesca su istanza dei committenti, cfr. *Piero della Francesca. La Leggenda della vera croce in San Francesco ad Arezzo*, a cura di A.M. Maetzke & C. Bertelli, Milano 2001, p. 204.

⁹³ Trattandosi di sinopie, non è perfettamente leggibile la scelta iconografica di Masolino: S. Pflieger la descrive semplicemente come «Eraclo davanti alla Porta di Gerusalemme» („Heraklius vor den Toren Jerusalem“, cfr. S. Pflieger, *Eine Legende...* cit., p. 249); B. Baert, nella tabella di raffronto dei principali cicli di affreschi, contrassegna come certa la nostra scena 31, e annota come incerta la 32 (cfr. B. Baert, *A Heritage...* cit., p. 405).

⁹⁴ Il profeta Isaia e il profeta Geremia non appartengono a episodi della *Storia della vera croce*. Ma l'intero ciclo pierfrancescano si svolge nel segno della «profezia», di cui si fanno interpreti *Geremia* (a destra) e *Isaia* (a sinistra), posti nel registro superiore della lunetta centrale. I due profeti sono, in numerose pubblicazioni, scambiati e confusi fra loro; vari sono i segni iconografici e iconologici per una corretta identificazione: fra essi, sottolineiamo la lettura verticale, che vede nella fascia sinistra in alto *Isaia*, e in basso *l'Annunciazione*. Non può essere infatti dimenticato che Isaia è il profeta che annuncia la venuta del figlio di Cristo: «Pertanto il Signore stesso vi darà un segno. Ecco: la vergine concepirà e partorerà un figlio, che chiamerà Emmanuele» (Isaia, 7, 14). *Geremia* è invece posto in alto nella fascia destra, in corrispondenza del *Sogno di Costantino* posto nel registro inferiore.

⁹⁵ *Schönberg and the Viennese School. Three Points of View*, in: *The New England Conservatory Bulletin. Centennial Issue*, Boston 1968, 1, 2, pp. 24-29.

⁹⁶ L. Dallapiccola, «Di un aspetto della musica contemporanea», in: Dallapiccola, 1980 (vedi n. 7), pp. 217-218.

⁹⁷ Goethe ricorda nel *West-östlicher Divan* che esiste una leggenda arabo-persiana sull'amore fra Salomone e la regina di Saba, e che la stessa leggenda attribuisce all'upupa le funzioni di segreta messaggera fra i due sovrani. Cfr. J.W. von Goethe, *Il Divano occidentale-orientale*, a cura di L. Koch, I. Porena & F. Borio, Milano 2001, p. 139.

⁹⁸ Cfr. G. Renzi, «Sequenza degli affreschi per la "Leggenda" di Arezzo», in: *Leggenda di Piero della Francesca*, ciclo di conferenze (Firenze, 1992), a cura di M.G. Rosito, Firenze 1994, pp. 145-148.

⁹⁹ L'autore dell'affresco è Giovanni di Piamonte.

¹⁰⁰ Secondo Roberto Longhi, il cartone sarebbe di Piero, mentre l'esecuzione dell'affresco andrebbe attribuita a Giovanni di Piamonte. Cfr. R. Longhi, «Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana», in: *L'Arte*, XVII, 1914, pp. 198-221, 241-256; R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, 1927; R. Longhi, *Piero della Francesca*, Firenze 1963. Cfr. anche L. Bellosi, «Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo», in: *Prospettiva*, L, 1987, pp. 15-35.

¹⁰¹ Cfr. M. Aronberg Lavin, *The Place of Narrative: Mural Painting in Italian Churches 431-1600 AD*, Chicago, 1990.

¹⁰² M. Aronberg Lavin, «Piero della Francesca e la "Leggenda della vera croce": tradizione e innovazione nella strategia del racconto», in: *Piero della Francesca: La Leggenda della vera croce in San Francesco ad Arezzo*, a cura di A.M. Maetzke & C. Bertelli, Milano 2001, p. 30.

¹⁰³ Oltre al citato studio di Marilyn Aronberg Lavin, ricordo M. Alpatov, «Les Fresques de Piero della Francesca à Arezzo: sémantique et stylistique», in: *Commentari*, I, 1963, pp. 17-38; M. Calvesi, «Sistema degli equivalenti ed equivalenze del sistema in Piero della Francesca», in: *Storia dell'Arte*, XXIV-XXV, 1975, pp. 83-110; G. Renzi, 1994 (vedi n. 53), pp. 145-148.

¹⁰⁴ Cfr. M. Aronberg Lavin, 2001 (vedi n. 57), p. 30, immagine: *Protocollo paleocristiano. Sequenza narrativa nell'antica basilica di San Pietro a Roma*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 31, immagine: *Boustrophedon lineare. Sequenza narrativa degli affreschi di Lippo Memmi (attr.) nella collegiata di San Gimignano*.

¹⁰⁶ *Ibidem*, immagine: *Boustrophedon aereo. Sequenza narrativa degli affreschi di Giotto nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze*.

¹⁰⁷ Ivi, p. 32, immagine: *Matassa. Sequenza narrativa degli affreschi di Simone Martini nella cappella di San Martino della chiesa inferiore in San Francesco ad Assisi*.

¹⁰⁸ Ivi, immagine: *Verticale in linea retta. Sequenza narrativa della "Storia della vera croce" di Agnolo Gaddi nella cappella maggiore in Santa Croce a Firenze*.

¹⁰⁹ Ivi, p. 33, immagine: *Verticale in linea retta. Sequenza narrativa degli affreschi di Giotto nella cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze*.

¹¹⁰ Arezzo, Chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete laterale destra, registro centrale, 1452-1466, affresco, cm 336x747. Sulla scena cfr. Renzi, «Sequenza degli affreschi per la "Leggenda" di Arezzo», 1994 (vedi n. 53), pp. 145-148. Cfr. inoltre A.M. Maetzke, «Gli affreschi», in: *La Leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, 2001 (vedi n. 57), pp. 82-83.

¹¹¹ P. della Francesca, edizione Nicco Fasola 1984 (vedi n. 16), p. 52.

¹¹² Cfr. C. Ginzburg, *Indagini su Piero. Il "Battesimo", il ciclo di Arezzo, la "Flagellazione" di Urbino*, Torino 1994. Di grande importanza risulta la suggestiva lettura di A. Warburg, «L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento del 1914», in: Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Firenze 1966, pp. 283-307.

- ¹¹³ Cfr. A. Paolucci, «Internazionalità di Piero della Francesca», in: *Legenda di Piero della Francesca*, 1994 (vedi n. 53), pp. 133-144.
- ¹¹⁴ Cfr. I. Djuric, *Il crepuscolo di Bisanzio. I tempi di Giovanni VIII Paleologo*, Roma 1995; cfr. inoltre R. Crowley, *1453. The Holy War for Constantinople and the Clash of Islam and the West*, New York 2005.
- ¹¹⁵ C. Vasoli, «Il secolo delle grandi scoperte», in: *Legenda di Piero della Francesca*, 1994 (vedi n. 53), p. 40.
- ¹¹⁶ Cfr. L. Bellosi, «La formazione fiorentina di Piero», in: *Legenda di Piero della Francesca*, 1994 (vedi n. 53), pp. 57-73.
- ¹¹⁷ Cfr. F. Gurrieri, «L'architettura nello spazio figurativo», in: *Legenda di Piero della Francesca*, 1994 (vedi n. 53), pp. 97-111.
- ¹¹⁸ Arezzo, Chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete laterale sinistra, registro inferiore, 1452-1466, affresco, cm 329x742. Sulla scena cfr. A.M. Maetzke, 2001 (vedi n. 57), pp. 51-278; qui pp. 188-189.
- ¹¹⁹ Cfr. M. Zorzi, «Bessarione e Venezia», in: *Bessarione e l'Umanesimo*, a cura di G. Fiaccadori, catalogo della mostra, Napoli 1994, pp. 197-228.
- ¹²⁰ Il collegamento fra la fenice e la pacificazione dei soldati dei due schieramenti contrapposti – che in effetti, nel lato sinistro dell'affresco, non combattono, ma sembrano in fase di ritrovata concordia –, mi è stato suggerito da Giuseppe Centauro, che ringrazio (anche per le annotazioni sulle acque del Siloe, del Kedron e del Cerfone), e con lui Antonio Giovanni Stevan e Ginevra Facchinetti Pulazzini.
- ¹²¹ Cfr. M.G. Rosito, «Un capitolo da legenda», in: *Legenda di Piero della Francesca*, 1994 (vedi n. 53), p. 26.
- ¹²² A breve distanza di tempo dalla prima mondiale di *Ulisse* (Berlino, Berliner Festwochen, Deutsche Oper, 29 settembre 1968; direttore Lorin Maazel, regista Gustav Rudolf Sellner, scenografo Fernando Farulli), compare un articolo di Samuel Bellow sul settimanale “Die Zeit” (11 ottobre 1968), che colpisce Dallapiccola anche per il collegamento con “artisti di luce” come Vermeer o Monet: «Avvenimenti pubblici e sociali dominano tutti gli altri. Notizie, dicerie, scandali, campagne politiche, guerre, attentati, movimenti giovanili, disordini razziali sovrastano religione, filosofia, sentimenti privati, lealtà personali, amore [...] Si è diffusa l'idea che l'arte del raccontare implica la superiorità dell'azione. Chi racconta non possiede alcuna verità sua, alcuna luce interiore. Ma quanta luce dà la luce esteriore, presa a prestito dagli avvenimenti quotidiani? È la luce delle insegne pubblicitarie; non quella di Vermeer o di Monet». Puro caso che l'articolo sia apparso a breve distanza dalla prima rappresentazione di *Ulisse*. L. Dallapiccola, «Nota per il programma della prima esecuzione italiana di “Ulisse” al Teatro alla Scala (13.1.1970)», in: Dallapiccola, *Parole e musica*, 1980 (vedi n. 7), pp. 533-534.
- ¹²³ L. Dallapiccola, *Lettera alle Edizioni Suvini Zerboni*, 22.5.1959, ACGV.LD, Epistolario.
- ¹²⁴ Si tratta di un film muto del 1911, con Giuseppe de Liguoro protagonista, diretto da Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, prodotto dalla Milano Film. Cfr. Dallapiccola, «Nascita di un libretto d'opera (1967)», 1970 (vedi n. 32), p. 172.
- ¹²⁵ L. Dallapiccola, *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di F. Nicolodi, Milano 1975, p. 91.
- ¹²⁶ L. Dallapiccola, «Nota per il programma della prima esecuzione italiana di “Ulisse” al Teatro alla Scala (13.1.1970)», in: Dallapiccola, 1980 (vedi n. 7), pp. 532-534.
- ¹²⁷ Cfr. F. Nicolodi, «Dallapiccola allo specchio dei suoi scritti», in: *Dallapiccola. Letture e prospettive. Una monografia a più voci*, a cura di M. De Santis, Milano/Lucca 1997, pp. 56-57.
- ¹²⁸ Cfr. *Ibidem*.
- ¹²⁹ Dallapiccola, «Nascita di un libretto d'opera (1967)», 1970 (vedi n. 32), pp. 186-187.
- ¹³⁰ Ivi, pp. 171-187.
- ¹³¹ *Ibidem*.
- ¹³² L. Dallapiccola, «Incontro con Farulli», in: *Fernando Farulli: scene e costumi per “Ulisse” di Luigi Dallapiccola*, catalogo della

- mostra (Firenze, Loggia Rucellai 1969), Firenze 1969, pp. 1-3.
- ¹³³ Cfr. L. Dallapiccola, «Nascita di un libretto (1967)», 1970 (vedi n. 32), pp. 171-188.
- ¹³⁴ Dice Dallapiccola sullo stesso argomento, in occasione di una conferenza radiofonica su Gustav Mahler: «La ricerca di Dio, troppo faticosa, si muta in una infinita nostalgia per l'innocenza. “Troppo grande è Dio”, sembra dire Mahler; rifugiamoci nell'infanzia, onde avere un momento di riposo al nostro grande travaglio terreno». ACGV.LD.LVII.17.
- ¹³⁵ Cfr. D. Kämper, 1985 (vedi n. 27), p. 258.
- ¹³⁶ Ivi, p. 260.
- ¹³⁷ P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992.
- ¹³⁸ Sancti Aurelii Augustini, *Confessionum*, Liber I Caput I, trad. di A. Valli Picardi, intr. di F. Orestano, Roma 1926.
- ¹³⁹ Vasoli, 1994 (vedi n. 70), p. 31.
- ¹⁴⁰ Cfr. R. Longhi, «Dopo la scomparsa di Piero», in: *Legenda di Piero della Francesca*, 1994 (vedi n. 53), pp. 129-132.
- ¹⁴¹ †PETRUS PICTOR URGENSIS DE PROSPECTIVA PINGENDI†, in: P. della Francesca, edizione Nicco Fasola 1984 (vedi n. 16), pp. 62-216.
- ¹⁴² *Ibidem*.
- ¹⁴³ Gurrieri, 1994 (vedi n. 72), p. 98-99.
- ¹⁴⁴ Si verificchino gli scritti su tale argomento di Josef Albers, storico professore al Bauhaus. Non inutile, inoltre, una lettura del *Timeo* di Platone.
- ¹⁴⁵ Cfr. Danti, (vedi n. 30), pp. 2-3. Per un approfondimento dell'argomento, cfr. G. Centauro, *Dipinti murali di Piero della Francesca. La basilica di San Francesco ad Arezzo: indagini su sette secoli*, Milano 1990; G. Centauro, *Piero della Francesca ad Arezzo. Problemi di restauro per la conservazione futura*, Atti del Convegno internazionale di studi (Arezzo 7-10 marzo 1990), a cura di G. Centauro & M. Moriondo Lenzini, Venezia 1993; S. Casciu, G. Centauro & M. Chimenti, «The Archival Documentation System: the Computerized Heart of the Restored “History of the True Cross” by Piero della Francesca», in: *GraDoc (Graphic Documentation Systems in Mural Paintings Conservation)*, Atti del Seminario di ricerca, a cura di W. Schmid, (Roma 16-20 novembre 1999), Roma 2000, pp. 208-220; G. Centauro, «Evoluzione della carbonatazione e del colore negli affreschi», in: *Arkos. Scienza e restauro dell'architettura*, VII, NS 5, 2004, pp. 36-43.
- ¹⁴⁶ Ricorda Roberto Longhi: «Sembrano, in Piero, i colori nascerne per la prima volta come elementi di una nuova invenzione del mondo [...] Ma quando, a una seconda decifrazione, anche la forma viene a spiegarsi chiara e solenne, s'intende meglio che quei colori sono “quanti”, sono superfici misurate ed estese di una natura completa che si va squadernando dal profondo sotto il lume naturale. Come questa calcolata giunzione avvenga per forza di una sintesi prospettica che dapprima volge in terza dimensione una scelta di forme semplici e poi le riaggalla sul piano bidimensionale come prospetto cromatico, è per l'appunto il segreto della poetica di Piero». Cfr. Longhi, 1927 (vedi n. 56); cfr. Longhi, 1963 (vedi nota 56). Cfr. infine Longhi, «Dopo la scomparsa di Piero», 1994 (vedi n. 95), pp. 129-132.

BIBLIOGRAFIA

- PACIOLI, 1494; PACIOLI, 1509; WAGNER, 1907; BERTOLINI-PADOVAN, 1911; DE LIGUORO, 1911; LONGHI, 1914; VASARI, 1914; SANCTI AURELI AUGUSTINI, 1926; LONGHI, 1927; STEIN, 1936; GOYA, 1937; PIERO DELLA FRANCESCA, 1942; DALLAPICCOLA, 1946-1947; ANSERMET, 1948; DALLAPICCOLA, 1948; DALLAPICCOLA, 1949; CLARK, 1951; DALLAPICCOLA, 1951; DALLAPICCOLA, 1957; MILA, 1957; DALLAPICCOLA, 1959; VLAD, 1962; ALPATOV, 1963; DALLAPICCOLA, 1963; LONGHI, 1963; DONATI, 1964; WARBURG, 1966; DALLAPICCOLA, 1967; BELLOW, 1968; DALLAPICCOLA, 1968; MAAZEL, 1968; SELLNER, 1968; CLARK, 1969²; DALLAPICCOLA, 1969; DALLAPICCOLA, 1970; BATTISTI, 1971; MILA, 1973; ZUCKER, 1963; ALBERTI, 1975; CALVESI, 1975; DALLAPICCOLA, 1980; GAVAZZENI, 1980;

STEIN, 1980; GINZBURG, 1981; PFLEGER, 1983-1984; BATTISTI, 1984; PIERO DELLA FRANCESCA, 1984; BATTISTI, 1985; KÄMPER, 1985; MARTONE, 1985; BELLOSI, 1987; DJURIC, 1989; PAOLUCCI, 1989; ARONBERG LAVIN, 1990; CENTAURO, 1990; PLATON, 1991; BERRARDI, 1992; BOITANI, 1992; CENTAURO, 1993; BATTISTI, 1994; BELLOSI, 1994; BERENSON, 1994; BERTI, 1994; GINZBURG, 1994; GURRIERI, 1994; LONGHI, 1994; MAETZKE, 1994; PAOLUCCI, 1994; PARRONCHI, 1994; PFLEGER, 1994; RENZI, 1994; ROSITO, 1994; VASARI, 1994; VASOLI, 1994; VENTURI, 1994; ZORZI, 1994; BORRI CRISTELLI, 1995; DJURIC, 1995; IACOPO DA VARAZZE, 1995; CASALE, 1996; *PIERO DELLA FRANCESCA TRA ARTE E SCIENZA*, 1996; *DALLAPICCO-*

LA, 1997; ANDERSON, 1998; BAERT, 1998; CALVESI, 1998; IACOPO DA VARAZZE, 1998; BAERT, 2000; CASCIU, 2000; CENTAURO, 2000; CHIMENTI, 2000; DENTLER, 2000; ARONBERG LAVIN, 2001; BAERT, 2001; BERTELLI, 2001; DALY DAVIS, 2001; di Teodoro, 2001; DONATI, 2001; FIELD, 2001; GOETHE, 2001; MAETZKE, 2001; RUFFINI, 2002; ARCIDIACONO, 2004; BAERT, 2004; BESOMI-SORCI, 2004; CENTAURO, 2004; SEBREGONDI, 2004; SORCI, 2004; BAERT, 2005; CROWLEY, 2005; FIELD, 2005; ODIFREDDI, 2005; FROVA, 2006; RUFFINI, 2006; SGUBEN, 2006; ZEGNA, 2006; NICOLODI, 2007; RUFFINI, 2007; *PIERO DELLA FRANCESCA E LE CORTI ITALIANE*, 2007; RUFFINI-NARDELLA, 2007; DANTI, s.d.; RUFFINI, s.d.