

MALIPIERO GIAN FRANCESCO

Compositore italiano (Venezia 18 III 1882 - Treviso I VIII 1973)



Iniziò a 6 anni lo studio del violino che continuò anche quando il padre, separatosi dalla moglie, lo condusse a Trieste, a Berlino e a Vienna. Qui s'iscrisse al conservatorio (1898) e, respinto dalla classe di violino, seguì il corso d'armonia.

L'anno dopo lasciò Vienna e ritornò presso la madre a Venezia. Nel novembre s'iscrisse al liceo musicale Benedetto Marcello (ora conservatorio) ed iniziò il corso di contrappunto con M. E. Bossi, il quale però, stimandolo inadatto agli studi di composizione, gli consigliò di studiare uno strumento: Malipiero provò col fagotto ma smise quasi subito per continuare nella composizione. Si diplomò nel 1904 al conservatorio di Bologna dove M. E. Bossi (che si era ricreduto sulle qualità del giovane) era stato trasferito.

Da quel momento la sua attività creativa non conobbe soste, anche se diverse opere giovanili furono da lui stesso distrutte o ripudiate.

Nell'ottobre del 1910, ad un mese dalla nascita del lavoro che segnò l'inizio della sua affermazione (la prima serie delle *Impressioni dal vero* per orchestra), sposò a Venezia Maria, figlia del pittore L. Rosa, e durante il viaggio di nozze scoprì la bellezza di Asolo, dove ritornò d'autunno negli anni seguenti, e dove, tredici anni dopo, fissò stabile dimora.

Nel 1911 compose l'atto unico *Canossa*, che pur distrutto più tardi dallo stesso autore, vinse nel 1913 un concorso nazionale bandito dal comune di Roma, e fu rappresentato l'anno successivo al teatro Costanzi.

Nel 1913 progettò di musicare il *Sogno di un tramonto d'autunno* di D'Annunzio e quest'opera fu la causa involontaria di una svolta capitale nell'itinerario artistico di Malipiero che, recatosi a Parigi per ottenere da D'Annunzio l'autorizzazione a musicare il poema, conobbe Casella ed entrò in contatto col mondo musicale europeo, di cui la città era allora centro.

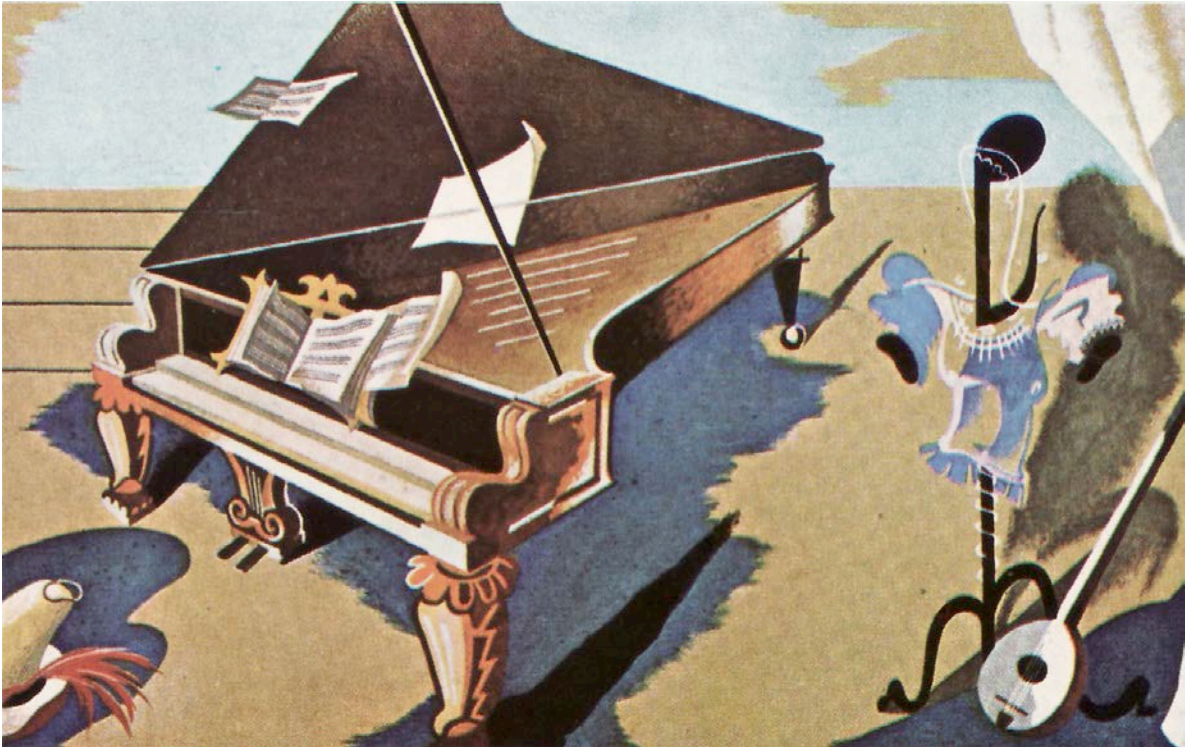
Potè assistere, fra l'altro, alla prima esecuzione della *Sagra della primavera* di Stravinski che esercitò su di lui (come scrisse lo stesso Malipiero) un effetto decisivo, scuotendolo "da un lungo e pericoloso letargo".

Risorse di sopprimere gran parte dei suoi lavori composti fra il 1905 ed il 1913, anche se, ancora nello stesso anno, avendo presentato cinque lavori sinfonici firmati con cinque nomi diversi ad un altro concorso bandito dal comune di Roma, risultò vincitore di quattro dei premi in palio. Nel 1917 fu colto a Crespano del Grappa dalla ritirata di Caporetto e si

trasferì a Roma, dove visse fino alla morte della moglie ed al conseguimento della cattedra di composizione nel conservatorio di Parma (1921).

Nel 1922, passò a seconde nozze con Anna Wright e si stabilì ad Asolo.

BOZZETTO



Nel 1924 rinunciò alla cattedra di composizione a Parma; tenne un concorso di perfezionamento presso il liceo musicale di Venezia nel 1932; fu nominato nel 1938 direttore dell'istituto Pollini di Padova e l'anno seguente del liceo Benedetto Marcello di Venezia che riuscì a trasformare in conservatorio statale e che ha lasciato nel 1952 per raggiunti limiti di età. Dopo la morte della seconda moglie, ha sposato, nel 1968, Giulietta Olivieri, sua collaboratrice da trent'anni.

Due componenti originarie, che potremmo definire l'una impressionistica e l'altra espressionistica, si ravvisano nell'arte di Malipiero, inizialmente riferibili alla sua stessa formazione musicale ed alle suggestioni culturali della giovinezza.

Tali caratteri, tuttavia, si riconoscono nella sua musica più come inclinazioni poetiche che come veri e propri prestiti di un particolare

linguaggio musicale.

All'impressionismo francese, sotto quest'ultimo punto di vista, si mostra tutt'al più debitrice la sostanza armonica del primo Malipiero (ad esempio, la prima serie delle *Impressioni dal vero*, 1911), all'espressionismo certa sua asprezza contrappuntistica.

Di entrambi i movimenti Malipiero condivide il gusto simbolistico perdurante fino all'opera per il teatro *Torneo notturno* (1931) ed evidente in lavori come il balletto *Pantea* (1919).

Le due opposte tendenze convergono comunque in un melodizzare aperto, ma sempre incisivo che gli impasti timbrici contribuiscono ad evidenziare anziché a sfumare; nei lavori vocali ciò si concreta in una cantabilità svincolata dal tessuto strumentale, mai però evanescente.

I caratteri tipici della sua arte, comunque, si precisano, più che nella tecnica, nella poetica, cioè nella concezione stessa dell'opera musicale, ormai chiaramente avvertibile in *Pause del silenzio* (per orchestra, prima serie, 1917) e, per quanto concerne il teatro, in *Sette canzoni* (1919). Essa consiste nel ripudio dello sviluppo tematico distribuito lungo consegnati itinerari, caro alla tradizione romantica, e nell'appello, viceversa, ad un'invenzione musicale continua, alimentata da uno scaturire di idee incessantemente rinnovate; consiste, analogamente, nella concezione di un teatro sintetico, non naturalistico, tutto nutrito di culmini drammatici ("a pennelli", come fu definito), dove musica e parola abbiano a sortire per se stesse necessarie, evitando gli inutili recitativi di ricordo.

A tale poetica rimane sostanzialmente fedele anche quando sembrò accedere, particolarmente nelle Sinfonie (1933-1969), a blandi procedimenti di sviluppo, o quando, dove *La favola del figlio cambiato* (1933) rinunciò ai singolari libretti scritti per se stesso per adottarne altri stagliati sopra normali svolgimenti drammatici.

Per questo le immagini musicali e le visioni drammatiche (spesso su antologie di antichi testi poetici italiani raccolti da fonti disparate) da un lato affiorano e procedono quasi prive di legami interni, come sciolte da una trama concreta di sviluppi; da un altro lato, in sé considerate, non hanno nulla di esclusivo, presentano anzi connotati figurativi ed andamenti familiarmente avviati a risolversi in logica architettura.

Inoltre la musica di Malipiero, pur nelle opere strumentali, conserva un tipico carattere vocale anche se tale vocalità non consiste in una generica cantabilità, ma piuttosto nell'incisività della melodia: a Malipiero interessa essenzialmente non l'apparire dei contenuti emotivi, ma quello

della parola stessa.

Si capisce quindi perché Malipiero aborra dal virtuosismo strumentale, dalla "ginnastica sonora" com'egli stesso lo chiama e, quando decide di affrontare la tipica forma esibizionistica del concerto, il solista non è mai il virtuoso fine a se stesso ma sempre "colui che ha qualcosa da dire".



La compenetrazione di simili caratteri in Malipiero non può intendersi in tutta la sua portata, qualora non sia ricondotta anche al clima culturale del Novecento italiano: Malipiero infatti ha partecipato attivamente al fervore di rinnovamento che ha investito alla fine della prima guerra mondiale la nostra cultura, e che si è rivelato in due modi fondamentali: nel segno della sprovvincializzazione e nella volontà di affermare un'espressione nazionale.

Si può dire che il ricollegarsi di Malipiero all'antica tradizione musicale italiana ed al gregoriano, oppure al mondo della civiltà veneziana del passato, non ha conservato nessun compiacimento estetizzante: significativo, a tale proposito, è il rifiuto netto ed irriducibile di Malipiero a qualsiasi compromesso con l'Ottocento musicale, men che mai operistico.

Ancor più rilevatori sono i criteri rigorosi di trascrizione dei classici italiani: Malipiero non soccombe romanticamente alla suggestione dell'arcaico ed al fascino della rievocazione ambientale, ma piuttosto attinge alla filologica concretezza dell'antica musica e dell'antica poesia, o altre storiche vestigia della sua Venezia, i cui tratti rispecchia spiritualmente fedeli nella propria creazione.

La stessa libera successione di idee in cui consiste la forma della composizione di Malipiero è infatti maturata dal modulo del barocco italiano; analoga ascendenza ha il suo formulario ritmico, stagiato del pari sul metro della nostra antica poesia.

Così quando si volge a Venezia (*Tre commedie goldoniane*, 1920-1922 e *Il mistero di Venezia*, 1925-1928, per il teatro; *Serenissima*, 1962, per strumento solista ed orchestra), non indugia mai in colorismi ambientali, ma si avvale concretamente di figure musicali, d'asprezza documentaria, stipate nella sua opera a ridestare il volto reale di un costume e di una civiltà: appare così, sotto diverso aspetto, l'indissolubilità organica delle componenti e impressionistica ed espressionistica, altrimenti rintracciabile, in forma addirittura paradigmatica, nel conflitto fra tempo che fugge ed accanita volontà di possedere la vita, rappresentato dai personaggi dello Spensierato e del Disperato del *Torneo notturno* (1929), e persino rammentata dai titoli allusivi di alcuni celebri lavori strumentali, come i quartetti *Rispetti e strambotti* (1920), *Stornelli e ballate* (1923), *Cantari alla madrigalesca* (1931), o come le composizioni per undici strumenti chiamate *Ricercari* (1925) e *Ritrovati* (1926).

E allora, tale essendo la costituzione stilistica dell'arte malipieriana, anche i suoi contenuti acquistano significato di verità e i suoi valori diventano un sensibile riflesso della società e quindi della cultura italiana in cui essa matura.

STRALCIO DELL'OPERA **“MONDI CELESTI”**

Handwritten musical score for "Mondi Celesti" by Francesco Malipiero. The score is for a vocal soloist and a chamber orchestra. The vocal part is marked "Lento" and has a circled "3" above it. The instrumental parts include Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score is written on a system of staves with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

Anche Malipiero rivive la crisi di valori che va subendo dappertutto la società borghese: nel suo aperto fantasticare, nutrito concretamente dai ricordi storici di un antico mondo culturale, Malipiero scopre la miseria e la solitudine dell'uomo moderno.

Sembra quindi ineluttabile l'incontro verificatosi fra Malipiero e lo scrittore italiano che più di ogni altro aveva avvertito il processo di

alienazione e di isolamento cui è sottoposto l'uomo contemporaneo: Pirandello.

Dalla loro collaborazione nacque *La favola del figlio cambiato*, che, dopo la sua prima rappresentazione avvenuta in Germania, andò in scena, nel 1934, al teatro dell'Opera di Roma, ottenendo accoglienza contrastata, accompagnata da attacchi di carattere anche politico, sì che il lavoro dovette essere ritirato dopo la prima recita.

L'esperienza pirandelliana, fors'anche l'amarezza subita per l'insuccesso della *Favola del figlio cambiato* contribuirono a conferire una nuova intonazione all'arte di Malipiero, che cominciò a mostrare una certa arrendevolezza verso gli sviluppi tematici ed una costruzione meno volutamente frammentaria, mentre la produzione teatrale si rivolse a libretti ricavati da drammi classici. È il periodo inaugurato della serie delle Sinfonie e che s'accentra attorno a quella che il musicista stesso chiamò una "parentesi lirica", segnata dalle opere *Giulio Cesare* (1935), *Antonio e Cleopatra* (1937), *Ecuba* (1940) e *La vita è sogno* (1941, tratte da Shakespeare, Euripide e Caldedrón de la Barca).

Esso coincide con la stagione di più opprimente oscurantismo culturale attraversata dalla società italiana ed anche Malipiero, in linea con l'atteggiamento ermetico mantenuto durante quegli anni da molti intellettuali italiani attestati su posizioni di non intervento ideologico, sembra cercar rifugio in un rifiuto radicale del mondo esterno, esponendosi il meno possibile alla polemica: i contrasti dinamici e timbrici del primo Malipiero si smorzano ed i simboli svaniscono, per lasciare defluire uno scorrimento musicale continuo, in cui gli elementi, che prima concorrevano a risuscitare fantasmi d'ideali scomparsi, ora s'adunano ad isolare l'univoco sentimento di una presenza esiliata, paradossalmente sottratta al divenire dialettico che le forme sinfoniche e drammatiche adottate dal compositore parrebbero invece reclamare.

Da siffatto stato d'animo Malipiero si scosse verso il 1942 coi *Capricci di Callot*, in cui torna a ridestarsi, con acuito vigore, l'impulso fantastico di un tempo.

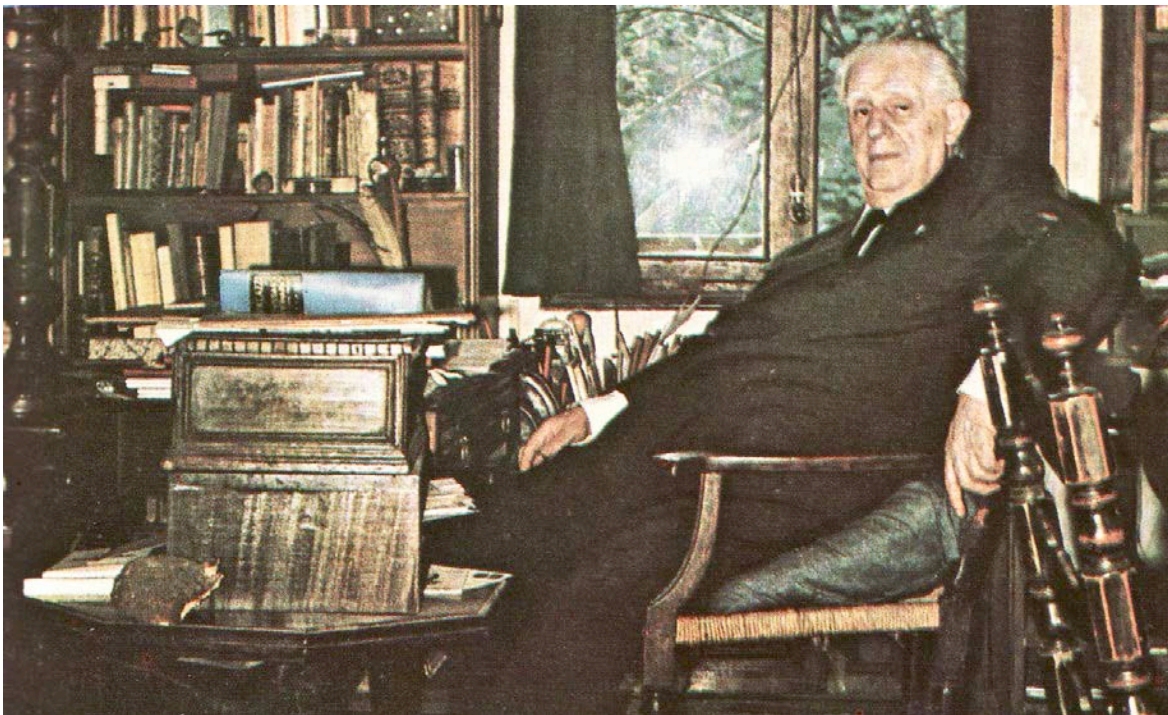
Ma se questo impulso che coincideva con la vena espressionistica di Malipiero era stato supporto d'ideali e di simboli lucidamente fissati, ora riemerge per sé, sgravato d'ogni accenno significante.

Parallelamente riemerge l'abbandono all'evocazione, già constatabile nelle Sinfonie nate dopo quell'epoca (3^a Sinfonia *Delle campane*, 1945, ecc.), più intensamente avvertito in seguito, soprattutto nella serie dei

Dialoghi (1956-1957).

Così, a seconda che prevalga nella visione complessiva l'una o l'altra delle attitudini fondamentali di Malipiero, nasceranno opere teatrali di apparenza estroversa come *I capricci di Callot*, *L'allegra brigata* (1943), *Venere prigioniera* (1955), *Don Giovanni* (1963), *Le metamorfosi di Bonaventura* (1966) e *Il Marescalco* (1969), oppure "introverse" come *Vergilii Aeneis* (1944) e *Mondi celesti e infernali* (1949).

Gli elementi propriamente linguistici d'origine impressionistica ed espressionistica (si è parlato di un avvicinamento di Malipiero alla dodecafonia) hanno preso parte con nuova e più accesa evidenza all'esercizio creativo: il quale, avendo prima espresso l'aderenza pessimistica alla vita, poi la rinuncia a riscontrarvi un senso, ora offre solo spettacolo di sé, così come il mondo a chi sia giusto a contemplarlo con superiore distacco.



CONCERTO N. 3 PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

Musica: Gian Francesco Malipiero

1. Allegro
2. Lento
3. Allegro agitato

Organico: pianoforte solista, 3 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Venezia, 3 luglio 1948

Prima esecuzione: Louisville, Philharmonic Society, 8 marzo 1949

Edizione: Ricordi, Milano, 1950

Nel 1933 inizia la serie delle Sinfonie malipieriane. Sarà, la Sinfonia di Malipiero, «una forma libera di poema in più parti che si seguono capricciosamente, obbedendo soltanto a quelle leggi inafferrabili che l'istinto riconosce e adotta per esprimere un pensiero o un seguito di pensieri musicali». Forma che si ispira, ancora, all'antica musica italiana, e di cui, dunque, sono parenti prossimi le *Pause del silenzio*, i *Rispetti e strambotti* e gli analoghi lavori strumentali precedenti, «solo che, superata la reazione contro gli sviluppi tematici, in essa la costruzione è meno venatamente frammentaria», allo stesso modo che dalla *Favola del figlio cambiato* in poi vengono accolti dal musicista libretti su soggetti altrui con svolgimenti narrativi regolari e continui.

Dopo la *Prima Sinfonia (in quattro tempi come le quattro stagioni)* nasceranno la *Seconda Sinfonia (Elegiaca)* (1936), la *Terza (delle campane)* (1947), la *Quarta (in memoriam)* (1946), poi, pur con gli spiriti e le intonazioni poetiche seguiti ai *Capricci di Callot*, la *Quinta Sinfonia (concertante in eco)* (1948), la *Sesta (degli archi)* (1947), la *Settima (delle canzoni)* (1948), la *Sinfonia in un tempo* (1950), la *Sinfonia dello Zodiaco* (1951), ecc., fino alla *Sinfonia per Antigenida* (1962) e all'*Ottava Sinfonia (Symphonia brevis)* (1968).

Altrettanto, sarà nel periodo attorno alla *Favola dal figlio cambiato* che cominceranno a venire alla luce, parallelamente alle Sinfonie, i Concerti: due per violino (1932 e 1963), uno per violoncello (1937), sei per

pianoforte (dal 1934 al 1964), uno per tutti e tre questi strumenti insieme e orchestra (1938); i quali saranno concepiti - dichiarerò l'autore - come «orazioni»: «una voce si alza e l'orchestra la segue come moltitudine che ascolta colui che ha qualcosa da dire o, con più modestia parlando, che vorrebbe dire qualcosa». «Naturalmente - aggiungerà sempre Malipiero - la retorica, il virtuosismo sono stati evitati come malattia contagiosa».

L'ATTUALE PHILARMONIC ORCHESTER DI LOUISVILLE



Ecco nascere in questo spirito anche il *Terzo Concerto*, ove pure «si può dire che il discorso musicale si guarda in ogni momento da quella inutile retorica che si chiama virtuosismo», giacché «il pianoforte offre tali risorse coloristiche da concedere la rinuncia al gioco delle mani in favore di quello dello spirito».

Il *Terzo Concerto* è nient'altro che «il seguito dei due che lo precedono sia nella forma sia nel colore.

La sola cosa che l'autore può sperare è di non essersi ripetuto, perché senza fare della ginnastica sonora si può continuare a seguire una linea estetica che offre migliaia di combinazioni che rappresentano le risorse della nostra immaginazione. Solo su questa si può contare. Tutto il resto è un gioco accademico, o per dilettanti».

Il *Terzo Concerto* per pianoforte e orchestra, finito di comporre a Venezia il 3 luglio 1948, fu suonato la prima volta da Orazio Frugoni con

la Philharmonic Orchester di Louisville sotto la direzione di Robert Whitney l'8 marzo 1949.

Piero Santi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 febbraio 1971

CONCERTO PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA

Musica: Gian Francesco Malipiero

1. Allegro
2. Largo
3. Allegro

Organico: violoncello solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, grancassa, tamburo militare, archi

Composizione: Asolo, 28 ottobre 1937

Prima esecuzione: Belgrado, Narodni Pozoriste, 31 gennaio 1939

Prima esecuzione radiofonica: Monaco, 15 novembre 1938

Edizione: Suvini Zerboni, Milano, 1938

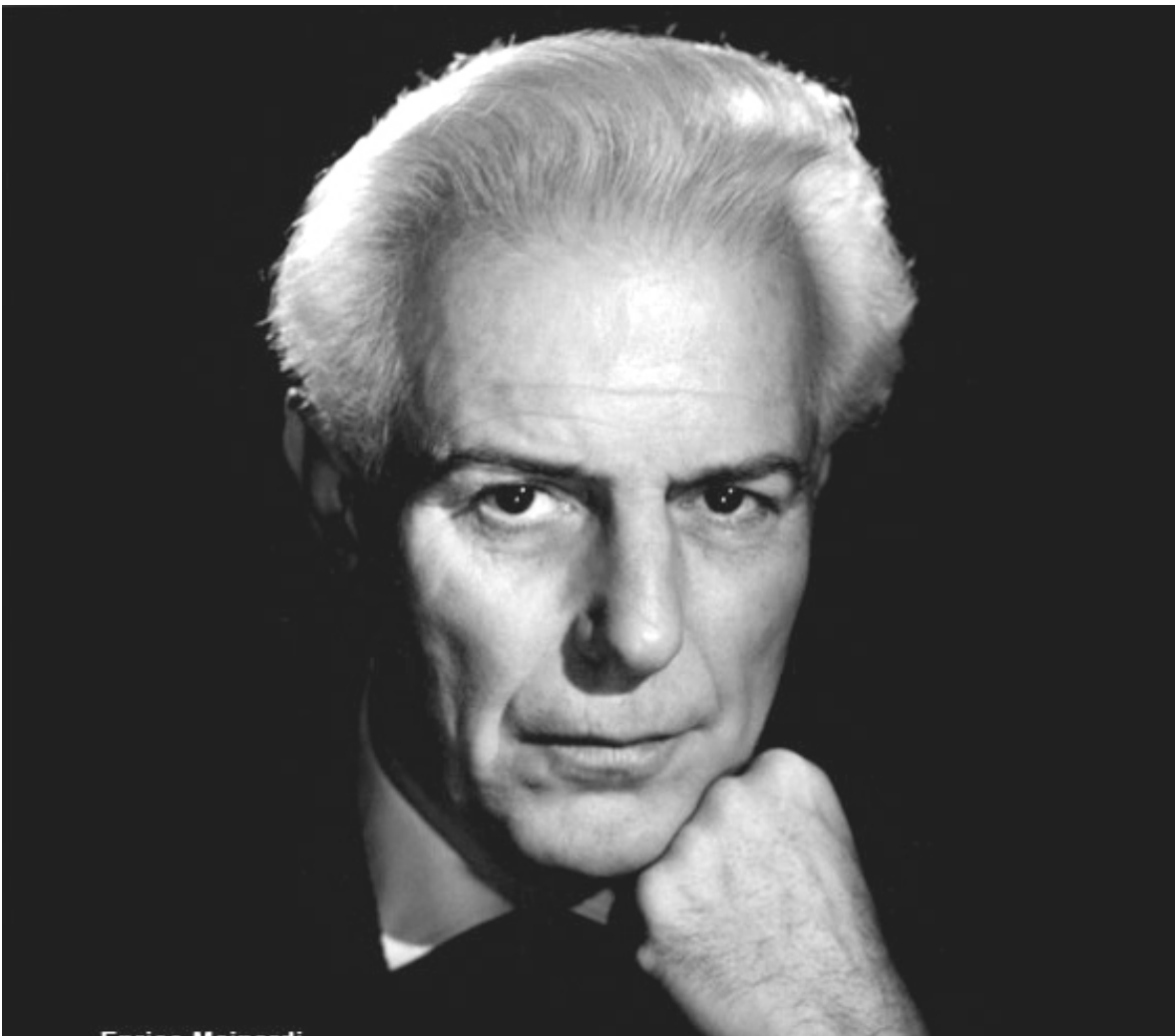
Dedica: Enrico Mainardi

Nella vasta produzione di Gian Francesco Malipiero figurano otto *Concerti* per strumenti solisti e orchestra: cinque con il pianoforte, uno con il violino, uno con il violoncello, uno con violino, violoncello e pianoforte. Il *Concerto per violoncello e orchestra* fu terminato ad Asolo il 28 ottobre 1937 e fu eseguito per la prima volta a Belgrado dal violoncellista Enrico Mainardi, cui è dedicato, il 31 gennaio 1939. La prima esecuzione romana ebbe luogo al Teatro Adriano nel 1942 sotto la direzione di Bernardino Molinari e sempre con la partecipazione solistica di Enrico Mainardi.

Vale a proposito del *Concerto per violoncello e orchestra* ciò che Malipiero scrive a proposito dei suoi *Concerti* in genere: «... sono *orazioni*. Una voce si alza e l'orchestra la segue come moltitudine che

ascolta *colui che ha qualcosa da dire* o, con più modestia parlando, che vorrebbe dire qualcosa. Certo che nel suo discorso la censura non può intervenire; ogni pensiero può venire espresso e in molti modi. Naturalmente la retorica, il virtuosismo sono stati evitati come malattia contagiosa».

ENRICO MAINARDI



In sostanza, la forma prescelta dall'autore è quella dell'antica *sonata* italiana, fatta di «idee che si seguono senza mai divagare con lo sviluppo di tema e il facile giuoco dell'agilità musicale». I tre tempi del *Concerto* per violoncello e orchestra corrispondono a tre stati d'animo del compositore: il *Lento* centrale, posto fra l'*Allegro moderato* iniziale e l'*Allegro* finale costituisce l'idea dominante del lavoro.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29 gennaio 1961

SINFONIA N. 3 "DELLE CAMPANE"

Musica: Gian Francesco Malipiero

1. Allegro moderato
2. Andante molto moderato
3. Vivace
4. Lento

Organico: 2 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, glockenspiel, celesta, triangolo, tam-tam, tamburo basco, tamburo militare, piatti, pianoforte, arpa, archi

Composizione: Venezia, 14 febbraio 1945

Prima esecuzione: Firenze, Teatro Comunale, 4 novembre 1945

Edizione: Suvini Zerboni, Milano, 1947

Malipiero, nonostante i suoi 87 anni, non è un artista in pensione e la vita musicale italiana continua ad avere in lui un osservatore e un protagonista sempre sulla breccia. Senza voler toccare i numerosi campi in cui si è dispiegata la sua instancabile attività, da quella cameristica e strumentale a quella teatrale, molto vasta e importante (oltre trenta sono i lavori per la scena), e limitandoci alle sole Sinfonie, non si può fare a meno di rilevare la densità e la continuità del suo corpus orchestrale, in cui più liberamente e a volte con un estro più acceso si esprime la sua ispirazione musicale.

IGOR MARKEVITCH



Dalla Prima Sinfonia del 1933, scritta in quattro tempi «come le quattro stagioni», si passa alla Seconda Sinfonia (elegiaca) del 1936, per poi continuare con la Terza (delle campane) del 1945, la Quarta (in memoriam) del 1946, la Quinta Sinfonia (concertante, in eco) del 1947, la Sesta (degli archi) del 1947, la Settima (delle canzoni) del 1948, la Sinfonia in un tempo del 1950, la Sinfonia dello Zodiaco del 1951. La rassegna si conclude con la Sinfonia per Antigenida del 1962, con l'Ottava Sinfonia (*Symphonia brevis*) del 1966, con la Nona e la recentissima Decima (*Atropo*).

Un lungo arco compositivo in cui Malipiero definisce in modo chiaro e inequivocabile la sua personale concezione della Sinfonia, considerata «come una forma libera di poema in più parti che si inseguono capricciosamente obbedendo soltanto a quelle leggi inafferrabili che l'istinto riconosce e adatta per esprimere un pensiero o un seguito di pensieri musicali». E' una forma che vuole richiamarsi all'antica tradizione musicale italiana del Cinque e del Seicento, nel ripudio degli

sviluppi tematici romanticamente obbligati su itinerari rigorosi, quindi intesa come reazione allo stile del sinfonismo tedesco.

Naturalmente questo tipo di scelta intellettuale, oltre che musicale, non deve essere valutata in maniera rigida e categorica e meno che mai nazionalistica, perché nella Terza Sinfonia, così come in altre, se non si può parlare di veri e propri sviluppi tematici, si incontrano ritorni di motivi o di intere frasi o di sezioni strutturali che lasciano capire come Malipiero non rifiuti a priori certe caratteristiche ormai classiche del linguaggio sinfonico, anche se in sostanza egli mantiene intatta la sua indipendenza e la sua libertà di fantasia compositiva.

Ad esempio, per rimanere nell'ambito della Sinfonia, l'*Allegro moderato* iniziale e il *Vivace* del terzo tempo presentano molte analogie espressive fra di loro, senza considerare che il *Vivace* con il ritmo ternario ha la fisionomia dello Scherzo sinfonico. D'altra parte l'*Andante sostenuto* che conclude il quarto tempo è una variante del motivo principale dell'*Andante molto moderato*, che è il momento centrale e psicologicamente più carico di lirismo dell'intera Sinfonia, che conobbe la sua prima esecuzione a Firenze nell'autunno del 1945 sotto la direzione di Igor Markevitch.

La Terza Sinfonia, secondo quanto ha scritto lo stesso autore, «è legata ad una data terribile, all'8 settembre 1943. Al tramonto di quel giorno indimenticabile le campane di San Marco suonarono, ma non poterono ingannare chi conosceva la loro vera voce. Non squillavano per la pace, ma per annunciare nuovi tormenti, nuove angosce». Ma il sottotitolo «delle campane», più che avere un valore programmatico e descrittivo, serve ad indicare il clima espressivo di tutta l'opera e quel senso di penetrante nostalgia e di pungente ricordo di campane a festa per un giorno di pace, un sentimento che la pervade e l'avvolge dal principio alla fine e che indica quale sia la presenza spirituale di Malipiero e della sua arte nel nostro tempo.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 dicembre 1969

SINFONIA N. 8 "SYMPHONIA BREVIS"

Musica: Gian Francesco Malipiero

1. Piuttosto lento
2. Allegro
3. Lento, veloce

Organico: 3 flauti, oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, grancassa, tamburo militare, tamburo basco, triangolo, xilofono, celesta, pianoforte, arpa, archi

Composizione: Asolo, 25 agosto 1964

Prima esecuzione: Milano, Sede RAI, 11 marzo 1966

«Il giorno in cui il ciclo delle Sinfonie mi parve chiuso, non volli darmi per vinto e in attesa che nella mia mente si annunziasse qualche per me nuova espressione musicale, quotidianamente appuntavo idee, temi, sviluppi».

Così scriveva nel 1953 lo stesso Malipiero, accingendosi ad abbandonare la serie delle «Sinfonie» per passare a quelle «Fantasie concertanti» che meglio gli sembravano adeguarsi al suo modo d'intendere il discorso musicale svincolato da ogni procedimento anche soltanto apparentemente condizionato da un determinato schema formale.

In realtà poi Malipiero modificò questa drastica rinuncia alle Sinfonie e precisamente il 25 agosto 1964, porta a compimento la sua *Ottava Sinfonia*.

Prova ne è, tra le altre, la *Nona Sinfonia (dell'animé)*, a proposito della quale lo stesso Autore ebbe ad esprimere parole che corrispondono globalmente al suo modo di intendere la dialettica sinfonica: «E' sempre stato mio impegno conservare, nelle mie Sinfonie, la forma *antisviluppo* tematico che è squisitamente italiana, in quanto che si preferisce il linguaggio continuo, logico sì, ma non basato sulla preponderanza di un tema: le idee si seguono e devono ubbidire ad una logica che altrimenti la Sinfonia non avrebbe il diritto di presentarsi ai più o meno pazienti ascoltatori».

* * *

Il primo movimento della *Symphonia brevis* è un *Piuttosto lento*, caratterizzato, all'inizio, da un ritmo incisivo dei legni.



Dato l'intenzionale atematismo che struttura abitualmente i componimenti sinfonici di Malipiero, non mancano, già in questo primo tempo, delle diversificazioni che rendono vario e serrato il discorso musicale. Dopo la parte introduttiva, ad esempio, i primi violini espongono una concitata proposizione.

Un nuovo episodio è costituito dal «Muovendo un poco e crescendo» che va a confluire in un ritorno al tempo originario (ovviamente questo ritorno al tempo originario non costituisce una vera e propria ripresa).

L'ultima parte del *Piuttosto lento*, che contiene il momento più nutrito della dialettica musicale, si spegne, nelle ultime battute, sopra un graduale assottigliamento della dimensione fonica.

Il secondo movimento, *Allegro*, è caratterizzato dall'aspro disegno ritmico, al quale si alternano brevi e ossessive interiezioni dei vari strumenti. Il movimento chiude con «Un poco più mosso» che, brevemente, impone una vigorosa e dilatata dimensione sonora.

Il terzo movimento, *Non troppo lento*, appare come il più complesso della Sinfonia. L'esordio ha le caratteristiche di una struttura «fugata»; struttura che appare, tuttavia, sempre meno fedele ai canoni tradizionali della fuga classica.

Una novità del tutto imprevedibile è costituita dall'accentuato disegno ritmico introdotto dagli archi. Un carattere d'apertura spetta alle poche battute dell'«Ancora un poco più mosso», che ha come immediata conseguenza un baldanzoso «Allegramente». Una meditata distensione figura ai successivi «Lento» e «Tranquillo».

Una chiarificazione della prospettiva espressiva appare al «Serenò», destinato a contenere sempre più esplicitamente l'andatura agogica e la tensione sonora.

Di questa progressiva chiarificazione si avvantaggia il concitato esordio del «Mosso (agitato)». Da qui in avanti la trama sinfonica acquista ancor maggiore varietà. Esauritosi il primo scatto iniziale del «Mosso (agitato)», il discorso musicale si scioglie in un «Lento», si anima di nuovo in un «Più mosso», ritorna alla pacata distensione di un «Lento», confermata dal successivo «Più lento un poco». Da questo momento la *Symphonia brevis* riprende gradualmente il carattere della concitazione:

prima con un introduttivo «Meno lento»; poi con un euforico «Più mosso, gaio»; infine, attraverso una rapida ma completa diversificazione strutturale, con un «Lento (quasi funebre)» che conclude, con tragici accenti la composizione.

Giovanni Ugolini

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 aprile 1968

CANTÀRI ALLA MADRIGALESCA

Versione per orchestra d'archi

Musica: Gian Francesco Malipiero

Organico: archi

Composizione: 1946

Edizione: Eulenburg, Vienna

Trascrizione per orchestra d'archi del terzo Quartetto del 1936

Nei dieci anni tra il 1920 e il 1931 Gian Francesco Malipiero si avvicina al Quartetto d'archi producendo l'uno dopo l'altro per questa formazione strumentale *Rispetti e strambotti*, *Stornelli e ballate* e questi *Cantàri alla madrigalesca*, che vengono eseguiti nella versione per orchestra d'archi. Ma se nelle prime due composizioni l'evidente recupero di modi cinquecenteschi veniva riferito soprattutto alla musica popolare, come avvertiva del resto una nota alle partiture dello stesso Malipiero, con i *Cantàri alla madrigalesca* - ai quali al contrario l'autore non premette nessun cenno illustrativo - il musicista si propone, come del resto denuncia per primo lo stesso titolo, di usare gli strumenti ad arco non più per far sentire l'aria della strada e della campagna: la poesia rustica cede, cioè, il posto a quella meno ingenua e più urbana del madrigale.

Ciò che spiega il carattere squisitamente vocalistico della composizione: non naturalmente del vocalismo melodrammatico sette ed ottocentesco, ma di quello della polifonia italiana classica.

CLAUDIO MONTEVERDI



Un ritorno a quella civiltà musicale reso più evidente dal fatto che solo quattro anni prima di questi *Cantàri* il Maestro (nel 1926) aveva posto mano all'*opera omnia* monteverdiana: un rapporto tra questa sua composizione ed il contemporaneo impegno musicologico confermato dalla dedica dei *Cantàri* a Elizabeth S. Coolidge, una delle principali finanziatrici dell'edizione critica delle musiche del grande cremonese.

Non scrisse del resto Massimo Bontempelli che Malipiero trovò il motivo e lo strumento della propria salvazione quand'ebbe incontrati Monteverdi e il Gregoriano? Salvezza da un impressionismo nostalgico che lo poteva trascinare nella gora del sentimentale e salvezza da ogni estetismo epidemico ed epidermico in cui tanti in quegli anni sarebbero caduti? Per non parlare della salvezza dal pericolo di incanalare il suo genio nel solco allora così aperto dell'illusione postverdiana, postpucciniana e verista.

«La musica italiana non si deve fabbricare con lo stampo - scrisse Malipiero in quegli anni - essa può manifestarsi in mille modi sotto varissimi aspetti e nei secoli XVI e XVII l'Italia ha dato grandi musicisti, i quali oggi potrebbero additare nuove strade o forse ricondurre sulla grande strada maestra». Potrebbe essere questa la nota d'autore che manca sulla partitura dei *Cantàri alla madrigalesca* - oltre alla chiave per comprendere tanta musica del maestro veneziano - perché è certo che la melodia di questa pagina ora concentrata nella essenzialità del declamato ora ampia e sfogata, la libertà e la mancanza di schema dell'impianto costruttivo, il continuo germinare di nuclei melodici che trovano disciplina solo nel ricco gioco imitativo delle parti se da un lato costituiscono il centro stesso dello stile malipierano, del suo rifiuto dello sviluppo tematico marca romantica, nello stesso tempo indicano in che senso quei musicisti dei secoli XVI e XVII così amati dal Maestro avrebbero potuto «indicare nuove strade». Sono poi le stesse strade che Malipiero ha seguito con testarda genialità nel corso della sua lunga vita di musicista.

Gianfilippo De' Rossi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 13 aprile 1969

LA CIMAROSIANA

Cinque frammenti sinfonici

Musica: Gian Francesco Malipiero

1. Andante grazioso
2. Allegro moderato
3. Non troppo mosso
4. Larghetto
5. Allegro vivace

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, tromba, timpani, archi

Composizione: Parma, 28 maggio 1921

Prima esecuzione: Londra, Quen's Hall, 31 maggio 1922

Edizione: Chester, Londra, 1927

Elaborazione di alcuni pezzi per pianoforte di Domenico Cimarosa

In una sua annotazione Gian Francesco Malipiero ricorda come questa partitura nacque nel 1921, quando il ballerino Massime, distaccatosi dalla compagnia di Djaghilew, gli portò alcuni pezzi di Cimarosa perché glieli strumentasse. La destinazione a un balletto è quindi implicita e all'ascolto anche esplicita, pur se poi, informa ancora Malipiero, fu Djaghilew ad attuarla, arrogandosi un diritto di proprietà sulle fonti. Ma sebbene stampata nel 1927, *La Cimarosiana* aveva intanto preso la via dei Concerti già dal '22, aprendo così il gruppo delle elaborazioni di musica antica del compositore veneziano.

Diversamente da altri lavori contemporanei intitolati in maniera analoga, essa ignora la moda del *pastiche* stilistico avviata appunto intorno agli anni «'20». Anche senza ricorrere al confronto con i testi originari: dei pezzi per clavicembalo, l'elaborazione riflette piuttosto un'amorosa lettura critica, volta a sottolineare attraverso il nuovo medium sonoro i valori giudicati più validi. A ciò sorreggendo, nel caso di Malipiero, un autentico, acuto umanesimo, altrettanto estraneo al frigido o presuntuoso «rifare l'antico».

Articolata in 5 brani *La Cimarosiana* si apre con un *Andante grazioso*, dove la natura strumentale del pezzo è posta in risalto dalla ridistribuzione della materia del Concerto grosso, ma senza gravare la mano sulla snellezza delle idee, che si arricchiscono anche di lievi contrappunti.

DOMENICO CIMAROSA



Sul timbro punta invece l'elaborazione del *Non troppo mosso*: una popolarissima pastorale napoletana, citata anche da Domenico Scarlatti, che ottiene dall'orchestra una deliziosa messinscena sonora.

Iscritto nello stesso ritmo di 6/18 ma languidamente cantabile, segue il *Larghetto*, avviato e concluso come un'aria dalla melodia dei clarinetti, mentre al centro sembra aprirsi a una piccola azione in due scene, interpreti dapprima i fiati, poi gli archi.

Ma il gusto della commedia, dominante nell'autore del *Matrimonio segreto* e assai apprezzato da Malipiero, ha buon gioco soprattutto nell'ultimo frammento: un *Allegro vivace* dalla scrittura chiaramente clavicembalistica e tuttavia intriso degli spiriti di un finale d'opera buffa, che la versione moderna si diverte a mettere a fuoco, incidendo il segno delle armonie e facendo di ogni frase altrettante strofe ritornellate sì da esaltarne il gesto arguto nella lente d'ingrandimento dell'orchestra.

Emilia Zanetti

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 maggio 1964

PASSIONE

Mistero per soli, coro e orchestra

Musica: Gian Francesco Malipiero

Testo: dalla Rappresentazione della Cena e Passione di Pierozzo Castellano Castellani (sec. XVI)

Personaggi:

- Cristo (coro)
- L'Angelo (baritono)
- Giuda (baritono)
- il Pontefice (baritono)
- Erode (baritono)
- el ladron sinistro (baritono)
- Pilato (I° tenore)
- el ladron destro (I° tenore)
- el Capitano (II° tenore)
- un Giudeo (II° tenore)
- el Centurione (II° tenore)
- Maria (soprano)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, timpani, percussioni, xilofono, arpa, archi

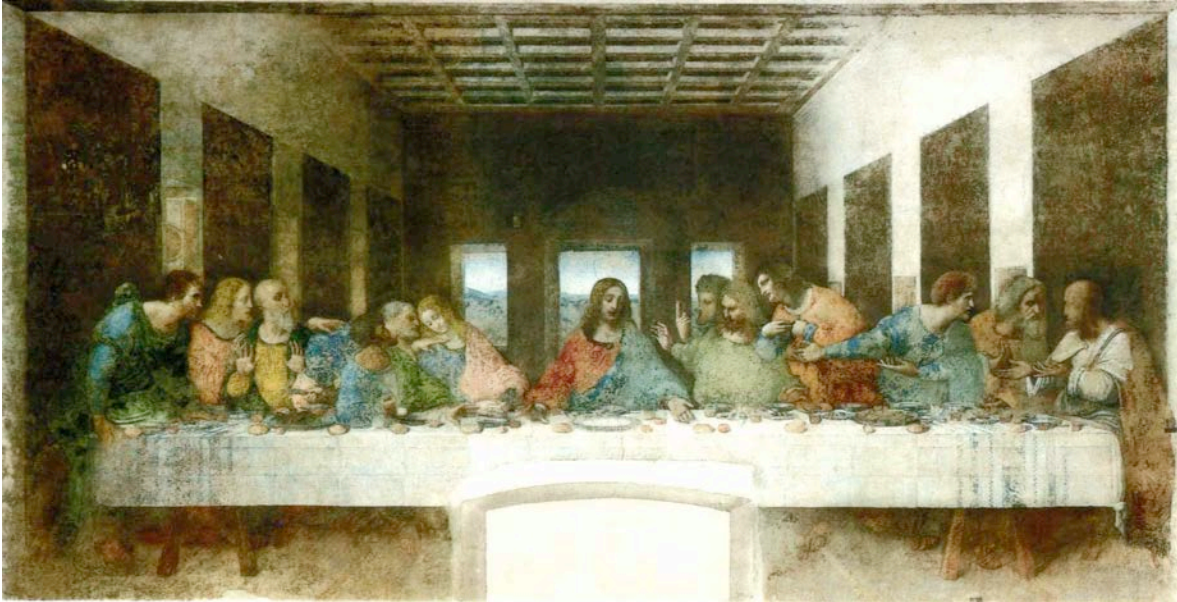
Composizione: 1935

Prima esecuzione: Roma, Teatro Augusteo, 15 dicembre 1935

Edizione: Ricordi, Milano, 1935, 1949

La questione se l'arte religiosa, nel nostro secolo antidogmatico e spregiudicato, sia un fenomeno molto più culturale e molto meno un'autentica presenza spirituale torna d'attualità ogniqualvolta si viene a contatto con una delle opere mistiche di Gian Francesco Malipiero, e con

lui degli altri autori del novecento; questione che potrebbe interessare, retroattivamente, le stesse pagine di Verdi, di quel Verdi «non credente» che pure scrisse la *Messa da requiem* e i *Pezzi sacri*. Problema, o meglio un altro dei problemi estetici e critici che gl'intricati itinerari dell'arte contemporanea ripropongono ad ogni crocevia.



E di un crocevia si tratta nel caso della *Passione* con cui, nel 1935, Malipiero diede compimento alla trilogia mistica della *Cena* (1927) e del *San Francesco d'Assisi* (1921). Su quest'ultimo «mistero» è interessante rileggere, già che siamo in tema di musica religiosa, le parole lasciateci da Giannotto Bastianelli. «In tanta vanagloria di volersi far belli allo splendore ancor chiaro di Frate Sole, il *San Francesco* resterà l'unica cosa di genio - oh Dio!, si capisce novecentesco - che sia stata prodotta in mezzo alla deplorable caterva di produzioni francescane. E una lode in simile genere di materia, tra religiosa, farisaica e politica, dovrebbe bastare per mettere il Malipiero tra i più squisiti signori della musica italiana ed europea moderna». Si badi, è un giudizio del 1927.

Il testo della *Passione*, tratto come la *Cena* dalla *Rappresentazione della Cena e Passione* di Pierozzo Castellano de' Castellani, vissuto nel secolo XV, illustra nelle sue ottave la vita di Gesù dalla Cena alla Deposizione secondo la narrazione dei Vangeli, ma arricchendo la narrazione di battute e riflessioni della più schietta tradizione popolare, con diretta ispirazione anche a primitive laudi medioevali. Se il *San Francesco*, dopo *Pantea* e le *Sette canzoni*, destò qualche sorpresa con il suo

«trionfo dell'accordo perfetto», la *Cena* e particolarmente la *Passione* segnano un importante punto fermo nel prodigo e irrequieto cammino artistico di Malipiero.

CARICATURA DEL COMPOSITORE



Vi si raggiunge la perfetta coincidenza, e quindi la coesione in stile, della natura bizzarra ed errante del suo linguaggio con l'indeterminatezza del metodizzare gregoriano, e l'incontro, anche, del suo gusto del favoleggiare arcaico con certi incanti e incantamenti di rime e cadenze della poesia popolaresca medioevale.

Vuol dire che nella *Passione* il carattere realistico della parlata insieme alla rapida sceneggiatura degli episodi ha invogliato il musicista verso espressioni più drammatiche. «Il dramma» ebbe a scriverne Domenico de Paoli «si esteriorizza più che nella *Cena*; la musica rivela anche il carattere dei personaggi ed ha persino qualche riferimento ai movimenti del dramma (si ricordi il "cupo martellare" della Crocifissione)».

Comunque è solo per brevi tratti che si lacera l'atmosfera dolente che rinserra tutta la *Passione* e che fa nodo e spicco nel Lamento o Pianto della Madonna, pagina additata tra le più belle del compositore veneziano.

Nella Cantata, annota lo stesso Malipiero, «la voce di Cristo, affidata al coro come nella *Cena*, afferma il rispetto della musica verso questa raffigurazione che trascende la persona umana, e le altre voci, affidate ai solisti, lo confermano con il loro contrasto».

Queste altre voci sono: un baritono che di volta in volta impersona l'Angelo, Giuda, il Pontefice, Erode, El ladron sinistro; un tenore (Pilato, El ladron destro); un altro tenore (El Capitano, un Giudeo, El Centurione) e infine un soprano nella parte di Maria.

La *Passione* fu presentata all'Augusteo di Roma nel dicembre 1935 con la direzione di Bernardino Molinari.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 5 maggio 1963

PAUSE DEL SILENZIO, SETTE ESPRESSIONI SINFONICHE

Musica: Gian Francesco Malipiero

1. Morbidezza - Solenne, lento ma non troppo
2. Rudezza - Agitato assai
3. Melanconia - Non troppo lento
4. Gaiezza - Vivace assai
5. Mistero - Lento, funebre
6. Guerra - Allegro assai
7. Selvatichezza - Allegro vivace e marcato

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tamburo basco, tamburo militare, castagnette, triangolo, carillon, xilofono, celesta, arpa, archi

Composizione: 1917

Prima esecuzione: Roma, Teatro Augusteo, 27 gennaio 1918

Edizione: Universal, Vienna, 1919; Philharmonia, Vienna

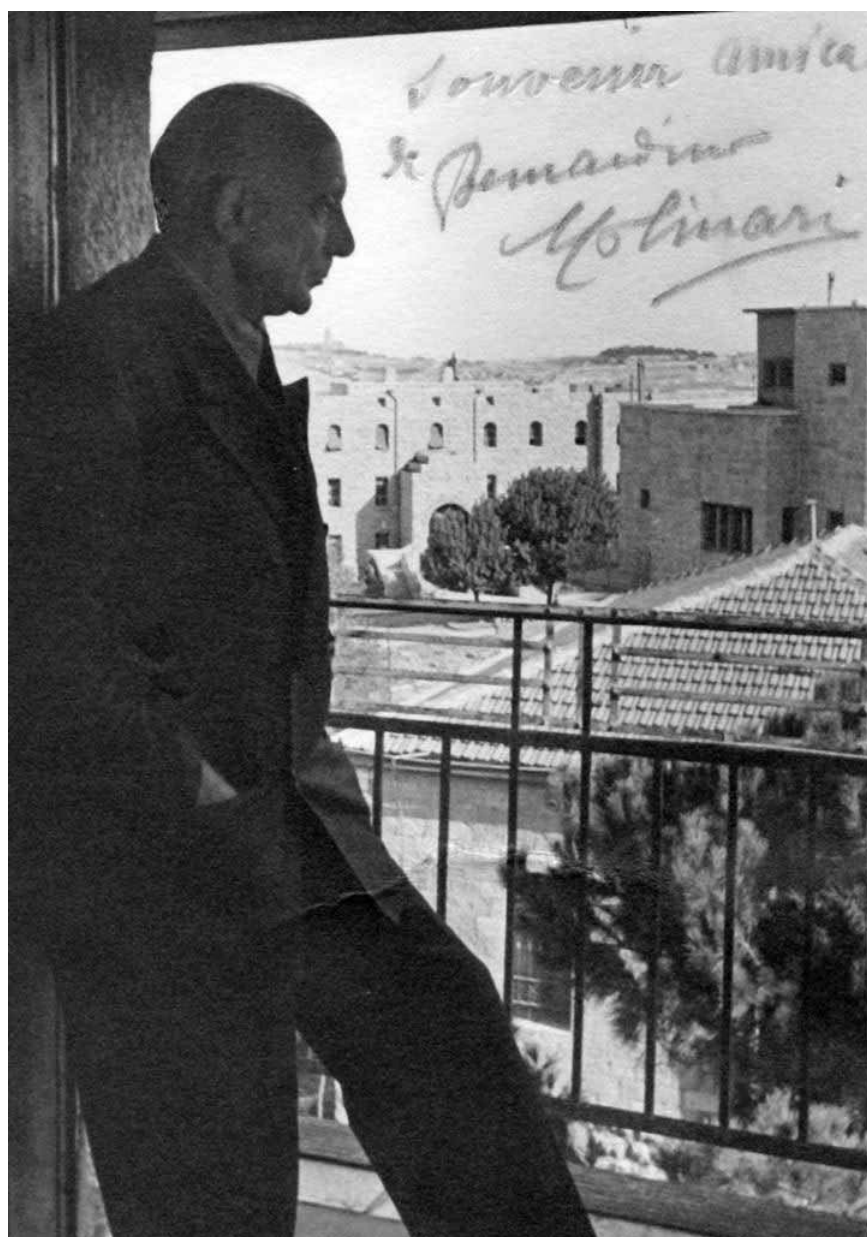
Dedica: Bernardino Molinari

Le costanti stilistiche del primo Malipiero, il rifiuto dello sviluppo tematico, del divenire musicale, sostituiti da attimi in sé conclusi, da accensioni fantastiche accostate, da un fare e disfare continuo sotto la spinta dell'estro del momento, hanno nelle *Pause del silenzio* (1917) uno dei testi capitali; esse perfezionano le *Impressioni dal vero* (1910), già pensate dall'autore come reazione «contro la musica artificialmente tematica», e stabiliscono il carattere e le interne posizioni delle *Sette Canzoni* (1920, *sette espressioni drammatiche*, così come *sette espressioni sinfoniche* suona il sottotitolo delle *Pause del silenzio*) e del *Torneo Notturmo* (1929, *sette notturni*).

Con tale rifiuto (o impossibilità) a sviluppare il discorso musicale secondo le abitudini, Malipiero mostrava di aver appreso la lezione più nuova della stravinskiana *Sagra della primavera*, dove, ad esempio, il primo episodio offre lo spettacolo di segnali sparsi che non si

organizzano in sintassi e restano in una prospettiva tabulare di reciproca indifferenza; ma su questa scansione prende rilievo l'impronta personalissima del compositore veneziano, inconfondibile sin dalle prime note, con il suo *melos* aggirantesi su se medesimo, nutrito di flessioni arcaiche e di veneziana insistenza, con la folgorante precisione dei timbri, dai dialoghi smunti dei legni allo squillo degli ottoni, emulo dei più dorati contrappunti di Giovanni Gabrieli, all'ipocondrico mormure del clarinetto basso, all'insinuarsi del violino solo.

BERNARDINO MOLINARI



Impronte certo presenti in tutto Malipiero fino al *Torneo Notturmo*, e forse anche più in là: ed è proprio un suo tratto distintivo l'essere pervenuto ad una assenza di evoluzione, a una acronia (che vuol poi dire indipendenza di fronte al «mutar d'eventi») che richiamano alla mente, per Malipiero meglio che per chiunque altro, certe affermazioni di Proust («*les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule oeuvre*»), o del nostro Moravia («uno scrittore scrive sempre più o meno lo stesso libro allo stesso modo che gli uccelli cantano sempre la stessa nota»).

Sul titolo dell'opera e sul suo significato musicale l'autore si è espresso con insolita generosità di dati: «Le *Pause del silenzio* non rappresentano nessuna tendenza, nessuna intenzione, che non sia puramente musicale. Vennero concepite durante la guerra (1917) quando era più difficile trovare il silenzio e quando, se si trovava, molto si temeva d'interromperlo, sia pure musicalmente. Appunto per la loro origine tumultuosa, in esse non si riscontrano né sviluppi tematici, né altri artifici ai quali il musicista volentieri s'abbandona quando, rinchiuso nella sua officina, ama imitare l'opera del cesellatore. Però, volendo, si può dire che le "sette espressioni sinfoniche" corrispondono a sette differenti stati d'animo, e anche, senza cedere nella pedanteria, definirli. La I impressione può chiamarsi *pastorale*; la II *fra lo scherzo e la danza*; la III *una serenata*; la IV *una ridda tumultuosa*; la V *una elegia funebre*; la VI *una fanfara*; la VII *un fuoco di ritmi violenti*. E' facoltà di chi ascolta di dare delle interpretazioni opposte a quelle precisate dall'autore».

Le *sette espressioni sinfoniche* sono collegate da un solo legame (alla maniera dei *Quadri* musorgskiani), uno squillo affidato in apertura ai quattro corni (squillo «un po' eroico - quasi si scusa Malipiero - perché una voce timida non oserebbe interrompere il silenzio») e poi destinato a riapparire, variamente attribuito, prima di ogni episodio.

Le *Pause del silenzio* sono dedicate a Bernardino Molinari che le diresse la prima volta all'Augusteo di Roma il 27 gennaio 1918.

Giorgio Pestelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 febbraio 1975



PRELUDIO E MORTE DI MACBETH

Rappresentazione da concerto per baritono e orchestra

Musica: Gian Francesco Malipiero

Testo: proprio da Shakespeare

Organico: baritono, 2 flauti, 3 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, percussioni, celesta, pianoforte, arpa, archi

Composizione: Asolo, 24 agosto 1958

Prima esecuzione: Milano, giugno 1960

WILLIAM SHAKESPEARE



Ad alcune sue recenti composizioni Gian Francesco Malipiero ha dato il nome di «rappresentazioni da concerto»: tra queste, figura il *Preludio e morte di Macbeth*, eseguito per la prima volta al Festival di Berlino nell'ottobre 1959. Scrive lo stesso Malipiero: «*Il Preludio e morte di Macbeth* è la seconda delle quattro rappresentazioni da concerto. La prima, *Magister Josephus*, è l'origine di una velleità teatrale infiltratasi nel più puro sinfonismo; mi sembrò di vedere Magister Josephus, seduto davanti a un tavolo, discutere coi discepoli; così la voce di Macbeth, che esce dall'orchestra a conclusione del suo dramma, corrisponde ad una visione squisitamente scespiriana. Shakespeare voleva che la scena si immaginasse lasciando alla fantasia il compito di soddisfare il più esigente dei sensi: la vista. La voce di Macbeth interviene quando l'orchestra rifiuta di trasformarsi in musica a programma. Così avviene nelle altre due rappresentazioni da concerto, nell'*Asino d'oro* (da Apuleio) e nel *Concerto di concerti, ovvero dell'uomo malcontento*».

Il *Preludio*, nel quale ha una parte di rilievo il corno inglese, inizia lentamente e si anima in seguito, pervenendo, dopo una ripresa del *Lento*, ad una parte culminante in tempo mosso in *forte*; a questo punto gli ottoni introducono la voce del baritono che declama il testo scespiriano.

Alberto Pironti

Testo

Chi è là?

Ho udito stridere il gufo, gemere il grillo.

Oh, vista dolorosa!

Uno rideva in sogno, l'altro gridava: assassinio!

Essi recitavano le loro preghiere.

Dio ci aiuti, urlava il primo, e l'altro: Amen.

Io non potei dir Amen.

Avea bisogno d'una benedizione, l'Amen mi s'arrestò nella gola.

Una voce gridò: non più sonno.

Macbeth l'ha ucciso, il sonno,

Macbeth non dormirà più.

Macbeth non piegherà la testa finché tutta la foresta non muova verso lui in Dunsinane.

La regina è morta. Avrebbe dovuto morire più tardi in tempo propizio a questo annunzio.

Domani e poi domani, e poi domani ancora, così il tempo si trascina di giorno in giorno, e ogni tramonto ha illuminato la via che conduce alla polvere della morte.

Ti spegni, ti spegni, piccola fiaccola.

La vita non è che un'ombra che passa.

Non temere, finché da Birman tutta la foresta non muova verso me in Dunsinane. .

Il bosco di Birman si muove, avanza.

Sono ormai stanco del sole. Sonate a stormo! Soffiate, avanti; vieni, o distruzione!

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 10 gennaio 1962

SAN FRANCESCO D'ASSISI

Mistero per soli, coro e orchestra

Musica: Gian Francesco Malipiero

Testo: tratto dai Fioretti di San Francesco

1. Il Preludio
2. Il Gregge
3. La predica agli uccelli
4. La cena di San Francesco e Santa Chiara
5. La morte di San Francesco

Personaggi:

- San Francesco d'Assisi (baritono)
- una voce (basso)
- Santa Chiara, una compagna (ruoli muti)
- i compagni, la folla (coro misto)

Organico: 3 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, triangolo, tamtam, celesta, carillon, pianoforte, arpa, archi

Composizione: Parma, 25 maggio 1921

Prima esecuzione: New York, Carnegie Hall, 29 marzo 1922

Edizione: Chester, Londra, 1921

Quando, verso la fine di ottobre del 1920, tornando dalle vacanze estive, il musicista portò con sé lo schizzo completo di questo «Mistero» e ne diede l'audizione a un gruppo d'amici qui a Roma, l'opera fu accolta con molta ammirazione e con un certo stupore tanto essa si staccava nettamente dalle opere precedenti. Un solo dissidente: un critico straniero, amico del compositore, il quale manifestò il proprio malumore dicendo: «Ma questo è il trionfo dell'accordo perfetto!».

Come tutte (o quasi) le affermazioni eccessive, anche questa conteneva una parte di verità: e il critico, che pure aveva salutato con entusiasmo il

linguaggio nuovo e ardito e ricco di colore di «Pantea», di «Sette Canzoni» e delle «Tre commedie goldoniane», si trovava naturalmente sconcertato dinanzi alla semplicità del «San Francesco».



Eppure proprio quella semplicità - armonica e strumentale - era la qualità essenziale del lavoro, perché era la prima, indiscutibile affermazione di uno «stile» di Malipiero. Non che le opere precedenti fossero stilisticamente deboli o imperfette: ma erano realizzate con un linguaggio decisamente nuovo, talvolta (allora) sconcertante, anche se linguaggio e stile erano ben uniti e personali. Ed ecco che nel nuovo «Mistero» Malipiero metteva da parte questo linguaggio ch'egli stesso si era foggato, per attingere al vocabolario di tutti. Già: ma quello che importava era il risultato. E pure semplificando il suo linguaggio all'estremo, pure attingendo al vocabolario di tutti, il musicista conservava integra la propria personalità ed affermava la propria sensibilità a ogni battuta, a ogni inciso. Questo perché Malipiero non

confondeva i termini: lo stile è frutto di sensibilità, non di applicazione grammaticale: ciò che l'amico critico aveva dimenticato, confondendo il dizionario con lo stile.

Del resto quella semplicità era imposta dal soggetto stesso: l'umiltà dei testi dei «Fioretti» e della poesia di Jacopone trovava una perfetta corrispondenza in quella semplificazione del linguaggio musicale: nella scrittura lineare d'una economia e d'una logica perfetta: in un'orchestra che (nonostante la sobrietà esemplare si afferma d'una vera magia timbrica) - a parte l'ampio «Preludio» e i brevi interludi, che collegano l'uno all'altro episodio - si limita a sottolineare la declamazione melodica: una declamazione ammirevole, che sgorga dalla prosodia del testo.

Tutta questa semplificazione dei mezzi espressivi se, da un lato, era la prova di «autenticità di stile», dall'altro corrispondeva perfettamente all'argomento e al carattere del testo. Pensato per il teatro (per quanto abbia fatto la sua strada al concerto) il «San Francesco d'Assisi» è concepito come un ampio affresco: meglio, come un «politico» dove pannelli di carattere vario e contrastante si seguono senza interruzione. Il musicista domina il suo soggetto, ma cerca di mantenersi un po' staccato: talvolta tra i suoi personaggi e la loro espressione, egli interviene, sia pur fugacemente: ma questo non basta a intaccare l'unità del lavoro, né quella dello stile.

L'espressione - tranne al «Preludio» e nella scena dell'incendio - è tutta affidata alle voci, poiché l'orchestra si limita a sottolineare i vari episodi e ad accentuare il carattere rettilineo di tutto il lavoro. Le melodie si muovono nell'ambito di pochi gradi e fanno uso volentieri di note ribattute, quasi sillabate, richiamando alla memoria certe inflessioni del canto popolare religioso, talvolta del gregoriano. Non che il musicista si preoccupi d'imitare questo o quello, ma lo sviluppo dei suoi arabeschi melodici le richiama talvolta per una specie di analogia, come certi atteggiamenti del suo declamato (è questa una fra le prime e più belle realizzazioni del declamato malipieriano) ricordano il carattere espressivo di certi recitativi degli antichi maestri italiani.

Si veda la «Canzone della Povertà» con quel disegno melodico tutto a note ribattute, che si muove nell'ambito di un intervallo di «terza» (e che l'ampia melodia strumentale mette maggiormente in rilievo), così

efficace ed espressiva nella sua semplicità; oppure la linea continua, flessibile e straordinariamente espressiva della «Predica agli uccelli», e tutto il «Cantico delle Creature » (all'ultimo episodio) svolto in una forma così nuova di «tema con variazioni»: l'espressione è qui tutta insita nella linea vocale, ed è così intensa che l'orchestra si limita a sottolinearla appena.

CASELLA - DE FALLA – MALIPIERO



Quando la musica parla da sola, passa in primo piano ed assume un carattere, si direbbe quasi, evocativo: si veda il «Preludio» tutto materiato d'una serenità austera e dolce, che evoca la pace dei colli umbri e del paesaggio francescano, così impregnato d'un «buon sapore di terra natia» senza che il musicista ricorra mai a mezzi descrittivi o impressionistici.

«Mistero»: dove gli episodi - disposti uno di seguito all'altro, semplicemente, come le illustrazioni d'un racconto popolare sulla tabella di un cantastorie, ed esposti con una semplicità che richiama quella dei «Fioretti» (o, se più vi piace, quella di un racconto popolare) - sono

ricreati nello spirito da una musica che ne intensifica l'espressione e basta da sola ad assicurare l'unità della creazione.

Domenico De' Paoli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 2 aprile 1967

SERENISSIMA

Sette canzonette veneziane per sassofono concertante e orchestra in tre movimenti

Musica: Gian Francesco Malipiero

1. Lento: Fa nana fantolin de la Madona
2. Intermezzo primo: Sotto quel sottoportego Marietta, **Povero Bernadon tutto impiagio**
3. Intermezzo secondo: Come i zingari son tre di per liogo, **Roma xe grande e xe Venezia bela, Cara ti xe proprio una bisona, Voi sul ponte dei pugni darghe un pugno**

Organico: sassofono solista, 3 flauti, 3 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, percussioni, celesta, pianoforte, arpa, archi

Composizione: Asolo, 20 febbraio 1961

Prima esecuzione: Torino, Auditorium RAI, 16 febbraio 1962

La composizione sinfonica di Gian Francesco Malipiero è stata scritta nel 1961 e costituisce un nuovo omaggio del maestro veneziano alla sua città. *Serenissima, per orchestra e saxofono concertante* è infatti una specie di rapsodia condotta sui motivi di canzoni veneziane, precisamente 7 (numero caro al nostro musicista), le quali vengono man mano esposte dal saxofono contralto. In partitura, sotto le note del saxofono sono riportate di ciascuna canzone le parole del primo verso, il quale - scrive l'autore - «ne determina il carattere». Non si è molto lontani dal vero affermando che la scelta del saxofono contralto è stata fatta da Malipiero considerandolo come strumento più adatto, per timbro

e risorse, a «riferirci» certo morbido languore, certa grazia di melismi della vocalità del popolo veneziano.



Dopo una introduzione che suona nei flauti quasi vaghissima barcarola, entra il Saxofono che «canta» la prima canzone, in ritmo di *berceuse*, «*Fa nana fantolin da la Madonna*», cui segue un commento affidato prevalentemente agli archi. Nell'*Intermezzo*, in tempo lento entra la seconda canzone: «*Sotto quel sottoportego Marietta*»; mentre un *Allegro* ci prepara «*Povero Bernardon tutto impiagao*», con dovizioso sviluppo comprendente anche un incontro tra il Saxofono e i flauti.

L'*Intermezzo secondo* allinea la canzone «*Come i zingani san tre di per liogo*», con saxofono accompagnato prevalentemente da accordi del pianoforte; successivamente, mutato il tono in vivace e brioso, appare «*Roma xe grande e xe Venezia bella*», sempre intonata dallo strumento solista con corno inglese e fagotti.

Più oltre, su pizzicati degli archi, è la volta di «*Cara ti, ti xe proprio una bisona*» e, poco dopo, della settima e ultima canzone che dice «*Voi sul ponte dei pugni darghe un pugno*».

Segue una cadenza solistica del saxofono, al quale sarà poi devoluto il compito di guidare anche di riassunto conclusivo.

Il suo cantare si avvia al termine sopra un lungo pedale di color cilestrino, nel sommesso sciabordio degli archi.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 22 dicembre 1963

RICERCARI PER UNDICI STRUMENTI

Musica: Gian Francesco Malipiero

1. Allegro, marcato il ritmo
2. Andante, alquanto mosso
3. Allegro, un poco rude
4. Lento
5. Allegro, molto vivo

Organico: flauto, oboe, fagotto, clarinetto, corno, 4 viole, violoncello, contrabbasso

Composizione: Asolo, 23 ottobre 1925

Prima esecuzione: Washington, Auditorium della Library of Congress, 7 ottobre 1926

Edizione: Universal, Vienna, 1925

Nota dell'Autore: Difatti son quattro viole che cantano, cioè sostengono la costruzione di questi Ricercari. Il «ricercare» era una specie di improvvisazione sull'organo; qui la forma è la stessa dei Rispetti e Strambotti (il I Quartetto) e se ricerca c'è, la si deve trovare nella sonorità e nel colore strumentale. Una nota in testa alla prima edizione dice: «Questi Ricercari per la scelta degli istrumenti e le sonorità che ne risultano, si possono considerare tanto musica da camera che musica sinfonica». La nota ha ottenuto il suo effetto: raramente i Ricercari si eseguono nei concerti da camera, molto invece nei concerti sinfonici.

«*Ricercare*: denominazione adottata al principio del secolo XVI in Italia per composizioni strumentali di forma libera imitate dal mottetto polifonico e scritte in imitazione contrappuntistica. Benché il termine si applichi solamente ai procedimenti di composizione e di conseguenza possa essere attribuito a composizioni per ogni sorta di strumenti, ben presto fu usato unicamente per designare composizioni per strumenti a tastiera o per liuto».

Così, o press'a poco, si legge in quasi tutti i dizionari di musica alla voce *Ricercare*. Qualcuno aggiunge che il termine si riferiva anche alla

«ricerca di un'unità» nella composizione, dato che qui non v'era un testo che ne assicurasse la coesione.

Facendo rivivere l'antica forma (*si l'on peut dire*) del *Ricercare*, Malipiero non s'è lasciato guidare da nessuna velleità archeologica: gli piacque l'idea della libertà formale, della ricerca - di una forma o di un colore -, e dell'antica composizione non conservò che lo spirito, tanto più che il carattere di essa si adattava mirabilmente a quel suo criterio di «composizione a pannelli» (derivata anch'essa dallo spirito del «mottetto» trasposto nel campo strumentale) che rispondeva tanto bene al suo temperamento.

Anche per la formazione strumentale conservò la propria libertà: niente strumenti a tastiera: il quartetto dei legni solisti, un corno, quattro viole, un violoncello e un contrabbasso. Cinque episodi che si seguono senza interruzione: tre *Allegri* che inquadrano due *Adagi*, Una nota dell'autore avverte che questa musica, tanto per la sua formazione strumentale quanto per il carattere, può essere considerata sia come musica da camera che come musica sinfonica.

Quanto al carattere della musica stessa, lo si può giudicare dai versi di F. Redi (dal «Bacco in Toscana») che il musicista ha messo come epigrafe alla partitura:

*Cantanti un poco, ricantami tu
Su la viò,
Su la viola la cuccurucù,
La cuccurucù,
Su la viola la cuccurucù!*

cioè quello di una estrosa improvvisazione, almeno per i tre movimenti *Allegro*, che i due *Adagi* restano ancora fra le pagine più espressive del compositore veneziano.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia.

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 30 dicembre 1962

LA TERRA

Cantata per coro e piccola orchestra

Musica: Gian Francesco Malipiero

Testo: dal Primo Libro delle Georgiche di Virgilio

Organico: coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, gong, archi

Composizione: 1946

Prima esecuzione: Cambridge, Harvard University, 2 maggio 1947

Edizione: Suvini Zerboni, Milano, 1949

La Terra, una specie di cantata pastorale per coro e piccola orchestra, fu portata a termine da Gian Francesco Malipiero ad Asolo, nell'ottobre 1946. La prima esecuzione in una versione per coro e organo ebbe luogo il 2 maggio 1947 all'Università di Harvard. La prima esecuzione della versione con orchestra ebbe luogo al Teatro La Fenice, il 12 settembre 1950; nel quadro del XIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea. Dirigeva Mario Rossi. Igor Markevitch la presentò per la prima volta in Francia nel maggio del 1952 al Théâtre des Champs Elysées a Parigi.

La Terra è composta su cinquantadue versi tratti dal I Libro delle Georgiche di Virgilio e si riallaccia idealmente alla «sinfonia eroica *Vergilii Aeneis*» che Malipiero aveva scritto due anni prima. La scelta dei versi operata da Malipiero corrisponde all'assunto di evitare gli accenti epici, ideologici e patetici e di intonare per converso un inno alla bellezza della natura, alla poesia della vita campestre dando rilievo nel contempo al significato quasi sacro dei riti della coltivazione. Come si sa, Virgilio, nelle *Georgiche*, invoca più d'una volta la pace e la fraternità per evitare quel crollo dell'economia agricola italica con la cui accorata constatazione termina proprio il I Libro delle *Georgiche*. Malipiero ha tralasciato tutti quei versi che si riferiscono, quasi in un drammatico crescendo, alle vicende dolorose, e ha scelto piuttosto le parentesi liriche del testo in cui Virgilio descrive la vita familiare dei contadini, le feste di Cerere, la gioia degli uccelli al risvegliarsi del giorno, il fascino della volta stellata.

L'opera appare articolata in dodici sezioni connesse senza soluzioni di continuità. Il ristretto organico vocale, la trasparenza della scrittura vocale testimoniano dell'intento d'improntare la composizione ad una serena contemplazione più che ad una descrizione pittoresca delle vicende e dei paesaggi raffigurati nel testo.

VIRGILIO



Le tempeste del cielo, il tremar della terra e il fuggir degli uomini atterriti vengono suggeriti sottovoce mediante l'improvviso unisono che termina la decima sezione. Solo quattro accordi in «fortissimo» interrompono la magica atmosfera bucolica che domina il lavoro. Ed è questo l'unico tratto in cui il compositore prescrive un andamento *Allegro*. Il resto del lavoro si snoda in movimenti designati come *Lento*, *Calmo*, *Tranquillo*. Un intermezzo strumentale fra la settima e l'ottava sezione, divide la Cantata in due parti quasi uguali e introduce l'inno alla *casta coniux*, l'elogio dell'amor coniugale.

Ed è questo, forse, il momento più suggestivo e commosso dell'opera «la quale, nella numerosa produzione di Malipiero, ha un posto spiccato fra le pagine minori (s'intende "minori" per ampiezza di sviluppo e di propositi) e si riallaccia alla vena creativa del lontano periodo degli *Stornelli e Strambotti* e dei *Cantari alla madrigalesca*» (come ebbe modo di scrivere G.M. Gatti in occasione della prima veneziana).

Roman Vlad

Testo

Vos, O clarissima mundi lumina,
labentem caelo quae ducitis
annum;
Liber et alma Ceres, vestro si
munere tellus
Chaoniam pingui glandem mutavit
arista,
poculaque inventis Acheloia
miscuit uvis;
et vos, agrestum praesentia
nuonina Fauni,
ferte simul Faunique pedem
Dryadesque puellae;
munera vestra cano.

Voi, o splendidi lumi dell'universo,
che guidate nel cielo il corso
dell'anno; Bacco e Cerere nutrice,
se è vero che per vostro dono la
terra cambiò le Caonie ghiande
con le grasse spighe, e trovato il
succo dell'uva vi mescolò le acque
dell'Achelò; e voi, o Fauni, numi
protettori dei contadini, venite qui
assieme, Fauni e fanciulle Driadi;
io canto i vostri doni.

Vere novo, gelidus canis cum
montibus

A primavera, quando il ghiaccio si
liquefa sui bianchi monti e la

umor liquitur et zephyro putris se
glaeba resolvit,
depresso incipiat, iam tum mini
taurus aratro
ingemere et sulco attritus
splendescere vomer.

Ergo age, terrae
pingue solum primis extemplo a
mensibus anni
fortes invortant tauri glaebasque
iacentes
pulverulenta coquat maturibus
solis aestas;

Umida solstitia atque hiemes orate
serenas,
agricolae;

Ante lovem ipsaque tellus
omnia liberius nullo poscente
feribat.
lile malum virus serpentibus
addidit atris,
praedarique lupos iussit,
pontumque moveri,
mellaque decussit foliis, ignemque
removit.

Contemplator item, cum se nux
plurima silvis
induet in florem et ramos curvabit
olentes.

Ipsa dies alios alio dedit ordine
Luna
felicis operum. Quintam fuge:

pingue zolla si scioglie allo Zefiro,
allora incominci subito il toro a
gemere sotto l'aratro e il vomere a
splendere levigato dal solco.

Dunque orsù, fin dai primi mesi
dell'anno i forti tori rivoltino il
grasso suolo della terra e la
polverosa estate, bruci coi raggi
ardenti le zolle distese.

Invocate umidi solstizi e inverni
sereni, o agricoltori;

prima di Giove la stessa terra
molto più liberamente produceva
tutto senza esserne richiesta da
alcuno. Egli diede ai neri serpenti
il mortale veleno, ordinò ai lupi di
predare, al mare di sconvolgersi,
dalle foglie scosse il miele e
nascose il fuoco.

Osserva pure quando nei boschi
molti mandorli si vestiranno di
fiori e curveranno i rami
profumati.

Anche la Luna ha assegnato con
diverso ordine giorni diversi adatti
ai lavori. Evita il quinto: nacquero

pallidus Orcus
Eumenidesque satae; tum partu
Terra nefando
Coeumque lapetumque creat,
saevumque Typhoea
et coniuratos caelum rescindere
fratres.

Interea, longum cantu solata
laborem,
arguto coniux percurrit pectine
telas,
aut dulcis riuisti Volcano decoquit
umorem
et foliis undam trepidi despumat
aheni.

Quid tempestates autumni et sidera
dicam,
atque ubi iam breviorque dies et
mollior aestas,
quae vigilanda viris? Vel cum ruit
imbriferum ver,
spicea iam campis cum messis
inhorrui et cum
frumenta in viridi stipula laetentia
turgent?

Ipsa pater media nimborum in
nocte corusca
fulmina molitur dextra: quo
maxima motu
terra tremit; fugere ferae et
mortalia corda
per gentes humilis stravit pavor;

Iam variae pelagi volucres, et quae

il pallido Orco e le Furie; in quello
col nefando parto la Terra genera
Geo e Giapeto e il crudele Tifeo e i
fratelli congiurati a travolgere il
cielo.

Frattanto alleviando col canto la
lunga fatica, la moglie scorre le
tele col pettine sonoro o cuoce al
fuoco il dolce liquido del mosto, e
con un ramo fronzuto schiuma
l'onda del paiolo gorgogliante.

Che dirò delle tempeste portate
dalle costellazioni d'autunno e che
deve fare a veglia la gente quando
ormai il giorno è più breve e
l'estate più mite? O quando volge
al termine la piovosa primavera e
ormai s'erge sui campi la messe
delle spighe, e quando sullo stelo
verde il frumento si gonfia di
latteo umore?

Lo stesso Padre, fra le tenebre dei
nemi, scaglia con la destra i
fulmini abbaglianti: e per quelli
tremava l'immensa terra; fuggono le
fiere e fra le genti, la scoraggiante
paura prostra i cuori dei mortali;

già gli svariati uccelli marini e

Asia circum
dulcibus in stagnis rimantur prata
Caystri,
certatim largos umeris infundere
rores:
nunc caput obiectare fretis, nun
currere in undas
et studio incassum videas gestire
lavandi.
Tum cornix plena pluviam vocat
improba voce,
et sola in sicca secum spatiatur
harena.

quelli che frugano nei dolci stagni
intorno ai prati dell'Asico Caistro,
si vedono a gara bagnarsi con
spruzzi abbondanti il dorso: ora
tuffare il capo nell'onda, ora
correre verso le onde e invano
struggersi per il desiderio di
lavarsi. Allora la cornacchia
importuna chiama la pioggia a
piena voce e solitaria si aggira
lenta per l'arena asciutta.

Si vero solem ad rapidum lunasque
sequentes
ordine respicies, numquam te
crastina fallet
hora, neque insidiis noctis capiere
serenae.

Se poi osserverai il rapido sole ed
il succedersi ordinato delle fasi
lunari, non t'ingannerai mai sul
tempo dell'indomani, né sarai
preso dagli inganni di una notte
serena.

VIRGILIO, Georgiche - Libro I

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia.**

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 dicembre 1973

I CAPRICCI DI CALLOT

Commedia in tre atti, prologo e cinque quadri

Musica: Gian Francesco Malipiero

Libretto: proprio da Ernst Theodor Amadeus "E.T.A. Hoffmann
"Phantasiestücke in Callots Manier" in "Prinzessin Brambilla"

Personaggi che cantano:

- Giacinta (soprano)
- Giglio (tenore)
- la vecchia Beatrice (mezzosoprano)
- il Principe travestito da ciarlatano (baritono)
- il poeta, che appare anche sotto le vesti del piccolo vecchio (tenore)
- una maschera (baritono)

Personaggi muti:

- le otto maschere di Callot
- il capitano Spezza Monti e Bagattino
- il capitano Ceremonia e Lavinia
- Riciulina e Mezzettino
- il capitano Malegamba
- il capitano Bella vita

Personaggi del corteo:

- dodici suonatori di flauto
- due uomini-struzzo
- dodici mori

- donne al tombolo
- gli uomini delle portantine.
- Otto schiavi. Maschere. Dodici giovani donne. Due garzoni. (coro misto)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tamburo militare, tamburello, triangolo, pianoforte, arpa, archi

Composizione: Venezia, 29 gennaio 1942

Prima rappresentazione: Roma, Teatro Reale dell'Opera, 24 ottobre 1942

Edizione: Suvini Zerboni, Milano, 1942

FOTO DI SCENA



Sulla commedia in tre atti, prologo e cinque quadri *I capricci di Callot*, rappresentata a Roma nel 1942, si accordano generalmente gli studiosi dell'arte di Malipiero per riconoscerci un momento determinante, una nuova svolta, dopo quella che lo aveva temporaneamente allontanato dai prediletti temi fantastici per accostarsi a soggetti storici di alta derivazione tragica. Con *I capricci di Callot* Malipiero volta le spalle alle tentazioni shakespeariane o classiche e ritorna al suo mondo allucinato ed ironico, ai limiti del sogno, popolato di labili creature in balia del caso.

L'autore trasse il soggetto da un racconto di Hoffmann, che a sua volta si ispira alla celebre serie di incisioni di Callot su maschere italiane e personaggi della commedia dell'arte («una raccolta di ritmi musicali», la definisce Malipiero). Come nel racconto di Hoffmann, anche nella commedia malipieriana il rapporto tra il pretesto figurativo e la vicenda è assai vago, e le maschere - personaggi muti affidati a una creazione coreografica - si limitano a fornire una cornice ai personaggi della commedia, che cantano.

Nel rilevare la svolta segnata da quest'opera, come un ritorno di Malipiero ai modi e ai temi che sono più specificamente suoi, quasi tutti gli studiosi hanno sottolineato il carattere decorativo e in certo senso astratto con cui il primato della fantasia - più esattamente: del fantastico - si restaura nell'arte del compositore. «Un sontuoso spettacolo di carattere decorativo, una *féerie* fantastica, una specie di grande balletto cantato in cui Malipiero ironizza se stesso con un tono tra il divertito e il commosso.» Tale parve l'opera a Ferdinando Ballo, uno dei più attenti e affettuosi osservatori dell'arte di Malipiero.

Ora non è che qui si voglia indulgere alla diffusa abitudine di contraddire il prossimo e trovar nero quelle che tutti vedono bianco. È chiaro che *I capricci di Callot* sono un ritorno al fantastico in chiave di commedia, non già di dramma né di dolorosa riflessione sul senso o, piuttosto, sulla mancanza di senso della vita. È vero che la trama è inconsistente, è vero che le avventure dei due protagonisti non hanno coerenza logica (perché dovrebbero averla? sono "un litigio di innamorati"), è vero che l'opera, circondandosi di una cornice coreografica e mettendo in scena nel secondo atto il carnevale romano, concede allo spettacolo più di quanto sia nella abitudini di Malipiero.

FOTO DI SCENA



Tuttavia non è né per smania di contraddizione, né per proposito di innalzare questo lavoro a un posto più alto di quanto gli spetti (Malipiero, tuttavia, pone *I capricci di Callot* tra le «stelle Fisse» del suo teatro, insieme a pochi altri lavori), non è insomma per motivi polemici che si è qui indotti a respingere l'asserzione, per esempio di Ferdinando Ballo, che nei personaggi di quest'opera «non é possibile identificare il valore simbolico che ha sempre caratterizzato il teatro di Malipiero». Altri - il Golacicchi - aveva trovato questa musica, nonostante le sue apparenze svagate, più che spensierata e brillante, «intrisa di languida pena, di un sotterraneo dolore, di una compressa amarezza».

Ora nelle opere musicali, per capirle bene, bisogna trovarci l'ombelico, quel, punto, cioè, dove tutto è cominciato, dove l'intuizione dell'artista ha divampato, punto che non è necessariamente né il principio né la fine né il momento culminante del dramma.

L'ombelico dei *Capricci di Callot*, cioè il punto dove la musica vibra con un potere immenso di persuasione, sollevandosi con un colpo d'ala sopra quello che D'Amico definiva «un linguaggio pacato e fluente, tutto impastato senza scarti in un'unica atmosfera», si trova senza dubbio nel primo atto, là dove Giacinta, la povera sartina che ha creato per chissà quale dama un vestito di prodigiosa bellezza, non resiste alla tentazione di provarselo.

Un fremito parte dalle regioni profonde dell'orchestra e la percorre tutta durante il casto spogliarello della ragazza e la rivestizione, come se davvero un nuovo destino aleggiasse su di lei, condotto dal nuovo vestito.

Poi quando la fanciulla si pavoneggia di fronte all'ammirazione della serva, la quale dovrebbe intanto avere acceso tutte le candele dell'umile stanza, si afferma un glorioso corale strumentale.

È un momento orando della musica di Malipiero, e se si riflette ch'egli stesso ha scritto che questa è «una storia di vestiti», «vestiti gonfi d'aria», quali sembrano le maschere di Callot, non è difficile rendersi conto che nemmeno nell'apparente disimpegno di questa commedia manca il consueto valore simbolico del teatro di Malipiero, e per nulla lontano dai motivi pirandelliani che correvano allora per la cultura italiana.

FOTO DI SCENA



Manca lo spazio per annotare diligentemente gli alti e bassi attraverso cui si attua la parte più propriamente decorativa e fastosa dell'opera, talora con singolari trovate di lievissimo colore esotico (spagnolerie, orientalismo caricaturali accennati con mano leggera, la curiosa melodia del flauto che affiora frequentemente nell'ultimo atto), talvolta con evidenti carenze: il carnevale romano del secondo atto dovrebbe essere una specie di marcia trionfale del mondo fantastico malipieriano, ma trova i suoi limiti nella castità dell'orchestrazione e nella scarsa vocazione del maestro veneziano per il genere *Aida*.

Si vuole almeno segnalare l'insolito realismo del primo atto. Proprio in questa commedia di maschere e di larve si trova l'atto teatrale più naturalistico che Matipiero abbia mai prodotto: una fanciulla che lavora da sarta in una stanzetta, assistita da una vecchia serva piena di buon senso e d'energia popolana; arriva il fidanzato, un attore spiantato e un po' vanaglorioso, racconta un sogno che ha fatto, di chissà quale meravigliosa principessa, ne scoppia un litigio di gelosia. Talvolta sono state rilevate, nel melos continuo di Malipiero, imprevedibili ascendenze e parentele pucciniane, a dispetto degli schieramenti e degli sbarramenti creati dalla polemica artistica. Se talvolta ne affiorano anche qui, v'è certo il suo perché, e ci stanno benissimo.

Massimo Mila

Testo tratto dal quotidiano "La Stampa", 8 dicembre 1967

IL CAPITAN SPAVENTO

Opera in un atto e tre quadri

Musica: Gian Francesco Malipiero

Libretto: proprio ripreso in parte da N. de Fauteville

Personaggi:

- il Capitan Spavento (baritono)
- Menato (tenore)
- la Gitta (soprano)
- primo locandiere (tenore)
- secondo locandiere (baritono)
- il giudice di mezzo (tenore)
- l'uomo della Gitta; i garzoni delle locande; i musicanti; le due guardie; quattro giudici; alcuni passanti (ruoli muti)

Organico: 2 flauti, oboe, clarinetto, 2 fagotti, 2 corni, tromba, trombone, percussioni, 4 violini I, 4 violini II, 3 viole, 3 violoncelli, 2 contrabbassi

Composizione: Asolo, 14 gennaio 1955

Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo, 16 marzo 1963

Edizione: dell'Autore

Sinossi

Quadro primo

Il capitano Spavento, tornato dalla guerra, viene respinto dalla ex fidanzata Gitta perché non ha portato bottino e viene picchiato dal suo nuovo amante, Menato.

Quadro secondo

Due locandieri si contendono come ospite capitano Spavento (presentatosi come un mercante di gioielli). Mentre i due guardano le sue pietre (false) egli li deruba, ma è scoperto e si dà alla fuga.

Quadro terzo

Spavento è condotto in giudizio e condannato all'impiccagione. Ma la corda si spezza, e mentre i giudici e le guardie si sono allontanati, il capitano risale dalla botola della forca e se ne va canticchiando.

Con questa breve operina comica (dura appena venticinque minuti), scritta tra il 1954 e il '55, Malipiero torna all'amato tema delle maschere e ai soggetti tratti dall'antica letteratura italiana, pur senza tralasciare l'esperienza ballettistica (*El mondo novo*, da cui proviene il secondo quadro, tratto dal francese de Fatouville).

Alla 'prima', insieme alla discussa *Luna ai Caraibi* di Adriano Lualdi e al *Signor Bruschino* di Rossini, *Il capitano Spavento* ebbe successo: si riconobbe che il soggetto tratto da Ruzante (primo quadro) e da situazioni della commedia dell'arte (nel terzo) era particolarmente adatto al «linguaggio di Malipiero, asciutto, stringato, incolore e pur scabro e pungente».

Un successo addirittura entusiastico è descritto da D'Amico per la ripresa a Treviso del 1969: *Il capitano Spavento* e *Il marescalco* (in 'prima' assoluta) sono indicati come «i più degni di affiancarsi ai capolavori del periodo precedente».

Anche se annovera delle parti in stile recitativo, alcuni monologhi del capitano (con ampi intervalli arpeggiati e balzi esagerati come le sue sbruffonate) e dei frammenti lirici ma ironici della Gitta, l'operina si basa soprattutto sul tessuto orchestrale e sugli episodi mimici, in specie nel terzo quadro.

La strumentazione è essenziale (come nel secondo quadro, accompagnato quasi interamente dalle sole percussioni), ma la scrittura è di notevole efficacia nei brevi episodi giustapposti: la marcia iniziale (tratta anch'essa da *El mondo novo*), in cui si enuncia il motivetto caratteristico di capitano Spavento; i due intermezzi tra i quadri (di essi, il primo quasi riassume quanto precede), la pantomima dei giudici (con accompagnamento dissonante del trombone con sordina) e le brevi danze dell'ultimo quadro.

BOZZETTO



L'opera si conclude con la ripresa di un monologo del capitano che si era già sentito nel primo quadro, a dimostrazione di «come egli sia uscito dalla sua esperienza si illeso, ma niente affatto più savio» (Waterhouse).

"Dizionario dell'Opera 2008", a cura di Piero Gelli, edito da Baldini Castoldi Dalai editore, Firenze

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**