

MARIO RUFFINI

**Piero della Francesca in musica.
Luigi Dallapiccola e la “Storia della vera Croce”**

*A Quirino Principe
in occasione dei suoi settanta anni,
vissuti nella superba osservazione dei suoni
e nell'intimo ascolto delle immagini*

Premessa

«Tout se tient» aveva scritto Gertrude Stein agli inizi del Novecento con la sua *Storia geografica dell'America*, per sottolineare una relazione fra fisicità dei luoghi e specifiche forme d'arte. In effetti, la storia dell'arte che nei secoli si manifesta a Firenze con una attenzione particolarissima al disegno, potremmo dire per sottrazione al segno, trova una precisa corrispondenza nella storia della musica che si sviluppa nello stesso luogo geografico e culturale, nel quale hanno un posto di rilievo il canto, la linea melodica, in una parola la melodia. Corrispondenze che sembrano ubbidire ai dettati neoplatonici di Ficino: l'idea filosofica e l'ambito culturale finiscono per alimentare insieme segno e suono, che a Firenze più che altrove si fanno disegno e melodia. Quanto a corrispondenze, non diversamente avviene a Venezia fra colore armonia, o a Roma fra grandiosità architettonica degli spettacoli e costruzione polifonica.

Corrispondenze dunque: fra discipline diverse, in luoghi e tempi diversi, che sono oggetto di questa indagine, volta a osservare e confrontare un evento dell'arte figurativa rinascimentale, qual è il ciclo pierfrancescano sulla *Storia della vera Croce*, e uno dell'arte musicale del nostro tempo, l'*Ulisse* di Luigi Dallapiccola.

Il Novecento come è noto segna un 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 Novecento è la Russia che si farà erede della grande scuola scenografica italiana, con Diaghilev e il suo Balletto russo: 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 nel Novecento 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 con un occhio nuovo, specie quella del passato, ed 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 ha inteso far propri 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 la migliore letteratura del primo Novecento europeo, l'*Ulysses* di Joyce e la *Recherche* di Proust in particolare, aveva avuto rilevanza fondamentale per lui nell'elaborazione del metodo dodecafonico¹.

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 dodecafonia. Tutto il procedere musicale di tale sistema adottato da Dallapiccola si basa su strutture rigidamente matematiche che lasciano comunque spazio alla

¹ Cfr. Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, introduzione di Dietrich Kämper, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2002.

personale capacità creativa, come possono dimostrare le produzioni artistiche di Schönberg, Webern, Berg e Dallapiccola, 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.

Ma c'è un altro aspetto fondamentale che accomuna quelle specifiche produzioni pittoriche e musicali: l'universo spirituale. La musica dodecafonica si compie in Dallapiccola nel segno dell'inquietudine, del dubbio e del rigore etico, scelta anche teologica, poiché vissuta biblicamente come la via più difficile ardua e tormentata del comporre musicale, dove la severità delle regole diventa la chiave morale per arrivare a valori etici assoluti. Non è casuale che la sua produzione (come quella di Schönberg, d'altronde) sia fra le espressioni di più alta spiritualità di tutta la musica del Novecento, né che il suo magistero si compia con la scoperta di Dio da parte di Ulisse, nell'*opus magnum* dedicato all'eroe omerico e soprattutto dantesco.

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 comprendere osservando la stessa lettera dell'alfabeto come formulazioni di Originale, Retrogrado, Inverso, Retrogrado Inverso, come mostra questo esempio ²:

b	d
p	q

Termini che la matematica chiamerebbe Isometrie, nelle quattro disposizioni di Traslazione (Originale), Rotazione (Retrogrado), Riflessione (Inverso) e Glissoriflessione (Retrogrado Inverso). Un sistema linguistico di tipo matematico che è praticamente impossibile 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 e reso strutturalmente organico dalla musica dodecafonica, sistema inventato da Schönberg, proseguito da Webern, Berg e Dallapiccola, 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.

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 della *Regina 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* (che il compositore identifica con il ricordo del colore rosso). Sia i due episodi figurativi

² Cfr. Piergiorgio Odifreddi, *Penna, pennello e bacchetta. Le tre invidie del matematico*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2005, p. 78.

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.

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 Inverso: 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'altro si combatte per il possesso di un Legno che sacro è già stato.

Anni di guerra

Le vicende che portano Dallapiccola all'incontro con Piero della Francesca sono dovute alle terribili conseguenze della guerra. Una domanda che il famoso direttore d'orchestra Igor Markevitch rivolge a Dallapiccola («quali fossero le ragioni per occuparsi così intensamente di carceri e di carcerati?»³) fa riflettere il compositore, che d'un tratto si rende conto di aver passato dieci anni – dal 1938 al 1948 – in mezzo a prigionieri e prigionieri. Infatti, subito dopo l'annuncio della promulgazione delle leggi razziali, fatto da Mussolini in persona alle ore 17 del primo settembre 1938 in diretta radiofonica, Dallapiccola aveva scritto di getto i *Canti di prigionia*, una protesta in forma musicale contro quella politica aberrante. Un tema che sarebbe stato ripreso di lì a poco nella più ampia e impegnativa opera per il teatro musicale, *Il Prigioniero*, la cui composizione si sarebbe protratta fino al 1948, e che anche dalle parole del compositore appare come qualcosa che guarda al passato per raccontare il presente: «È stato osservato 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 rogo⁴. [...] 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 suol 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*, semplicemente»⁵.

Gli eventi bellici del presente si sovrappongono dunque agli orrori passati della Santa 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 delle vicende belliche, che nel caso di Dallapiccola significano anche le 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 della guerra. La guerra finalmente ha fine, lasciando le conseguenze che ciascuno conosce: «Il rientrare a casa dopo una guerra non garantisce affatto una immediata ripresa del lavoro [...]

³ Luigi Dallapiccola, *Appunti Incontri Meditazioni, Milano*, Edizioni Suvini Zerboni, 1970, p. 141.

⁴ Luigi Dallapiccola, *Appunti cit.*, pp. 174-175.

⁵ Luigi Dallapiccola, *Appunti cit.*, pp. 150-152.

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 1948»⁶. 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, tutto 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)⁷, che ritorna in vari momenti drammatici dell'opera. Un'idea-guida, questa dei tre accordi, che racchiude semanticamente la simbologia ineluttabile della condanna: tre accordi, come le sillabe della parola “Fratello”, che assurge a motore della subdola e terribile tortura.

Il Prigioniero genera tensioni sociali e politiche inimmaginabili quando nel 1950 viene presentato al Maggio Musicale Fiorentino, poiché viene interpretato dai fascisti come un attacco a Mussolini, dai comunisti come un attacco a Stalin, e infine dai cattolici come un attacco alla «Religione Cristiana Cattolica Apostolica Romana», vergognoso soprattutto perché nell'anno giubilare. Questo, più degli altri, fu l'attacco che offese maggiormente il compositore, che visse questo periodo come una «inquisizione senza cappuccio, autodafè senza fiamme»⁸. In una situazione in cui la prigione era diventata realtà per molti e possibilità per tutti, «Dallapiccola non ostenta schieramenti politici e non pone la sua arte al servizio di nessuna ideologia: ma la sua partecipazione alle sorti della civiltà investe gli strati più profondi della sua personalità, e fa di lui un artista engagé malgré lui»⁹.

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’ – pure adottato per esplicita ammissione anche da Schönberg –, per una adesione via via più rigorosa ed estrema dei postulati dodecafonici. Ma non è un caso che molti lavori per 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 prattica* 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». Il problema era aggravato anche dal fatto che la famiglia Dallapiccola si era accresciuta: subito

⁶ Luigi Dallapiccola, *Appunti cit.*, pp. 153-156.

⁷ Richard Wagner, *Oper und Drama*, in Id., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, III-IV, 1897, p. 200.

⁸ Luigi Dallapiccola, *Lettera alle Edizioni Suvini Zerboni*, 04.07.1957.

⁹ Massimo Mila, *Nota a “Il Prigioniero”*, disco diretto da Carl Mells, CBS-S-61344, 1973.

dopo la liberazione di Firenze, era nata infatti Annalibera, chiamata così proprio per l'assoluta felicità della ritrovata libertà, che nel caso di Dallapiccola significava anche la fine dell'incubo delle persecuzioni razziali contro sua moglie Laura. Alla bambina il compositore dedica poco dopo poco il *Quaderno musicale di Annalibera*, composizione preparatoria dei *Canti di liberazione*, che hanno lo stesso radicale, *libera-liberazione*, e che chiudono la “Trilogia” dei prigionieri, iniziata con i *Canti di prigionia* e proseguita con *Il Prigioniero*.

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 immediatamente 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 – che è vissuta come massima necessità di fronte alle tragedie del Novecento. Responsabilità che Dallapiccola trasforma per sé in “dovere radicale”.

Se da quella scelta, dal dramma della guerra e delle persecuzioni razziali era nata la “Trilogia” come violenta forma di protesta, dalle estreme difficoltà economiche del primo dopoguerra e dalla necessità della più elementare sopravvivenza ha luogo la nascita di 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 quello 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 evidentemente già preparato, perché forte è la sensibilità di Dallapiccola per le arti visive, di cui sono testimoni episodi ricorrenti. Negli anni Trenta, al suo arrivo a Firenze, Dallapiccola frequenta in modo assiduo la casa di Ugo Ojetti, il “Signore del Salviatino”, come insegnante di pianoforte della figlia Paola, 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 eminenti. La frequentazione del più popolare ritrovo intellettuale dell'Antico Fattore lo porta invece a contatto con 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, di cui sono testimonianza rilevanti scenografie, numerosi ritratti e opere varie confluite nella sua collezione privata. Un mondo di artisti e intellettuali di cui *Gli Amici dell'Atelier* di Guido Peyron dà una immagine emblematica. Non è un caso per esempio che il dono che Dallapiccola fa a Laura in vista delle imminenti nozze sia una edizione viennese del ciclo di acqueforti di Francisco José de Goya dedicata a *Los desastres de la guerra*¹⁰, ciclo ripreso 35 anni dopo per un balletto che rimarrà incompiuto a causa della sua morte improvvisa, né è un caso che egli sia fra i primi a realizzare nel 1956 esempi di musica visiva, come ricorda la figura della Croce, a cui più volte ricorre nelle sue partiture¹¹. Nondimeno straordinaria si rivela la sua intuizione del termine alea, ricorrente al tempo di Darmstadt, che egli intravede nella casualità determinata o determinazione casuale di

¹⁰ José Francisco de Goya, *Die Schrecknisse des Krieges. 85 Radierungen*, Hrsg. E.H. Buschbeck, Wien, 1937. La dedica alla futura moglie Laura Coen Luzzatto porta la data del 14 aprile 1938.

¹¹ Cfr. le “cinque croci in musica” nel terzo canto, in Luigi Dallapiccola, *Cinque Canti*, III, partitura d'orchestra, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1957, pp. 22-23, 26, 35-36.

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 giottesca.

Dallapiccola si rivela con la sua opera come uno dei massimi personaggi della cultura del Novecento, per la molteplicità di interessi coltivati e lo sconvolgente rinnovamento apportato alla musica del suo tempo: oltre che compositore, Dallapiccola è altresì un autentico intellettuale, saggista, drammaturgo, pianista, conferenziere, giornalista, curatore e traduttore di testi, nel complesso un uomo di cultura che ha lasciato un'impronta straordinaria nel secolo che si è concluso. L'arrivo al cinema, pur determinato da un momento di grave difficoltà economica, è dunque una casualità ben poco casuale. È questa naturale predisposizione alle arti visive e alla prefigurazione visiva della musica che gli rende possibile accostarsi a un mondo comunque diverso da quello musicale, ed è l'amico Guido Maggolino 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 (poiché 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 Siloe 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*, che rappresentano la descrizione musicale più perfetta mai composta sopra 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 momento 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 che Dallapiccola vive in prima persona: 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 in quegli anni di guerra; 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 in prima persona testimoniare, lui fervente cattolico, 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'altro¹². Le stesse caratteristiche si riscontrano nelle due scene del mirabile ciclo di affreschi.

¹² Cfr. Massimo Mila, *L'incontro Heine-Dallapiccola*, in «La Rassegna Musicale», XXVII (1957), 4, pp. 301-308.

I documentari d'arte degli anni Quaranta¹³

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 diffusione 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 occupa del pubblico Picasso, né se ne occupa Schönberg («Coltiva ciò che il pubblico ti rimprovera. Ciò che il pubblico ti rimprovera sei tu!»¹⁴) 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»¹⁵). 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 a tal proposito 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 il genere del documentario non entra nell'universo televisivo.

Si possono distinguere in questo universo in ebollizione tre generi di documentari: 1) *film enpatici*, 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, e lo seguono 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 12 anni ha una tiratura complessiva di oltre 50.000 copie. Nel 1953 viene pubblicato un significativo catalogo, *Répertoire des film sur les arts 1953-1960*, che raccoglie ben 1109 titoli realizzati in 30 paesi: la maggiore spinta si produce in Italia, seguita da Francia e Germania.

La necessità di avvicinare l'arte a tutti i cittadini produce anche effetti legislativi: sotto la spinta di sovvenzioni ministeriali nascono 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” aveva uno standard di 10 minuti e 30 secondi). Molti approfittarono della sovvenzione ministeriale per produrre documentari di nessun valore, spesso realizzati in 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 un altro. Era stato Luciano Emmer a inventare – 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 Barbaro, che non comprendono le possibilità cinematografiche, ma producono documentari didascalici, scientificamente inappuntabili ma cinematograficamente noiosi, ovvero sequenze di immagini o fotografie in B/N commentate; quello di Emmer, che al contrario opera per riproposizioni “romanzate” dei soggetti che, come i suoi primissimi piani, irritarono a lungo gli storici dell'arte. Quello infine di Ragghianti, che si

¹³ 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.

¹⁴ Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 216.

¹⁵ Luigi Dallapiccola, *Parole e musica* cit., pp. 218-219.

pone a metà fra quelle opposte scuole, Longhi da un lato e Emmer dall'altro. 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 in Ragghianti 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 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 che furono realizzati subito dopo con la partecipazione delle sue musiche. Quell'esperienza musicale fu per Dallapiccola la prosecuzione del primo fallimento: i tre documentari rappresentano tre diverse maniere di utilizzo del documentario: in *Incontri con Roma – Le Accademie straniere* (1948, Lux Film), il regista Vittorio Carpignano fa un personale percorso drammatico, sul genere epico 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 Carlo Ludovico Ragghianti, poiché in esse non c'è solo il tentativo di fare critica d'arte col mezzo cinematografico (con accompagnamento musicale), ma c'è la volontà di unire le migliori intelligenze che il primo dopoguerra poteva esprimere in letteratura (Ungaretti), pittura (Guttuso), cinema (Pellegrini, Rognoni) e musica (Dallapiccola, appunto), e realizzare 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 che lega il Rinascimento al Novecento.

Dallapiccola e Piero

L'origine dei *Due Studi* per violino e pianoforte¹⁶ è da ricercarsi in una circostanza raccontata dallo stesso Dallapiccola: «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”»¹⁷. Dall'abbinamento mnemonico della bicromia bianco/rosso con le due scene del ciclo

¹⁶ Luigi Dallapiccola, *Due Studi per violino e pianoforte*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 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). Luigi Dallapiccola, *Due Pezzi per orchestra*, versione orchestrale dei *Due Studi*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 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).

¹⁷ Luigi Dallapiccola, *Parole e musica* cit., p. 162.

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: nasce la “Sarabanda”, tutta giocata 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 Eraclio 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

ERACLIO-COSROE
“Fanfara e Fuga”
Colore Rosso

Tutti i suoni pp (pianissimo)
Raffinata eleganza

Tutti i suoni ff (fortissimo)
Sangue e violenza



Siccome la commissione da parte della Sezione di Basilea della Simc¹⁸ arriva nel corso di una tournée che Dallapiccola sta compiendo in Europa in duo con Sandro Materassi, la scelta dell'organico (violino e pianoforte) diventa 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 alla determinazione di realizzare una versione orchestrale del brano cameristico. Il ricorso a forme tradizionali barocche quali la “Sarabanda” (in cui il compositore mantiene schema ternario con seconda nota puntata) e la “Fanfara e Fuga” rappresenta 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 1600 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»¹⁹.

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. 1). La serie A con la quale inizia la “Sarabanda” (volevo chiamarla “Sarabanda” bianca”, ma ho eliminato l'aggettivo all'ultimo minuto per non cadere

¹⁸ Società Internazionale di Musica Contemporanea.

¹⁹ Ernest Ansermet, *Lettera a Luigi Dallapiccola*, 20 novembre 1948.

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’»²⁰.

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 come è noto 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 contrapposte 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, altra evocazione 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 dodecafonia, 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.

Piero della Francesca

La scena della *Regina di Saba in ginocchio davanti al ponte sul fiume Siloe in adorazione del sacro Legno e il suo incontro con re Salomone*²¹ raffigura il viaggio che la regina di Saba compie con tutto il suo seguito di nobili dame e eleganti palafrenieri per incontrare re Salomone, celebre per la sua saggezza, a cui rivolgere difficili quesiti (**FIG. 2**). Nel corso del viaggio e nel mezzo di una vallata, la regina si trova ad attraversare il fiume Siloe: 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,

²⁰ Luigi Dallapiccola, *Lettera a Frankenstein*, 27-28.2.1963, in «San Francisco Symphony Orchestra», Programma di Sala.

²¹ Arezzo, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete laterale destra, registro centrale, 1452-1466, affresco, cm. 336x747. Sulla scena cfr. Giulio Renzi, *Sequenza degli affreschi per la “Leggenda” di Arezzo*, in *Legenda di Piero della Francesca*, a cura di Massimiliano G. Rosito, Atti del ciclo di conferenze tenute da Massimiliano G. Rosito, Cesare Vasoli, Luciano Bellosi, Alessandro Parronchi, Francesco Gurrieri, Luciano Berti, Antonio Paolucci, Anna Maria Maetzke, con contributi tratti da Giorgio Vasari, Adolfo Venturi, Bernhard Berenson, Augusto Marinoni, Roberto Longhi, Giulio Renzi, Firenze, Città di Vita, 1994. pp. 145-148. Cfr. inoltre Anna Maria Maetzke, *Gli affreschi*, in *Piero della Francesca, La Leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, a cura di Anna Maria Maetzke e Carlo Bertelli, con testi di Marilyn Aronberg Lavin, Carlo Bertelli, Maria Teresa Donati, Anna Maria Maetzke, Milano, Skira, 2001, pp. 82-83 [51-278].

giovani palafrenieri a sinistra, sullo sfondo. La regina di Saba è inginocchiata in venerazione del sacro Legno – futuro strumento di sofferenza e redenzione, circa mille anni dopo –, 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.

Nella scena di destra è invece descritto l'incontro della regina di Saba 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 personaggi 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 a 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 è situata la graziosa nana di corte, in un disegno tematico tripartito che trova corrispondenza anche nel porticato, dove si ripropone una tripartizione figurativa.

Osservando nell'insieme le due scene si notano ulteriori corrispondenze che trovano una possibile 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 corrisponde a 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 veste 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'inquadratura prospettica 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 mazzocchio.

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 inginocchiata adora; così questa difficile composizione di più momenti trova unità nella coincidenza del centro prospettico d'una parte con quello illustrativo e compositivo dell'altra: siamo indirizzati dal rapido scendere dell'architettura al legno sporgente verso cui si raccoglie il gruppo di sinistra. In

uno spazio così largo le figurazioni si sarebbero facilmente frazionate senza questa trovata»²². 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 brunelleschiana. La sua *Flagellazione*, come dice Longhi, «è la congiunzione misteriosa di matematica e pittura», grazie all'assoluto formale e all'assoluto fenomenico della sua perfetta scacchiera di rapporti armoniosi. La grandezza di Piero si colloca nel punto di 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 sul 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 riflette il riverbero di quella natura in lontananza²³.

La divina proporzione trova corrispondenza anche nei significati religiosi ai quali con grande evidenza si rifà Piero, e non è casuale che questo affresco sia eseguito a non grande distanza temporale dalla riconciliazione delle due Chiese avvenuta a Firenze del 1439: a differenza di altri cicli della *Leggenda* che non comprendono questo episodio (Agnolo Gaddi, Cenni di Francesco di ser Cenni, Parri di Spinello, Masolino da Panicale), l'*Incontro fra la regina di Saba e re Salomone* va messo in relazione alla pacificazione fra Chiesa cristiana d'Occidente e d'Oriente, di cui fa fede l'incontro delle mani dei due regnanti. Il loro abbigliamento 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, rimando iconografico fondamentale per la comprensione delle due battaglie del ciclo, vere e proprie esortazioni a una nuova crociata dopo la caduta di Costantinopoli. Ma si tratta di abbigliamenti alla moda del tempo di Piero: anche in questo caso Dall'apiccola si fa interprete della doppia temporalità, 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 del 1439, «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»²⁴. L'antecedente iconografico della scena va invece messo in relazione all'analogo soggetto modellato da Ghiberti fra il 1436 e il 1437 nella porta est del Battistero di Firenze. Gli anni che portano 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»²⁵. Sono in verità anni particolari per l'intera Firenze, luogo di formazione dell'artista da giovane, quelli del secondo quarto del Quattrocento, dove *tout se tien*: nella città si respira il cantiere della cupola del Duomo, si discute sulla sconvolgente *Trinità* di Masaccio, si rinnova il sapere con la matematica del Toscanelli e le

²² Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, ed. critica a cura di Giusta Nicco Fasola, con due note di Eugenio Battisti e Franco Ghione, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1984, p. 52.

²³ Cfr. Antonio Paolucci, *Internazionalità di Piero della Francesca*, in *Leggenda di Piero della Francesca* cit., pp. 133-144.

²⁴ Cesare Vasoli, *Il secolo delle grandi scoperte*, in *Leggenda* cit., p. 40.

²⁵ Cfr. Luciano Bellosi, *La formazione fiorentina di Piero*, in *Leggenda* cit., pp. 57-73.

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 il grande Concilio d'Unione porta a Firenze stimoli che segneranno la più grande storia dell'arte, a cominciare dai precetti fondamentali di Leon Battista Alberti. 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 mappe²⁶.

Se quello fra *La regina di Saba e re Salomone* sottende “l'incontro” nel segno del sacro Legno fra le Chiese d'Oriente e d'Occidente e precede di mille anni circa il calvario di Cristo, la *Battaglia di Eraclio contro Cosroe*²⁷ (**FIG. 3**) sottende lo “scontro”, ancora nel segno dello stesso sacro Legno (la battaglia è successiva di 628 anni al calvario di Cristo), 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 sono 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 in combattimento. Piero comprime la folla dei soldati in battaglia in un inestricabile 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* su un sarcofago posto davanti alla chiesa dei santi Cosma e Damiano, che sicuramente Piero conosceva, 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) 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, e a destra quelle persiane appaiono chiaramente le insegne di una armata sconfitta. 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 della Stato Pontificio (leone rampante di papa Paolo II), e dalla bandiera 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, il fenicottero, che iconograficamente è simbolo di concordia e amore. Anche le figure dei vessilli, quelle degli animali come quelle umane, hanno la stessa imperturbabile vita che

²⁶ Cfr. Francesco Gurrieri, *L'architettura nello spazio figurativo*, in *Legenda* cit., pp. 97-111.

²⁷ Arezzo, chiesa di San Francesco, cappella maggiore, parete laterale sinistra, registro inferiore, 1452-1466, affresco, cm. 329x742. Sulla scena cfr. Anna Maria Maetzke, *Gli affreschi*, in *La Leggenda della vera Croce in San Francesco ad Arezzo* cit., pp. 188-189 [51-278].

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'estasi²⁸. 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 Dall'apiccola 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.

Anche nella *Battaglia fra Eraclio e Cosroe*, come nella scena della *Regina di Saba e re Salomone*, Piero veste i personaggi alla moda del tempo: le armature potrebbero essere quelle di principi d'Europa che soccorrono l'imperatore di Bisanzio nel glorioso recupero della reliquia del sacro Legno. Ricordando poi che proprio nel 1453 i Turchi si impadroniscono di Costantinopoli, una ferita drammatica per tutta la cristianità di allora, si può comprendere come l'affresco sembri invocare e evocare l'auspicio di una nuova crociata per la cacciata dei Turchi. All'estrema destra dell'affresco, sotto il baldacchino, si svolge l'epilogo drammatico dell'evento bellico: la condanna a morte di Cosroe. Il re persiano, in ginocchio, è incoronato e vestito elegantemente con lungo mantello azzurro (un colore che lo differenzia da tutto quanto lo circonda, cosicché pur nella concitazione dei corpi, la sua condanna appare luminosa e inequivocabile): attorno a lui si erge l'imperatore Eraclio col suo bastone di comando, soldati e personaggi elegantemente vestiti, fra cui il ritratto di profilo del committente Giovanni Bacci, proposto anche per il gentiluomo più anziano nella scena dell'*Incontro fra la regina di Saba e re Salomone*.

L'affresco è un trionfo di studi fisiognomici, di pose: anche i cavalli sembrano avere imperturbabili espressioni umane, tipiche di guerrieri, regnanti e committenti. Dal trombetta 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 evidenti 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 (forse il figlio di Cosroe) reclinato all'indietro fa *péndant* con la testa di moro del vessillo persiano, di profilo verso sinistra, egualmente reclinato indietro. Al contrario la maestosità dei vessilli cristiani, tutti di profilo verso destra e perfettamente dritti, colpisce con la sua evidente simbologia. Al centro si fronteggiano quattro cavalli, uno bianco e uno scuro per parte, con una postura che conferisce loro una valenza simile a quella di ogni combattente. Importanti le corrispondenze della successione di eventi posti in primo piano: all'estrema sinistra la testa a terra di un soldato ucciso, i due soldati a piedi che si fronteggiano (l'uno dalla pelle chiara, l'altro dalla veste scura), di seguito il soldato in ginocchio che sta per

²⁸ Cfr. Massimiliano G. Rosito, *Un capitolo da legenda*, in *Legenda* cit., p. 26.

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 di tutta la scena può ancora una volta essere letto in forma bitematica e tripartita: il bitematismo è dato dalla contrapposizione fra il baldacchino vuoto e la battaglia aggrovigliata. Entrambi i temi sono come quelli musicali di un tema di fuga e relativo controsoggetto, diversi 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 nota: 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.

È in onore della grande Croce dipinta di metà Duecento, icona dello spirito francescano appesa sopra l'altare, che si volle la decorazione della cappella maggiore con la *historia salutis*, storia del popolo pellegrino nei millenni verso la Croce. Piero della Francesca con il ciclo sulla *Storia della vera Croce* tesse un progetto teologico: la Croce è teologicamente l'unione fra i due Testamenti, vecchio e nuovo²⁹. 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 il principio ternario della *macro*-struttura dell'opera, riscontrabile altresì nella *micro*-struttura dei singoli episodi. Impressiona la costruzione matematica dell'intero ciclo, tutto leggibile a specchio, con una corrispondenza sistematica dei registri.

Registro superiore

- (S) L'esaltazione della Croce; (D) Morte di Adamo
- (S) Il profeta Isaia³⁰; (D) Il profeta Geremia

Registro centrale

- (S) Il ritrovamento e il riconoscimento della vera Croce; (D) La regina di Saba in ginocchio sul fiume Siloe in adorazione del sacro Legno e il suo incontro con re Salomone
- (S) La tortura dell'ebreo³¹; (D) Il seppellimento del sacro Legno

Registro inferiore

- (S) La battaglia di Eraclio contro Cosroe; (D) La vittoria di Costantino su Massenzio
- (S) L'Annunciazione; (D) Il sogno di Costantino

<i>registro superiore</i>			
Esaltazione della Croce	Isaia	Geremia	Morte di Adamo
<i>registro centrale</i>			
Ritrovamento e Riconoscimento della Croce	Tortura dell'Ebreo per trovare la Croce	Seppellimento del Sacro Legno	Premonizione del Legno Incontro fra la Regina di Saba e Re Salomone
<i>registro inferiore</i>			
Eraclio batte Cosroe	Annunciazione	Sogno di Costantino	Costantino batte Massenzio

Numerose sono le sequenze narrative di cicli pittorici che hanno una struttura rapportabile a procedimenti contrappuntistici (orizzontale) o armonici (verticale) di svariate forme musicali,

²⁹ Cfr. Giulio Renzi, *Sequenza degli affreschi per la “Leggenda” di Arezzo*, in *Leggenda* cit., pp. 145-148.

³⁰ L'autore dell'affresco è Giovanni di Piamonte.

³¹ Secondo Roberto Longhi il cartone sarebbe di Piero, mentre l'esecuzione dell'affresco andrebbe attribuita a Giovanni di Piamonte.

come si vede dalla sequenza narrativa lineare dell'antica basilica di San Pietro a Roma³² o lineare bustrofedica della collegiata di San Gimignano³³; nella sequenza bustrofedica spaziale degli affreschi di Giotto nella cappella Bardi della basilica di Santa Croce a Firenze³⁴ o spaziale a matassa degli affreschi di Simone Martini nella basilica di San Francesco di Assisi³⁵; o nella lettura verticale della Storia della vera Croce di Agnolo Gaddi³⁶ o negli affreschi di Giotto della cappella Peruzzi, entrambi nella basilica di Santa Croce a Firenze³⁷.

Più raro trovare il procedimento utilizzato da Piero della Francesca nel suo ciclo sulla Storia della vera Croce, come si può osservare dalla figura (FIG. 4) e dallo schema sottostante: siamo infatti di fronte a una lettura che sottende valenze molteplici, narrative e strutturali, tutte in forme a specchio, che possono essere osservate sia in forma orizzontale (contrappuntistica), che verticale (armonica) che obliqua (armonico-contrappuntistica).

Letture 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 Legno	<i>registro centrale</i>	Seppellimento Croce
Ritrovamento e riconoscimento (Elena)	<i>registro centrale</i>	Premonizione 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>	In hoc signo vinces
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

Letture 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 Siloe sottende la croce
Riconquista della croce	☒	<i>registro inferiore: divino-umano</i>	☒	La fede nella croce rende vittoriosi

Letture obliqua discendente (da sinistra a destra)

<i>registro superiore</i>				
Esaltazione della croce	☒	<i>registro centrale</i>	☒	<i>registro inferiore</i>
È		La croce nascosta e ritrovata		La croce porta alla vittoria

Letture obliqua ascendente (da sinistra a destra)

		<i>registro superiore</i>
		L'Albero edenico

³² Marilyn Aronberg Lavin, *Protocollo paleocristiano. Sequenza narrativa nell'antica basilica di San Pietro a Roma*, in Ead., *Piero della Francesca e la “Leggenda della vera Croce”: tradizione e innovazione nella leggenda del racconto*: in *Piero della Francesca. La Leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, a cura di Anna Maria Maetzke e Carlo Bertelli, Milano, Skira, 2001, p. 30.

³³ Marilyn Aronberg Lavin, *Boustrophedon lineare. Sequenza narrativa degli affreschi di Lippo Memmi (attr.) nella collegiata di San Gimignano*, in *Piero della Francesca e la “Leggenda della vera Croce”* cit., p. 31.

³⁴ Marilyn Aronberg Lavin, *Boustrophedon aereo. Sequenza narrativa degli affreschi di Giotto nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze*, in *Piero della Francesca e la “Leggenda della vera Croce”* cit., p. 31.

³⁵ Marilyn Aronberg Lavin, *Matassa. Sequenza narrativa degli affreschi di Simone Martini nella cappella di San Martino della chiesa inferiore in San Francesco ad Assisi*, in *Piero della Francesca e la “Leggenda della vera Croce”* cit., p. 32.

³⁶ Marilyn Aronberg Lavin, *Verticale in linea retta. Sequenza narrativa della “Storia della vera Croce” di Agnolo Gaddi nella cappella maggiore in Santa Croce a Firenze*, in *Piero della Francesca e la “Leggenda della vera Croce”* cit., p. 32.

³⁷ Marilyn Aronberg Lavin, *Verticale in linea retta. Sequenza narrativa degli affreschi di Giotto nella cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze*, in *Piero della Francesca e la “Leggenda della vera Croce”* cit., p. 33.



Se le due specifiche scene di *Saba/Salomone* e *Eraclio/Cosroe* trovano una perfetta corrispondenza 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*. Basti osservare dell'*Ulisse* la struttura organizzativa e costruttiva dell'opera, per comprendere di colpo le analogie.

È una parafrasi a incaricarsi di disegnare il grande arco dell'opera ulissica: «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). Proprio alla fine dell'opera Ulisse può esclamare: «Signore!», illuminazione mistica che chiude l'inquietudine dell'eroe omerico. Questo momento rappresenta da un lato una geniale e nuova variazione ulissica, tale da porsi come nuovo paradigma culturale, dall'altro serve a placare l'inquietudine della stessa esistenza di Dallapiccola, che può scrivere in calce alla partitura dell'opera «*Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*»³⁸, facendo proprie le parole di sant'Agostino.

Non solo l'intera architettura dell'opera (cioè la macrostruttura) è basata sulla forma ad arco, concetto teologico dello specchio, ma anche la microstruttura, cioè il materiale musicale – sia quello basilare seriale, sia la complessiva struttura musicale – è costruita ad arco, ancora in forma di specchio. C'è poi una impressionante sequenza numerologica e matematica in tutta la struttura dell'opera, che 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 di una volta dell'intero arco costruttivo, la microstruttura conferma ancora la medesima volontà, quando riserva all'esatta battuta centrale della scena il momento drammatico in cui Ulisse, che si trova nell'Ade, incontra sua madre e esclama la fatidica parola: «Madre!». L'*Ulisse* di Dallapiccola è strutturato in 13 episodi: dal primo al sesto c'è un *Tempus destruendi* (Ulisse, schiavo delle sue azioni, dei suoi inganni); dall'ottavo episodio 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, desolata e alla ricerca di Dio, 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 viaggio. Svanire nella solitudine della propria coscienza e del sapere è l'ineluttabile condizione. (FIG. 5)

³⁸ Sancti Aurelii Augustini, *Confessionum*, Liber I Caput I.

Volta

[321 battute]

VII. IL REGNO DEI CIMMERI

Madre: «Figlio...»

Registro alto

[187 battute]

VI. CIRCE

Separazione da Circe

«L'ultima donna che nominerai son io»

[227 battute]

V. I LOTOFAGI

Serenità dei Lotofagi

Ribellione dei compagni

[257 battute]

IV. LA REGGIA DI ALCINOO

Ulisse nella reggia di Alcino

«Ch'io sia forse Nessuno?»

[266 battute]

III. NAUSICAA: NAUSICAA IN DISPARTE

Nausicaa è forzata dalle amiche a giocare a palla

Ulisse rimane nascosto

[42 battute]

II. POSIDONE

Orchestra sola

Nessuna parola

[92 battute]

I. PROLOGO - CALYPSO: IL MARE

Calypto sola

«Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare»

[88 battute]

VIII. REGGIA DI ALCINOO

Separazione da Nausicaa

«Straniero [...] pensa a me qualche volta»

[300 battute]

IX. EUMEO

Serenità del paesaggio

Ribellione di Ulisse

Registro centrale

[217 battute]

X. LA REGGIA DI ITACA

Ulisse nella sua reggia

«Chi è?» «Nessuno!»

[344 battute]

XI. I PROCI: MELANTO IN DISPARTE

Melanto è forzata da Antinoo a danzare

Ulisse rimane nascosto

Registro basso

[50 battute]

XII. ULISSE E PENELOPE

Orchestra sola

Nessuna parola

[123 battute]

XIII. EPILOGO - ULISSE: IL MARE

Ulisse solo

«Non più soli il mio cuore e il mare»

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 dunque 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 – del ciclo pittorico come dell'opera lirica – 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 di Piero. 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»³⁹ precorrendo i tempi, e Firenze parve imporsi un rigoroso silenzio su di lui dopo la

³⁹ Cesare Vasoli, *Il secolo delle grandi scoperte*, in *Legenda* cit., p. 31.

sua scomparsa: la sua arte portava lontano da ciò che l'arte fiorentina si avviava a divenire⁴⁰. Il suo genio è consistito nel capire con cinque secoli di anticipo che il mistero del mondo è racchiuso in modelli matematici, che sottendono alla costruzione dell'intero ciclo pittorico di Piero, non di meno da come sottendono alla costruzione dell'*Ulisse* dallapiccoliano: in anni ben successivi, Piero⁴¹ avrebbe scritto il suo *De prospectiva pingendi*⁴², 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* della 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 matematico»⁴³.

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: 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 capitelli⁴⁴, la base della colonna⁴⁵, la struttura architettonica del baldacchino⁴⁶, fino all'utilizzo di cartoni rovesciati per le figure del volto umano **(FIGG. 6 e 7)**.

Non diversamente nei *Due Studi/Due Pezzi per orchestra* Dallapiccola anticipa problematiche costruttive, seriali e drammaturgiche, che troveranno il loro compimento magistrale 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 (48 scale seriali) che servirà per la composizione dell'opera. Le figure che popolano la scena della *Battaglia fra Eraclio e Cosroe*, per una casuale quanto stupefacente coincidenza, sono altresì 48. In Piero le leggi matematiche e della prospettiva convergono in linee e colori, in Dallapiccola la conversione è sonora, ma ambedue traducono principi primi comuni, e ciascuno lo fa nell'ambito della propria disciplina e con il linguaggio del proprio tempo.

Mario Ruffini

Firenze-Forlimpopoli, 2006

⁴⁰ Cfr. Roberto Longhi, *Dopo la scomparsa di Piero*, in *Legenda* cit., pp. 129-132.

⁴¹ †PETRUS PICTOR URGENSIS DE PROSPETIVA PINGENDI†, in Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, ed. critica a cura di Giusta Nicco Fasola, con due note di Eugenio Battisti e Franco Ghione, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1984, pp. 62-216.

⁴² Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, ed. critica a cura di Giusta Nicco Fasola cit.

⁴³ Francesco Gurrieri, *L'architettura* cit., in *Legenda* cit., p. 98-99.

⁴⁴ Cfr. il capitello nella scena dell'*Incontro fra la regina di Saba e re Salomone* con il capitello in Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Fig. LXII.

⁴⁵ Cfr. la base della colonna nella scena dell'*Incontro fra la regina di Saba e re Salomone* con il la base della colonna in Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Fig. LVII.

⁴⁶ Cfr. il baldacchino nella scena della *Battaglia di Eraclio contro Cosroe* con il baldacchino in Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Fig. LXXVI.

Didascalie

Fig. 1

Luigi Dallapiccola, *Serie dodecafonica A e Serie dodecafonica B su cui si basano i “Due Sudi” per violino e pianoforte e i “Due Pezzi per orchestra”*

Fig. 2 a-b

Piero della Francesca, *“La Regina di Saba in ginocchio davanti al ponte sul fiume Siloe in adorazione del sacro Legno e il suo incontro con re Salomone” nel ciclo della “Storia della vera Croce”, Arezzo, San Francesco, cappella maggiore, registro centrale*

Fig. 3 a-b

Piero della Francesca, *“La battaglia di Eraclio contro Cosroe” nel ciclo della “Storia della vera Croce”, Arezzo, San Francesco, cappella maggiore, registro inferiore*

Fig. 4

Schema riassuntivo della “Storia della vera Croce” nella cappella maggiore in San Francesco ad Arezzo. Simmetrie analitiche delle sequenze di letture orizzontale, verticale e obliqua.

Fig. 5

Luigi Dallapiccola, *Schema a volta di “Ulisse”*

Fig. 6

Piero della Francesca, *Volto della “Regina di Saba nell'incontro con re Salomone”*

Fig. 18

Piero della Francesca, *Volto in “De prospectiva pingendi”, Fig. LXIX*

SINOSSI

Mario Ruffini

Piero della Francesca in musica. Luigi Dallapiccola e la “Storia della vera Croce”

Sono oggetto di questa indagine le corrispondenze fra discipline diverse, fra luoghi geografici e tempi storici lontani, fra la categoria del tempo, propria della musica, e quella dello spazio, propria dell'immagine: danno origine allo studio un capolavoro dell'arte figurativa rinascimentale, qual è il ciclo pierfrancescano sulla *Storia della vera Croce*, e uno 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. Si rivelano sincretismi fra le arti: 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. Il procedimento a specchio delle scene pierfrancescane del ciclo sulla *Storia della vera Croce* si riconosce paradigmaticamente nell'organizzazione delle scene di un'opera come *Ulisse*, così come la contrapposizione fra l'eleganza dell'*Incontro fra la Regina di Saba e Salomone* e la violenza della *Battaglia fra Eraclio e Cosroe* trovano 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 colori dinamici di pianissimo e fortissimo, perfette risonanze di eleganza e violenza. Ma c'è un altro aspetto fondamentale che accomuna 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 specifiche esigenze semantiche delle rispettive discipline, poiché attraversano la conoscenza dell'uomo, proiettando la ricerca verso il postulabile e l'impostulabile.

Mario Ruffini

Piero della Francesca set to music. Luigi Dallapiccola and the “Legend of the True Cross”

The topic of this research project is the correspondence between different disciplines, between geographical spaces and distant historical times, between the category of time, specific to music, and that of space, specific to the visual arts: the starting point for this research are two different masterpieces: one, from the figurative arts of the Renaissance, the fresco cycle of the *Legend of the True Cross* by Piero della Francesca, the other a modern musical masterpiece, Luigi Dallapiccola's *Ulisse*. Twentieth-century musical theatre is a privileged place for a well thought-out dialogue between music and the figurative arts because in it the two disciplines fully demonstrate the close proximity of their respective expressive modes and worlds, both in methodology and spirit. Syncretisms between the two arts become obvious: the perspective purity of Piero della Francesca and the melodic essentiality of Dallapiccola find their common points in mathematics, a medium that connects Renaissance figurate art with twentieth-century music. The mirrored structure of Piero's scenes for the *Legend of the True Cross* is paradigmatically evident in the structure of the scenes in a work such as *Ulisse*, just as the contraposition between the elegance of *The Encounter between the Queen of Sheba and Solomon* and the violence of *The Battle Between Heraclius and Chosroes* finds its perfect musical correspondence in the *Two Studies* for violin and piano, then developed into *Two Pieces for Orchestra*, composed by Dallapiccola as a musical transposition of these specific images. The thematic unity that finds in the “Sacred Wood” the perspective focus of two so diverse scenes is repeated in the musical composition, with themes that join and intersect each other, as well as with dynamic colourings of pianissimo and fortissimo that resonate perfectly with elegance and violence. But there is another fundamental aspect that joins together these two artistic experiences: their spiritual universe. The “serial” organization of the frescos and the “figurative” organization of *Ulisse* are metaphors for research that goes well beyond the specific semantic demands of the two respective disciplines, because it goes past knowledge of humankind and pushes research towards what can be hypothesized and what cannot.

(traduzione di Konrad Eisenbichler)

Bibliografia

1478-1486

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* [†PETRUS PICTOR URGENSIS DE PROSPETIVA PINGENDI†].

1897

Richard Wagner, *Oper und Drama*, in Id., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, III-IV, 1897.

1937

José Francisco de Goya, *Die Schrecknisse des Krieges. 85 Radierungen*, Hrsg. E.H. Buschbeck, Wien, 1937.

1942

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, ed. critica a cura di Giusta Nicco Fasola, Firenze, Casa Editrice G.C. Sansoni, 1942.

1948

Luigi Dallapiccola, *Due Pezzi per Orchestra*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1948.

1950

Luigi Dallapiccola, *Due Studi*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1950.

1957

Luigi Dallapiccola, *Cinque Canti*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1957.

1957

Massimo Mila, *L'incontro Heine-Dallapiccola*, in «La Rassegna Musicale», XXVII (1957), 4, pp. 301-308.

1970

Luigi Dallapiccola, *Appunti Incontri Meditazioni*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1970.

1973

Massimo Mila, *Nota a “Il Prigioniero”*, disco diretto da Carl Mells, CBS-S-61344, 1973.

1980

Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980.

1984

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, ed. a cura di Giusta Nicco Fasola, con due note di Eugenio Battisti e Franco Ghione, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1984.

1994

Legenda di Piero della Francesca, a cura di Massimiliano G. Rosito, ciclo di conferenze di Massimiliano G. Rosito, Cesare Vasoli, Luciano Bellosi, Alessandro Parronchi, Francesco Gurrieri, Luciano Berti, Antonio Paolucci, Anna Maria Maetzke, con contributi tratti da Giorgio Vasari, Adolfo Venturi, Bernhard Berenson, Augusto Marinoni, Roberto Longhi, Giulio Renzi, Firenze, Città di Vita, 1994.

2001

Piero della Francesca, *La Leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, a cura di Anna Maria Maetzke e Carlo Bertelli, con testi di Marilyn Aronberg Lavin, Carlo Bertelli, Maria Teresa Donati, Anna Maria Maetzke, Milano, Skira, 2001.

2001

Carlo Bertelli, *Piero e la storia*, in *La Leggenda della Vera Croce in San Francesco* cit., pp. 11-25.

2001

Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca e la “Leggenda della Vera Croce”: tradizione e innovazione nella strategia del racconto*, in *La Leggenda della Vera Croce* cit., pp. 27-37.

2001

Anna Maria Maetzke, *Gli affreschi*, in *La Leggenda della Vera Croce in San Francesco* cit., pp. 51-278.

2002

Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, introduzione di Dietrich Kämper, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 2002.

2005

Piergiorgio Odifreddi, *Penna, pennello e bacchetta. Le tre invidie del matematico*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2005.