

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".

Risolse 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 egli è riuscito 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, come se vi fosse pronunciata e quindi parola: 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, stagliato 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 written on ten staves. The top five staves are for woodwinds and voice: Flauto (flute), Oboe, Clarinetto (clarinet), Fagotto (bassoon), and Voce (voice). The bottom five staves are for strings: Violini I (Violin I), Violini II (Violin II), Viola I (Viola I), Violini II (Violin II), and Contrabbasso (Double Bass). The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and notes. A circled number '3' is visible in the top right corner of the woodwind section. At the bottom, the composer's name "Francesco Malipiero" and the title "Mondi Celesti (per una voce e Orchestra)" are written in cursive.

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'accetra 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.

