



1 Drammaturgie  
della *quête*

 ESEDRA  
editrice

# DRAMMATURGIE DELLA QUÊTE

*Convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (1939-2004)*  
Padova, 24-25 maggio 2005

A cura di Elena Randi e Cristina Grazioli

 **ESEDRA**  
editrice

Il convegno *Drammaturgie della quête* è stato realizzato grazie al contributo di: Università degli Studi di Padova, Facoltà di Scienze della Formazione, Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e dello Spettacolo, Regione Veneto, Comune di Padova.

All'organizzazione del convegno hanno attivamente collaborato Elena Adriani, Simona Brunetti, Paola Degli Esposti.

Ci piace ricordare che per affetto verso Umberto Artioli hanno voluto essere presenti, intervenendo a vario titolo, Anna Laura Bellina, Sara Mamone, Giorgio Tinazzi, Claudio Vicentini.

Gli Atti del convegno sono pubblicati con il contributo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Padova e della Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo.

Si desidera ringraziare tutti coloro che hanno collaborato all'organizzazione del convegno: il Teatro Stabile del Veneto, in particolare il Direttore, Luca De Fusco, e il responsabile dell'Ufficio Stampa, Carlo Bertinelli; Paolo Pasetto per la raffinata concezione grafica; gli studenti che hanno aiutato nella diffusione di locandine e pieghevoli; soprattutto un grazie affettuoso a Giuliana Artioli, che ci ha consentito di visionare i materiali dell'Archivio Umberto Artioli.

Progetto grafico della copertina:  
Paolo Pasetto

© 2006 Esedra editrice s.r.l.  
via Palestro, 8 - 35138 Padova  
Tel e fax 049/8725445  
e-mail: esedraed@tin.it  
www.esedraeditrice.com

## INDICE

<i>Premessa</i>	p. VII
<i>Interventi introduttivi</i>	
VINCENZO MILANESI, Rettore dell'Università di Padova	p. XI
FRANCO BIASUTTI, Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia	p. XII
LUCIANO GALLIANI, Preside della Facoltà di Scienze della Formazione	p. XIII
<b>Parte prima</b>	
MICHELE PERRIERA	
Ricordi di Umberto Artioli	p. 3
GIAN PIERO BRUNETTA	
Umberto Artioli: il maestro e lo studioso	p. 9
GIOVANNI PASETTI	
Abitare la verità: il ricordo di Umberto	p. 13
ROBERTO ALONGE	
Quando si è Artioli	p. 21
<i>Lettera di Umberto Artioli a Roberto Alonge</i>	p. 29
ROBERTO TESSARI	
L'ermeneutica pirandelliana di Umberto Artioli	p. 31
ANTONIO ATTISANI	
L'autoesilio, un'altra forma della <i>quête</i> . <i>La nave</i> tra D'Annunzio e Artioli	p. 43
<b>Parte seconda</b>	
ELENA ADRIANI	
Il viaggio di Edipo	p. 59
PAOLA DEGLI ESPOSTI	
Alla ricerca di sé: la <i>quête</i> nel <i>Manfred</i> di Byron	p. 77

ELENA RANDI Un Mistero eretico: il <i>Caino</i> di Byron	p. 97
SIMONA BRUNETTI Drammaturgia in cerca d'autore: la scrittura complementare ne <i>Il poeta e la ballerina</i> di Paolo Giacometti	p. 115
SILVANA SINISI Gli ori e le ceneri	p. 131
CRISTINA GRAZIOLI "L'itinerario come circolo virtuoso": <i>Il giorno morto</i> di Ernst Barlach	p. 151
LUIGI ALLEGRI La <i>quête</i> senza risposta. Identità e inconnoscibilità di chi viene dall'"oltre"	p. 177
CARMELO ALBERTI Immagini spettrali dell'animo umano nel teatro delle maschere di Gian Francesco Malipiero	p. 187
LUCIANO BOTTONI Una <i>quête</i> elusa/allusa. Il teatro italiano tra le due guerre	p. 205
ANNAMARIA CASCETTA La Passione e la <i>quête</i> . L'archetipo del <i>Christus patiens</i> e del <i>Christus resurgens</i> nella drammaturgia del Novecento	p. 229
Indice dei nomi	p. 243

CARMELO ALBERTI

IMMAGINI SPETTRALI DELL'ANIMO UMANO  
NEL TEATRO DELLE MASCHERE DI GIAN FRANCESCO MALIPIERO<sup>1</sup>

Tra i musicisti italiani della "generazione degli Ottanta" (Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella, Ottorino Respighi, Franco Alfano, Riccardo Zandonai), personalità che per lo più sviluppano una ricerca linguistica di matrice teatrale, Gian Francesco Malipiero (1882-1973) si presenta come l'artista più diretto e istintivo: colpisce la sua propensione a mantenere inalterato nella scrittura musicale il prevalere dell'intuizione, a costo d'infinite ricorrenti ripetizioni. Pare, insomma, che Malipiero insista nel perfezionare la medesima composizione, «quasi una sola vasta opera ininterrotta», come sottolinea Massimo Bontempelli<sup>2</sup>, con il conseguente acuirsi dell'impossibilità a generare momenti di condivisione creativa. L'immagine del "caos", recepito come un laboratorio permanente, secondo l'accezione che ne dà Pirandello, delinea bene la tendenza drammaturgica di un musicista che caparbiamente trascina nel tempo un'idealità (ed anche una moralità) che spesso appare anacronistica.

L'accostamento a Pirandello è determinato non solamente dal fatto che entrambi siano poco propensi alle collaborazioni artistiche, ma anche dalla comune definizione di un testo-partitura che, per il fatto di nascere da una profonda incubazione "fantastica"-immaginativa, è suscettibile di un'interminabile e illimitata rielaborazione. Li accomuna il desiderio d'immaginare il prototipo della sola messinscena possibile, una scelta che comporta la sfiducia verso ogni apporto creativo di altri intermediari, persino quelli necessari, dagli scenografi agli interpreti.

<sup>1</sup> La scelta di dedicare ad Umberto Artioli un saggio sul teatro di Malipiero è dettata dal fatto che tale indagine è iniziata nell'ambito di un progetto nazionale di ricerca, diretto da Siro Ferrone, al quale ha partecipato attivamente lo stesso Artioli; i primi risultati sono stati pubblicati nel volume: GIAN FRANCESCO MALIPIERO, "C'era una volta un musicista". *Tabù e idiosincrasie registiche negli scritti inediti (con un'appendice di testi teatrali e un cd del "Capitan Spavento" e del "Marescalco" in prima esecuzione assoluta)*, a cura di Carmelo Alberti, Vicenza, Angelo Colla, 2003.

<sup>2</sup> Cfr. MASSIMO BONTEPELLI, *Il cammino di Malipiero*, in «La Rassegna Musicale», 2-3, 1942, pp. 37-42.

CARMELO ALBERTI

IMMAGINI SPETTRALI DELL'ANIMO UMANO  
NEL TEATRO DELLE MASCHERE DI GIAN FRANCESCO MALIPIERO<sup>1</sup>

Tra i musicisti italiani della "generazione degli Ottanta" (Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella, Ottorino Respighi, Franco Alfano, Riccardo Zandonai), personalità che per lo più sviluppano una ricerca linguistica di matrice teatrale, Gian Francesco Malipiero (1882-1973) si presenta come l'artista più diretto e istintivo: colpisce la sua propensione a mantenere inalterato nella scrittura musicale il prevalere dell'intuizione, a costo d'infinite ricorrenti ripetizioni. Pare, insomma, che Malipiero insista nel perfezionare la medesima composizione, «quasi una sola vasta opera ininterrotta», come sottolinea Massimo Bontempelli<sup>2</sup>, con il conseguente acuirsi dell'impossibilità a generare momenti di condivisione creativa. L'immagine del "caos", recepito come un laboratorio permanente, secondo l'accezione che ne dà Pirandello, delinea bene la tendenza drammaturgica di un musicista che caparbiamente trascina nel tempo un'idealità (ed anche una moralità) che spesso appare anacronistica.

L'accostamento a Pirandello è determinato non solamente dal fatto che entrambi siano poco propensi alle collaborazioni artistiche, ma anche dalla comune definizione di un testo-partitura che, per il fatto di nascere da una profonda incubazione "fantastica"-immaginativa, è suscettibile di un'interminabile e illimitata rielaborazione. Li accomuna il desiderio d'immaginare il prototipo della sola messinscena possibile, una scelta che comporta la sfiducia verso ogni apporto creativo di altri intermediari, persino quelli necessari, dagli scenografi agli interpreti.

<sup>1</sup> La scelta di dedicare ad Umberto Artioli un saggio sul teatro di Malipiero è dettata dal fatto che tale indagine è iniziata nell'ambito di un progetto nazionale di ricerca, diretto da Siro Ferrone, al quale ha partecipato attivamente lo stesso Artioli; i primi risultati sono stati pubblicati nel volume: GIAN FRANCESCO MALIPIERO, "C'era una volta un musicista". *Tabù e idiosincrasie registiche negli scritti inediti (con un'appendice di testi teatrali e un cd del "Capitan Spavento" e del "Marescalco" in prima esecuzione assoluta)*, a cura di Carmelo Alberti, Vicenza, Angelo Colla, 2003.

<sup>2</sup> Cfr. MASSIMO BONTEPELLI, *Il cammino di Malipiero*, in «La Rassegna Musicale», 2-3, 1942, pp. 37-42.

Altrettanto forte è la diffidenza verso le correnti sceniche del proprio tempo; scorrendo la gran quantità di carte manoscritte, appunti privati, pensieri annotati, s'avverte come il lavoro di Malipiero si estenda ben oltre la composizione. Il maestro esprime chiaramente la vocazione a fissare una rappresentazione ideale, tracciando sulla pagina una visione assoluta del teatro musicale. Al di là delle parole dure e delle espressioni critiche rivolte spesso a registi, scenografi e promotori delle sue opere, si profila la contrarietà, che più di qualche volta diventa sfiducia, ad affidare ad altri le creazioni che continuano a vibrare nella propria mente.

Mentre riflette per iscritto, anzitutto per sé, sulle dinamiche dell'ispirazione, vale a dire sul nesso tra ciò che prova l'artefice-creatore e "l'eco musicale" che prolunga le proprie sensazioni dinanzi alle forme della natura, Malipiero non esita a dichiarare il fascino delle "impressioni dal vero", il piacere di recuperare le risonanze della vita e, insieme, i ritmi della tradizione, svelando le corrispondenze tra sonorità e prassi esecutiva, tra sensazioni e strumentazione. In modo diretto, senza esitazione, il musicista non nega né gli slanci emotivi, né il piacere di cesellare, di manipolare l'espressività, magari nel chiuso della sua officina.

Un altro fattore di malumore è costituito, poi, dal tentativo di parte della critica di classificare l'universo malipieriano dentro la maniera simbolista, in ragione di un procedimento espressivo, interno all'intendimento dell'artista, che tende ad assoggettare entro strutture formali i sogni, le intuizioni, le esperienze, i materiali quotidiani, le letture, e così via. La circostanza simbolista equivale più ad una ricerca, continuamente contaminata dall'esito, perciò ogni prototipo deve essere riportato in laboratorio per una nuova messa a punto.

Sia Pirandello, sia Malipiero sembrano cercare il fallimento del loro teatro, ma nello stesso tempo s'affannano, più il compositore veneziano che il drammaturgo siciliano, a reagire alle contestazioni, fino ad entrare nel vivo della polemica. Malipiero tende a chiudere la porta ad ogni soluzione del progetto per la diffusione di massa della musica nuova, assunto in modo stupido dal fascismo, sullo schema di un consenso instabile del ceto medio cittadino. Giocando sull'ambiguità della scelta del maestro di risiedere ad Asolo, luogo che guarda verso le montagne e, all'opposto, in direzione della vasta pianura veneta, Bontempelli annota: «la montagna [cioè lo stile pre-1930 di Malipiero] è ostile e difficile, ma la pianura è più inesorabile della montagna»<sup>3</sup>. Nel caso specifico Bontempelli si riferisce alla forza

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 40.

nascosta, insita nelle opere nate dopo il '30, invitando a guardare meglio tra le righe dei lavori che, a prima vista, paiono innocui e tranquilli. Si tratta, insomma, di valutare la resistenza maliperiana come uno statuto speciale di elaborazione, che sollecita uno sguardo d'insieme positivo.

### 1. *Storia di un fallimento (1932-1933)*

Per Pirandello e Malipiero, in virtù dell'intermediazione infaticabile di Mario Labroca, nasce l'occasione di agire insieme sul progetto teatrale della *Favola del figlio cambiato* nel 1932-1933.

Attraverso il mio amico Mario Labroca, Luigi Pirandello mi fece sapere (nel 1932) che aveva un libretto per me. Deciso di non "musicare" libretti altrui, a malincuore accettai di incontrarmi con l'autore della *Favola del figlio cambiato*, la quale, raccontata molto confusamente, mi lasciò freddo, ma la lettura del I atto, il solo finito, perché incluso nei *Giganti della montagna*, mi entusiasmò tanto che poi riuscii ad assimilare il II e il III "aggiunti" dei quali però non tardai a comprendere il significato poetico: un principe nordico preferisce la vita primitiva sotto il bel sole della Sicilia, al trono lassù fra la neve e le nebbie<sup>4</sup>.

In verità, la faccenda è più seria: Malipiero non sembra aver superato l'insuccesso delle *Sette canzoni* al Teatro Reale dell'Opera di Roma (9 gennaio 1929), sebbene recepisca l'opportunità di un aggiustamento nella sua concezione teatrale: è arrivato al punto di fingere la distruzione delle sue opere, ed ora accetta di comporre su libretto altrui, oppure sopra una drammaturgia preesistente: quella di Shakespeare, ad esempio, o del commediografo romano Giovan Gherardo De Rossi, musicando la sua *La bottega del caffè nel festino*, di derivazione goldoniana<sup>5</sup>.

Il connubio Pirandello-Malipiero non è un episodio scontato, se si guarda al fatto che il drammaturgo siciliano aveva pensato di scrivere un lavoro drammatico autonomo in versi, un copione promesso a Guido Salvini, poi non realizzato, ma solamente iniziato (due quadri) e inserito nel progetto dei *Giganti*. Il tempo che intercorre tra l'ideazione e la realizzazione si dilata sempre più, perché è consegnato ad una lavorazione mentale, persistente e

<sup>4</sup> GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Luigi Pirandello mio librettista*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini 2-5 ottobre 1961, Firenze, Olschki, 1967, pp. 913-915.

<sup>5</sup> Cf. GIOVAN GHERARDO DE ROSSI, *La bottega del caffè nel festino*, in GIOVAN GHERARDO DE ROSSI, *Commedie*, Bassano, Remondini, 1790-1798, vol. IV.

appagante. Una volta completata, la creazione corre il rischio di essere male intesa e manipolata: è questo un fattore che accomuna i due uomini di scena. Difatti, non appena conclusa la redazione del libretto, Pirandello inizia a frenare; al compositore che gli chiede almeno l'elenco dei personaggi, risponde, con una lettera del 9 luglio 1932:

Ti sarò molto grato se vorrai esimermi da rimettere gli occhi sulla *Favola*, che sarebbe per me un grave pericolo. Il pericolo che si riaccenda nella fantasia e mi induca invece che a cavarne semplicemente la lista dei personaggi a tornarci a lavorare, limare, mutare... e chi sa? buttare tutto per aria, per rifar tutto da capo. Sarebbe un disastro nelle condizioni in cui mi trovo, sapendo come so che la mia coscienza d'artista sarebbe sorda a qualsiasi considerazione di convenienza appena alla fantasia balenasse che c'è un modo migliore di dire ciò che ho già detto. [...] Io già vedo, che, specialmente nel quarto e nel quinto quadro la musica non potrà forse rendere tutto ciò che ho dovuto esprimere, senza correre il pericolo di sfibrare l'azione scenica. Altro è il teatro poetico che deve soddisfare alle leggi del suo organismo estetico, con altre sue proprie leggi. Il creatore ha sempre in ogni caso tutti i diritti: quando è un vero creatore non può fare a meno d'ubbidire col massimo scrupolo a quel corrispettivo di doveri che inconsciamente ognuno di noi si assume verso la propria creatura. Perciò io non credo che una nostra collaborazione diretta, oltre a quella che è nel fatto stesso d'averti io con la mia opera offerto una pura e semplice *materia* da adoperare per l'opera tua, possa riuscire utile; perché tu devi restare solo e libero di fronte al tuo lavoro come io sono stato di fronte al mio<sup>6</sup>.

In entrambi rimane alto il senso d'insofferenza di fronte al rischio di alterazione e di distorsione che gli intermediari del teatro impongono alla purezza creativa: tanto Pirandello quanto Malipiero lo confermano, ciascuno per proprio conto, nel corso della loro carriera, al punto da marcare nettamente il distacco dalle tipologie rappresentative esistenti, per proiettarsi verso l'affermazione totale dell'azione inventiva: quindi, non solo dell'immaginazione, ma soprattutto della ricerca di una via di comunicazione fantastica, che possa accomunare artisti e spettatori, tramite un trasferimento di sensazioni condivise, pescando nell'ambito di una purità arcaica che sopravvive ad ogni modernità e che è in grado d'innescare «moti elementari». Lo sottolinea Fedele D'Amico, dove dichiara che «il pessimismo pirandelliano ha in comune con Malipiero [...] la riduzione dell'esistenza a certi moti elementari, spogli d'investitura morale»; e più oltre, aggiunge

<sup>6</sup> GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Favoleggiando con Pirandello*, in «Scenario», 11, 1940, pp. 521-526.

appagante. Una volta completata, la creazione corre il rischio di essere male intesa e manipolata: è questo un fattore che accomuna i due uomini di scena. Difatti, non appena conclusa la redazione del libretto, Pirandello inizia a frenare; al compositore che gli chiede almeno l'elenco dei personaggi, risponde, con una lettera del 9 luglio 1932:

Ti sarò molto grato se vorrai esimermi da rimettere gli occhi sulla *Favola*, che sarebbe per me un grave pericolo. Il pericolo che si riaccenda nella fantasia e mi induca invece che a cavarne semplicemente la lista dei personaggi a tornarci a lavorare, limare, mutare... e chi sa? buttare tutto per aria, per rifar tutto da capo. Sarebbe un disastro nelle condizioni in cui mi trovo, sapendo come so che la mia coscienza d'artista sarebbe sorda a qualsiasi considerazione di convenienza appena alla fantasia balenasse che c'è un modo migliore di dire ciò che ho già detto. [...] Io già vedo, che, specialmente nel quarto e nel quinto quadro la musica non potrà forse rendere tutto ciò che ho dovuto esprimere, senza correre il pericolo di sfibrare l'azione scenica. Altro è il teatro poetico che deve soddisfare alle leggi del suo organismo estetico, con altre sue proprie leggi. Il creatore ha sempre in ogni caso tutti i diritti: quando è un vero creatore non può fare a meno d'ubbidire col massimo scrupolo a quel corrispettivo di doveri che inconsciamente ognuno di noi si assume verso la propria creatura. Perciò io non credo che una nostra collaborazione diretta, oltre a quella che è nel fatto stesso d'averti io con la mia opera offerto una pura e semplice *materia* da adoperare per l'opera tua, possa riuscire utile; perché tu devi restare solo e libero di fronte al tuo lavoro come io sono stato di fronte al mio<sup>6</sup>.

In entrambi rimane alto il senso d'insofferenza di fronte al rischio di alterazione e di distorsione che gli intermediari del teatro impongono alla purezza creativa: tanto Pirandello quanto Malipiero lo confermano, ciascuno per proprio conto, nel corso della loro carriera, al punto da marcare nettamente il distacco dalle tipologie rappresentative esistenti, per proiettarsi verso l'affermazione totale dell'azione inventiva: quindi, non solo dell'immaginazione, ma soprattutto della ricerca di una via di comunicazione fantastica, che possa accomunare artisti e spettatori, tramite un trasferimento di sensazioni condivise, pescando nell'ambito di una purità arcaica che sopravvive ad ogni modernità e che è in grado d'innescare «moti elementari». Lo sottolinea Fedele D'Amico, dove dichiara che «il pessimismo pirandelliano ha in comune con Malipiero [...] la riduzione dell'esistenza a certi moti elementari, spogli d'investitura morale»; e più oltre, aggiunge

<sup>6</sup> GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Favoleggiando con Pirandello*, in «Scenario», 11, 1940, pp. 521-526.

che, a differenza del musicista, «lo scrittore, narratore per eccellenza [...] s'era dato a riscontrare questa situazione nel fluire della vita reale» e che la collaborazione è resa possibile dal fatto che Pirandello nella *Favola* «vi traspose i suoi motivi nei termini di una favola allegorica»<sup>7</sup>.

Una volta superata l'*impasse* della reciproca fiducia, si scorge facilmente, a partire dal primo quadro, un'affinità impensabile tra la parola pirandelliana e alcuni spunti librettistici malipieriani del periodo precedente. Pur conoscendo solamente i primi quadri della favola, Malipiero concepisce l'opera su un registro lirico d'intensità malinconica e, a tratti, spettrale: come avviene nello straziante arioso del lamento della Madre, circondata dal coro delle madri afflitte, che amplificano il suo dolore. Le parti finali sono acquisite, frattanto, come soluzione provvisoria dell'azione, più che come certezza tematica. L'allegoria del Pirandello stride con la tendenza alla pienezza della scrittura drammatica verso la scrittura scenica<sup>8</sup>. Si può dire che la prima parte della composizione risulta «imperiosamente teatrale»<sup>9</sup>.

Neppure a Malipiero basta prendere le distanze dalla sovrabbondanza dei generi e dei nuovi linguaggi; gli occorre ribadire con chiarezza l'autonomia della musica, unica arte in grado di oltrepassare la materialità degli episodi, vera espressione del dramma assoluto. Persino il cinematografo è costretto a servirsene, ma non riesce ad asservirla, come dimostra il contestato episodio della colonna sonora per *Acciaio*, il film che Walter Ruttmann gira nel 1933, a partire da un soggetto pirandelliano. Per il compositore non è la scansione del montaggio a stabilire il ritmo del racconto, perché le sue sinfonie hanno una vita propria, che nessuna situazione fotografica può intaccare<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> FEDELE D'AMICO, *Ragioni umane del primo Malipiero*, in «La Rassegna Musicale», 2-3, 1942, pp. 45-55.

<sup>8</sup> Cfr. UMBERTO ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989, capitolo quarto, *La madre e i figli cambiati: il Gigante e l'Angelo*, pp. 95-123. Cfr., inoltre, GIGI LIVIO, *I testi e le forme del teatro malipieriano: "La favola del figlio cambiato"*, in LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *G. F. Malipiero e le nuove forme*, Quaderni di «Musica/Realtà», 3, Milano, Unicopli, 1984, pp. 112-136.

<sup>9</sup> GASTONE ROSSI DORIA, *Lettera da Roma*, in «La Rassegna Musicale», 4, 1934, pp. 304-306; riportato in JOHN C. G. WATERHOUSE, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino, Nuova ERI, 1990, p. 123.

<sup>10</sup> «L'autore della musica di *Acciaio* sarebbe in contraddizione con sé stesso se avesse scritto della musica a programma. Le espressioni musicali nonostante la loro grande varietà non possono preoccuparsi di quei particolari che nulla hanno a che vedere con la musica, perciò i brani sinfonici di *Acciaio* che l'autore ha raccolto per l'esecuzione in concerto, esprimeranno l'ansietà, la tristezza, avranno accenti drammatici e tragici, si sentirà la fluidità delle cascate delle *Marmore* e nell'ultimo brano (il VII°) si intuirà la sinfonia delle macchine, ma tutto quello che era stato aggiunto o tolto per sincronizzare la musica con l'immagine fotografica

Mentre l'artefice unico pensa intensamente alla «tragedia delle tenebre»<sup>11</sup>, vale a dire alla messinscena della *Favola del figlio cambiato* (1934), il suo atteggiamento è riconoscibile nel desiderio di assorbire la decorazione teatrale entro i margini di un'enorme tela scura nel tragitto che intercorre fra la necessità di un predominio musicale e la rinuncia estrema. Il nero sul nero diviene quasi un assioma che annulla sia la descrizione ambientale, sia la corporeità degli interpreti. Ormai nella mente del maestro prevale un gioco di ombreggiature speculari, che s'intersecano e s'avvolgono tra loro. «Non esiste scena» grida in una lettera, temendo di restare schiacciato tra le collaborazioni eccellenti dello scenografo Cipriano Efisio Oppo e del regista Alessandro Sanine, mentre sovrappone la propria creazione musicale a quella del commediografo: «la *Favola del figlio cambiato* di Luigi Pirandello ed ora anche mia ha 4 scene perché la prima è una tela nera»<sup>12</sup>.

Da un lato l'ambiguità dello scrittore, dall'altro il disagio del musicista segnano i confini della *Favola*<sup>13</sup>. Pirandello sembra prendere le distanze dalla maschera nuda e grottesca dei suoi personaggi, ricomponendo il doppio narrativo in un'accomodante soluzione finale: il biondo avvenente Principe, che da neonato è stato sottratto dalle donne maligne alla madre e sostituito con un essere deforme e pazzo, matura nella sua coscienza la condizione di figlio e di signore. Si fa strada una rassegnata accettazione della realtà, così com'è, anche se comporta la perdita dell'illusione. Il tema della maternità tragica si fissa in modo indelebile nella dimensione del sogno, come dice il Principe, che si sente rinascere nell'alba del ventre materno.

Il respiro dell'immaginazione esalta il «senso metafisico» che si nutre del mito primitivo, quello in cui, come sostiene Massimo Bontempelli, lo spazio e il tempo sono i veri demiurghi della creazione<sup>14</sup>. Malipiero, da

è stato tolto o rimesso al suo posto. Queste sette espressioni sinfoniche non si devono dunque considerare musica schiava del cinematografo ché la musica è nata dall'espressione drammatica del soggetto in sé non da quella della fotografia» (GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Acciaio. Sette espressioni sinfoniche per un film di Luigi Pirandello*, in GIAN FRANCESCO MALIPIERO, «C'era una volta un musicista» [...], cit., p. 28; è un testo inedito, relativo al film *Acciaio*, che fu diretto nel 1933 dal regista tedesco Walter Ruttmann, testo del quale esistono una copia manoscritta e una dattiloscritta, entrambe non datate).

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>13</sup> Cfr. VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1986, pp. 135-160. Cfr., inoltre, LAURA ZANELLA, *Dopo la favola del figlio cambiato. Come rinasce una creatura innocente*, Firenze, Olschki, 2002.

<sup>14</sup> Bontempelli, concludendo le sue annotazioni critiche collega lo «spirito malipieriano» all'evoluzione della musica e delle arti nell'Europa degli anni '30: «L'arte europea sta ritrovando il senso metafisico che il barocco e il romanticismo avevano ottuso in noi.

parte sua, agisce sul testo pirandelliano ricercandovi quel grottesco che non c'è, trovandovi solamente entità arcaiche consolatorie. Non vi rintraccia più il sistema del teatro nel teatro che per il compositore rimane una cifra drammaturgica irrinunciabile. Vi cerca invano la presenza delle maschere, che si aggirano in modo turbinoso nei propri testi scenici fin dagli anni '20.

Dalle carte malipieriane si traggono alcune indicazioni importanti che dimostrano come il maestro rinunci – almeno in apparenza – all'incanto della sua teatralità. In una lettera del 24 dicembre 1933, inserisce l'episodio della *Favola* nell'evoluzione della propria ricerca scenica:

Il bisogno di scrivere della musica drammatica era forse latente, nonostante la risoluzione di non occuparmi più di un teatro. In queste condizioni di spirito venni a sapere che Luigi Pirandello aveva scritto un'opera drammatica *La favola del figlio cambiato*, e che aveva pensato a me. Ascoltai *La favola* quasi con ostilità, come se un nemico tentasse insidiarmi, ma ben presto il dramma pirandelliano mi prese e lo musicai, come se fosse stato opera mia, senza pensare né al recitativo, né al soggetto musicale e quasi temendo di tradire me stesso. In sei mesi l'opera era già a buon punto e m'accorsi dopo che i primi tre quadri, e in parte anche i quadri IV° e V°, corrispondevano ed erano quasi il seguito del mio teatro.

Questa è la storia della *Favola del figlio cambiato* ma dire come nacque la musica è impossibile. Non ricordo nulla, cioè ricordo soltanto una grande ansietà: temevo di non raggiungere mai la parola fine!<sup>15</sup>

Ma un intervento oltremodo esplicito, quanto conclusivo, si ritrova nella lettera indirizzata al regista Alessandro Sanine, in relazione all'allestimento dell'opera; in essa chiama in causa lo scenografo Cipriano Efisio Oppo e altri protagonisti-mediatori dell'evento.

Gentilissimo Sanine,

Noi viviamo sempre nell'equivoco e l'equivoco è figlio della diffidenza. Parliamoci chiaramente e sinceramente: sono stato io a chiedere la collaborazione del mio amico Oppo, dunque la sua lettera mi ha fatto un grande piacere perché da essa ho capito che la collaborazione è cordiale, completa, anche fra il pittore e il regista. Veniamo ora al musicista, che sarei io, e alla mia lettera indirizzata al Conte d'Ancora. Perché gli ho scritto? Perché S.E. mi aveva invitato a Roma per le scene ed io gli dicevo (nella mia lettera di risposta) che sapendomi interpretato dall'On. Oppo sapevo di essere in buone mani e gli comunicavo soltanto i tre punti che

Possiamo interpretare l'ansia della nostra musica mediante una immaginazione di natura mitologica» (MASSIMO BONTEMPELLI, *Il cammino di Malipiero*, cit., p. 42).

<sup>15</sup> La lettera, che non registra il nome del destinatario, si legge in GIAN FRANCESCO MALIPIERO, "C'era una volta un musicista" [...], cit., p. 25.

desidero si rispettino.

I° La tela nera del I° quadro.

La tela nera è lo spettro del pittore e del regista (soprattutto del pittore) perché essa rappresenta la rinuncia ad una scena. È un prologo *nel buio*, una tragedia di ombre, perciò (e io lo comprendo) l'artista vorrebbe rinunciare ad una scena, ché quella del I° quadro sono capace di farla anch'io [...]¹⁶. La tragedia delle tenebre! Non esiste scena. La tela nera si può fare un po' grigia che così meglio spiccherebbero le ombre specialmente se si mettono due riflettori (piccoli) uno a destra, uno a sinistra "A" "B" molto bassi, sul pavimento. Certo è che il Prologo non richiede scena.

II° Tenere presente che fra il IV° e il V° quadro ci sono due minuti di intermezzo e che *NON* si possono allungare. Questo solo chiedo, cioè evitare sorprese e suggerivo che il fondale del V° quadro (il mare) fosse lo stesso del IV° quadro, soltanto che una siepe, un gruppo d'alberi lo potesse nascondere in parte o tutto [...]¹⁷. Conclusione: piena libertà purché si evitino *disastri* nel cambiamento di scena e si tenga presente che nemmeno 3 secondi di musica potrei aggiungere.

III° Raccomandavo che i costumi fossero moderni. Uno solo mi spaventa, quello del Principe e per questo soltanto prego che la decisione si prenda al mio arrivo a Roma, 8 giorni prima della rappresentazione.

Riepilogo. Si deve considerare:

I° che la *Favola del Figlio Cambiato* di Luigi Pirandello ed ora anche mia ha 4 scene perché la prima è una tela nera.

II° che bisogna evitare un cambiamento di scena complicato fra il IV° e il V° quadro ché la musica è *inallungabile*.

III° che ho paura del vestito del Principe e perciò mi preoccupa assai¹⁸.

## 2. Capricci (1942)

Tra le fonti dell'ispirazione di Malipiero non manca neppure William Shakespeare; la sua scelta si orienta quasi istintivamente verso le tragedie romane *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra*, dedicando alla seconda una dettagliata analisi drammatica, non scevra da sottolineature psicologiche. Lo scritto *Come rappresentare "Antonio e Cleopatra"* rivela in modo fin troppo esplicito quale sia il procedimento immaginativo del compositore veneziano, che senza evitare il confronto con la fonte rivendica la libertà di inventare in

¹⁶ A questo punto nella lettera è riprodotto il disegno di una grande tenda scura, dinanzi alla quale s'intravedono le sagome di tre personaggi, e al lato della quale sono segnalate le posizioni dei due riflettori.

¹⁷ La missiva indica lo schema grafico dei suggerimenti di Malipiero.

¹⁸ *Ivi*, pp. 29-30.

piena autonomia le concordanze spazio-temporali per la sua opera<sup>19</sup>.

Ma, lungo la strada che porta alla elaborazione della maschera-involucro vuoto e al recupero di modelli teatrali primo-novecenteschi, ben noti e utilizzati sia in ambito europeo – a partire dalla fase della «riteatralizzazione del teatro»<sup>20</sup> e, soprattutto, da un'esperienza d'avanguardia come la scena russo-sovietica del primo Novecento – sia nel teatro italiano (si veda il Grottesco e l'esperienza di Luigi Chiarelli). Anche Pirandello definisce il concetto di «maschera nuda» alla stregua di una copertura adeguata alla «inventio» della «verità»<sup>21</sup>.

Frattanto, seguitando a preferire un cammino da artista solitario, scontroso e arroccato, Malipiero riesce a superare indenne i fallimenti, continuando a riscrivere la stessa opera, fedele alle suggestioni giovanili, alle reminiscenze culturali tedesche, ai contatti con la musica di Igor Stravinskij e Claude Debussy. Convinto della necessità del recupero del romanticismo delle origini, quello che esalta i tratti visionari e grotteschi, da antirealista il musicista veneziano s'accosta all'universo di Giacomo Puccini, e alla *Turandot*, in particolare, opera da cui trae il modello per un recitativo prolungato e descrittivo, che diventa azione teatrale allo stato puro. La musica assorbe ogni cosa, i personaggi e lo spazio-tempo della scena, mentre la visione onirica del poeta esaspera il contrasto tra visibile e invisibile.

Malipiero s'avventura spesso nel territorio delle maschere, sulla scia dei grandi scrittori del passato, soprattutto quelli che hanno segnato la prestigiosa tradizione veneziana e veneta; ama evidenziare la funzione scenica dei prototipi comici, in sintonia con le arti del Novecento. Nel 1922 compone *La morte delle maschere*, testo rappresentato come prima parte

<sup>19</sup> «Ammiro troppo l'arte di Shakespeare per trovarvi soltanto degli ottimi soggetti da musicare, perciò il libretto di questo *Antonio e Cleopatra* rispetta anzitutto la poesia shakespeariana. Ho limitato il numero dei cambiamenti di scena, senza allontanarmi troppo dalla distribuzione delle varie scene. Ho soppresso quelle che secondo il mio vedere non erano assolutamente indispensabili ed ho cercato che i sei quadri che compongono questo dramma musicale si susseguano logicamente ed ognuno di essi conservi l'unità di luogo e di tempo. È risultata un'azione un po' agitata nella quale ogni particolare ridotto il più sintetico possibile, ha una grande importanza drammatica. Il regista deve dunque tener presente questo difetto che è una qualità, e onde facilitare il suo compito vorrei sottolineare alcuni particolari scenici che desidererei interpretati secondo la mia concezione, ché altrimenti il conflitto fra autore e recita nuocerebbe alla realizzazione del dramma» (*ivi*, p. 35). L'opera malipieriana è stata composta nel periodo 1936-1937.

<sup>20</sup> UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, p. 16 (ultimo riferimento di un'idea elaborata in fondamentali scritti storici precedenti).

<sup>21</sup> Cfr. UMBERTO ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, cit., p. 98.

dell'*Orfeide*, lavoro con cui s'accosta al modello goldoniano. Quindi è il turno delle tre commedie di Goldoni *La bottega del caffè*, *Sior Todero brontolon*, *Le baruffe chiozzotte*, e ancora *Il finto Arlecchino* nel 1928, collocato entro la trilogia de *Il mistero di Venezia*. L'attenzione verso le opere del commediografo veneziano si sovrappone alla scoperta di altri autori considerati affini, come avviene per *Il festino*, che fa parte de *I trionfi d'amore* (1930-1931) e che trae spunto dalla commedia *La bottega del caffè nel festino* di Giovan Gherardo De Rossi.

Ancor più Malipiero è attratto dall'iconografia delle maschere, che studia con attenzione attraverso le incisioni dei *Balli di Sfessania* di Jacques Callot. Lo affascina i ritmi incastonati nella semplicità di quei tratti disegnati; ma sa attingere informazioni anche da un'ulteriore mediazione tematica, per nulla anomala, costituita da *La principessa Brambilla* di E.T.A. Hoffmann, che a sua volta fa riferimento al modello dei *Balli*. Lo stesso compositore condensa, in una annotazione del 1942, il processo di elaborazione delle fonti, spiegando la genesi del suo lavoro.

*I balli di Sfessania*, 24 strane incisioni di Jacques Callot, sono una raccolta di ritmi musicali; difficile è saperli cogliere, sebbene si offrano quasi spontaneamente. Questo pensavo parecchi anni fa, ma non ho saputo né voluto tradurre in un balletto l'opera di Callot. Ero convinto che fosse più di un semplice balletto e sono lieto di aver indugiato, perché fu così possibile il mio incontro con E.Th.A. Hoffmann. La fervida fantasia hoffmanniana ha immaginato, mentre assimilava i balli di Sfessania, un racconto che infatti è la storia di vestiti e bene si adatta alle Maschere di Callot che sembrano degli esseri senza scheletro, vestiti gonfi d'aria [...]. La trama [...] segue il racconto di E.Th.A. Hoffmann sino alla prima scena del terzo atto<sup>22</sup>.

In vero, dinanzi all'ampiezza del materiale narrativo Malipiero reagisce come di consueto in modo arbitrario e persino misterioso, soffermandosi sul primo capitolo hoffmanniano e utilizzando il resto solamente per alcuni spunti episodici. S'avverte un'ulteriore complicazione del procedimento drammatico, che s'appiglia ad un'incubazione fantastica prolungata, tale da deviare il compositore dal suo naturale tracciato artistico. Si riapre il parallelo con il meccanismo preparatorio della *Favola* pirandelliana, seppure stavolta si tratti di agire su un libro già codificato. In un altro appunto non datato il maestro sintetizza con lucida linearità la tematica scenica della sua composizione.

<sup>22</sup> GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *I capricci di Callot*, in GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992, p. 317.

*I capricci di Callot* sono una commedia di vestiti e del carnevale. Giacinta mentre lavora e cuce s'inebria dei broccati, pizzi, nastri, falsi gioielli. Non resiste e indossa il vestito destinato ad una Principessa. L'innamorato, un povero attore: Giglio la scorge così camuffata e farnetica. Egli si crede veramente amato da una Principessa e lo confessa a Giacinta che non capisce e lo scaccia. Il carnevale infuria. Il Poeta, d'accordo con un bizzarro gentiluomo (travestito da ciarlatano) organizzano uno strano corteo e poi una misteriosa cerimonia nel palazzo del Gentiluomo stesso e vi trascinano Giglio che crede di sognare, ma quando vede Giacinta in pericolo reagisce. Viene preso e chiuso in una gabbia che prima si espone da un balcone del corso e poi si porta a casa di Giacinta. Anche Giacinta vaneggia ed è convinta di essere amata da un Principe, e canta, declama. S'accorge di Giglio in gabbia e lo libera. Si abbracciano e sempre più esaltati cantano melodrammaticamente. Il Poeta e il Cavaliere, di nascosto hanno ammirato l'arte declamatoria dei due innamorati. Essi uniscono in matrimonio i due perfetti commedianti mentre le maschere di Callot danzano e tutto finisce con un banchetto. Brindisi. Allegrìa<sup>23</sup>.

Malipiero trae ispirazione da lampi di elaborazione mentale; in questo caso, il romanzo è recepito solo nella parte iniziale, poi preferisce seguire altre suggestioni: l'attrice, soprattutto, la possibilità di agire per segmenti, per sezioni musicali, per accostamenti di quadri, sulla vacuità di "vestiti che cantano". Il procedimento compositivo – a quanto è dato a intendere dalle carte conservate presso l'Istituto della musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia – è semplice: si basa sullo schema che la successiva partitura completa, senza mai stravolgere. Sul piano formale, dunque, l'autore scrive pensando direttamente alla scena, prefigurando l'esito rappresentativo, immaginando l'esecuzione teatrale.

Nel libro di Hoffmann, scritto tra il 1820 e il 1821, due anni prima della morte (1822), il proposito prevalente sembra quello di unificare il contrasto tra «il soggetto e l'oggetto, l'io ed il sosia, la fiaba e la realtà, quel dissidio che determina invece l'esito tragico di tante opere hoffmanniane»<sup>24</sup>. Il motivo guida della *Principessa Brambilla*, elaborato attraverso una visione magica e fantastica, è quello della ricerca di una soluzione unitaria, di fronte alla «molteplicità» che stravolge la realtà e la scompone a più livelli, fino a determinare pericolose disfunzioni dell'animo: il «dualismo cronico» è la malattia «più pericolosa che ci sia»<sup>25</sup>.

Sembra di ritrovare capovolta la tesi della *Favola* di Pirandello: anche

<sup>23</sup> GIAN FRANCESCO MALIPIERO, "C'era una volta un musicista" [...], cit., p. 43.

<sup>24</sup> CLAUDIO MAGRIS, *Nota introduttiva*, in ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *La Principessa Brambilla*, Torino, Einaudi, 1973, p. v.

<sup>25</sup> ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *La Principessa Brambilla*, cit., capitolo VII, p. 129.

stavolta s'incontra una madre amorosa. Malipiero inventa in piena libertà: così, sotto i panni del Ciarlatano che attira la folla del carnevale romano cela un Signore burlone<sup>26</sup>. Dal punto di vista drammaturgico il maestro traduce i disegni di Callot in otto presenze mascherate, che sono nell'ordine: Capitano Spessa Monti e Bagattino; Capitan Ceremonia e Lavinia; Riciulina e Mezzettino; Capitan Malagamba e Capitan Bellavita. «Ognuna delle coppie – scrive nel *Prologo* della commedia – rientra nel clavicembalo in modo che rimane sulla scena sempre una coppia soltanto»<sup>27</sup>.

Si legga, per esempio, nel secondo quadro il dialogo tra il Ciarlatano e il poeta, mentre Giglio si lamenta per la scomparsa della sua Giacinta:

IL CIARLATANO Avete già dimenticato la principessa?

GIGLIO (*disperato*) Ah, Giacinta, infelice Giacinta! In prigione. Per me.

IL CIARLATANO Giacinta in prigione? Guardate dov'è.

*Giglio alza la testa e vede Giacinta affacciata alla finestra della casa (in primo piano) a sinistra.*

<sup>26</sup> La trama dei *Capricci* è efficacemente riassunta dallo stesso Malipiero: «Il primo atto si svolge fra montagne di vestiti e Giacinta non è una semplice sarta, ma una fata: le sue mani non lavorano d'ago ma creano vestiti meravigliosi, come per incanto. Giglio, l'innamorato (un attore piuttosto straccione) è colpito dal ricco vestito di velluto che Giacinta ha indossato perché non ha resistito alla tentazione di provarlo. È per il vestito che Giglio farnetica; egli non vede Giacinta ma "la principessa" dei suoi sogni. Il secondo atto è il carnevale di Roma, una ridda di maschere e di vestiti di ogni foggia. Il Ciarlatano è un cavaliere travestito e la folla cerca, con gli occhiali meravigliosi dell'indiano Ruffiamonte (e che il ciarlatano vende "per pochi paoli"), un principe assiro, cioè un uomo travestito da principe assiro che s'è confuso nella folla del carnevale. Passa un fantastico corteo, vestiti che camminano, ed è una finzione teatrale (dunque di vestiti) la tragedia che il poeta canta ampulosamente. La prima scena del terzo atto è la burla. Rivediamo i personaggi del corteo carnevalesco: le donne lavorano ai merletti (sempre lo stesso tema) ed è finzione il sacrificio delle dodici fanciulle. Il vecchio che legge nel grande libro è il poeta travestito. Giglio assiste esterrefatto a questo dramma grottesco e quando gli sembra che si voglia uccidere pure Giacinta, che appare fra le maschere di Callot, reagisce, ma viene preso, rinchiuso in una gabbia ed esposto, fra la ilarità generale, sul balcone che dà sul Corso. La seconda scena del terzo atto si inizia (la stessa stanza del primo atto) con la follia di Giacinta che ormai crede di appartenere al principe, ed essa vede la stanza trasformata in reggia. Giglio essa lo ritrova entro la gabbia, lo libera ed in lui si risveglia il commediante. Giacinta, con enfasi melodrammatica, lo segue. Il vecchio e il ciarlatano di nascosto assistono a questa metamorfosi e si liberano delle loro palandrane apparendo quelli che sono: il poeta e il cavaliere che ha beffato Giglio. Tra i vestiti e le maschere di Callot che danzano come nel prologo, si imbandisce la tavola e allegramente si celebrano le nozze dei due nuovi eroi della finzione. Questa la trama che segue il racconto di E. T. A. Hoffmann sino alla prima scena del terzo atto, assecondata dalla musica senza rinunzie né adattamenti antimusicali» (GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *I capricci di Callot*, cit., pp. 317-318).

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 319.

GIGLIO Dolce mia vita. Giacinta. Giacinta mia.

*Giacinta (che veste ancora l'abito famoso), senza curarsi di Giglio si ritira e chiude la finestra. Il Ciarlatano ride rumorosamente. Appare il poeta e si avvicina a Giglio.*

IL POETA Giglio, Giglio, di Melpomene figlio ingrato, che fai? Dove vai? Dove? Io, io, per te scrissi un dramma che ugual non videro le greche scene. Per te, Giglio. Per te. La tragedia non è morta. Rinasce in me, in te se vorrai. Ascolta.

*Egli trascina Giglio verso il palco del Ciarlatano. Giglio si lascia cadere su uno dei gradini del palco sul quale il poeta sale tenendo in mano un grande scartafaccio, enfaticamente legge:*

Oggi il gran Ruvenzad, de l'Equinozio

*(le maschere a poco a poco si avvicinano curiose e ascoltano)*

e de la bionda Primavera figlio:

(perché il costume antico vuol, che tragga

l'origine ogni eroe da l'alte Sfere):

*(seguono la declamazione commentandola con una mimica piuttosto buffa)*

il gran Ruvenzad ne' campi Elisi,

attende il non men grande

che sfortunato Ruvenzad nipote.

Ahimè, qual rivedrà gli amati figli!

Ahi! qual rivedrà l'afflitta madre!

Ahi! quante stragi, ah quante cose orrende! [...].

*Giglio dorme col capo fra le braccia appoggiate sul palco. Il poeta se ne accorge. Scatta e investe il dormiente.*

IL POETA Come, tu osi addormentarti ai miei versi?

Cornicaudati dèmoni,

che da l'orrendo baratro

estollete la mano ugnogrinfuta,

su presto prendete

il nero pettine...

*Senza cerimonie egli strappa a una maschera la spada di legno e va contro Giglio, che estratta la scimitarra vorrebbe difendersi ma colpito in pieno petto cade a terra e si crede morto. Tutti ridono. Il Ciarlatano si avvicina a Giglio, lo scuote ripetutamente, lo aiuta ad alzarsi e poi, nonostante la resistenza che oppone, lo trascina a viva forza verso il palazzo misterioso. Come per incanto il portone s'apre e il Ciarlatano entra insieme al recalcitrante Giglio. Cala la tela<sup>28</sup>.*

Sembra, pure, che Malipiero si diverta ad evocare modelli per poi abatterli. Lo provano le osservazioni esplicite in merito all'allestimento dei *Capricci*, che il maestro invia, prima ancora che l'opera vada in scena, a Nicola De Pirro, il potente responsabile dal 1935 della direzione generale dello spettacolo, sotto il regime fascista, e direttore della rivista «Scenario», una figura centrale nelle vicende del teatro tra le due guerre.

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 325-326.

Onde evitare postume lagnanze, e il cosiddetto scarica barile, desidero mettere i punti sugli i prima della prova generale.

I) *Messa in scena*: non sono riuscito a vedere i bozzetti prima della realizzazione. Mi è stata spedita a Venezia la fotografia delle scene del Corso, che è passabile nonostante le case storte, e che drizzate nulla cambierebbero alla concezione pittorica. Ho veduto le altre scene quando ormai erano montate. La prima tela (col pianoforte) va. È un'arte superata: a Parigi Diaghilev (scenografi Derain, Picasso, Goutscharowa, Larionov) aveva già abusato molti anni fa di questo tipo di pittura, ma la prima tela può andare.

La scena della stanza, meno qualche particolare, come la decorazione della balaustra, non la troviamo brutta, nonostante la nostra incomprendimento per questo tipo di pittura.

Della scena del II° atto abbiamo già detto.

Quella del III° atto (I° quadro) è agli antipodi con quello che dovrebbe essere. C'è persino il panorama (cielo) a sinistra, mentre si dovrebbe avere il senso del chiuso di una sala, dove Giglio è quasi prigioniero. Non si sa cosa ci stia a fare quel grattacielo sul fondale. Il pittore poi non ha tenuto conto degli spazi e di alcuni particolari indispensabili per l'azione come l'armadio che si *deve chiudere*.

Brutta la bambola, che non si è voluta cambiare, e che doveva essere stilizzata. Tutti sbagliati i costumi dei travestimenti che non si possono cambiare rapidamente nonostante l'importanza evidente (bastava leggere il libretto) dei travestimenti.

II) Milloss ha fatto una miracolosa improvvisazione 48 ore prima della prova generale, non conosceva il III° atto dove la danza e la coreografia sono di grande importanza. Nel II° atto (per economia – siamo in guerra, non lo dimentichiamo perciò ci adattiamo) manca la folla e nel III° atto, specialmente causa l'errore dello scenografo che non ha *chiuso* la sala, c'è un gran vuoto in scena.

Il costume del piccolo vecchio è di un grottesco che ripugna.

III) Ottimi i cantanti salvo la Corsi che pur essendo padrona della sua parte, appena passa il "fa" (nell'opera ci sono pochi acuti, non si va più su del "fa") urla e stona tanto da compromettere la esecuzione.

Denuncio i tre pericoli: la meschinità del corteo del II° atto, la scena e messa in scena del III° atto (I° quadro) e gli acuti della Signorina Corsi.

Avevo insistito per un'altra interprete.

A Nicola De Pirro, Roma, M. C. P. / D. G. T.<sup>29</sup>

Dai documenti che evidenziano le remore malipieriane e la preoccupazione dei promotori della rappresentazione emerge chiaramente quanto l'officina creativa sia chiusa agli apporti esterni, anche quando i collaboratori sono d'eccezione. Si scorge nella natura ideale di Malipiero

<sup>29</sup> L'indicazione del referente è tracciata a penna in calce al testo dattiloscritto. Il testo della lettera è riprodotto in GIAN FRANCESCO MALIPIERO, "C'era una volta un musicista" [...], cit., p. 44.

una circolarità rappresentativa che ruota intorno alle fantasie dell'artefice-creatore; è costui il solo che può esaltare le "impressioni dal vero", le risonanze della vita, i ritmi della tradizione, rivelando le interdipendenze tra le fonti della sonorità e la prassi esecutiva, tra percezione e orchestrazione. Inoltre, il teatro di Malipiero è contraddistinto da un'idea che appartiene ai palcoscenici sperimentali europei del primo Novecento, tra simbolismo ed espressionismo, sebbene il maestro ritorni prima o poi sulle tracce delle proprie idiosincrasie creative<sup>30</sup>.

La realizzazione, che va in scena al Teatro Reale dell'Opera di Roma il 24 ottobre 1942 con la direzione musicale di Mario Rossi, trova un'eco ampia e giudizi favorevoli sulla stampa quotidiana e periodica<sup>31</sup>.

Un'altra esecuzione ha luogo mentre Malipiero è ancora in vita il 18 gennaio 1968, presso il Teatro alla Scala di Milano, diretta da Nino Sonzogno,

<sup>30</sup> «La Topaia Castello (Firenze) 3/VII/942-XX. Caro Malipiero, l'altro giorno, prima di lasciare Roma, ho finalmente visto il pittore Prampolini. Egli mi ha detto che ha parlato con te a Venezia e che è perfettamente d'accordo sull'esecuzione delle scene e dei costumi dei *Capricci di Callot*, così come tu li esegui. Ad ogni modo io gli [ho] ripetuto e chiaramente che nel preparare la messa in scena della tua opera egli deve ispirarsi completamente ed esclusivamente ai disegni del Callot. Ho avuto la netta impressione che il Prampolini abbia compreso le tue idee e poiché le ha accettate in pieno, credo che possiamo essere tranquilli su questo punto; in quanto che se il Prampolini – come tu dici con frase espressiva – ama dipingere a triangoli, è pur vero ch'egli ha tanto ingegno da poter far tutto quello che gli si chiede – e farlo bene. Ad ogni modo, prima di passarli alla realizzazione, vedremo tanto i figurini, quanto i bozzetti delle scene. [...] Ed ora lasciami dirti il mio gran dolore per aver dovuto rinunciare a dirigere la tua deliziosa opera. Tu sai che si deve distribuire il lavoro osservando un giusto criterio di avvicendamento, di rotazione. Ora è evidente che se io – che ho l'incarico d'organizzare la stagione – oltre al *Wojzeck*, che per molte ragioni dovrò dirigere, mi tenessi anche i *Capricci* si direbbe che mi son "fatta la pappa" a mio solo vantaggio. E allora... avvicendiamo e rotiamo. Mi consola il pensiero che la tua opera sarà in buone mani. Infatti il maestro Mario Rossi al quale sarà affidata, oltre che essere ottimo musicista, esperto direttore, onesto artista (cosa non facile ai giorni nostri) ama e sente la tua musica. Mi ha chiesto la partitura e, poiché l'ho qui con me, gliela darò subito. Avrà così il tempo di studiarla con calma. Ciao, carissimo – scrivimi. Ti abbraccio affettuosamente. Tuo amico Tullio Serafini» (Lettera manoscritta su carta intestata del consulente artistico del Teatro Reale dell'Opera, pubblicata *ivi*, pp. 45-46).

«8. Via Rubicone. Roma. 2. ott. 42. XX. Caro e illustre maestro, mi è stato comunicato il tuo desiderio di mutamento della scena "del corso". Non è cosa facile per ragioni prospettiche, ma è stato fatto così come desideri. Affinché il portale sia praticabile per la carrozza e le portantine, deve avere una lunghezza di circa 2 metri, e per mantenere il carattere 600 di proporzione in altezza non si può mettere proprio nel fondale in faccia, ma nel fondo di 3/4. Non dubitare caro Malipiero che senza sfarzo, ma interpretando bene lo spirito dell'opera – della musica – (stupenda) non ho tradito le tue aspirazioni ed ho fatto opera degna, come del resto è opinione del maestro Serafini. Avrò piacere di vederti presto e portare a termine in collaborazione questa nuova creazione. Molto cordialmente tuo Prampolini» (*ivi*, p. 47).

<sup>31</sup> Tra le recensioni si riporta, anzitutto, quella di ANDREA DELLA CORTE, *Al Teatro Reale*

con la regia di Sandro Sequi e le scene di Pier Luigi Samaritani. Ancora una volta, attraverso una lettera dell'ottantaseienne maestro, indirizzata al responsabile artistico scaligero Gianandrea Gavazzeni si coglie la diffidenza verso nuove manipolazioni; Malipiero ribadisce con la consueta schiettezza come la messinscena sia già «fissata chiaramente sulla partitura»; poi, non si sottrae all'obbligo di stilare precise disposizioni, a partire dal prologo, nel quale «le danze devono corrispondere al carattere delle maschere di Callot, il costume delle quali deve riprodurre esattamente le fotografie che le ho consegnato. Per quanto bravo il costumista sarà sempre un asino di fronte a Callot e non deve deformarlo». Chiede di rispettare i «movimenti scenici dei singoli attori», come descritti nello spartito, e conclude con un'accorata

*dell'Opera "I capricci di Callot" di G. F. Malipiero, ne «La Stampa» del 25 ottobre 1942: «Ho sempre creduto di vedere in Gian Francesco Malipiero l'uomo del Settecento. Un cuore secco e spietato, un'aridità furiosa. Non l'ardita chiarezza, non lo spirito della ragione, taumaturgica illuminazione di quell'epoca, ma la decrepitezza preziosa, le tare, le manie di un uomo di due secoli fa. È il vecchio irsuto veneziano che piega i ginocchi, sorride, gli occhi fissi nel canale, e impazzisce brutalmente. Ma caduco non è, anzi, una figura eterna. Sangue umano non arde in lui, è bruciato; e lo spirito? volatilizzato. Questo pensavo fino a ieri: sta a vedere che mi sono sbagliato. Su per giù era questa, fino a ieri l'altro, l'immagine che mi ero fatto del maestro Malipiero. Quand'ecco che all'improvviso, al Teatro Reale di Roma, va in scena senza chiasso la sua opera appena sfornata *I capricci di Callot*. Una novità. Cos'è cosa non è, quest'opera che non va e ci prende al laccio, io che peso due quintali, mi rapisce e mi porta in alto come una piuma. Benché l'opera sia condannabile, c'è dentro oro fino, di zecchino addirittura, oro che non si trova più sul mercato. E il pubblico l'accoglie. L'istrumentazione concorre alla varietà del tragico (che ha tre o quattro momenti ben determinati) dal grottesco. Essa è ben dosata, sicché le parole si percepiscono nitidamente. E non è ultimo pregio di questa partitura da considerare fra le migliori di Malipiero».*

Degno d'interesse è il giudizio di Guido M. Gatti, al quale l'opera è dedicata, ne «L'illustrazione italiana» del 1° novembre 1942: «Il "mondo" di Malipiero, pur con il segno preciso e prepotente della sua personalità, si richiama [...] a quello di un certo romanticismo fantastico e lunare di origine nordica. S'intende [...] come insieme di preferenze sentimentali [...] non di tendenze estetiche [...]; le quali volgono, al contrario, verso tutt'altri lidi, e più particolarmente verso una classicità e chiarezza mediterranea, verso una semplicità e concinnità di linguaggio, uno spirito di ironia e di leggerezza, che è piuttosto latino che germanico».

Fedele D'Amico commenta l'avvenimento ne «La Rassegna Musicale» del dicembre 1942, collocando i *Capricci* nella nuova fase della scrittura malipieriana, che ha «rinunciato così all'antica violenza timbrica, come agli energici contrasti drammatici del suo passato, per dare in un linguaggio pacato e fluente, tutto impastato senza scarti in un'unica atmosfera» (pp. 335-336). Cfr., poi, gli interventi critici di Franco Abbiati in «Corriere della Sera», 25 ottobre 1942; Valentino Bucchi in «La Nazione», 25 ottobre 1942; Francesco Scardaoni in «La Tribuna», Roma, 27 ottobre 1942; Bruno Barilli in «Il Tempo», 12 novembre 1942; Giulio Cogni in «Il Messaggero», 26-27 ottobre 1942. I materiali sono conservati presso l'Istituto per la musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

invocazione: «La supplico di prendere in considerazione quanto le dico, è essenziale. Ho subito troppi danni dai registi»<sup>32</sup>.

### 3. *Maschere nel labirinto dell'immaginazione*

L'indagine di Malipiero sul mondo delle maschere approda ad una codificazione segnata dalle suggestioni della scena europea del XX secolo; le figure tratte dalla tradizione della commedia all'improvviso appaiono simili a proiezioni d'«immagini spettrali dell'animo umano». Nello spettacolo-collage *La fiera delle maschere*, realizzato nel 1946 per la Biennale di Venezia, Luigi Squarzina, Luciano Salce e Vito Pandolfi, che ne firma la regia, costruiscono un buon esperimento di sintesi fra il recupero dell'antico e l'applicazione dei principi teorici dei maestri della scena primonovecentesca, a partire da Mejerchol'd. Gli Zanni, Arlecchino, Colombina, Capitan Spaventa, Frittellino e Pantalone, gli innamorati Flaminio e Florinda assumono sopra di sé una condizione larvale, che allude alla tirannia e all'oppressione subita dall'uomo contemporaneo. La loro danza è agonica, come sottolinea il disperato tango iniziale, musicato da Roman Vlad; anche le altre citazioni musicali riannodano il modello tradizionale, da Scarlatti a Pergolesi, alle interpretazioni simboliche di Stravinskij.

La fantasia teatrale malipieriana continua l'azione di recupero dei caratteri e delle maschere della tradizione scenica italiana ed europea, approdando alla composizione di tre opere d'ispirazione comica, *Il Capitan*

<sup>32</sup> La lettera, scritta da Asolo il 20 giugno 1967, è conservata presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Sandro Sequi cercherà di tranquillizzare il compositore con una lunga lettera, consultabile presso lo stesso archivio, dalla quale si comprende come Malipiero abbia esaminati i bozzetti scenografici di Samaritani e il progetto di realizzazione, avanzando puntualmente dubbi e chiedendo modifiche. L'accoglienza fu positiva; cfr. GIULIO CONFALONIERI, *Le buone intenzioni sono sospese nell'ambiguità*, in «Il Giorno», Milano, 19 gennaio 1968; DUILIO COURIR, *I capricci di Callot di Malipiero*, in «Il Resto del Carlino», 19 gennaio 1968; MASSIMO MILA, *I capricci di Callot alla Scala. Festeggiati Malipiero e i cantanti*, in «La Stampa», Torino, 19 gennaio 1968; MARIO MONTEVERDI, *I capricci di Callot di Malipiero alla Scala*, in «Giornale di Bergamo», 19 gennaio 1968; MARIO PASI, *Gli abiti fanno gli uomini*, in «Corriere d'informazione», Milano, 19 gennaio 1968; GUIDO PIAMONTE, *Un cangiante imaginismo musicale nei Capricci di Callot di Malipiero*, in «Il Gazzettino», Venezia, 19 gennaio 1968; LEONARDO PINZAUTI, *I capricci di Callot alla Scala di Milano*, in «La Nazione», 19 gennaio 1968; RUBENS TEDESCHI, *Hoffmann disciolto nel gotico veneziano*, in «L'Unità», Roma, 19 gennaio 1968; ARMANDO GENTILUCCI, *Atrocì marionette*, in «Paese Sera», Roma, 20 gennaio 1968; FEDELE D'AMICO, *I vestiti che cantano*, in «L'Espresso», 28 gennaio 1968; GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Una rosa per Fedora*, in «Gente», 31 gennaio 1968; EUGENIO GARA, *Matrimonio con bisticci fra Malipiero e pubblico*, in «L'Europeo», 1 febbraio 1968.

*Spavento, Il Marescalco e Don Tartufo bacchettone*. Il primo lavoro, *Il Capitano Spavento*, composto tra il 1954 e il 1955, va in scena al Teatro San Carlo di Napoli nel 1962, per essere poi ripreso per il Teatro Comunale di Treviso nel 1969, insieme al *Marescalco*. Il *Don Tartufo* deriva dalla lettura di un "plagio" del modello molieriano, quello compiuto da Girolamo Gigli con *Don Pilone, ovvero Il Bacchettone falso*.

Il musicista stende un libretto che, come è accaduto in altri casi, prosciuga la stessa fonte con l'intenzione di esaltare la definizione di una tipologia di personaggi che, superando l'incoerenza della storia, corrisponda completamente ad una visione fedele e individuale della scena. Spesso il maestro agisce giocando sui contrasti, oppure mette in moto un sistema di schematizzazione che è possibile ricondurre alle suggestioni della matrice popolaesca. Nel *Marescalco*, pur recuperando i nessi con la commedia di Pietro Aretino, Malipiero finisce invece per stravolgere la traccia cinquecentesca, navigando entro il labirinto dell'immaginazione e realizzando un finale tanto assoluto, quanto cupo. «Tutto sparisce nell'oscurità», scrive nella didascalia conclusiva, un'affermazione che decreta la fine dell'artigianato teatrale, travolto dalle Baccanti in preda alla furia orgiastica<sup>33</sup>.

Riemergono, di nuovo, gli accostamenti interno/esterno, tenda nera/bagliori di luce, eroi/straccioni, gli stessi che contraddistinguono la sua ricerca degli anni '30 e '40; per Malipiero l'arte del teatro deve fermare il tempo, mentre solamente la musica può mostrare il rovello di un artefice convinto che la teatralità riviva anzitutto nelle zone più segrete della fantasia, oppure che si realizzi di rado, piuttosto come assenza della visione, meglio attraverso l'ascolto a distanza, l'ascolto radiofonico. Intanto, la scena si spegne inesorabilmente, dopo essersi illuminata per pochi istanti, il momento necessario per dimostrare la sua inconsistenza, la sua inutilità: resta, invece, intatta la prepotenza della vera creatività.

<sup>33</sup> Cfr. GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il Marescalco*, in GIAN FRANCESCO MALIPIERO, "C'era una volta un musicista" [...], cit., pp. 98-112.

Finito di stampare nel mese di marzo 2006  
per conto di Esedra editrice  
da Daigo Press s.r.l. - Limena (PD)

# I Drammaturgie della *quête*

a cura di Elena Randi e Cristina Grazioli

Nato da un convegno in ricordo di un eccelso teatrologo come Umberto Artioli, *Drammaturgie della quête* è diviso in due parti: nella prima gli studiosi, amici e colleghi che hanno voluto rendere omaggio allo studioso mantovano, ne affrontano la metodologia di lavoro e la biografia intellettuale; nella seconda si focalizza l'attenzione sul motivo della *quête* nel teatro europeo.

Il viaggio iniziatico verso la conoscenza dell'lo è un tema-chiave delle interpretazioni di Artioli, che ad esso ha dedicato studi illuminati. Intrecciato agli itinerari sapienziali della tradizione alchemica, il motivo compare sin dal fondamentale saggio su Antonin Artaud (1978) e conosce un momento fondamentale negli studi dedicati all'Espressionismo. Il modello dell'itinerario salvifico (che non prescinde, tuttavia, dal suo percorso simmetrico, lo sprofondamento infero) trova poi la sua applicazione esemplare negli studi dedicati a D'Annunzio e a Pirandello (ma si pensi anche alla lettura di Maeterlinck, di Strindberg o dei surrealisti). L'analisi di testi della cultura medievale cristiana, dei modelli biblici, di miti e figure del paganesimo antico riassorbiti dalla cultura rinascimentale, ha aperto gli studi ad una ricerca delle fonti occultate di grandi autori della drammaturgia europea.

Applicando questa chiave di lettura ad un ampio ambito d'indagine (sia pure concentrato sulla drammaturgia otto-novecentesca, dove il motivo ricorre con maggior frequenza), i contributi raccolti, oltre che porre interrogativi intorno a temi cari ad Artioli, sollecitano una riflessione sulla metodologia dello studioso.

€ 19,50

ISBN 88-6058-001-3



9 788860 580016