

Istituto Veneto
di Scienze, Lettere ed Arti
VENEZIA

Ente Autonomo
Teatro La Fenice
VENEZIA

CERIMONIA COMMEMORATIVA
DEL MEMBRO ONORARIO
MAESTRO GIAN FRANCESCO MALIPIERO

Teatro La Fenice, 15 giugno 1974

La solenne cerimonia commemorativa del Maestro Gian Francesco Malipiero, che dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti fu illustre Membro onorario, si svolge nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice associatosi alla manifestazione.

Sono presenti la vedova Signora Giulietta, il Consiglio di Presidenza dell'Istituto, Membri e Soci, e numerosi estimatori dello Scomparso.

All'apertura della cerimonia il Presidente dell'Istituto Prof. Antonio Rostagni, dopo aver rinnovato le espressioni di cordoglio alla vedova, presenta agli intervenuti il Prof. Massimo Mila dell'Università di Torino, il quale tiene il discorso commemorativo.

GIANFRANCESCO MALIPIERO
E L'IRRAZIONALISMO CONTEMPORANEO

MASSIMO MILA

Ringrazio l'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti per l'onore che mi ha fatto chiamandomi a ricordare Malipiero qui, nella sua città; onore immeritato, perché tanti meglio di me potrebbero assolvere questo compito. Non è una formula convenzionale di complimento ma, come si vedrà, è la confessione d'una intima difficoltà, radicata nello stesso rapporto d'amicizia che negli ultimi anni mi aveva legato sempre più strettamente al nostro grande Vecchio.

Non starò certo a rievocare qui, dove tutti la conoscono, l'aneddotica del personaggio, che pure meriterebbe d'essere raccolta, come fu fatto per le battute di Rossini. Né vorrei indugiare sulla biografia o sull'elenco, sterminato, delle opere, reperibili in qualunque enciclopedia. Basti ricordare ch'era nato a Venezia il 18 marzo 1882, da Luigi Malipiero, figlio di quel Francesco, musicista, la cui carriera operistica interferisce curiosamente, un paio di volte, con quella di Verdi.

« Ho veramente udito — si chiede Malipiero nei suoi ricordi — una folla acclamare il padre di mio padre dopo il trionfo di un suo melodramma? » (Sembra strano, perché il 1887 è proprio l'anno in cui Francesco Malipiero venne a morte, in età di 63 anni; ma potrebbe trattarsi della ripresa di un'opera precedente). « Ville, case, campagne, un rispettabile patrimonio egli aveva già sperperato per rappresentare le sue opere teatrali: alla vigilia della sua morte, sperando ancora che *la fortuna* lo assistesse, egli volle sacrificare l'ultimo residuo delle nostre ricchezze ». Così continua nei suoi ricordi Malipiero, ed i maligni vogliono che di qui abbia origine la sua avversione congenita per il melodramma convenzionale.



GIANFRANCESCO MALIPIERO

1882 - 1973

Ricordiamo di sfuggita le convergenze della carriera operistica del nonno di Malipiero, allora giovanissimo, con quella di Verdi. Questi stava per far rappresentare l'*Attila* alla Fenice (ciò che avvenne il 17 marzo 1846), e lui lo precedette col medesimo soggetto. Il 27 novembre 1845 Francesco Maria Piave informa Verdi: «Il maestro Malipiero darà il suo *Attila* all'Apollo; ma ohimé la compagnia non mi par tale da far risaltare nulla a questo mondo». Nessun sospetto è possibile che l'*Attila* di Malipiero abbia suggerito l'argomento a Verdi, perché questi ne aveva avuto la prima idea il 12 aprile 1844 e l'annuncio alla Fenice era stato dato fin dal novembre 1844. L'inizio della composizione era avvenuto nel settembre 1845.

Più gustoso è il contatto avvenuto tra i due musicisti nel 1851. Malipiero era approdato anche lui alla scena gloriosa della Fenice, con un *Fernando Cortez* che fu rappresentato il 18 febbraio. Ora quell'anno Verdi doveva consegnare al teatro la sua nuova opera, tratta da *Le roi s'amuse*, di Victor Hugo, ed era maledettamente in ritardo. Il direttore del teatro, Marzari, gli aveva scritto, con una certa severità, il 14 gennaio: «L'opera del maestro Malipiero andrà in scena non più tardi del 1° febbraio p. v., sicché importa ch'Ella si trovi in Venezia pel 4 o 5 febbraio al più tardi». Fortunatamente per Verdi, le prove dell'opera di Malipiero andarono incontro a impreviste difficoltà. Ecco che cosa riferiva il fedele Piave il 20 gennaio: «Le prove di Malipiero sono incominciate da otto giorni, ma credo si tarderà ad andare in scena perché la musica è senza ritmo ed i cantanti sudano e stentano ad impararla. Dio sa poi che inferno troveranno in orchestra». Sembra quasi che si parli della musica del nipote, anziché del nonno! E il 24 gennaio: «Caro Verdi, buone nuove! Le prove di Malipiero sono sospese, la sua musica presenta troppe difficoltà di esecuzione; tu abbisogni di tempo, per cui si è pensato a dar la *Lucia* come opera di ripiego, che andrà in scena martedì 28 corrente. Ciò porterà l'andata in scena di Malipiero fino verso almeno la metà del mese di febbraio, e questo è un respiro per te».

Ritornando al nostro Malipiero, egli stesso ricorda come seguendo il padre Luigi nella sua carriera errabonda di pianista, a Vienna avesse cominciato lo studio del violino. Poi aveva proseguito gli studi a Venezia con Marco Enrico Bossi, che lì per lì non s'era

accorto delle sue qualità; ma fu poi con lo stesso Bossi ch'egli si diplomò in composizione a Bologna, nel 1904. Nel frattempo s'era prodotto un avvenimento storico, decisivo per l'avvenire artistico di Malipiero: frugando nei manoscritti della Marciana, allora derelitti e oggetto di rare visite di musicologi stranieri, s'era imbattuto nell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Questo avveniva nel 1902, come provano le firme di frequenza nei registri della Biblioteca. Si può ben dire che di lì comincia il destino di Malipiero.

Nel 1908, trovandosi per qualche tempo a Berlino, ascoltò alcune lezioni di Max Bruch, autore del famigerato *Concerto* per violino; ma nei suoi ricordi smentisce sdegnosamente d'esserne mai stato allievo. Nel 1913 a Parigi, si trattenne giusto quel tanto che fu sufficiente, per suggerimento di Casella, ad assistere alla storica gazzarra per la prima esecuzione del *Sacre du printemps*. Nel frattempo aveva scoperto Asolo, dove nel 1922-23 acquistò la casa in cui è poi sempre vissuto (e che si spera verrà un giorno consacrata alla sua memoria: è già un museo, basta lasciarla così com'è). Da Asolo lo cacciò, nel 1917, il dramma di Caporetto, da lui vissuto con intensità dolorosa. (Ricordo che una delle prime volte che mi recai a visitarlo ad Asolo, mi fece uno strano dono: una baionetta austriaca). Fu coinvolto nella tragica ritirata e, profugo tra i profughi, si spinse fino a Roma, dove rimase alcuni anni entrando nel giro della vita musicale, lui generalmente schivo di contatti. Nel 1921 fu nominato insegnante di composizione a Parma, e vi rimase fino al 1924. Due anni dopo cominciò quell'opera omnia di Monteverdi che segna una svolta decisiva non solo nella sua esperienza d'artista e di studioso, ma nel corso della cultura musicale italiana. Questa impresa lo occupò per sei anni, poi dal 1932 al 1940 gli fu affidato un corso di perfezionamento al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, del quale divenne direttore nel 1939, e lo rimase fino al termine inesorabile dei burocratici limiti d'età, nel 1952. È collegato alla sua presenza il fatto che Venezia sia diventata un focolare della nuova musica italiana, con compositori come Nono e Maderna, con direttori d'orchestra di gusto moderno come Nino Sanzogno, Ettore Gracis e lo stesso Maderna, con pianisti come Gino Gorini e Sergio Lorenzi.

Nel 1947 ebbe inizio l'altra grande impresa musicologica a cui è legato il nome di Malipiero, l'edizione nazionale della musica stru-

mentale di Vivaldi, ch'egli diresse fino all'ultimo giorno della sua vita, alla testa d'un manipolo di valorosi collaboratori. Nel frattempo non cessò mai di produrre, con una continuità e un'abbondanza che nel nostro tempo non hanno altro riscontro se non nella fecondità di Darius Milhaud. Per Malipiero scrivere musica era così naturale e comune come per noi scrivere parole: chi di noi può passare giorno senza che gli avvenga di prendere la penna o di mettersi alla macchina da scrivere per una lettera, per prendere appunti, per fare un conto o annotarsi un pro memoria? A sera tarda, quando tutti se ne vanno a dormire e il silenzio della notte avvolgeva la casa di Asolo — sulla porta ci sta scritto: *omnia munda mundis, omnia immunda immundis* — lui cominciava a vivere veramente e con la lucidità degli uomini notturni si metteva a scrivere un po' di musica. L'alba lo trovava al tavolino, occupato nel dialogo coi suoi fantasmi.

È ovvio che in una produzione così sterminata, non può essere tutto sullo stesso piano di eccellenza: anche a un Manzoni o a un D'Annunzio poteva accadere di vergare qualche lettera puramente d'affari, senza pretese di stile né di valori poetici. Sicché un compito immenso spetta alla futura storiografia musicale: che qualcuno si metta lì, di fronte a questa enorme massa di musica, e ne tragga un bilancio valutativo, secondo quella esigenza da lui stesso additata nel prezioso volume promosso nel 1952 da Gino Scarpa, che contiene numerose ed essenziali testimonianze e un catalogo delle opere da lui stesso commentato. «Dalla lettura dei miei commenti al Catalogo — egli vi scrisse — risulta chiaro che non nutro uguale amore per tutte le mie creature».

Fino al 1952, dunque, provvede ad un primo inquadramento quest'ottimo lavoro (al quale sono attinte tutte le citazioni usate in questo discorso, ad eccezione degli inediti). Restano 21 anni da sistemare criticamente e da collocare in prospettiva storica; 21 anni in cui si pongono lavori come — citando a memoria e alla rinfusa — i *Dialoghi* strumentali, un paio di Sinfonie, numerosi lavori strumentali, molte cantate o, come s'era messo a chiamarle, «rappresentazioni da concerto», quali *Magister Josephus*, *Preludio e morte di Macbeth*, *L'asino d'oro*, e le ultime opere teatrali: *Donna Urraca*, *Capitan Spavento*, *Venere prigioniera*, *Metamorfosi di Bonaventura*, *Il Maniscalco*, *Don Tartufo bacchettone*, *Giuda Iscariota*, *Uno dei dieci*.



Di fronte a questa immensa produzione, abbondante in ogni campo, vien fatto di porsi una domanda in apparenza futile, ma che pure può servire come primo approccio. Era un compositore prevalentemente vocale o strumentale?

Ci sono due risposte esplicite e antitetiche da parte di due dei più acuti e affettuosi estimatori della sua arte. Massimo Bontempelli vi avvertiva una « tendenza a sentire sempre meglio ogni suono come invenzione vocale ... Egli è sempre, anche quando orchestra, felicemente antistrumentale ». Al contrario, Guido M. Gatti trova: « La parola non s'infiama mai al palpito musicale: è uno schema ritmico ... Il discorso non nasce da suggestioni letterarie o pittoriche. Le immagini musicali hanno origine in un mondo puramente musicale, in un clima sonoro che non ha rapporto con le avventure letterarie ».

Hanno ragione tutti due. Più d'uno fra gli amici di Malipiero ricorderà la sua opinione sul *Preludio e morte d'Isotta*: che è tanto bello così, come si sente in concerto, e quando si va in teatro si prova fastidio per quella gatta che sovrappone i suoi strilli sul canto dei violini. D'altra parte, *Cantari alla madrigalesca*, *Rispetti e strambotti*, *Stornelli e ballate*, *Sinfonia delle canzoni*, la musica strumentale di Malipiero non è tutta un ininterrotto vagabondaggio vocalistico, mai astretto alle simmetrie delle forme sonatistiche?

Certo non metteremo Malipiero tra i seguaci di quel « realismo della parola » che ha avuto i suoi grandi non solo in Mussorgski e in Janacek, ma anche in Verdi, e talvolta anche in Rossini, in Bellini e perfino in Donizetti. Ma se non era tanto sensibile alla parola, né come semantema né come fonema, al linguaggio sì, era sensibile. Sentite cosa mi scriveva il 3 maggio 1962: « In quanto ai testi delle mie opere religiose (meglio dire mistiche) un'orribile mia avventura con un orribile librettista mi ha allontanato dalla parlata d'oggi. Persino Pirandello nella *Favola del figlio cambiato* spesso mi disturbava. Nelle *Sette canzoni* e nel *Torneo notturno* l'antica poesia italiana mi permise di ritrovarmi. Il Poliziano molto collaborò con me. Io avevo fatta mia questa poesia perciò non sentivo di essere in ritardo, tutt'altro. Essa fu per me molto più del folklore per Strawinsky,

per De Falla ecc. ecc. La prosa del Cavalca (Santa Eufrosina) è più che poesia, è lo specchio della nostra anima musicale ».

Questo è uno dei caratteri che ci permettono di scorgere in lui il più italiano fra i musicisti della gloriosa generazione dell'Ottanta (vedremo poi quali altri caratteri ci permettano di scorgere in lui anche il più europeo). La doppia operazione storica condotta avanti da quella generazione — recupero del passato musicale italiano preottocentesco, e aggiornamento stilistico europeo — ebbe in Malipiero un protagonista ugualmente avanzato nei due versanti; l'uomo moderno conviveva in lui con la scoperta degli antichi, datata da quel famoso 1902. « Un curieux équilibre s'établit entre sa sensibilité d'artiste moderne qui connaît Debussy et Strawinsky et sa culture de musicien épris du passé et qui ne peut se résigner à considérer Monteverdi et Luigi Rossi comme des morts ». Così scriveva nel 1927 il suo amico Henry Prunières, e raccontava come, « ayant passé bien des années dans les bibliothèques d'Italie en tête-à-tête avec des maîtres du XVII.e siècle, j'éprouvai un jour l'étonnement de rencontrer l'un d'eux bien vivant sur la terre. L'Italie réserve de telles surprises ».

Anche lui, Malipiero, viveva in sé questo conflitto. « Spesso mi tormento per lo stile della mia casa. Se ho amato la musica, la poesia, tutta l'arte nostra antica, è logico che anche l'interno della casa di un Poliziano o del Mantegna o di Gesualdo da Venosa dovessero piacermi, ma questo senso decorativo antiquato poteva corrispondere alla mia sensibilità che pur è dei nostri giorni? Non potevo che rivolgermi al passato, che per me rappresenta il presente e l'avvenire ». È chiara la preoccupazione che il culto del passato musicale potesse restare ad un livello pittoresco e folcloristico, come accadeva per certi compositori suoi contemporanei, e come sarebbe stato nel caso della « posa » di abitare in un interno cinquecentesco.

Invece Malipiero si sentiva veramente come un esule nel suo, nel nostro tempo. « Palestrina, Gesualdo da Venosa, Orazio Vecchi, Claudio Monteverdi, Domenico Scarlatti divennero i miei veri maestri e cercai pure di rintracciare la nostra musica popolare, anche attraverso il canto gregoriano ». Tale il senso della polemica antiottocentesca, che gli fu spesso aspramente rimproverata come una mancanza di rispetto alle glorie patrie. « 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 qualora li rimettessimo, almeno, allo stesso livello di quelli ottocenteschi».

Il passatismo di Malipiero aveva fondamenti fisici, acustici: nell'orecchio, prima ancora che nel cervello o nel cuore. L'odio suo per il sistema temperato, responsabile secondo lui di tutti i mali della musica dopo il Seicento, veniva da un'intolleranza costituzionale, una vera e propria allergia. « Troppo facilmente si dimentica che la musica negli ultimi due secoli si è a poco a poco ridotta alle sole tonalità maggiori e minori, e che il sistema temperato ha permesso, dal punto di vista fisico, una formazione dell'orecchio che non ha più nulla da vedere con la musicalità di Palestrina o di un Domenico Scarlatti ».

In una lettera privata del 23 ottobre 1964 ritornava con ampiezza su questo argomento che tanto gli stava a cuore. « Non c'è frammento di scultura o di pittura in pessimo stato di conservazione, che sia in condizioni peggiori della musica, perché l'evoluzione musicale, dalla seconda metà del diciottesimo secolo in poi, ha distrutto la linea di ogni singolo canto che si esprima secondo *i modi*, che rappresentano la base di ogni *nostra* espressione musicale, dal canto gregoriano in poi. I quarti di tono sparirono a poco a poco (non erano forse veri quarti di tono, ma 'or calando, or crescendo' davano la possibilità di manifestare un sentimento, sia collettivo che personale, ben più vario e umano di quello dei 'divi', che cantano 'la cavatina'), Guido d'Arezzo influi sulla costruzione della scala, però soltanto con lo Zarlino e Nicola Vicentino il modo si costituì in sindacato, per poi degenerare in sistema e restringendosi sempre più fino a generare l'orribile e infame trattato di contrappunto apparso sotto il nome di Luigi Cherubini, ma che è invece opera dello sciagurato Halévy ». E nella stessa lettera ribadiva il suo pensiero: « Nella interpretazione della musica vocale polifonica fino a buona parte del XVII secolo si devono rispettare i modi (chiamati tonalità gregoriane, greche, ecc.) che alla loro epoca si citavano come necessari quando si parlava del carattere di certe composizioni vocali. Per me sono la cosa essenziale (guardi il libretto della *Proserpina rapita*, dello Strozzi, per la musica del povero Claudio, o il *Fiorilegio* del Marinoni del 1644 e vedrà che *si esigono, non per regola, ma perché voluti e necessari, i modi*) ed è la più vergognosamente calpestata dagli elaboratori, esecutori ed altra genia nella illusione

che con un diesis o un bequadro (il bemolle si conserva innocente) trasformino la linea in melopea ottocentesca che piaccia al pubblico (...). I tedeschi hanno fatto scempio di modi e gli italiani ignoranti hanno applaudito, come già applaudivano Hitler pensando forse al Barbarossa o al boia Metternich».

E avendogli io risposto che comprendevo e condividevo il suo rimpianto, ma che sinceramente non mi pareva si potesse estendere l'età dell'oro modale fino al Settecento e a Domenico Scarlatti, ritornava alla carica il 2 novembre, concedendo qualcosa con una mano, e subito riprendendoselo con l'altra. «I tedeschi, durante il secolo scorso, vollero beethovenizzare, a forza di bequadri, bemolli e diesis, tutta la musica del passato (...). Ella ha ragione, parlando della musica del XVIII secolo, i *modi* non c'entrano più però, nonostante il sistema temperato, non esistevano ancora apparecchi per misurare le vibrazioni, non esisteva ancora il 'la governativo' perciò rimaneva un certo margine per esprimersi liberamente (calando o crescendo) apparentemente stonando, secondo i professori di solfeggio italiani (...). Tutto questo per dirle che nel secolo XVIII i modi non erano ancora scomparsi totalmente, specialmente nel popolo italiano che non cantava ancora le sue passioni con pezzi d'opera». E preoccupato della fiducia che gli pareva di rilevare in me nella «*Aufführungspraxis* di marca tedesca», mi schiariva energicamente le idee come segue: «In quanto ai modi, un bellissimo esempio della bestialità del famigerato» (e qui seguivano nome e cognome d'un illustre musicologo tedesco) «lo troverà nella sua edizione del *Ritorno d'Ulisse in patria* e precisamente nel coro dei Feaci. Qui, ora col do diesis, ora col do bequadro, Monteverdi giuoca su due modi, meravigliosamente, il bestione aggiunge il diesis a tutti i do ed è un orrore. Purtroppo, pur rispettando oggi i modi, cioè reagendo contro le aggiunte dei famigerati accidenti, il sistema temperato ha completamente distrutto l'autentica intonazione. Si può ormai dire che la musica di Arcadelt, se l'autore ritornasse sulla terra, non la riconoscerebbe più, e persino Gesualdo da Venosa verrebbe a trovarsi, rinascendo, nelle stesse condizioni. Il mio interesse per Claudio Monteverdi derivava dal fatto che essendo il genio che iniziò l'era della nuova musica, avendo egli rispettato i *modi*, mi illudevo che potesse nuovamente guidare le sorti della *nostra* musica italiana. Assurda illusione ... ».

Nella musica del passato Malipiero ci abitava dentro, letteralmente, proprio anche e prima di tutto nel *sound*, nel suo aspetto fisico e nella sua realtà d'orecchio, prima ancora che per questioni di stile e di gusto. È l'esempio più specificamente professionale della sua diuturna battaglia contro la realtà, che si estendeva però ad altri aspetti della vita.

* * *

Era dunque Malipiero un Don Chisciotte?

Stiamo qui per entrare nel giro degli argomenti più stringenti per rendersi conto della sua grandezza e della sua dimensione europea. Qui si comincia a intravedere com'è che, essendo il più italiano nella generazione dell'Ottanta, Malipiero sia pure l'unico ad inserirsi così a fondo nella tematica della cultura europea contemporanea, come non riuscì a Pizzetti e forse nemmeno all'ulisside Casella, così aperto ai quattro venti d'ogni musica moderna.

Tutti sanno come la caratteristica principale della sua musica sia stata individuata nella soppressione dello sviluppo tematico, nell'abbandono della dialettica sinfonica con le sue simmetrie, i suoi ritorni, i suoi rapporti di tensione e distensione. «*Ses motifs ne deviennent pas des thèmes*», scrisse con formula lapidaria Ernest Ansermet. E Fedele D'Amico, riprendendo l'affermazione di Guido M. Gatti che in Malipiero «l'opera musicale è materiata di soli temi», aggiunge: «il che torna a dire che codesti temi non sono dei veri temi, ma delle idee liricamente fermate una volta per sempre». Anche Bontempelli rilevava in Malipiero la presenza di un discorso musicale inteso come continuità senza ritorno. «Volte dunque decisamente le spalle al tema variato e alla melodia strofica, lui seppe vivere d'una coraggiosa fiducia che l'intima commozione dovesse bastare a diventare di per sé costruzione». Del resto, c'è su questo punto una dichiarazione specifica di Malipiero, che fa testo: «Materialmente ho rifiutato il facile gioco degli sviluppi tematici perché ne ero saturo e mi venivano a noia. Imbroccato un tema, voltandolo, sminuzzandolo, gonfiandolo, non è difficile costruire un tempo di sinfonia (o di sonata) che diverte i dilettanti e soddisfa la insensibilità degli intenditori. Il discorso della musica veramente italiana (basta pensare a Domenico Scarlatti) non s'arresta mai, segue la

legge naturale dei rapporti e dei contrasti: non costruzione geometrica ma una architettura pensile e solida, antisimmetrica e proporzionata ».

Anche tra gli amici di Malipiero c'era chi si preoccupava lealmente delle difficoltà e dei pericoli a cui tale tecnica andava incontro: « la monotonia e l'uniformità da un lato e la frammentarietà e incompiutezza dall'altro », ammoniva Guido M. Gatti. È infatti una contraddizione soltanto apparente, e ben facile da smontare, quella per cui il costruito è più agevole da recepire che non la spontaneità d'un discorso continuamente rinnovellato.

Anche Henri Prunières descriveva la tecnica antidialettica di Malipiero e non si nascondeva certe possibili conseguenze negative. « Sua preoccupazione costante è di fare a meno dei procedimenti abituali di sviluppo. Non vuole elaborazione tematica. Vuole realizzare un'opera dove i temi non cessano di nascere e di morire in un perpetuo zampillare d'idee. L'arte non consisterà nelle loro trasformazioni, ma nel modo con cui si concateneranno e si presenteranno ». Ma — si chiedeva Prunières — dove va a finire con questo sistema l'unità dell'opera d'arte? non va essa incontro a un pericolo d'anarchia e d'incoerenza? Ed illustrava con un paragone spiritoso il riparo talvolta usato dal compositore. « Per rimediare, Malipiero immagina di affidare a un tema unico, che riappare testualmente di tanto in tanto, la cura d'assicurare il collegamento dei diversi episodi indipendenti. Questo tema avrà un po' il compito del narratore arabo che riprende la parola tra ogni racconto buffo o tragico per dire: — Ed ecco un'altra storia ».

Di qui la simpatia di Malipiero per quello che Gatti chiamava « un tipo di *suite*, qualchecosa come una successione di pannelli », e di qui la natura del suo teatro, che rifiuta la costruzione psicologica dall'interno del personaggio, ma riposa interamente sopra la giustapposizione e contrapposizione di episodi contrastanti: pannelli, appunto, come fu detto e ripetuto a sazietà.

Ora, ci chiediamo, cosa significa, a quale concezione della vita risponde il rifiuto della costruzione musicale per sviluppo tematico, e della costruzione teatrale per sviluppo psicologico?

Fedele D'Amico è stato l'unico a chiederselo e a rispondere che « le ragioni della negazione malipieriana del sinfonismo a sviluppi (...) non sono affatto musicali ». Siamo qui ben vicini al nodo in cui si

stringe la natura dell'arte di Malipiero, e che fonda le ragioni della sua grandezza europea. « È in lui — dice D'Amico — non tanto la sazietà di certi modi linguistici quanto la sazietà di ogni elaborazione morale dei brutti fatti umani, soprattutto se condotta attraverso una storia, un progredire psicologico: descritta nel suo divenire (...). Orrore fisico della 'storia', del romanzo, del proustismo ».

D'Amico scrive « storia » con la minuscola, e intende intreccio, racconto. Ma possiamo estendere l'affermazione alla Storia. La concezione artistica di Malipiero è una negazione della Storia intesa come crescere della coscienza su se stessa. I suoi personaggi non conoscono l'esperienza come fruttuoso accumulo di eventi nel tempo. Il tempo passa, e non coagula: scorre, πάντα ῥεῖ, come sabbia nella clessidra. Non per niente l'opera più alta di Malipiero è il *Torneo notturno*, centrato sulla Canzone del Disperato:

*Pensa, Madonna, ben che 'l tempo fugge
Né mai ritorna a noi poi ch'è passato,
Vecchiezza ogni beltà presto distrugge
Né sempre mai si sta ferma in un stato.
Ogni cosa divora il tempo e sugge
Il bel color d'ogni viso rosato.
Fin che tu puoi, raccogli il vago fiore
De li dolci anni tuoi, che volan l'ore.*

« In questo artista — continua D'Amico — cova (...) uno dei più conseguenti pessimismi sul valore demiurgico dell'uomo europeo all'uscita dal romanticismo ». O dal Rinascimento? ci chiediamo noi. Per Malipiero — l'abbiamo visto — l'uomo europeo ha perduto la partita — almeno la partita musicale — nel Settecento. Cito ancora D'Amico: « La scoperta improvvisa della vacuità d'ogni sistemazione intellettuale del destino umano » produce una « nausea per il brulicare (...) della vita, della storia, del divenire, inutili e incomprensibili ». Conseguenza di questo pessimismo integrale è la « riduzione dell'esistenza a certi moti elementari, spogli d'investitura morale ».

Questo è il quadro clinico d'un male che ha nome ben preciso: *irrazionalismo*. E se è vero che l'irrazionalismo — piaccia o non piaccia — è, non dico la caratteristica, ma certo una delle correnti più forti del nostro tempo, un movimento della cultura at-

tuale con cui dobbiamo purtroppo ogni giorno fare i conti, ecco la ragione della statura europea di Malipiero, ecco il motivo della sua inserzione — come si diceva — in una problematica della cultura contemporanea, a cui non possono aspirare, non che Pizzetti e Casella, ma nemmeno il loico Strawinsky né il sistematicissimo Schönberg.

Per l'essenza a-dialettica della sua musica Malipiero — come già Debussy — partecipa a questo dramma della cultura contemporanea a titolo non minore di Webern, o magari di quegli esponenti della più pazza avanguardia — John Cage e seguaci — che non godevano le sue simpatie. (Ho qui una sua lettera con uno scherzo un po' pesante sul nome di Maurizio Kagel).

Ed ecco perché, inguaribilmente malato di storicismo qual mi ritrovo, e affetto di arteriosclerosi cartesiana, non dicevo per complimento che altri meglio di me sarebbero qualificati per ricordare e celebrare Malipiero. All'ammirazione per l'artista — il cui merito, naturalmente, riesce a contrabbandare ogni sorta di contenuti e a conferire loro validità assoluta sul piano estetico: non occorre esser credenti per gustare Palestrina — non è mai corrisposta in me una adesione esistenziale al pessimismo di Malipiero. Sì che l'accettare questo incarico mi ha creato qualcosa come un problema di coscienza, anzi, l'obbligo di quella imbarazzante funzione che è un esame di coscienza. Ma era un dovere, e non amo sottrarmi alle responsabilità.

Ho cercato inutilmente, mettendo a soqquadro la casa, un articolo che avevo scritto, penso una ventina d'anni or sono, quando all'ammirazione quasi faziosa per l'artista moderno che appariva, ai miei occhi, Malipiero, cominciava appena ad aggiungersi il sentimento di un'amicizia personale per l'uomo, che da allora non ha fatto che crescere. Avrei voluto rileggerlo, e forse rileggerne qualche cosa qui con voi. Era un articolo celebrativo, eppure ritengo che vi trasparisse una specie di disagio di fronte al mondo, soprattutto teatrale, di Malipiero. Né so se lui ne abbia mai avuto conoscenza. Confronto — mi ricordo — i personaggi di Malipiero coi personaggi di Verdi e ne individuavo la natura specifica nell'assenza della dimensione razionale ed etica. I personaggi di Verdi così solidi e quadrati, come figure di Masaccio, ben piantati sulle due gambe della passione da una parte e della raziocinante coscienza morale dall'altra. I personaggi di Malipiero, così umbratili e labili, nella totale dedizione

ai moti dell'inconscio: tragiche marionette che non agiscono, ma sono agite da una forza esterna implacabile e misteriosa. Due immagini dell'italiano — credo che dicevo — entrambe vere: una dell'italiano migliore, e raro; l'altra dell'italiano deteriore e più comune, privo di quella spina dorsale che è la coscienza morale, abbandonato a tutti i venti del capriccio individuale, circoscritto nei limiti del « particolare ». Forse avvertivo anch'io quel « senso di non so che inafferrabilità, sostenuta da scarti evasivi, da caustici diaframmi », che avvertiva in Malipiero Piero Nardi, per ricordare un altro personaggio di questa civiltà veneta recentemente scomparso e che tutti abbiamo avuto caro.

Semplificavo e sbagliavo, indubbiamente. Ma parlando tempo fa di queste cose con un amico musicista, che ha votato a Malipiero un'ammirazione tanto più commovente in quanto non sorretta — come avveniva per i discepoli veneziani — dalla frequentazione personale, quest'amico mi mise forse sulla via giusta. Gli confessavo queste mie riserve, queste perplessità di fronte al personaggio e al mondo malipieriano, incarnazioni tra le più autentiche dell'irrazionalismo contemporaneo, e lui, pur assentendo, mi rimbeccò: — Come? ma non credi che in Malipiero ci fosse un elemento di critica verso questa situazione di cui la sua arte è documento?

Già. La critica. Malipiero critico. Malipiero che da un artigiano di Crespano del Grappa si fa incidere in legno « una strana illustrazione tolta da un libro del XVI secolo: un circolo che doveva rappresentare il mondo, di sotto una croce rovesciata e entro il circolo case, campanili, strade, il tutto capovolto. In basso il motto *cossì va lo mondo* ». E questa xilografia — dice — « mi divertivo a stamparla in testa alla mia carta da lettera nel periodo in cui ebbi occasione di carteggiare vivacemente col Podestà di Asolo ».

Che non ci sia, in quest'uomo, la censura della ragione? Chi oserebbe affermarlo? L'irrazionalità è di Malipiero, o è del mondo? Soccorrerebbe in questa indagine un'attenta considerazione di una delle ultime opere, quell'*Uno dei dieci*, di cui la musica non aggiunge forse molto al patrimonio artistico di Malipiero, ma il cui libretto potrebbe essere una chiave, tuttavia non facile da usare, alla comprensione dell'uomo. È lui quell'Almorò Da Mula, patrizio veneto che dopo il trattato di Campoformio si barricò in casa, rifiutando semplicemente di prendere atto che l'indipendenza della repubblica

veneta era finita? È lui, murato ad Asolo in compagnia di Gioseffo Zarlino e Claudio Monteverdi, in odio al sistema temperato e alla forma sonata? Parrebbe, e qualcuno parlò di personaggio autobiografico. Eppure non v'è adesione totale: il personaggio è ridicolo, anche se commovente nella sua fissazione. Un Don Chisciotte. E: «non mi prendo la pena di imitare Don Chisciotte», mi scrisse una volta Malipiero (20 gennaio 1958).

Dunque un Malipiero critico del mondo, che va alla roversa: critico della realtà. Malipiero critico, in certo senso, perfino di se stesso e di quello che la sua arte significa. I «caustici diaframmi» e l'«umor polemico», il «gusto della schermaglia» che ricordava Piero Nardi. La «gloomy irony» — tetra ironia — che il compositore inglese Arthur Bliss riconosceva in lui. «Signorile» pareva questa «ironia» a Giannotto Bastianelli. Tetra o signorile che sia, un fatto è certo: che questa ironia c'è, discesa in linea retta dall'ironia romantica, e perciò Malipiero non va letto soltanto in superficie.

Ritorniamo, allora, a qualcuno di quegli scrittori che con più amore e perspicacia si sono chinati ad auscultare il messaggio di Malipiero: per esempio D'Amico e Guido M. Gatti. «I suoi personaggi — scrive D'Amico — sono solo nomi e figurazioni diverse di due soli personaggi, che ripetono all'infinito le proprie ragioni. E neanche dovrebbero dirsi propriamente dei personaggi; ma solo proiezioni di due poli, di due forze, le sole forze esistenti; l'una il sogno d'una incantata bellezza, l'altra la distruzione di questo sogno, il suo insensato e inevitabile destino di morte. In questi termini il primo Malipiero riscrive ogni volta, con tragica (...) ostinazione, lo stesso pezzo».

Il sogno e la morte: ecco stabiliti i termini di quell'unico dramma che Malipiero non ha mai cessato di delineare nella sua inafferrabile, fluida continuità musicale. Anche per Gatti «il tema psicologico fondamentale» è «il contrasto fra il sogno esaltante e la verità dura e pesante». Verità non è detto bene, ed infatti lo stesso scrittore continua: «Nella lotta fra la realtà e il sogno è questo che ha il sopravvento, anche se l'inguaribile pessimismo del musicista preferisce dimostrare il contrario».

Poco importa chi abbia il sopravvento. L'importante è che polo antitetico del sogno non è la verità, bensì la realtà. Malipiero lo dice chiaro, per esempio quando parla di Asolo, «il paese dei miei sogni

(nel 1926 non ero ancora stato brutalmente ricondotto, come avvenne più tardi, alla realtà) ».

Non è la convenzionale contrapposizione, oppure confusione, romantica tra la vita e il sogno. Per Malipiero il sogno è la verità, la vita come dovrebbe essere; se vogliamo usare una parola screditata: l'ideale. Ma lui sa benissimo che verità non è realtà, che altro è il vero e altro il certo, per distinguere in termini vichiani. Lui sa che la vita non è sogno, bensì realtà (la vita qual'è). Di qui l'ironia di Malipiero, la critica kantiana ch'egli esercita, restituendo alla ragione quell'imperio che parrebbe sottrarle.

Che tanta altezza di pensiero — perché d'una posizione di pensiero si tratta, anche se pensiero non pensato, bensì tutto vissuto e sofferto e pagato di persona — che tanta altezza di pensiero abbia preso forma di suoni in quel suo linguaggio di polifonia ininterrotta — il « discorso polifonico continuato », come diceva Bontempelli — tutto imbevuto di modi antichi nella « compenetrazione di varie tonalità », spingendo « l'incertezza tonale » e l'« instabilità modale » fino alle soglie, mai realmente varcate, della dodecafonia, attraverso « contrasti ed urti fra modalità e gravitazioni divergenti » (Casella), ed abbia così dato vita a centinaia di composizioni, quali somme, tra le più grandi del nostro tempo, come il *Torneo notturno*, le *Pause del silenzio*, *Rispetti e strambotti* e i *Cantari alla madrigalesca*, o alcuni dei sorprendenti *Dialoghi* strumentali, quali di vario valore, ma tutte aderenti, nella loro fluida apparenza discorsiva, al duro nocciolo di questa concezione, è la ragione che ci fa parlare della dimensione europea di Malipiero e d'una grandezza artistica che supera le frontiere nazionali di quel rinnovamento, pur così importante, della nostra musica, in cui si è concretata l'opera feconda e riuscita della sua generazione.