



# Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA  
IN  
"MODELLI, LINGUAGGI E TRADIZIONI  
DELLA CULTURA OCCIDENTALE"

CICLO XXIII

COORDINATORE Prof. ANDRISANO ANGELA

**Il teatro musicale di Gian Francesco Malipiero  
negli anni Sessanta:  
il "ciclo" di Bonaventura**

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/07

**Dottorando**

Dott. Erica Capizzi

(firma)

**Tutore**

Prof. Alessandro Roccatagliati

(firma)

Anni 2008/2010



## INDICE

Premessa	5
----------	---

### PARTE I

#### Malipiero nel suo tempo e le sue concezioni drammaturgiche

CAPITOLO I. <i>Malipiero 'moderno' e 'antico'</i>	9
CAPITOLO II. <i>Il teatro musicale: idee su funzione e strumenti</i>	19
CAPITOLO III. <i>Il teatro di Malipiero</i>	25
3.1 Un dramma per frammenti. Il 'teatro' dei sentimenti	25
3.2 Il passato come ideale metastorico	29
3.3 Maschere e figure simboliche	32
3.4. Teatro e meta-teatro	37

### PARTE II

#### *Bonaventura nell'ultima stagione teatrale*

CAPITOLO IV. <i>"Le metamorfosi di Bonaventura". Soggetto, fonti e 'ri-scritture'</i>	45
4.1 <i>Bonaventura guardia di notte</i>	50
4.2 <i>El burlador de Sevilla</i>	58
4.3 <i>La pazzia di Bonaventura</i>	65
4.4 Primi orientamenti di lettura	70
CAPITOLO V. <i>Le "Metamorfosi" di Malipiero</i>	73
5.1 Impianto narrativo	73
5.2 Le maschere	75
5.3 Ironia, pazzia, parodia	80
5.4 Realtà o sogno?	85
5.5 Rompere l'incantesimo. La metateatralità	88
CAPITOLO VI. <i>La partitura delle "Metamorfosi"</i>	95
6.1 La scrittura musicale	95
6.2 Struttura formale e funzioni dell'orchestra	113
6.2.1 <i>Bonaventura guardia di notte</i>	116
6.2.2 <i>El burlador de Sevilla</i>	129
6.2.3 <i>La pazzia di Bonaventura</i>	142
6.3 Le Canzoni	160

CAPITOLO VII. “ <i>Gli eroi di Bonaventura</i> ”. <i>Malipiero racconta il proprio teatro</i>	183
7.1 Dalle <i>Metamorfosi</i> agli <i>Eroi</i> : il ‘ritorno’ di Bonaventura e dei suoi personaggi	183
7.2 La struttura e l’impianto metateatrale dell’opera	185
Appendice	199
1. Il libretto de <i>Le metamorfosi di Bonaventura</i>	199
2. Alcune note sulla prima rappresentazione	213
Bibliografia	221

## PREMESSA

La fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento sono stati scenario di una crisi generale delle forme d'arte tradizionali, che apparvero incapaci di esprimere le istanze intellettuali ed emotive dell'uomo contemporaneo. Questa constatazione ha costituito la spinta verso un ripensamento dei mezzi artistici, verso la sperimentazione di nuove formule, di nuovi sistemi che potessero interpretare il cambiamento di orizzonti e di prospettive.

Nell'ambito specifico del teatro musicale è possibile rilevare come siano state messe in discussione non soltanto le convenzioni e le strutture ereditate dalla tradizione, ma la stessa funzione costitutiva della teatralità. Di questo assunto si fa qui il presupposto di base per un'indagine che focalizza l'attenzione sull'attività artistica di Gian Francesco Malipiero, autore legato all'esperienza della «Generazione dell'Ottanta» e al suo costante impegno per la rivalutazione della tradizione musicale italiana, ma al tempo stesso musicista aperto alle sollecitazioni provenienti dalla ricerca condotta dai suoi contemporanei verso la definizione di nuovi sistemi di scrittura musicale.

Gli studi dedicati al compositore veneziano hanno prestato molta attenzione alla produzione teatrale che si colloca tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, forse la fase più creativa dell'itinerario artistico del musicista, durante la quale egli seppe definire una sua precisa idea di teatro e una sua particolare visione drammaturgica. Sebbene la produzione drammatica di Malipiero sia stata ininterrotta nell'arco della sua parabola artistica, le ultime opere non hanno goduto di grande attenzione da parte della critica. Le ragioni vanno in parte ricondotte alle nuove istanze manifestate negli stessi anni dai giovani compositori emergenti, che hanno mostrato un atteggiamento di rottura rispetto al teatro 'di tradizione' e si sono rivolti alla sperimentazione di nuovi mezzi sonori, indagando altresì su tutte le possibilità foniche e timbriche della voce umana. Ma è pur vero che il maestro rimase talmente fedele ad alcuni 'elementi' propri della sua drammaturgia – che si ripresentano con una certa regolarità all'interno delle sue opere – da produrre la sensazione di un teatro musicale quasi ripiegato su se stesso, privo di un'evoluzione, incapace di rinnovarsi.

Il musicista veneziano ha cercato di ritagliarsi un personale spazio d'espressione e ha definito alcuni caratteri peculiari della sua scrittura, che da principio hanno determinato l'originalità del suo teatro. Va tuttavia riconosciuto, come ha acutamente notato Rossana Dalmonte, che proprio

La distanza che Malipiero prende non solo dal futurismo ma da tutti i movimenti d'avanguardia ha radici nel vivo della sua poetica: mentre i movimenti innovatori sono decisamente rivoluzionari e intendono inserirsi nel processo di rinnovamento della società per promuoverlo ed affrettarlo, per Malipiero l'arte non ha fini pratici, politici; essa non interpreta

né prefigura una realtà attuale o ideale che sia; per lui l'arte è un'altra realtà, metastorica e, dechirichianamente, metafisica<sup>1</sup>.

Sicuramente il musicista veneziano, nonostante la sua scelta di vita appartata nella casa di Asolo, non sarà rimasto indifferente ai dibattiti sul teatro musicale che presero vita a Darmstadt a partire dagli anni '50, nei quali fu ripensato il rapporto tra le diverse componenti dello spettacolo e rifiutata l'idea di una narrazione lineare che esprima quanto appartiene alla sfera del soggettivo.

Alcuni caratteri del teatro musicale del primo Malipiero, peraltro, sembrano già anticipare intuizioni che verranno pienamente sviluppate dalle nuove generazioni: si pensi in particolare alla struttura discontinua della narrazione che procede «a pannelli», negando la possibilità di una vicenda unitaria che viene sgretolata in diversi episodi giustapposti. Ma questa disgregazione è in qualche modo ricomposta dalla percezione di una presenza forte del compositore, demiurgo che crede ancora nella necessità di esprimere un sentire soggettivo e la cui 'impronta' si fa più evidente proprio negli ultimi lavori.

Ottantaquattrenne, il maestro veneziano affronta l'ennesima sfida teatrale con *Le metamorfosi di Bonaventura* (1965), e pochi anni più tardi vedranno la luce *Gli eroi di Bonaventura* (1969). Queste due opere costituiscono un significativo momento di riflessione del compositore sul proprio teatro: sebbene esse si pongano in linea con la produzione precedente per il ricorrere di temi e moduli formali già noti, costituiscono tuttavia terreno di maturazione di una nuova prospettiva intellettuale.

Con questo studio si intende dimostrare come il "ciclo" di Bonaventura rappresenti una *summa* conclusiva del percorso artistico di Malipiero, dal momento che vi convergono caratteri propri della sua drammaturgia ma anche nuove istanze intellettuali, che da una parte guardano alla cultura tardo-romantica di matrice tedesca, dall'altra interpretano una visione estetica propriamente novecentesca. Inoltre, una novità significativa risiede nello stesso impianto costruttivo delle due opere. Sebbene differenziato negli esiti, esso palesa la "presenza estetica" del compositore come unico vero protagonista dello spettacolo: l'avvicinarsi di personaggi ed episodi, sia nelle *Metamorfosi* che negli *Eroi*, è governato da un meccanismo metateatrale che agisce a più livelli (investe l'impianto macrostrutturale, ma si insinua anche nelle singole sequenze teatrali) e che suggerisce a ogni passo lo sguardo onnisciente dell'io poetico di Malipiero, impegnato in una riflessione e un bilancio sulla propria condizione di musicista e di intellettuale.

Si è scelto di articolare la dissertazione immaginando un percorso "a piramide rovesciata". Dopo aver ricondotto Malipiero all'ambito culturale suo contemporaneo e aver intercettato la peculiarità della sua concezione drammaturgica, si intende restringere l'obiettivo sulle opere degli anni '60 che, se da un lato costituiscono un caso specifico della sua produzione teatrale, dall'altro, collocandosi nella fase conclusiva della parabola artistica del musicista, permettono di riflettere su elementi di continuità e novità sia dal punto di vista drammaturgico che sul piano della scrittura musicale.

---

<sup>1</sup> Rossana DALMONTE, *Le fonti letterarie del teatro di Malipiero (l'"Orfeide")*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Reggio Emilia, Teatro Municipale R. Valli e Musica/Realtà, 5-7 ottobre 1982, atti a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Unicopli, 1984, p. 103.

## **PARTE I**

### **Malipiero nel suo tempo e le sue concezioni drammaturgiche**





## Malipiero ‘moderno’ e ‘antico’

Una riflessione complessiva sulla lunga parabola artistica di Gian Francesco Malipiero, alla luce di alcuni titoli significativi che possono indicare le fasi evolutive della sua poetica, permette di tracciare i profili del rapporto che il musicista veneziano stabilì con la realtà culturale contemporanea. Semplificando, potremmo dire che se le prime opere degli anni '20 del Novecento lo identificarono come intellettuale aperto alle posizioni più avanzate e alla ricerca linguistica che in Europa altri compositori stavano conducendo – in netto contrasto con l'ondata nazionalista che il Regime fascista incoraggiava –, nel secondo dopoguerra la fedeltà a quella stessa posizione ideologica nonché stilistica lo rese estraneo alla ‘rivoluzione’ dei linguaggi che la neo-avanguardia aveva ormai intrapreso.

La denominazione «Generazione dell'Ottanta» fu coniata dal critico Massimo Mila per identificare un gruppo di compositori nati negli anni '80 dell'Ottocento che, attraverso la loro attività artistica, interpretarono il mutamento che in quegli anni stava maturando in Italia in seno al dibattito intellettuale: erano variati non soltanto i presupposti estetici, quanto la stessa disposizione spirituale dei musicisti. Intento comune era la sprovincializzazione e il rinnovamento della cultura musicale italiana, da mettere in atto guardando alla musica strumentale sei-settecentesca di Frescobaldi, Vivaldi o Scarlatti e risalendo anche all'eredità della polifonia vocale del Rinascimento in rappresentanti prestigiosi come Palestrina e Monteverdi. Si promossero pertanto progetti di studio e di diffusione della musica antica, che venne intesa in maniera differenziata: alcuni intellettuali le riconoscevano una forza propulsiva in grado di proiettare la musica italiana verso il futuro, altri godevano della contemplazione dell'antico nei suoi profili di purezza incontaminata.

Il percorso di definizione di una musica ‘autenticamente’ italiana passava dunque attraverso il recupero della tradizione, considerata vera e propria linfa rigenerativa; se interessò da una parte coloro che si dedicavano alla composizione, contestualmente sollecitò un più ampio dibattito che coinvolse alcuni critici musicali tra i quali Fausto Torrefranca (1883-1955) e Giannotto Bastianelli (1883-1927). Il primo auspicava una concezione del passato come radice ideale del presente, per cui la musica nuova doveva ispirarsi ai principi di simmetria, sobrietà, equilibrio e gusto delle proporzioni. Diverso era invece l'approccio di Bastianelli, che riconosceva il modello estetico tramandato dal mondo arcaico come un elemento di rottura, di infrazione delle regole ottenuto attraverso la riconquista di spazi linguistici e formali ormai superati. Era indubbio comunque per quel gruppo che per vera musica italiana si dovesse intendere quella strumentale, da opporre radicalmente a quella operistica:

In una nazione presso la quale ancora si parla del nostro settecento come del settecento dell'opera e dei minuetti e non come del settecento del concerto, della sonata e della sinfonia, è

necessario proclamare la verità che l'opera non può essere, perché non lo è mai stata, l'ideale della cultura musicale nazionale<sup>2</sup>.

Il teatro ottocentesco rappresentava per Torre Franca un coacervo di molteplici stratificazioni linguistiche e stilistiche che non riflettevano alcuna identità propriamente nazionale, mentre era necessario ritrovare una musica che fosse pura e apparentemente priva di nessi con la società e con la storia, da destinare a un'élite di intenditori. Il trionfo del melodramma, per lui, aveva inibito lo sviluppo di orchestre sinfoniche e complessi cameristici e, al tempo stesso, aveva distolto i compositori sia dal recupero della tradizione pre-classica, sia dalla complementare assunzione delle conquiste linguistiche e formali maturate negli altri paesi europei.

Sebbene l'impronta culturale che assumeva la nuova musica italiana fosse protesa alla definizione di stili nostrani, fu tuttavia evidente nei giovani il desiderio di trovare nuovi modelli non tanto nel sinfonismo post-beethoveniano quanto nella musica europea più recente: la generazione emergente guardava a Debussy, Ravel, Strauss e ai russi. E fu proprio in linea con il celebre modello russo che nel 1910 Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Ottorino Respighi (1879-1936) e Renzo Bossi (1883-1965), coinvolgendo anche Bastianelli, costituirono una società o meglio una «lega» detta «dei Cinque». Il manifesto originario, dal titolo *Per un nuovo Risorgimento*, venne redatto dal critico fiorentino che si rivolgeva al popolo prospettando quali caratteristiche avrebbe avuto la musica dell'avvenire, fermamente ancorata alle radici della nostra tradizione nazionale:

[...] Oggi noi, Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti, G. Francesco Malipiero, Ottorino Respighi ed io, vogliamo operare il risorgimento della musica italiana, della vera, della nostra grande musica, la quale dalla fine dell'aureo settecento ad oggi è stata, con ben poche eccezioni, strascinata nella tristezza e nell'angustia dell'affarismo e del filisteismo! [...]

[...] La nostra opera deve essere conforme a quella dei pochi eroi della musica russa [...], eroi che rigettando le lusinghe affaristiche degli imitatori servili delle musiche straniere, vollero creare al loro paese una musica nazionale<sup>3</sup>.

Nell'arco di pochi anni, in seno al gruppo dei musicisti impegnati nella creazione di un idioma musicale nazionale si delinearono due diversi orientamenti intellettuali: alcuni immaginavano un percorso che, pur muovendo dalla riscoperta della musica pre-ottocentesca, non rifiutasse l'esperienza del melodramma, ma riconoscesse in esso tutti i caratteri propriamente italiani; altri risalivano alle origini del canto gregoriano e prendevano a modello le forme corali, strumentali e sinfoniche dimenticate, considerando altresì risorsa importante il confronto con le contemporanee esperienze europee. Con

---

<sup>2</sup> Franco TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912, citato in Fiamma NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1984, p. 124. Tutte le citazioni da riviste dell'epoca sono derivate da quest'ultimo testo.

<sup>3</sup> Giannotto BASTIANELLI, *Per un nuovo Risorgimento*, in «Le cronache letterarie», 2 luglio 1911, citato in Ivi, pp. 127-128.

l'avvento della guerra la "questione dell'antico" si connotò del resto in forte senso nazionalistico, per cui si guardava al passato come antidoto contro la corruzione del presente e, in tale ottica, si criticava aspramente qualsiasi apertura verso la musica straniera.

E nei conservatori come nelle sale di concerto, facciamo propaganda energica, continua, perché la coscienza della nuova generazione si volga verso un ideale assolutamente nazionalistico nell'arte musicale: soltanto così sarà possibile gareggiare colle altre nazioni [...]<sup>4</sup>.

Se dunque i presupposti da cui muoveva l'attività dei compositori di quella generazione coincidevano, non è possibile tuttavia trovare una linea comune nella loro produzione artistica, i cui esiti risultavano molto differenziati. Respighi e Pizzetti, per esempio, rivendicavano in maniera decisa il legame con la musica gregoriana e la tradizione musicale italiana sei-settecentesca e si mostravano ostili a qualsiasi soluzione avanguardistica, perfettamente in linea con la ventata di nazionalismo che interessò l'attività dei critici del tempo. Malipiero e Alfredo Casella (1883-1947) invece, pur fedeli all'intento di restituire all'Italia la propria tradizione musicale pre-ottocentesca, si mostravano comunque aperti ad accogliere le innovazioni formali e linguistiche promosse dai contemporanei d'oltralpe.

Va ricordato che i compositori della «Generazione dell'Ottanta», dopo le prime esperienze didattiche in patria, si spostarono all'estero presso i principali centri musicali europei. Fu Parigi il luogo in cui avvennero i primi scambi tra Casella, Malipiero e Pizzetti e fu l'ascolto del *Sacre* stravinskiano a segnare la prima definizione della loro posizione intellettuale: Casella si rese conto che qualsiasi azione di rinnovamento della musica italiana non poteva che partire da Parigi e dall'esperienze che quella città offriva, mentre fu dura la reazione 'nazionalistica' di Pizzetti; da parte sua Malipiero affermò che quella musica aveva saputo risvegliarlo da un lungo letargo. Proprio Casella e Malipiero assunsero allora l'impegno di diffondere la musica contemporanea italiana e straniera attraverso concerti romani promossi, a partire dal 1917, dalla SNM (Società Nazionale di Musica), chiamata successivamente SIMM (Società Italiana di Musica Moderna). E nello stesso anno Malipiero volle ideare la collana «I Classici della Musica Italiana», la cui direzione fu assegnata a Gabriele D'Annunzio (1863-1938): essa venne immaginata come casa editrice per «composizioni italiane moderne» alle quali si aggiunsero poi anche edizioni di opere del passato. Il medesimo spirito spinse gli stessi due compositori, insieme a D'Annunzio, a incentivare gli scambi con l'estero attraverso la fondazione nel 1923 di una sezione italiana della SIMC (Società Internazionale per la Musica Contemporanea) – nata a Londra per iniziativa del musicologo inglese Edward Dent – denominata Corporazione Delle Nuove Musiche (CDNM).

Le divergenze, le opposizioni fra i "compositori del rinnovamento" si acuirono sempre più e terreno dello scontro furono le pagine di riviste e periodici del tempo. La frattura più profonda tra gli esponenti della generazione si verificò, in piena epoca fascista, il 17

---

<sup>4</sup> Alberto GENTILI, *Nazionalismo musicale*, in «La riforma musicale», II (1914), n. 15, citato in *Ivi*, p. 131.

dicembre 1932, con la pubblicazione sulle pagine del «Corriere della sera» e de «La stampa» di un vero e proprio manifesto che interpretava il pensiero dell'ala più tradizionale della musica italiana, dal titolo *Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800*. Assai significativi alcuni passi (e alcuni termini):

Il nostro mondo è stato investito, si può dire, da tutte le raffiche dei più avventati concetti avveniristici. La parola d'ordine mirava veramente, infuriando, alla distruzione di ogni vecchia ed antica idealità artistica. L'arte vagheggiata doveva apparire ed essere in perfetta contraddizione con l'arte sino a ieri sentita e onorata. Qualunque tentativo di rinnovazione era accettato perché inedito, non importa se ragionevole e logico, se affiorato dall'istinto o divinato dalla mente. Tutto era buono pur che fosse impensato ed impensabile.

Cosa ne abbiamo ricavato?

Delle strombazzature atonali e pluritonalì, dell'oggettivismo e dell'espressionismo che se n'è fatto, cosa è rimasto?

Nel campo musicale, più che altrove, c'è davvero la biblica confusione babelica. Da vent'anni s'accozzano le tendenze più diverse e più disparate in una caotica rivoluzione. Siamo ancora alle «tendenze» e agli «esperimenti», e non si sa a quali affermazioni definitive e a quali vie sicure possano condurre.

[...]

L'avvenire della musica italiana non par sicuro se non alla coda di tutte le musiche straniere. [...] Sopra tutto però, si avversa e si combatte il romanticismo del nostro secolo. [...] Una catena ideale lega il passato all'avvenire.

Per questo, nulla del nostro passato ci sentiamo di dover rinnegare e rinneghiamo. Nulla di esso è indegno dello spirito artistico della nostra razza, nulla è fuori di esso.

[...] Siamo contro a quest'arte che non dovrebbe avere e non ha nessun contenuto umano, che non vuole esser e non è che gioco meccanico e arzigogolo cerebrale<sup>5</sup>.

La posizione di apertura al confronto con i contemporanei stranieri e la curiosità verso le sperimentazioni linguistiche in atto costò a Malipiero e Casella una dura accusa di presunto modernismo internazionalista. Non è difficile infatti cogliere come destinatari di questo manifesto i due musicisti che, tuttavia, godevano dell'appoggio di intellettuali come Luigi Pirandello (1867-1936) e Massimo Bontempelli (1878-1960), come anche del critico Fedele D'Amico (1912-1990) che riconosceva nell'approccio dei due 'imputati' la chiave giusta per produrre autentici capolavori.

Malipiero racconta:

Per partito preso, in Italia, fino al 1934 [...] quasi sempre mi onoravano con accoglienze tutt'altro che lusinghiere, ma queste mai mi turbarono, oserei dire che anzi rafforzarono le mie convinzioni e la fiducia in me stesso<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Il manifesto è riportato in forma integrale in *Ivi*, pp. 141-143.

<sup>6</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano*, Milano, Vanni Scheiwiller All'insegna del Pesce d'Oro, 1966, p. 72.

Nonostante le difficoltà di relazione con il proprio pubblico il maestro veneziano giungeva a queste conclusioni:

Tutti questi malanni non esisterebbero qualora si tenesse vivo il desiderio di scoprire nuove forme d'arte e nuovi artisti, e si ambisse di possedere varie e multiformi espressioni musicali. La delusione si manifesterebbe allora con un dignitoso silenzio che forse condannerebbe inesorabilmente l'opera e l'artista, mentre la gazzarra di un pubblico che protesta perché non può né sa *ascoltare* dimostra che non l'opera d'arte è inadatta al pubblico, ma il pubblico all'opera d'arte, non questa è da distruggere ma la mentalità del pubblico.

La mentalità del pubblico non esiste, si deve formare curando i mali, sanando le piaghe. Per rinnovare un popolo si mutano e si rifanno le leggi, dunque pure l'organismo intellettuale di un popolo che risorge deve corrispondere alla nuova coscienza nazionale<sup>7</sup>.

Il compito che Malipiero si assumeva era quello di rimanere fedele al proprio ideale artistico, anche a costo di dispiacere le aspettative del pubblico che si mostrava ben più propenso a riconoscersi nei canoni promulgati dai musicisti più moderati. Non a caso in uno dei suoi scritti il musicista afferma:

L'idea del divertimento durante tutta la vita mi disorientò. Il divertire, dovrebbe essere la missione del musicista ed io, forse per reagire contro una umiliazione (l'istrionismo) non ammessi mai, per me, il divertimento perché, a torto o a ragione, mi sembrò sempre una rinuncia «allo bene dell'intelletto» ché certi rapimenti sono bestiali<sup>8</sup>.

E coerentemente, tenendo saldo il legame con le proprie radici culturali, considerò sempre vitale il confronto e lo scambio con le realtà artistiche straniere, anche nell'ambito teatrale, pur nella consapevolezza che

Alcuni musicisti italiani di questo secolo dedicarono parte della loro attività al teatro, ma essi subirono la stessa sorte dei compagni di sventura stranieri, provocando cioè curiosità e una ben limitata tolleranza. Purtroppo persino la tolleranza spesso viene compromessa dalla critica più autorevole, sempre ostile a qualsiasi evoluzione verso nuove forme di teatro musicale, è così che si creò quel vicolo cieco dal quale non si può uscire vittoriosi se non con abili manovre chiamate opportunismo<sup>9</sup>.

Nell'ampio catalogo delle opere di Malipiero, accanto a diverse partiture sinfoniche, risulta di conseguenza significativa la presenza di lavori destinati alla scena. Essi si distribuiscono lungo l'intero arco della produzione artistica del compositore, poiché il suo interesse verso il teatro musicale è rimasto costante nel suo percorso artistico e, fino agli

---

<sup>7</sup> *Malipiero e le sue Sette canzoni. Scritti di Alfano, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Cilea, Gui, Labroca, Lualdi, Marinetti, Mulè, Nordio, Pratella, Rossi-Doria, Toni, Veretti, Zuelli. Prefazione di G.F. Malipiero*, Roma-Milano, Augustea, «Quaderni d'attualità», II, 1929, pp. 29-30.

<sup>8</sup> MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano* cit., p. 83.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 90.

ultimi anni della propria vita, egli ha voluto convogliare su di esso le proprie energie creative. È così possibile, pur dovendo qui tralasciare una disamina delle singole partiture e una riflessione puntuale sulle loro caratteristiche drammaturgiche, delineare una sorta di ‘diagramma’ dell’evoluzione del teatro musicale di Malipiero, sulla scorta di alcune ‘variazioni’ che risultano evidenti.

Le prime opere si pongono in perfetta sintonia con quel teatro che negli anni '20 – sui modelli di Cechov, Maeterlinck, Beckett e altri – interpretava la crisi dell’epoca esibendo l’inesistenza e l’impotenza del dialogo. Nel dramma sinfonico *Pantea* (1917-19), infatti, il musicista sopprime la parola e propone al pubblico un’azione coreografica il cui senso profondo è suggerito dalla musica. Valenza drammaturgica assume la presenza del coro fuori scena il cui canto senza parole ammalia la ballerina, unica protagonista in palcoscenico, «una donna prigioniera mentre “fuori” infuria la battaglia»<sup>10</sup>: nelle voci misteriose, che sembrano suggerire la presenza di un mondo pieno di luce – quest’opera è nata proprio a seguito della traumatica esperienza della guerra che aveva cancellato ogni illusione e speranza –, *Pantea* riconosce un riflesso del proprio desiderio verso quel mondo irraggiungibile e, al tempo stesso, l’impossibilità di entrare in comunicazione con esso.

Nelle opere teatrali immediatamente successive Malipiero conferisce nuovo valore al canto, e dunque alla parola, senza tuttavia ripristinare i modelli drammaturgici della tradizione: in contrasto con la linearità degli intrecci propria dell’opera italiana, la vicenda drammatica risulta articolata secondo una sintassi narrativa che procede per frammenti e contrasti, dando vita a una disposizione formale a mosaico, per tessere irrelate. Questa soluzione costituisce una delle vie attraverso le quali il maestro veneziano manifesta la propria avversione per il realismo del melodramma ottocentesco e per le certezze ottimistiche della borghesia romantica di cui esso si faceva interprete: fin dalle celebri *Sette canzoni* (1919), la realtà entra nell’opera ma per essere negata, dal momento che Malipiero racconta episodi di vita avvolti dall’indeterminatezza – nonostante dichiarati di averli realmente vissuti – e disegna personaggi ‘simbolici’ verso i quali non mostra alcuna attitudine a sentimentalismi e psicologismi.

Inoltre il musicista dispone che le sette azioni drammatiche siano connotate da altrettante Canzoni, che vengono giustapposte senza alcun collegamento e il cui testo è derivato dalla tradizione letteraria antica, in linea con le predilezioni estetiche della «Generazione dell’Ottanta». Nelle *Sette canzoni* la natura diversificata delle fonti adoperate, come anche l’assenza di relazione tra le diverse sequenze narrative, producono nello spettatore un effetto di straniamento che diviene cifra stilistica delle prime prove teatrali del compositore. Anche in *Torneo notturno* (1929), infatti, Malipiero opera un *collage* di testi antichi, sebbene quest’opera, nel suo impianto drammaturgico, recuperi un senso di ciclicità mediante il ritorno costante della “Canzone del tempo”.

Al di là della colorazione arcaica dei richiami letterari, questa ricerca teatrale, fino agli anni '20, mostra elementi di affinità con le opere sceniche di Igor Stravinskij (1882-1971),

---

<sup>10</sup> *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Firenze, Leo S. Olschki, 1977, p. 183.

anch'esse basate sulla discontinuità narrativa e su «un'espressività distanziata attraverso l'ironia»<sup>11</sup>.

Durante gli anni '30, invece, la pressione culturale operata dal regime fascista si fece sempre più forte, specialmente nell'ambito teatrale. Se maggiore libertà creativa veniva concessa alla produzione sinfonica e cameristica, la funzione sociale del teatro venne sempre più orientata verso assunti propagandistici, per cui l'opera lirica fu collocata al vertice del comporre musicale, in specie se ispirata ai dettami della tradizione patria. In quegli anni persino Casella e Malipiero ripiegheranno su un teatro che tenderà ad amplificare la retorica delle proprie funzioni: Casella racconterà l'impresa della guerra etiopica nel *Deserto tentato* (1937) e Malipiero rivisiterà il mito della romanità in *Giulio Cesare* (1935) e nell'*Antonio e Cleopatra* (1938). Il musicista veneziano, inoltre, nelle opere di quegli anni abbandona anche la struttura narrativa «a pannelli» che era stata precipua delle sue prime opere drammatiche ed «è costretto a introdurre quell'elemento di raccordo logico (recitativo o arioso) che insieme ad altri dati stilistici appanna e sbiadisce la sua capricciosa, sbrigliata, incontenente vena creativa»<sup>12</sup>. Il rinnovato legame con la tradizione è mantenuto anche nella *Favola del figlio cambiato* (1933), su libretto di Pirandello, opera il cui soggetto risulta anomalo nella produzione di questo periodo e che, non a caso, fu vittima di una dura censura da parte del Regime<sup>13</sup>: in essa non solo si riscontra una consequenzialità narrativa, data dalla presenza di un testo dialogato, ma si ritrova «quella 'soggettività' di eloquio musicale espunta dai procedimenti tecnico-espressivi del passato o costretta a entrare in frizione [...] con il *collage* letterario di autori remoti»<sup>14</sup>.

Negli stessi anni in cui anche i compositori più aperti all'Europa tra quelli della «Generazione dell'Ottanta» ripiegavano su tematiche e moduli più conformisti, una nuova generazione di musicisti si poneva quasi a raccordo tra le indicazioni estetiche e linguistiche 'moderniste' del primo Novecento e l'avanguardia del secondo dopoguerra. Le figure artistiche di Giorgio Federico Ghedini (1892-1965), Goffredo Petrassi (1904-2003) e Luigi Dallapiccola (1904-1975) seppero traghettare le inclinazioni estetiche e le scelte linguistiche ereditate dai loro predecessori verso un processo di svecchiamento che approdasse a una musica capace di testimoniare le lacerazioni del mondo contemporaneo. L'attenzione dei giovani era rivolta in gran parte alla musica vocale e corale, sebbene vedessero la luce significativi lavori dedicati al teatro musicale. Ad esempio, *Re Hassan* (1939) di Ghedini è costruito su un «originale linguaggio che tende a distruggere in una serrata frammentazione in formule e coaguli tra loro contrapposti e impenetrabili ogni

---

<sup>11</sup> Philippe ALBÈRA, *Il teatro musicale*, in *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, *Il Novecento*, p. 235.

<sup>12</sup> NICOLodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista* cit., p. 157.

<sup>13</sup> Per una ricostruzione degli avvenimenti cfr. Fedele D'AMICO, *La farsa degli equivoci nella "Favola del figlio cambiato"*, da «Vie nuove», Roma, 24 agosto 1952, in *Cinquant'anni del Teatro dell'Opera, Roma 1928-1978*, a cura di Jole Tognelli, Roma, Bestetti, 1979, pp. 207-209 e Laura ZANELLA, *Dopo la favola del figlio cambiato. Come rinasce una creatura innocente*, Firenze, Leo S. Olschki, 2002.

<sup>14</sup> NICOLodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista* cit., p. 222.

fittizia unità drammatica»<sup>15</sup>; un progetto teatrale che dunque non sembra concettualmente lontano dalle prime opere di Malipiero.

Su un piano decisamente ‘altro’ si pone invece *Il prigioniero* (1944-48) di Dallapiccola in cui il tema etico della libertà, che sollecita profonde riflessioni morali ed esistenziali, viene in qualche modo riversato anche nella scrittura musicale: il compositore adotta in maniera sistematica il metodo dodecafonico – l’opera è costruita su tre serie corrispondenti a «preghiera», «speranza» e «libertà» – e così come nella solitudine viene indicata l’unica salvezza dell’uomo, allo stesso modo «nella prigionia “seriale” risiede la salvezza della soggettività contro la morte dell’arte»<sup>16</sup>. Dallapiccola, nato in Istria e cresciuto in un ambiente culturale vicino al mondo austro-tedesco, ebbe il merito di avvertire l’inadeguatezza dei mezzi linguistici tradizionali rispetto alla nuova realtà storica ed esistenziale. Egli accolse sollecitazioni e stimoli provenienti dal tardo romanticismo tedesco – da Busoni a Mahler, a Schönberg – e nei primi anni ’40, sotto l’impatto della conoscenza dell’opera di Webern, approdò alla dodecafonia.

Dallapiccola intratteneva un rapporto personale con Gian Francesco Malipiero, come testimonia il fitto carteggio custodito dalla Fondazione Cini di Venezia:

Trent’anni di vita musicale si riflettono in quei documenti secondo l’angolo visuale di queste intelligenze molto acute, molto dure e molto critiche<sup>17</sup>.

E forse proprio il contatto con Dallapiccola riaccese in Malipiero l’antico “credo modernista”, per cui con *I capricci di Callot* (1942) il musicista ritrovò tanto la poetica dello ‘straniamento’ come anche quell’idea di un teatro di maschere simboliche che era stata caratteristica pregnante dei suoi primi lavori.

La sua concezione drammaturgica, tuttavia, risulta di lì in poi complessivamente distante da quanto dopo la seconda guerra mondiale si stava profilando nella cultura musicale europea. La non consequenzialità narrativa, che torna a essere principio fondante delle partiture drammatiche di Malipiero, può trovare contiguità con la volontà della nuova avanguardia artistica di negare qualsiasi sintassi discorsiva. Ma assolutamente differenti risultano i mezzi linguistici impiegati: mentre il musicista veneziano rimane fedele a un linguaggio sostanzialmente tradizionale – sebbene in esso trasudi qualche tentativo di far proprie le nuove sperimentazioni d’oltralpe –, per i giovani emergenti unica strada percorribile diviene l’adozione integrale delle tecniche dodecafoniche o seriali che interrompevano qualsiasi continuità con i moduli linguistici del passato.

In ogni caso, Malipiero aveva intrattenuto relazioni personali con Arnold Schönberg (1874-1951) e Alban Berg (1885-1935) – lo testimoniano le lettere intercorse con i compositori viennesi –, conosceva la loro musica e, al tempo stesso, era aggiornato sulle ricerche linguistiche condotte dai giovani musicisti emergenti, al punto da farsi egli stesso

---

<sup>15</sup> Andrea LANZA, *Il secondo Novecento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1991, vol. 12, p. 77.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>17</sup> *Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno* in *Nono*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1987, p. 59.



tramite tra di loro al fine di alimentare proficue conoscenze e scambi intellettuali. Fu, infatti, artefice dell'incontro tra Bruno Maderna (1920-1973) e Luigi Nono (1924-1990), come anche tra Dallapiccola e Nono, che ricorda

In quegli anni di chiusura culturale Malipiero mi parlava di Schoenberg, di Webern, dei suoi incontri con Bartók, dei musicisti antichi. Grazie a lui mi sono trovato per la prima volta tra le mani una partitura di Monteverdi e dei Gabrieli. Con lui ci si sentiva come portati per mano attraverso labirinti di pensiero e di conoscenze, di culture estremamente varie. Ricordo, per esempio, che fu lui a farmi conoscere Dallapiccola<sup>18</sup>.

Nonostante questa posizione di apertura e curiosità intellettuale verso il 'nuovo', le partiture di Malipiero di quegli anni risultano tuttavia quasi ingabbiate in moduli e stilemi che le pongono al di fuori del dibattito in corso.

Durante gli anni '50, infatti, l'esperienza di Darmstadt costituì l'epicentro da cui si svilupparono le varie teorie artistiche, dal puntillismo allo strutturalismo integrale all'alea. Negli stessi anni, inoltre, lo sviluppo degli studi sul suono – che ebbe i suoi centri nevralgici tra Colonia e Milano (lo Studio di Fonologia della RAI di Milano è stato fondato nel 1955 da Bruno Maderna e Luciano Berio (1925-2003)) – contribuì non solo a modificare lo stesso atto del comporre, ora influenzato da nuovi strumenti e mezzi artistici, ma anche i modi stessi della percezione, aprendo uno spazio acustico fino ad allora sconosciuto. Accanto agli esperimenti di "musica concreta", nei quali le sonorità tradizionali si intrecciavano con registrazioni tratte dal mondo reale, è stata la musica elettronica, ottenuta in laboratorio e registrata su banda magnetica, a rompere completamente con l'idea di suono tradizionale<sup>19</sup>. Di fronte a questi enormi mutamenti la produzione artistica di Malipiero risultava ancor più anacronistica, rimanendo all'interno di un paesaggio sonoro 'antico', ormai del tutto superato. L'anziano maestro sentiva forte il richiamo verso la scrittura, nutriva la voglia di dar forma artistica alla propria fantasia creativa ma era inevitabilmente legato al mondo culturale nel quale si era formato e non seppe 'interpretare' nelle sue ultime opere i cambiamenti linguistici in atto.

Eppure sia Maderna quanto Nono furono allievi di Malipiero, sebbene il maestro non avesse mai manifestato l'intenzione di costituire una propria scuola. Maderna, in particolare, condivideva con il musicista veneziano la centralità del canto, della dimensione melodica, incarnata dalla voce o anche dagli strumenti musicali: in entrambi essa si fa espressione della tensione verso un'irraggiungibile dimensione di compiutezza, quasi a declinare l'impossibilità del soggetto di realizzare il proprio destino esistenziale. A

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>19</sup> Prime composizioni elettroniche di Maderna sono *Notturmo* (1956) e *Continuo* (1958); del 1957 è *Musica su due dimensioni* per flauto e nastro magnetico, in cui si assiste a un inedito connubio tra strumento tradizionale e suoni elettronici e il rapporto tra strumentista e banda magnetica assume quasi una valenza scenico-gestuale, che sarà sviluppata dal compositore in senso teatrale nell'opera *Hyperion* (1964). Primo capolavoro di Berio è *Tema. Omaggio a Joyce* (1959) in cui il compositore impiega un frammento dell'*Ulisse* di Joyce, registrato in inglese, francese e italiano da una voce femminile che viene manipolata elettronicamente: viene elaborato così un nuovo tipo di vocalità, volta a sviscerare tutte le possibilità foniche racchiuse nelle singole sillabe del testo.

proposito di *Hyperion* (1964) – il cui sottotitolo, *Lirica in forma di spettacolo in otto scene*, esprime significativamente una concezione del teatro musicale assolutamente nuova rispetto ai profili tradizionali – Maderna ha dichiarato:

[...] È la rappresentazione del poeta, dell'artista, di un uomo che è solo e tenta di convincere gli altri, di portarli verso le sue idee: ma i suoi ideali sono così alti, buoni e tolleranti, che la gente non è in grado di capirli, perciò tenta di distruggere il profeta [...]<sup>20</sup>.

Anche per Malipiero, come si avrà modo di chiarire, la Canzone assimilata alla dimensione teatrale ha rappresentato un rifugio di fronte al difficile dialogo con gli uomini e, al tempo stesso, una denuncia della propria incapacità d'azione. Questa peculiare idea della teatralità viene accolta e ripensata dall'allievo Maderna: benché possa essere letta come elemento stilistico regressivo rispetto alle poetiche dominanti in quegli anni, la presenza del momento melodico – inteso come 'citazione' di un mondo ormai perduto – viene ad assumere, a contatto con un contesto sonoro assolutamente nuovo, un forte carattere straniante.

Se la rappresentazione della crisi d'identità del poeta accomuna Malipiero e Maderna, quest'ultimo seppe comunicare il proprio pessimismo e la disarmonia con il mondo attraverso un linguaggio che guardava al futuro e alle nuove possibilità espressive che si stavano profilando; questo sguardo in avanti è mancato invece al maestro veneziano, nonostante la sua intelligenza attiva e curiosa. Luigi Nono lo ricorda come «un nume tutelare della musica»:

Lui a Venezia era un po' come un monarca e come tale aveva la sua corte: quando in Conservatorio scendeva dai suoi appartamenti alla direzione c'era la corte degli insegnanti che lo aspettava e lì avveniva il primo incontro col monarca che diceva cose spiritose e bizzarre destando le risa dei cortigiani<sup>21</sup>.

Proviamo a ricordarlo così: un nobile vegliardo che, dal suo 'castello' di Asolo, continua a guardare il mondo con spirito ironico e divertito.

---

<sup>20</sup> Bruno Maderna. *Documenti*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1985, p. 103.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

## Il teatro musicale: idee su funzione e strumenti

Per accostarsi al teatro musicale di Malipiero e comprendere quale sia la prospettiva che lo ha spinto a effettuare determinate scelte artistiche, è necessario conoscere la sua concezione drammaturgica e il ruolo che egli assegna alle diverse componenti dello spettacolo. Lo stesso compositore, nei molti scritti – più o meno organici – che sono stati tramandati, espone la sua posizione. Proprio attraverso le dichiarazioni del maestro veneziano si chiarirà dunque la sua personale visione.

Il teatro musicale rappresenta per Malipiero il luogo ideale per tradurre la vita in musica. Raccontando dei difficili anni della prima guerra mondiale, egli scrisse:

Attraverso il foro da me praticato mi parve [...] di scoprire un nuovo mondo nel quale gli uomini vivevano, si agitavano, pensavano e morivano musicalmente, un mondo artificiale perché lo immaginavo sotto forma di teatro. Se il teatro è finzione, cogliere dalla vita alcuni pretesti per rendere plausibile la duplice finzione del teatro musicale, mi sembrava una trovata portentosa<sup>22</sup>.

Nel suo teatro – lo si vedrà oltre – ci si immerge, tuttavia, in un'atmosfera idealizzata, in cui i personaggi non sono «caratterizzati a tutto tondo e invernati sulla scena, ma figure simboliche che passano, appaiono o scompaiono, rispecchiando come ombre molteplici destini»<sup>23</sup>. In questo loro avvicinarsi il ruolo della musica è quello di illuminare uno 'spazio' che si pone oltre il confine della rappresentazione teatrale. Il compositore in una lettera a Guido Gatti (1892-1973) (2 settembre 1920) dichiarava:

Drammatico per me vuol dire che si vede, mentre la musica sottolinea ciò che non si vede<sup>24</sup>.

Proprio ciò che è nascosto, che si cela dietro le apparenze, può sollecitare una riflessione più alta sul destino dell'uomo e sulla sua condizione esistenziale. La musica, pur rimanendo strettamente connessa all'atto scenico, ha la capacità di rendere eloquente l'inespresso, di svelare quanto non è palesato dai protagonisti dell'opera, lasciando che sia compito della rappresentazione scenica descrivere le vicende esteriori dei personaggi.

Esiste dunque un conflitto tra testo e musica nell'opera che – lo sostiene Malipiero in uno scritto degli anni Venti, immediatamente successivo alle sue prime importanti esperienze teatrali – può trovare risoluzione soltanto assumendo una nuova prospettiva,

---

<sup>22</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *Il ragno*, in ID., *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, Torino, Einaudi Editore, 1966, p. 204.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>24</sup> ID., *Il carteggio con Guido M. Gatti. 1914-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 72.

cioè attraverso una «valutazione della parola quale forza drammatica», avendo sempre chiaro che

[...] la musica ha il potere di rendere, molto più intensamente della sola parola, lo stato d'animo dei personaggi, creando loro un'atmosfera che non si lascia imprigionare entro i confini materiali dell'apparato scenico<sup>25</sup>.

Anzi la stessa «musica è sempre teatro e l'immaginazione opera nostro malgrado, perciò l'intensità delle impressioni non oscilla né diminuisce per l'assenza della visione scenica»<sup>26</sup>.

Nonostante la musica possa da sola ritrarre tanto i sentimenti dei personaggi, quanto 'raccontare' il loro agire sulla scena, Malipiero conferisce importanza assoluta al dramma, inteso come frutto dell'interazione di diversi elementi – letterari, musicali e scenici – senza che alcuno eserciti supremazia rispetto agli altri. Diversamente dal melodramma ottocentesco in cui il canto, o meglio il cantante, «finisce per rimanere esclusivo padrone della scena, della poesia, dell'orchestra»<sup>27</sup>, il musicista veneziano auspicava una fusione della voce con l'orchestra, nella quale la poesia non perdesse d'efficacia ma venisse concepita «orchestralmente»<sup>28</sup>.

Al tempo stesso

[...] la linea del poema drammatico dovrà essere *sintetica*, adattarsi alle esigenze musicali, anzitutto rinunciando alla verbosità inutile, e togliendo alla parola l'arbitrio di risolvere le situazioni sceniche<sup>29</sup>.

La definizione di “sintetico” in riferimento al dramma rinvia chiaramente alle sperimentazioni del teatro futurista, al quale Malipiero aderì con la realizzazione di alcune opere. Nel 1918 il musicista collaborò ai “Balli plastici” che – sotto la direzione musicale di Alfredo Casella e la direzione coreografica di Fortunato Depero (1892-1960) e Gilbert Clavel (1883-1927) – furono rappresentati per il Teatro dei Piccoli nel Palazzo degli Odescalchi a Roma<sup>30</sup>. Inoltre, insieme allo scenografo Enrico Prampolini (1894-1956), affiancò Achille Ricciardi (1884-1923) nella realizzazione del suo “Teatro del colore”,

---

<sup>25</sup> ID., *L'orchestra*, Bologna, Zanichelli, 1920, p. 60.

<sup>26</sup> ID., *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano* cit., p. 73. «Non credo che la musica dei greci, a noi sconosciuta essendosi sperduta nell'aria, mi abbia tanto illuminato da farmi scoprire che tutta la musica è teatro, pure quando, ascoltandola, ci suggerisce immagini ben precise, ma generate dalla nostra immaginazione, perciò, irreali e corrispondenti soltanto al nostro stato d'animo di un dato momento» (*Ivi*, p. 100).

<sup>27</sup> ID., *L'orchestra* cit., p. 6.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 60-61.

<sup>30</sup> *Grottesco*, per piccola orchestra (1918) – ha ricordato Malipiero – «Servi per un balletto con le marionette del pittore Depero, intitolato *I selvaggi* (paesaggio tropicale; selvaggi rossi e neri; la selvaggia gigantesca e il serpente verde), rappresentato al Teatro dei piccoli a Roma nell'aprile del 1918 sotto la direzione di Alfredo Casella» (*Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 182).

caratterizzato da azioni di luci su fondali dipinti, in cui il colore diventava protagonista dell'azione ed era altresì investito di una sorta di luce psicologica<sup>31</sup>.

Esistono due aspetti che il compositore accoglie da sollecitazioni ricevute nella fase giovanile del suo comporre e che rimangono costanti della sua concezione drammaturgica: da una parte la realizzazione di un teatro astratto, sintetico, organizzato in maniera alogica, dall'altra l'attenzione per il colore e l'elemento visivo-gestuale della rappresentazione. Va precisato, tuttavia, che la grande attenzione rivolta da Malipiero alle soluzioni sceniche non mira alla creazione di un'ambientazione realistica; anzi, in linea con l'antiverismo manifestato in più occasioni, il compositore prescrive che

La scena, che è il lato positivo del dramma musicale non deve trasportare in un ambiente antimusicale, perché impedisce all'ascoltatore di predisporre a delle sensazioni musicali<sup>32</sup>.

L'ispirazione tratta dalla vita, infatti, non può diventare opera d'arte se non viene liberata da ogni residuo materiale; pertanto la scena deve possedere una precisa fisionomia, tale da non disturbare una visione, un 'respiro' musicale. Per di più Malipiero precisa

Per *teatrale* s'intende ciò che inceppa lo svolgimento spontaneo dell'azione drammatica ed è questo fenomeno stranissimo di due forze che non potendo sopprimersi a vicenda, *vengono a patti* e si aiutano per non soccombere.

Le situazioni drammatiche cercano di giustificare l'assenza della musica e lo svolgersi delle 'scene' s'arresta onde lasciare che la musica trionfi. [...] Nel 'dramma musicale' è innanzi tutto indispensabile che musica e poesia *si compensino* secondo una legge estetica superiore e volendo proclamare la *libertà assoluta* [...]<sup>33</sup>.

La posizione polemica rispetto al melodramma ottocentesco fu condotta da Malipiero più sul piano drammaturgico che non propriamente musicale, in quanto egli si propose l'obiettivo di innovare soprattutto i contenuti, oltre che i moduli strutturali: l'ostilità per il Naturalismo spinse il compositore a dare vita nelle sue opere ad ambientazioni talvolta fantastiche e a figure, spesso maschere livide, che acquistano un carattere simbolico.

Dopo la breve «parentesi lirica»<sup>34</sup> seguita alla pirandelliana *Favola del figlio cambiato*, con *I capricci di Callot* Malipiero si aprì – attraverso l'incontro con E.T.A. Hoffmann

---

<sup>31</sup> Malipiero ha scritto per il "Teatro del colore" *Oriente immaginario*, tre studi per piccola orchestra (1920) (*Ivi*, p. 183).

<sup>32</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *Del dramma musicale italiano e dei suoi pregiudizi*, «Musica», VII/23, 8 giugno 1913, riprodotto in *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, a cura di Virgilio Bernardoni e Giorgio Pestelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 221-226, p. 224.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>34</sup> Lo stesso musicista ha impiegato la definizione «parentesi lirica» in riferimento a un gruppo di opere teatrali scritte tra il 1935 e il 1944: *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra* (da Shakespeare), *Ecuba* (da Euripide) e *La vita è sogno* (da Calderón de la Barca). Malipiero ha scritto: «Il *Giulio Cesare*, e le opere che lo seguirono, *Antonio e Cleopatra*, *Ecuba* e *La vita è sogno*, nonostante l'economia che vi si fa del recitativo, vanno considerata una parentesi lirica. *La favola del figlio cambiato* aveva rotto l'incanto del "mio" teatro,

(1776-1822) – alle suggestioni del Romanticismo tedesco, definendo alcuni caratteri concettuali che informeranno a distanza di un ventennio anche *Le metamorfosi di Bonaventura*: l'elemento grottesco di matrice shakespeariana, il dissacrante atteggiamento ironico che denuncia la finzione dell'arte, l'idea di un travestimento con maschere che anziché nascondere fanno emergere la verità dell'uomo.

Vsevolod Mejerchol'd (1874-1940), importante esponente del nuovo teatro russo, in una delle sue lezioni del 1918, per chiarire il concetto di grottesco aveva riferito quanto Hoffmann scrisse nella prefazione ai *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot* (1815):

«Perfino le scene riprese dal vero [...] hanno una vivezza tutta particolare che conferisce alle figure qualcosa – vorrei dire – di sconcertante e di noto insieme. Anche le scene più normali della vita quotidiana [...], appaiono nella luce d'una indefinibile originalità romantica, sì che l'animo tendente al fantastico ne viene magicamente sollecitato. Peculiare, esclusivo degli spiriti profondi è il senso dell'ironia che pone l'elemento umano in conflitto con l'animalità e irride all'uomo nel suo meschino darsi da fare. E così le grottesche figure di Callot [...] rivelano all'osservatore serio e perspicace, profondo, tutte le allusioni recondite celate sotto il velo della trovata burlesca»<sup>35</sup>.

Malipiero nei suoi *Capricci di Callot* aveva riletto le 24 incisioni dell'artista francese Jacques Callot (1592-1635) intitolate *I balli di Sfessania* (1621) e lo aveva fatto alla luce del racconto *La principessa Brambilla* (1821) che ne aveva tratto Hoffmann. Proprio a partire da quest'opera il teatro del compositore cambia il proprio registro, sposta l'asse da luoghi e personaggi di una sorta di favola simbolica a una umanità vera che acquista una fisionomia nuova e 'straniata' perché osservata attraverso la lente fantastica, l'unica attraverso cui l'artista può ancora guardare. Con *I capricci* si dissolvono i simboli e le illusioni giovanili e si inaugura una nuova stagione teatrale in cui Malipiero scopre la forza dell'ironia.

L'arte non può non entrare in contatto con la realtà dell'esistenza e l'amarezza, o meglio il 'malumore', che ne consegue si definisce ancor di più quale tratto peculiare dell'atteggiamento intellettuale di Malipiero. Assolutamente originale risulta, tuttavia, la sua capacità di conservare una latente fiducia nel potere evocativo della canzone antica, che si fa spazio nei suoi libretti. Il musicista riprende brani poetici di diversi autori del passato che, all'interno della narrazione drammatica, si pongono quali custodi di un ideale di Bellezza che bisognerebbe proteggere dalla deriva che è nel mondo. Questi inserti lirici rappresentano dunque un' 'isola' non ancora corrotta dalla storia, ma proprio il loro porsi al di fuori del tempo 'reale' ne rivela l'inefficacia.

---

ma non quello del teatro; perciò questa parentesi non provoca in me reazioni negative, nè la ripudio. Tutt'altro» (*Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 199).

<sup>35</sup> Vsevolod MEJERCHOL'D, *1918: Lezioni di teatro*, Milano, Ubulibri, 2004, p. 77.

Non sempre si poteva nutrirsi di illusioni ch  la brutalit  non si placava con le segrete torture, essa esplodeva pi  malvagia di tutte le macchine infernali non appena veniva a contatto con la vita reale<sup>36</sup>.

Il teatro musicale non deve porsi al di fuori della storia e del vissuto individuale di ciascun compositore, ma sublimare questa realt  in un oggetto artistico che tenti di restituire al presente l'ideale eroico ereditato dalla tradizione. Alla fine degli anni '50 Malipiero dichiar :

Difatti mezzo secolo   passato dal giorno in cui il teatro in musica mi tent . Allora mi sembr  di aver tradito la musica «pura», oggi sono convinto che nulla   pi  puro del teatro musicale se concepito in guisa da poter risuscitare un mondo eroico che si perde nei secoli, nei millenni, ma che   sempre attuale<sup>37</sup>.

In uno scritto successivo, a proposito di *Intolleranza 1960* (1960) di Luigi Nono, Malipiero ribadiva la sua concezione di un'arte teatrale che, anche se nata in seno al rapporto dell'autore con la contemporaneit , deve riservarsi l'indipendenza di uno spazio comunicativo proprio:

Come si pu , attraverso il melodramma, inserirsi in una situazione rivoluzionaria e promuoverla? L'artista possiede la facolt  di indovinare e di sentire le sciagure che minacciano il mondo, ma se pure, prendendo parte alle lotte politiche lo eleggessero «tribuno del popolo» la sua arte, per conservarsi tale, non potrebbe mai subire l'influenza della partigianeria piazzaiola, semmai per reazione l'artista si isola e naviga nel proprio mare il quale, pur quando non   tranquillo, rimane sempre suo e se naufraga, sparisce silenziosamente<sup>38</sup>.

L'innovazione del teatro per Malipiero quindi non doveva avvenire attraverso la scelta di soggetti tratti dalla vita moderna, bens  mediante l'impiego di una musica che si ponesse come espressione del sentire contemporaneo. La pagina musicale, per quanto l'arte dei suoni mantenga un carattere di 'astrattezza', pu  dunque condensare in s  significati che si pongono oltre l'argomento di una singola opera e possono rivelare l'atteggiamento intellettuale ed esistenziale dell'autore.

Malipiero stesso, nel suo consueto stile accattivante, ha riassunto cos  la propria parabola compositiva:

[...] con le *Sette canzoni*, m'illusi di aver rivelato, non solo a me, ma a tutto l'universo l'assurdo del recitativo, abolendolo e creando una poesia inseparabile dalla musica. I miei esperimenti melodrammatici si sperdono nello squallore di dieci anni (1908-18) non perduti per  ch  le esperienze hanno sempre un grande valore purch  si tengano segrete.

---

<sup>36</sup> MALIPIERO, *Risveglio: primavera 1945*, in ID., *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie* cit., p. 133.

<sup>37</sup> ID., *Del teatro musicale*, in «La Rassegna musicale», XX/2, giugno 1957, p. 100.

<sup>38</sup> ID., *Indifferenza, non tolleranza*, in ID., *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie* cit., pp. 251-252.

Dopo le *Sette canzoni* mi sono accanito inventando soggetti, cioè personaggi e vicende che nascano e vivano nella musica, e solo col *Torneo notturno* credo di aver dato alla luce un dramma musicale diretto discendente delle *Sette canzoni*.

La collaborazione con Pirandello mi condusse a Shakespeare, a Euripide, a Calderón de la Barca, e finalmente ai *Capricci di Callot* e all'*Allegra brigata* nei quali mi pare, dico mi pare, aver ritrovato l'autore delle *Sette canzoni* e del *Torneo notturno*.

Nel 1952 riprendevo le mie esplorazioni nel deserto della musica drammatica e il *Figliuol prodigo* mi donò la serenità di un'azione sacra. Il viaggiatore incorreggibile, in cerca di «libretti per opera», non imitava il figliuol prodigo e continuava le sue peregrinazioni imbattendosi finalmente in un certo signor Zarreguy che mi raccontò la storia di Don Giovanni di Villa Mediana, al quale mi sedusse perché a un certo punto dell'azione, la commedia *Venere incatenata* esige che si cantassero alcune «canzoni».

e chiudeva con un'eloquente dichiarazione di 'poetica':

È sempre preferibile non costringersi a una formula e ciò per evitare il pericolo di ripetersi, però rimanendo fedeli a se stessi è più facile ritrovarsi e in buona compagnia. In buona compagnia veniamo a trovarci rievocando entro noi stessi, non solo il nostro passato, ma quello di tutta l'arte, alla quale l'artista deve riallacciarsi se vuole illudersi di lasciare traccia di sé<sup>39</sup>.

Ripercorrendo la parabola compositiva di Malipiero, il suo teatro musicale esprime pienamente questa concezione: il musicista, facendo rivivere la poesia antica, manifesta sì la volontà di ritrovare in essa le proprie radici, ma al tempo stesso – lo si espliciterà in seguito – attraverso il ruolo che l'arte del passato assume all'interno delle sue opere egli riesce a 'raccontare' la sua personale condizione di artista nel suo tempo.

---

<sup>39</sup> ID., *Del teatro musicale* cit., pp. 100-101.



## Il teatro di Malipiero

Nell'arco dell'ampia parabola teatrale di Malipiero, al di là degli esiti particolari, è possibile individuare alcune costanti che costituiscono la cifra della sua arte.

Il compositore ricopre sempre il doppio ruolo di autore del testo librettistico e della partitura musicale e, a eccezione della *Favola del figlio cambiato* – il cui testo, di Pirandello, viene accolto senza alcuna modifica –, nei propri libretti il musicista si muove con grande libertà rispetto alle fonti.

Sebbene i soggetti delle sue opere siano tratti da altri autori e spazino dal mito antico alla letteratura romantica, egli interviene sui modelli di riferimento effettuando tagli, riorganizzando l'ordine della narrazione, inserendo testi lirici tratti dalla tradizione antica per dar corpo alle Canzoni: crea insomma un testo proprio, che rilegge le fonti in funzione di un personale progetto comunicativo. Non s'intende entrare nel merito di un'analisi particolareggiata dei singoli libretti, ma segnalare come quest'atteggiamento rappresenti un comportamento precipuo del musicista.

Nonostante la grande varietà di soggetti che connota i testi teatrali di Malipiero, è possibile intercettare alcuni caratteri ed elementi strutturali che si ritrovano con una certa regolarità. Per comodità esemplificativa, nell'ampio catalogo delle opere, si è preferito isolare alcuni titoli utili a porre in evidenza i singoli aspetti di volta in volta trattati.

### 3.1 Un dramma per frammenti. Il 'teatro' dei sentimenti

Una caratteristica peculiare del teatro musicale di Malipiero è sicuramente l'articolazione del decorso narrativo per frammenti giustapposti. Fatta eccezione per *La favola del figlio cambiato* – e poche altre opere immediatamente successive, la cui coerenza drammatica rappresenta una «parentesi» nel percorso compositivo di Malipiero – lungo la linea ideale che lega le *Sette canzoni*, *Torneo notturno* e *I capricci di Callot* si concretizza pienamente la concezione di un teatro a pannelli «fatto di istantanee fissazioni di immagini bloccate da una luce artificiale, che sospende in un vuoto esistenziale le vicende»<sup>40</sup>, concezione che governerà la produzione del musicista fino alle ultime opere.

L'articolazione in sequenze tra loro affiancate viene, comunque, declinata da Malipiero in modalità differenti. Se nelle *Sette canzoni* il musicista dispone diverse 'isole' narrative non correlate tra loro, già in *Torneo notturno* i momenti drammatici, sebbene conservino sempre un carattere episodico, trovano coerenza nella presenza dei due protagonisti – “Il

---

<sup>40</sup> Mario MESSINIS, «Le metamorfosi di Bonaventura» di Gian Francesco Malipiero, «Il Gazzettino del lunedì», 5 settembre 1966.

disperato” e “Lo spensierato” – che rimane costante nell’arco dell’intera opera. Un filo rosso lega poi le diverse ‘avventure’ di Giacinta e Giglio che, nei *Capricci di Callot*, cadono vittime d’inganni e travestimenti fino al coronamento del loro sogno d’amore.

I libretti del teatro di Malipiero si presentano come vere e proprie ‘sintesi’ drammatiche, come successioni di momenti significativi della vicenda ai quali, attraverso la musica, il compositore cerca di restituire coesione e unità. La scelta di questa soluzione narrativa va interpretata certamente anche alla luce della ‘rivoluzione’ che, all’inizio del Novecento, ha prodotto a livello comunicativo l’avvento dell’arte cinematografica: la sintassi propria del linguaggio filmico – fondata sull’accostamento di sequenze irrelate e poi ricomposte mediante la tecnica del montaggio – si pone in contrasto con i modelli narrativi ottocenteschi, che miravano a ricostruire un percorso di interiore crescita psicologica.

Senza scendere nel dettaglio delle implicazioni che l’irruzione del linguaggio cinematografico ha comportato sulle altre forme d’arte – sia figurative che letterarie che, naturalmente, teatrali –, è opportuno tuttavia evidenziare come il montaggio di segmenti visivi, che in principio rappresentava un condizionamento “materiale” per il cineasta, si è progressivamente trasformato da procedimento di composizione a principio generativo della stessa creazione filmica. La strategia dell’assemblaggio è stata quindi assunta a modello anche per l’organizzazione degli intrecci propriamente narrativi, orientando così il processo di fruizione da parte degli spettatori verso modalità assolutamente nuove.

La forza con cui la ‘discontinuità’ del film e la pratica del montaggio hanno inciso nello sviluppo della sintassi compositiva delle diverse arti – come anche sull’evoluzione dell’orizzonte d’attesa estetico contemporaneo e sul sistema percettivo – li ha resi paradigmi del sistema artistico novecentesco. Va tuttavia riconosciuto che, a prescindere dall’influsso esercitato dalla giovane arte cinematografica, sono le stesse trasformazioni storiche e ‘antropologiche’ che hanno segnato il Novecento a generare l’esigenza di nuove forme di comunicazione. Le forme artistiche preesistenti vengono infatti rielaborate o “superate” perché è cambiato il modo di percepire – e quindi di spiegare – la realtà.

[...] al drammaturgo novecentesco non resta che affrontare la dissociazione forma-contenuto prodottasi negli ultimi decenni dell’Ottocento per il venir meno della possibilità di narrare l’esistenza quotidiana contemporanea attraverso un conflitto teatrale nitidamente obiettivato [...]<sup>41</sup>.

Gian Francesco Malipiero non rimase estraneo ai cambiamenti culturali in atto, anzi negli anni Trenta venne coinvolto in prima persona in un progetto per la realizzazione di un film della CINES dal titolo *Acciaio*, su soggetto originale di Luigi Pirandello e con la regia di Walter Ruttmann (1887-1941)<sup>42</sup>. Il maestro veneziano fu incaricato di comporre la

---

<sup>41</sup> Claudio LONGHI, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pisa Ospedaletto, Pacini Editore, 1999, p. 41.

<sup>42</sup> *Acciaio* è un film del 1933, ambientato nelle acciaierie di Terni. Per il modo in cui viene descritta la vita degli operai, esso si colloca a metà strada tra dramma e documentario: Pietro e Mario si contendono la medesima donna, Gina, e quando il primo muore in seguito a un incidente sul lavoro, il secondo viene calunniato perché responsabile involontario della tragedia; il senso di colpa divora Mario, che solo con il

colonna sonora da affiancare alle immagini<sup>43</sup>, ma la collaborazione con il regista si rivelò piuttosto conflittuale, in quanto Malipiero si mostrò del tutto indisponibile ad adattare la propria partitura alle esigenze filmiche.

Ciò che emerge dalla ricostruzione della tormentata e intricata vicenda di *Acciaio* è una concezione “narrativa” che in parte chiarisce anche le modalità adottate dal musicista nel suo teatro musicale: egli aveva immaginato una musica che

*rappresenta quello che io ho voluto dire e se non segue forse come un cagnolino scodinzolante il film mi rincresce: io mi occupo di sentimenti e non di cartoline illustrate [...]. [...] ho fissato stati d'animo, non ho fatto nelle parti in cui il ritmo era meno violento, descrizioncelle col piripipi [...]*<sup>44</sup>.

Con la sua arte Malipiero intendeva offrire un'interpretazione musicale e poetica della vicenda e non certo prestare il ‘sonoro’ alle riprese di Ruttmann, la cui vocazione realistica e documentaristica lo aveva spinto ad ammettere anche rumori naturali come quello delle macchine o della banda.

Per il musicista veneziano il ruolo della musica è di ritrarre ‘impressioni’ legate a un particolare vissuto, per cui la situazione narrativa rimane come sfondo, è lo spunto che giustifica quanto espresso dai suoni. È il sentimento a costituire il cuore dell'ispirazione malipieriana, il sentimento di chi vive una condizione di disagio rispetto al mondo che lo circonda, nelle cui dinamiche non riesce a integrarsi: il suono che accompagna lo svolgersi di una vicenda – che sia essa drammatica o cinematografica – deve quindi restituire questo senso di spaesamento e instabilità.

Nel teatro di Malipiero si coglie il desiderio – e al tempo stesso l'impossibilità – di ricomporre l'ordine di una realtà che risulta irrimediabilmente frantumata e incoerente. Nonostante più volte il compositore abbia auspicato una rappresentazione di tipo naturalistico delle proprie opere, questa istanza risulta in contraddizione con il carattere assolutamente “non-naturalistico” dei soggetti scelti. Ma forse proprio questa contraddizione rivela l'aspetto più peculiare della drammaturgia di Malipiero: nei libretti del suo teatro si ha l'impressione di poter riconoscere una ‘struttura’, una congruenza narrativa che viene però subito smentita; allo stesso modo, nella scrittura musicale del maestro, elementi propri del linguaggio tradizionale vengono impiegati in un eloquio che sembra però non trovare mai una conclusione.

---

tempo riuscirà a ritornare a lavoro e all'amore per Gina. Il regista Walter Ruttmann fu uno dei maggiori esponenti dell'avanguardia cinematografica tedesca e la sua attività mirò a realizzare un cinema la cui caratteristica pregnante è lo stretto rapporto tra immagini e sonoro.

<sup>43</sup> Malipiero concepì le *Sette invenzioni* per orchestra (1933) delle quali ha scritto: «Queste “sette invenzioni” non sono state “composte” per un film, ma scritte così, come si trovano in questa partitura, e poi adattate ad un film (*Acciaio* di Luigi Pirandello) quasi meccanicamente. È strano: nonostante le sofferenze della collaborazione, quest'opera mi è particolarmente cara, quasi come un grato ricordo, mentre in realtà non lo è» (*Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 198).

<sup>44</sup> Malipiero a Cecchi, s.d. [presumibilmente fine gennaio 1933], Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, *Carteggio Malipiero*, Cecchi [Malipiero], 1-4, citato in *Retrosceca di «Acciaio». Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero*, Firenze, Olschki, 1993, p. 24.

In realtà Malipiero muove una critica profonda all'idea stessa di coerenza, di 'discorso', sia sul piano drammaturgico, per cui i suoi libretti si configurano come successioni di sequenze distinte e non sempre narrativamente correlate, sia sul piano della scrittura musicale, in quanto è negato qualsiasi procedimento di elaborazione tematica.

Boris Porena ha fatto chiarezza in merito:

La critica di Malipiero investe il discorso come fatto di fondo della nostra civiltà, come produttore di cultura. Malipiero fa una critica proprio a questa fondazione metafisica del discorso, ad una delle grandi correnti del pensiero contemporaneo, e riduce questa cosa importante che ha creato l'uomo occidentale, [...] a ciò che essa è nella specie umana, cioè alla facoltà di produrre discorsi articolati e significanti: il fatto del parlare, del mettere in opera questa facoltà, è in Malipiero preminente sul che cosa si dice, sul contenuto di verità<sup>45</sup>.

Nella seconda metà del Novecento l'evoluzione del teatro musicale – condotta da alcuni esponenti di spicco dell'avanguardia italiana, uscita dall'esperienza di Darmstadt – muoveva proprio verso il superamento dei principi compositivi consolidati, verso la perdita dell'unicità di un centro prospettico, come anche della dimensione spazio-temporale:

La drammaturgia si basa allora su una polifonia di azioni e situazioni che generano una narrativa esplosa, non lineare, corrispondente al pensiero musicale dell'epoca<sup>46</sup>.

Si cominciava a sentire il bisogno di una rappresentazione che, ponendo interrogativi metafisici e scompaginando l'unità di tempo e azione, riflettesse il "ritmo interiore" dei personaggi piuttosto che ricostruire l'evolversi diacronico di una vicenda oggettiva.

L'ultima produzione drammatica di Malipiero – sebbene sin dagli esordi egli avesse assunto come proprio paradigma un narrare discontinuo e frammentario – si dimostra perfettamente in sintonia con i postulati fissati dalle generazioni emergenti. Ciò che tuttavia caratterizza il teatro musicale italiano degli anni Sessanta, ovvero da una parte l'impiego di nuove fonti sonore – musica concreta, elettronica, come anche al jazz e alla 'popular music' – e dall'altra la considerazione della rappresentazione scenica quale luogo d'impegno politico e civile, non influenza la produzione dell'anziano maestro veneziano. La 'denuncia' del disagio esistenziale non muove da una realtà concreta e tangibile, ma sfuma sempre nella sfera del sentimento, aprendosi a una dimensione fantastica e 'a-temporale', nella quale persino i materiali e gli stilemi derivati dalla tradizione del passato perdono la loro connotazione storica per assurgere a 'simboli' ideali.

---

<sup>45</sup> Boris PORENA, *I «Dialoghi»*, in *Omaggio a Malipiero* cit., p. 91.

<sup>46</sup> Philippe ALBÈRA, *Il teatro musicale* cit, p. 256.

### 3.2 Il passato come ideale metastorico

Il recupero del passato musicale, com'è noto, ha costituito l'orientamento complessivo dei compositori della «Generazione dell'Ottanta», che miravano a ritrovare nella tradizione strumentale o polifonica pre-settecentesca una matrice culturale propriamente italiana, dalla quale trarre linfa rigenerante per il superamento dei dettami 'ottocenteschi'. Quest'atteggiamento intellettuale va tuttavia riconosciuto come singolare, in quanto «mentre il nuovo, all'estero sorge dal vivo, in Italia risorge dal redivivo; là vi è un passato che guarda all'avvenire, qui un avvenire che guarda al passato»<sup>47</sup>. La ricerca di una tradizione nazionale illustre cui riferirsi ha rappresentato il vessillo dei compositori coetanei di Malipiero:

Come certe famiglie nobilissime cercano fra i vecchi documenti nuovi titoli di nobiltà – ha scritto il maestro veneziano – così noi oggi dobbiamo rievocare i fasti della nostra arte musicale<sup>48</sup>.

Sebbene siano state condivise le istanze da cui ha preso avvio il dibattito per il rinnovamento della musica italiana, i singoli musicisti hanno declinato poi in maniera peculiare il ricorso al passato remoto della propria tradizione, attribuendogli un diverso significato anche sul piano ideologico.

Il voler rivolgere lo sguardo all'«antico» si è posto come reazione al dettato ottocentesco ma, nel caso specifico della produzione artistica di Malipiero, si è dimostrata anche come una strategia per affermare la propria posizione critica rispetto alla realtà contemporanea: le matrici rinascimentali, infatti, sono restituite dal musicista veneziano «nei modi di un'attualità musicale che ne ha fatto gli spettri inquietanti di un mondo perduto, tradito, irripetibile nella condizione disumana dell'uomo contemporaneo di cui ha condiviso l'angoscia»<sup>49</sup>.

Il teatro musicale di Malipiero esprime pienamente questa prospettiva intellettuale: in esso si ritrovano diversi elementi che – sia sul piano letterario che su quello linguistico-musicale – non solo rinviano alla cultura antica, ma si pongono come «relitti» del mondo da cui derivano e il compositore li impiega come strumenti per raccontare il suo rapporto con il presente.

Caratteristica costante dei suoi libretti è la presenza di inserti lirici, tratti dalla tradizione letteraria antica italiana, che danno corpo alle Canzoni. I testi poetici vengono tuttavia spesso rivisitati – e persino «ri-scritti» – dallo stesso Malipiero in funzione drammaturgica: sulle fonti vengono effettuati tagli che talvolta ne alterano la forma originale e le trasformano in duttili materiali nelle mani del musicista. Inoltre differenti sono le modalità d'impiego e le funzioni assegnate a questi testi: le *Sette canzoni* sono concepite come

---

<sup>47</sup> Piero SANTI, *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento*, in «Studi Musicali», I, 1972, p. 163.

<sup>48</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *Claudio Monteverdi*, Milano, Treves, 1929, p. 40.

<sup>49</sup> PESTALOZZA, *Malipiero nella cultura italiana del Novecento*, in *Omaggio a Malipiero* cit., p. 31.

quadri staccati, ognuno dei quali mette in scena un testo differente per provenienza e argomento, mentre per esempio in *Torneo notturno* Malipiero sceglie un'unica Canzone che, per il suo ritorno ossessivo – sebbene continuamente variato sotto il profilo musicale – assume la funzione di raccordo narrativo, nonché di chiave interpretativa dell'intero dramma.

Sin dalle opere degli anni '20

la poesia antica assume un valore strutturale, anche in senso musicale. Non si tratta di evocare immagini rare, avvolte in un'aura di lontananza poetica, ma di sfruttare i testi antichi per la loro intrinseca musicalità, per le loro proprietà foniche e ritmiche<sup>50</sup>.

Lo stesso Malipiero ha dichiarato:

Le numerose raccolte di poesie italiane antiche potrei chiamarle il vivaio poetico del mio teatro. Primo fra tutti il Poliziano mi fornì abbondantemente di canzoni, che nel soggetto corrispondevano a certe situazioni drammatiche dell'opera in cui le inserii. Molti poeti contribuirono coi loro versi al compimento dei miei libretti<sup>51</sup>.

Sebbene i testi poetici siano stati impiegati per recuperare la 'musicalità' propria della lingua – senza alcun intento di restauro 'neo-classico' – in essi vengono espressi proprio i valori e sentimenti smarriti, morti, sprofondati nei quali ancora Malipiero si riconosce e che la società del suo tempo – provata anche dall'esperienza traumatica della guerra – sembra non riuscire più a incarnare.

Persino il "tempo" in cui si muovono i personaggi del teatro malipieriano appare sottratto al fluire della vita e aperto a un recupero straniato di un passato che non è realmente storico, ma evocato come proiezione del sentire nostalgico del compositore. Questo fa sì che i drammi di Malipiero assumano il carattere di esemplarità: nel passato

si raccoglie ogni cosa, e vivono le cose morte. Grandi uomini, eccelse donne, nei vuoti mausolei si ritrovano fra le ossa, i diamanti, le perle e sognano gli imperi perduti, le gloriose vittorie. Escono dalle profonde latebre. Personaggi illustri, si consolano nel ricordo, e lo fanno vivere per un istante. Non sono fantocci, tra loro si sostengono per resistere alla immobilità cui sono condannati<sup>52</sup>.

Dal filo del tempo emergono anche ricordi di un vissuto personale – spesso essi costituiscono l'occasione d'ispirazione per le sue opere, come nel caso delle *Sette*

---

<sup>50</sup> Virgilio BERNARDONI, *Arcaismo e contemporaneità nella drammaturgia malipieriana degli anni Venti*, in *Opera & Libretto*, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, «Studi di Musica Veneta», II, 1993, p. 445.

<sup>51</sup> MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano* cit., p. 84-85.

<sup>52</sup> ID., *Gli eroi di Bonaventura*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1969, pp. 14-15.

*canzoni*<sup>53</sup> – che si intrecciano con reminiscenze letterarie fino a perdere la loro connotazione storica e ad essere rivissuti quasi in chiave fantastica. Le «azioni teatrali» di Malipiero

Non solo prescindono dai nessi di una continuità narrativa, ma rifiutano altresì ogni troppo specifica collocazione temporale. Il loro carattere emblematico le colloca infatti fuori del tempo, esempio di una condizione umana perenne, che si ripete nel ritmo di un eterno ritorno o se si vuole anche (soggettivamente) di una continuità senza ritorni, sullo sfondo di un tragico e silenzioso defluire del vivente nel nulla della morte<sup>54</sup>.

Il rapporto con il passato è infatti vissuto sempre in funzione del ‘presente’, un tempo esistenziale che il musicista nega radicalmente facendosi interprete della crisi generale che nel secolo scorso ha investito l’intera civiltà europea.

Nella scelta di guardare sia alla tradizione musicale che a quella letteraria antica si può cogliere dunque il riflesso del difficile rapporto di Malipiero con la realtà che lo circonda e una sorta di ‘diniego’ del presente attraverso la rivalutazione del passato. Come ha evidenziato Fedele D’Amico, il maestro veneziano riesce così a incarnare pienamente il «paradosso dell’artista moderno che esprime la società negandola, ma negandola anche come possibilità»<sup>55</sup> e a comunicare pienamente l’«insoddisfazione romantica incapace di vivere nel presente e che vive solo una dimensione del ricordo, del passato oppure del sogno»<sup>56</sup>.

Malipiero è consapevole che il passato non potrà rivivere, se non mediante un recupero «visionario e straniato», e per questo lo intende come un «ideale metastorico»<sup>57</sup>: lo sguardo verso il passato non ha, per il compositore, un valore estetico ma risulta espressione del sentire intimo di un animo preoccupato rispetto alla natura incerta del presente intorno a sé. Proprio

quell’andare alle fonti e agli inizi della nostra storia, volle dire stabilire appunto un rapporto di distacco critico, e di autentico straniamento spirituale, con un presente le cui insanabili contraddizioni imponevano il confronto con il passato e le origini divenute inattuali<sup>58</sup>.

Egli assume dunque il passato non per riviverlo: lo riconosce come un mondo ‘compiuto’ ma ormai morto, per il quale dimostra un vero e proprio feticismo. Anche l’impegno delle edizioni monteverdiana e vivaldiana va considerato da questo particolare punto di vista: il maestro si è accostato ai documenti antichi con un atteggiamento assolutamente peculiare,

---

<sup>53</sup> «Le *Sette canzoni* sono sette episodi da me vissuti e che ho creduto di poter tradurre musicalmente senza contraddire me stesso» (*Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 186).

<sup>54</sup> Francesco DEGRADA, *Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana*, in *Omaggio a Malipiero* cit., p. 141.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>57</sup> Virgilio BERNARDONI, *La maschera e la favola nell’opera italiana del primo Novecento*, premessa di Lorenzo Bianconi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1986, p. 18.

<sup>58</sup> PESTALOZZA, *Malipiero nella cultura italiana del Novecento* cit., p. 30.

entrando in relazione ‘intima’ con le sue fonti, al punto da giustificare alcune scelte di trascrizione alludendo a un rapporto “medianico” stabilito con i suoi autori. Non si riscontra, dunque, da parte di Malipiero alcun approccio filologico-scientifico, ma la sua attività è frutto della volontà di ridar vita a un’arte per la quale egli stesso nutriva un sentimento reverenziale.

Pur tuttavia l’andare verso il Rinascimento, il Barocco, il Classicismo rappresenta l’occasione per

La smentita d’ogni illusione di salvezza, l’ironia contro ogni rettorica, il sarcasmo verso falsi ottimismo, il sentimento dell’angoscia o la tensione verso l’assurdo di una metafisica visione della morte storica dell’uomo nato dal Rinascimento<sup>59</sup>.

Per questo particolare senso del tempo il musicista veneziano realizza – a differenza degli altri compositori della sua generazione – un’apertura alla problematica europea della ‘fine di una civiltà’. Sebbene egli attinga ‘frammenti’ del passato, registra il fallimento di quel mondo e non si mostra mai fiducioso nella possibilità di un suo recupero: egli può far rivivere la tradizione solo nell’incanto della memoria, nella piena consapevolezza della sua inattualità. Il suo pessimismo si rivela pertanto assoluto e senza riscatto.

### 3.3 Maschere e figure simboliche

Gian Francesco Malipiero ha da sempre manifestato nel suo teatro un grande amore per la Commedia dell’arte e le sue maschere, che appaiono o diventano protagoniste di diverse sue opere<sup>60</sup>. Nello scenario ‘fantastico’ che contraddistingue i suoi intrecci drammatici il musicista veneziano introduce, accanto ai modelli tratti dalla tradizione, altri personaggi che assumono i profili di vere e proprie figure simboliche.

Già nelle *Sette canzoni* – sebbene i singoli episodi vogliano tradurre in musica situazioni realmente vissute da Malipiero e traggono quindi spunto da eventi reali – i protagonisti non possiedono un nome, né una definita fisionomia, e assurgono così a emblemi di un’umanità ritratta nella sua natura profonda, che incarna un’esistenza tragica e dolorosa posta tuttavia al di fuori di un tempo reale e storico. Malipiero fotografa momenti di vita verosimili, ma li priva di specifici riferimenti realistici: *I vagabondi* cantano tra i vicoli più angusti e bui di non si sa quale città; il frate è indaffarato nella chiusura della propria chiesa mentre una donna è raccolta in preghiera (*A vespro*); in un «giorno piovigginoso d’autunno» una madre è impazzita dal dolore per la morte del figlio ucciso in

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>60</sup> Tra i molti titoli della produzione teatrale si segnalano: *La morte delle maschere*, terza parte dell’*Orfeide* (1919-1922); *Il finto Arlecchino* e *I Corvi di San Marco*, prima e ultima parte del *Mistero di Venezia* (1925-1928); *I capricci di Callot*; *Il Capitan Spavento* (1955); *Le metamorfosi di Bonaventura* (1965); *Gli eroi di Bonaventura* (1968).



guerra (*Il ritorno*), per strada giunge barcollando *L'ubriaco*; e ancora una serenata d'amore si intreccia a canti funebri, un campanaro intona «una canzone quasi oscena» sullo sfondo di un incendio e «la mascherata del carro della morte» sfilava «all'alba delle ceneri»<sup>61</sup>.

Le figure tragiche delle *Sette canzoni* si possono riconoscere come 'moderne' maschere in quanto rappresentano personaggi simbolo di un'umanità vera e dolente. All'interno dell'*Orfeide* (1919-22) – il ciclo di tre opere nelle quali confluiranno i sette 'quadri' – questi personaggi convivono con le maschere della tradizione del teatro dell'arte, che si mostrano al loro cospetto quali relitti di un lontano teatro ormai irrecuperabile: nella *Morte delle maschere* – prima opera del ciclo – l'immortale Orfeo si presenta quale "impresario-giustiziere" che sacrifica le vecchie maschere a favore di personaggi "veri" e le rinchiude «come balocchi fuori uso, in un armadio»<sup>62</sup>.

Eppure proprio le maschere, che vengono considerate ormai feticci di un mondo inattuale, vengono guardate da Malipiero con simpatia e, in un certo senso, nostalgia:

Ed è soprattutto vero – e malipierianamente importantissimo – che Arlecchino riesce sempre a scappare dall'armadio dell'impresario. Si può star certi, anzi, che dietro di lui tutte le maschere riusciranno a scappare; esse sopravviveranno floridamente nel teatro malipieriano: in attesa di quella loro apoteosi che sarà il corteo dei *Capricci di Callo*<sup>63</sup>.

La presenza nel teatro malipieriano di queste figure "mascherate" va interpretata in parte come l'omaggio di un veneziano alla propria tradizione letteraria e scenica, ma diviene importante chiave di lettura, lente attraverso cui osservare l'intera drammaturgia del musicista. Egli, infatti, muove dal presupposto che il rapporto dell'uomo con il mondo sia filtrato da un gioco di finzione e travestimento e, pertanto, le figure del suo teatro non possono mostrare la loro vera identità ma indossano anch'esse una maschera fittizia.

Questa prospettiva si concretizza ancor di più in *Torneo notturno* che, come ha scritto lo stesso Malipiero, «è la quintessenza di tutto ciò che ho sempre sperato di poter attuare, dalle *Sette canzoni* in poi, col "mio" teatro»<sup>64</sup>. Personaggi principali sono "Lo spensierato" e "Il disperato" che non incarnano più simboli, ma si pongono adesso quali figure 'tipo' a confronto con l'impetoso scorrere del tempo: è proprio la "Canzone del tempo" – che ricorre come ossessivo ritornello per tutta l'opera – a essere protagonista assoluta dell'intreccio, esprimendo una tematica molto cara al compositore e rappresentando la motivazione profonda che governa ogni azione scenica.

Chi ha tempo e tempo aspetta il tempo perde  
Il tempo fugge come d'arco strale:  
dunque per fin che sei nel tempo verde  
accogli il tempo chè pentir non vale.

---

<sup>61</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 73-86.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>63</sup> Luciano ALBERTI, *L'interpretazione registica e scenografica*, in *Omaggio a Malipiero* cit., pp. 61-62.

<sup>64</sup> *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 194.

[...]

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 chè volan l'ore.

[...] <sup>65</sup>

Malipiero definisce caratteri che non hanno uno sviluppo interiore e restano fermi nella loro singolarità; eppure proprio il loro immobilismo, la loro mancanza di evoluzione psicologica esprime la condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, che è disorientato e destabilizzato dalla realtà storica e che trova rassicurante riconoscersi nell'immagine che la società gli assegna.

Marzio Pieri ha sostenuto che

non si insisterà mai abbastanza (Malipiero lo faceva e lo richiedeva) sul fatto che questo teatro, teatro poi così spesso di maschere (e, pirandellianamente, «maschere nude»), di «personaggi», di simboli e/o allegorie, di controfigure, e silhouette, e fantasmi, è un teatro, e *vuole essere* un teatro, «realistico», e, nel suo essenziale lirismo, autobiografico<sup>66</sup>.

Le maschere del teatro di Malipiero non si presentano come proiezioni consolatorie, immagini ideali, bensì mostrano la loro fragilità rispetto alla realtà che le circonda e lasciano così trapelare la prospettiva pessimista del compositore: «la contrapposizione fondamentale è tra finzione («forma») e vita, quella del profondo che si cela sotto la maschera»<sup>67</sup>, una contrapposizione insolubile che insidia l'integrità dell'io. Il maestro aveva scritto ad Asolo nel gennaio del 1939:

Gli uomini primitivi si turbavano se, chinandosi per dissetarsi a una fonte vedevano rispecchiarsi la propria immagine. Nessuno allora poteva immaginare le proprie sembianze. Venne poi l'invenzione dello specchio che purtroppo è stata la causa di un grande equivoco: l'uomo credendo di vedersi com'è, crede anche di essere quello che non è<sup>68</sup>.

Il tema della maschera, com'è noto, è ricorrente nel movimento delle diverse avanguardie novecentesche, a teatro come in letteratura o in pittura, proprio perché garantisce da qualsiasi cedimento naturalistico e sentimentale. Quest'espedito fu adottato

---

<sup>65</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 182.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>67</sup> BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento* cit., p. 61.

<sup>68</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *La pietra del bando*, Venezia, Ateneo, 1945; ristampa a cura di Giuseppe Garrera, Montebelluna, Edizioni Amadeus, 1990, p. 96.

sia nel teatro sintetico futurista che nella scuola del grottesco. Virgilio Bernardoni ha evidenziato che

le maschere degli autori del grottesco hanno tuttavia uno spessore diverso rispetto ai fantocci e agli automi dei futuristi. Alla rigidità meccanica di quest'ultimi, quelli contrappongono infatti la loro azione demistificatoria dell'anacronistico ridicolo annidatosi col passare del tempo nelle categorie della commedia borghese fine secolo, e ciò mediante una parodia che non è mai comica, bensì grottescamente tragica e ironica a un tempo, un'azione condotta da figure stranianti e dolorosamente svuotate di umanità<sup>69</sup>.

Sia i personaggi del teatro comico che del teatro umoristico indossano una 'maschera', ma i primi si riconoscono nell'identità che l'autore assegna loro e convivono serenamente con il proprio ruolo, gli altri invece denunciano l'angoscia di non riuscire più a spogliarsene. Malipiero nelle sue opere si fa interprete di questa visione che risulta, peraltro, in perfetta sintonia con l'idea pirandelliana di maschera come condizione dell'esistenza: mentre nella tradizione del teatro veneziano le maschere presentano una fisionomia in sé definita e stereotipa, per Pirandello – e così anche per il nostro compositore – la maschera trascende il contesto scenico-teatrale e invade la vita; dietro di essa si nasconde l'Uomo e la moltitudine delle personalità che ci appartengono, di cui possiamo o meno essere consapevoli. Il maestro veneziano, a proposito della *Favola del figlio cambiato*, ha scritto: «[...] la maggior parte dei personaggi di Pirandello sembrano fantasmi per la luce in cui egli li fa apparire, ma in realtà sono uomini mascherati avvolti da una nebulosa per non farli riconoscere da coloro che non li possono capire»<sup>70</sup>.

Il gioco dei travestimenti, nel quale ognuno interpreta una 'parte', acquista progressivamente tanta forza da non far distinguere più il confine tra realtà e fantasia: nei *Capricci di Callot* – ispirati alle ventiquattro incisioni dei *Balli di Sfessania*, «una raccolta di ritmi musicali» da cui «la fervida fantasia hoffmanniana» ha poi derivato un racconto – «Giglio, l'innamorato [...] è colpito dal ricco vestito di velluto che Giacinta ha indossato [...]. È per il vestito che Giglio farnetica; egli non vede Giacinta ma “la principessa” dei suoi sogni»<sup>71</sup>. Nei *Capricci* Malipiero racchiude una storia di «vestiti gonfi d'aria», di maschere che sfilano in corteo, evocando un eterno carnevale che coinvolge – e travolge – il 'normale' corso della vita: il delirio dei protagonisti, che si perdono nella follia, volge poi verso la fittizia ricostituzione dell'«ordine» e «allegrementemente si celebrano le nozze dei due nuovi eroi della finzione»<sup>72</sup>.

Gli «uomini mascherati» che abitano il teatro di Malipiero si presentano davanti al pubblico dando spesso vita a processioni, parate che invadono la scena e divengono parte dell'intreccio drammatico. Nei *Fantocci* – prima parte di *Filomena e l'Infatuato* (1925-27) – «entra la compagnia del liuto: sono otto o dieci maschere vestite di nero e armate di liuti

---

<sup>69</sup> BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento* cit., p. 34.

<sup>70</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *Luigi Pirandello mio librettista*, in ID., *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie* cit., p. 158.

<sup>71</sup> ID., *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 317.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 318.

e arciliuti», «camminando misteriosamente, a passi lenti, e strappando tutte insieme degli accordi dai loro strumenti» e, dapprima costringono l'«Infatuato» «a sedere sulla pietra del focolare», quindi lo trattengono «a viva forza»<sup>73</sup> quando questi si accorge della danza tra «Filomena» e «Il principe». Sono sempre le maschere, infine, ad accompagnare il triste «Infatuato» e «dopo che tutte sono uscite chiudono la porta a chiave»<sup>74</sup> e cala il sipario.

Allo stesso modo l'ingresso in scena del protagonista di *Merlino mastro d'organi* (1925-1927) è subito seguito da quello di «una compagnia di minuscoli suonatori di pifferi stridentissimi» e da una di «mastodontici suonatori di bûccine», quindi sfilano «i tamburi, i triangoli e altri strani strumenti a percussione» che concorrono a definire l'«ambiente» in cui si svolgerà l'intreccio.

Anche il Prologo dei *Capricci di Callot* illumina uno «scenario» significativo per l'intera opera. All'aprirsi della tela da una delle tre gambe di «un enorme clavicembalo barocco», escono alcune maschere, che riproducono quelle dei *Balli di Sfessania*, e danzano «secondo il loro carattere»<sup>75</sup>: la loro silenziosa presenza suggerisce subito allo spettatore l'impressione di uno spazio «fantastico» che proietta tutta la vicenda che segue in una dimensione assolutamente «irreale». Il secondo atto dell'opera è, inoltre, popolato da una miriade di figure che danno vita a un «improbabile» corteo – vuole rappresentare i cittadini romani ai quali si rivolge «Il ciarlatano» – al quale prende parte «Giglio», vittima anch'egli dell'illusione prodotta da «gli occhiali del Mago Ruffiamonte»<sup>76</sup>.

Malipiero anima un vero e proprio «teatro di maschere», che molto spesso perdono la propria fisionomia individuale. E il loro disporsi in gruppi o creare movimenti di masse sulla scena, mette in risalto il volto anonimo della folla. Inoltre spesso esse agiscono silenziose, come «Le otto Maschere di Callot» e i «Dodici suonatori di flauto, due uomini struzzo, dodici mori, donne al tombolo, gli uomini delle portantine. Otto schiavi. Maschere. Dodici giovani donne. Due garzoni» che animano il corteo nel Prologo dei *Capricci*. Accanto alla voce e alla musica, il «gesto» rappresenta quindi un elemento altrettanto importante nel teatro di Malipiero; il gesto che diventa ancor più significativo se assegnato a maschere «mute», non solo dunque private di una loro identità «vera», ma ormai persino incapaci di esprimersi con parole.

---

<sup>73</sup> *Ivi*, pp. 110-111, 113.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 319.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 324.

### 3.4 Teatro e metateatro

Le maschere, con la loro stessa presenza, proiettano la rappresentazione teatrale verso la dimensione del ‘fantastico’. Sebbene il musicista alluda a un mondo ‘altro’, per certi aspetti irreali, esso diviene tuttavia lo scenario in cui è possibile ‘raccontare’ una condizione esistenziale assolutamente reale: proprio il mostrare personaggi ‘mascherati’ offre a Malipiero l’occasione per palesare il gioco di travestimenti che governa i rapporti interpersonali, rendendo l’uomo contemporaneo schiavo del ruolo – o meglio della ‘maschera’ – assegnatogli dalla società.

Il compito di impietoso “rivelatore degli inganni”, assunto dal maestro veneziano, lo spinge non solo alla scelta di soggetti narrativi e personaggi funzionali al proprio intento comunicativo, ma a mettere a nudo persino il meccanismo di finzione che sottende la stessa arte drammatica. Per questa scelta egli si pone in linea con la prospettiva intellettuale dei formalisti russi – in particolar modo Viktor Šklovskij (1893-1984) – che, intorno agli anni ‘10 del Novecento, vollero definire il concetto di straniamento nell’arte<sup>77</sup>. Il movimento promuoveva l’idea di un’opera nella quale la presenza di alcuni elementi “estranei” alla natura stessa del prodotto artistico palesassero, e in qualche modo “denunciassero”, la sua natura convenzionale. Naturalmente occorre rendere ‘deformata’ l’abituale visione delle cose, a livello linguistico (attraverso l’impiego di parole o forme inconsuete) o contraddicendo gli schemi propri dei tradizionali generi letterari o, ancora, creando situazioni imprevedibili.

[...] chiameremo *poetici* in senso stretto gli oggetti che sono stati creati con particolari procedimenti, aventi il fine di farli percepire con la massima certezza possibile, come artistici<sup>78</sup>.

Questa soluzione aveva lo scopo di creare nei destinatari un senso di ‘alienazione’ che fugasse qualsiasi rischio di immedesimazione, sollecitando così una consapevole e lucida riflessione sull’opera e su se stessi. Le leggi che governano la percezione umana dimostrano, infatti, come gli atti abituali tendono a diventare automatici e riescono a oscurare la nostra stessa coscienza:

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell’arte è di trasmettere l’impressione dell’oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Šklovskij fu autore del saggio-manifesto del formalismo russo intitolato *L’arte come artificio* (1917) e di altri numerosi saggi teorici (Cfr. Viktor ŠKLOVSKIJ, *L’arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, 2003, pp. 73-94).

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 82.

L'arte, per Šklovskij, rappresenta lo strumento attraverso cui l'intellettuale può ravvivare le nostre percezioni rese ormai inerti dall'abitudine. Per definire la sua teoria egli deriva diversi esempi di "straniamento" (*ostranienie*) dal racconto di Tolstoj *Cholstomer*, nel quale è un cavallo a condurre la narrazione e le cose vengono 'deformate' proprio perché osservate attraverso la sua percezione del mondo. Tolstoj è assunto come modello in quanto egli, nelle sue opere, ha posto gli oggetti e le situazioni sotto una nuova luce, come se li si vedesse per la prima volta, volendo così superare le apparenze e raggiungere una comprensione più profonda della realtà.

Nell'introduzione alla *Teoria della prosa* lo stesso Šklovskij dichiarava:

L'arte, secondo me, è fondata sulla verifica ininterrotta del mondo, e per attuare questa verifica noi fondiamo parallelamente al mondo, come di riflesso, un'altra realtà, mettendo a confronto l'eterogeneità della nostra sensazione e della nostra esperienza con le strutture artificiali dell'arte, nitide ma al tempo stesso vaghe<sup>80</sup>.

A questa specifica prospettiva intellettuale risulta riconducibile anche la produzione teatrale che vide la luce agli inizi del secolo scorso: si affermò progressivamente un tipo di rappresentazione che, tanto nella forma che nella funzione riconosciutagli, si distanziava dal concetto stesso di arte scenica tramandato dalla tradizione. Si sviluppò, infatti, un teatro sempre più distante dalla prospettiva naturalistica e rivolto all' 'epicizzazione' degli eventi narrati, ovvero a un 'decentramento' del dramma dalla sua connotazione scenica e a un coinvolgimento dello spettatore quale destinatario attivo dell'opera.

Precursore degli esperimenti che troveranno espressione più compiuta nelle teorie elaborate da Bertolt Brecht e Erwin Piscator si può considerare Vsevolod Mejerchol'd, ideatore della Biomeccanica teatrale – o metodo dell'attore biomeccanico – ovvero di un sistema di educazione alla recitazione secondo cui gesto, parola, suono, movimento e luce dovevano confluire assieme in una polifonia corporale complessa. La Biomeccanica affonda le sue radici nei primi esperimenti condotti da Mejerchol'd durante gli anni '10 del Novecento nello studio di via Borodinskaja a San Pietroburgo. Essa poneva in primo piano la comprensione psico-fisiologica dell'attore: prima di padroneggiare strumenti e oggetti scenici, il *performer* doveva conoscere il linguaggio del proprio corpo, così come per utilizzare una lingua bisogna averne imparato l'alfabeto. Si definiva quindi una forma di recitazione anticonvenzionale, che presupponeva l'alienazione in primo luogo dello stesso attore rispetto al proprio personaggio (metodo della trasposizione o straniamento), attraverso l'impiego di indicazioni che rivelassero il suo atteggiamento sia verso la scena, intesa come tribuna, che verso la maschera scelta. Si voleva andare oltre i confini di ordine realistico e superare l'approccio psicologico basato sull'immedesimazione interiore: questo avrebbe condotto alla creazione di un personaggio interiormente unitario e coerente ed era proprio questa coerenza che Mejerchol'd voleva negare per rivelare, invece, aspetti inediti e inattesi della vita e mostrare l'essenza di azioni, idee e sentimenti nascosti dietro parole e atti quotidiani. Inoltre,

---

<sup>80</sup> Viktor ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. XIII.

Nella recitazione degli attori mejerchol'diani si schiude un secondo piano, legato non al personaggio, ma al suo creatore. È come se si instaurasse, fra attore e spettatore, un dialogo al di là del personaggio, sul personaggio. La “quarta parete” viene abolita<sup>81</sup>.

In linea con questa prospettiva Malipiero introduce in diversi suoi lavori alcuni personaggi estranei all'intreccio drammatico – o che, sebbene ne siano parte, d'un tratto se ne discostano – che, rivolgendosi al pubblico, gli rivelano la natura ‘artificiale’ del teatro, ammettendo così gli spettatori a una riflessione sugli stessi mezzi artistici.

Già nell'*Orfeide* Malipiero concepisce tutta la terza opera del ciclo immaginando un'azione scenica giocata sulla dimensione metateatrale. All'aprirsi del sipario si presentano davanti al pubblico tre gruppi di personaggi che incarnano tre possibili modalità di fruizione della rappresentazione. Al cospetto del re e della regina si dispongono tre velari dietro i quali appaiono un teatro barocco, «tutto dorature, sfarzosamente illuminato e affollato da un pubblico di parrucconi», un teatro «decorato molto sobriamente» le cui panche «sono occupate esclusivamente da fanciulli di varia età» e, al centro, un «teatrino di mezzo, [...] visibile dai tre lati»<sup>82</sup> nel quale sarà messo in scena uno spettacolo di marionette. Questo solleva da una parte proteste (dei “parrucconi”) dall'altra entusiasmo (dei fanciulli) mentre «il re e tutto il pubblico del primo teatro rimarranno sempre immobili, come pietrificati»<sup>83</sup>. Proprio in questi ultimi Malipiero riconosce una proiezione del pubblico contemporaneo, per cui

*Orfeo, ovvero l'ottava canzone* è una satira sulla indifferenza, sull'incomprensione o sullo sterile entusiasmo constatati al primo contatto col pubblico di vari paesi delle *Sette canzoni*, le quali stanno al centro dell'opera<sup>84</sup>.

Come chiarisce lo stesso musicista, la soluzione metateatrale è qui adoperata come mezzo per poter esprimere la sua personale prospettiva – di critica amara – rispetto alla fredda accoglienza riservata alla sua opera.

Concluso lo spettacolo di marionette e lasciati nell'oscurità i tre velari, si presenta alla ribalta «una figura d'uomo, completamente bianca [...]. È Orfeo, vestito da pagliaccio con un liuto ad armacollo»<sup>85</sup>, la cui Canzone non ottiene l'ambito plauso e accompagna invece gli astanti verso un sonno profondo: difficile non riconoscere in questo personaggio lo stesso Malipiero nell'intento di offrire la sua arte a spettatori che non sanno coglierne il valore. «Soltanto la regina non dorme ed ascolta estasiata il canto di Orfeo»<sup>86</sup>, unico appiglio per il musicista che crede ancora nella forza comunicativa del proprio teatro.

---

<sup>81</sup> Nicolaj PESOČINSKIJ, *La biomeccanica, dubbie certezze. Storia di un'idea pedagogica*, in Vsevolod MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1993, p. 32.

<sup>82</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 89.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>84</sup> *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 186.

<sup>85</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 93.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 94.

Anche nel *Torneo notturno* Malipiero, in chiusura dell'opera, dispone l'intervento di un personaggio, estraneo alla vicenda drammatica, che avanza verso la ribalta e si rivolge direttamente al pubblico non cantando, bensì parlando: d'un tratto il flusso musicale si interrompe e, nel silenzio dell'orchestra, si affaccia questa nuova figura. Una brusca cesura segna così uno strappo narrativo, infrange bruscamente l'illusione teatrale e apre uno squarcio verso la sfera del meta-teatro.

“Il buttafuori” avverte gli spettatori

Voi avete veduto morire lo Spensierato  
e Madonna Aurora. Forse crederete che la  
vendetta e la riacquistata libertà abbiano  
ridato la pace al Disperato, ma egli invece  
ha ripreso il suo cammino senza meta.  
Voi avete veduto morire, vivere, agitarsi  
alcuni uomini che le più discordanti passioni  
tormentavano. Non è finito.

*(Tamburo militare gran cassa)*

Udite? Udite il ritmo di un funebre corteo?  
È la vita che passa agitando il gonfalone  
della morte<sup>87</sup>.

Ancora una volta ritorna l'idea di un corteo che sfilava – sebbene non visibile sul palco ma soltanto immaginato – e della morte esibita e quasi celebrata: il cupo pessimismo di Malipiero emerge con forza, rivelando l'inutile agire dei suoi personaggi, e indicando l'inevitabile risoluzione di ogni vicenda nel nulla della morte.

Se “Orfeo” aveva riconosciuto un senso al proprio canto grazie all'entusiasmo manifestato dalla regina, “Il buttafuori” è impietoso rivelatore dell'inganno perpetrato dall'arte e ben più amaro è il significato delle sue parole: l'esito positivo della vicenda raccontata attraverso i sette ‘notturni’ è solo apparenza, finzione, e tutta la rappresentazione teatrale si riduce a falsa illusione.

Eppure Malipiero non chiude il *Torneo notturno* sulle parole amare del “Buttafuori”. Dispone invece una lunga sezione orchestrale – nella quale ritornano elementi ritmici e tematici che ricorrono nel corso della partitura – dove egli fa sì che la musica esprima il significato ultimo dell'opera: la stessa musica che aveva ‘raccontato’ le vicende dei protagonisti, interpretando la loro vitalità e il loro trasporto, perde improvvisamente di energia e viene qui piegata ad accompagnare il passaggio di un immaginario corteo funebre che celebra la tragica vanità di ogni agire.

Non figurano elementi dal carattere narrativo nei *Capricci di Callot*, ma tutta l'opera si mostra come frutto di continui inganni e travestimenti la cui natura non viene mai celata,

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 196.



bensi esibita: nel continuo oscillare tra la verità e l'immaginazione, i personaggi si lasciano trascinare dal flusso degli eventi, non tacendo l'artificialità del loro agire. Nonostante finzione e mascheramento siano le parole d'ordine dell'intera opera, i protagonisti non mostrano disagio o insofferenza e accolgono serenamente – e in maniera acritica – il proprio destino.

Non avviene lo stesso nelle ultime opere di Malipiero: in esse il musicista ritrae personaggi consapevoli della propria condizione: una condizione 'transitoria', in quanto interpretano un ruolo come attori, ma che investe anche la sfera esistenziale, dal momento che il confine tra rappresentazione e vita sembra assottigliarsi sempre di più. Come avviene nel teatro pirandelliano, anche la drammaturgia di Malipiero mostra personaggi che si fanno specchio dell'umanità autentica: la difficoltà di riconoscere una propria identità nella vita reale può condurre a preferire come "vero" ritratto di sé quello fittizio assunto durante la rappresentazione, al punto da non voler più rinunciare alla propria 'maschera' artificiale. Nelle *Metamorfosi di Bonaventura* – come si vedrà in seguito – la prima donna che interpreta il secondo atto, anziché simulare la propria morte, perderà veramente la vita sulla scena, suscitando lo sgomento del protagonista dell'opera.

L'espedito del "teatro nel teatro" ha lunga vita nell'ambito dell'arte scenica: già in Shakespeare e in altri autori del passato si fa ricorso a soluzioni di "meta-teatro". Ma la crisi d'"identità" che ha segnato gli intellettuali nel secolo scorso carica questa strategia narrativa di una nuova valenza: se la rappresentazione vuole porsi come proiezione della vita – proiezione verosimile o talvolta 'alterata', riflesso del sentire dell'artista –, mostrare l'artificialità del meccanismo teatrale, e l'asservimento degli attori a tale logica, rivela un significato tragico che riflette una precisa condizione esistenziale.

Malipiero assegna al proprio teatro il difficile compito di esprimere il suo personale rapporto con la storia e la società contemporanea, ma anche di offrirsi quale luogo di riflessione sui propri mezzi artistici: il teatro non deve simulare una "verità" che non può esprimere ma, pur palesando gli elementi di cui si compone, deve riuscire a rispecchiare il sentire del creatore come anche del pubblico cui egli si rivolge.



## **PARTE II**

### ***Bonaventura nell'ultima stagione teatrale***



*Le metamorfosi di Bonaventura. Soggetto, fonti e ‘ri-scritture’*

*Le metamorfosi di Bonaventura* furono scritte da Malipiero nella sua piena maturità. Il maestro, ottantaquattrenne, godeva di una grande ricchezza inventiva e si dedicò al teatro musicale fino agli ultimi anni della sua vita<sup>88</sup>. L’opera fu completata in tempi abbastanza veloci, considerando che il musicista era contemporaneamente impegnato nella scrittura di composizioni non destinate al teatro. Tra la stesura del primo atto («Asolo, 27 giugno 1963») e quella degli altri due («Asolo, 10 maggio 1965» e «Asolo, 27 luglio 1965») intercorse un biennio durante il quale Malipiero compose il Secondo Concerto per violino e orchestra (Asolo, 2 settembre 1963) e, a distanza di un anno, *Ave phoebe, dum queror*, dalle «Egloghe» di Virgilio, per piccolo coro e 20 strumenti (Asolo, 3 febbraio 1964); allo stesso anno appartengono anche il *Quartetto per Elisabetta* (Ottavo Quartetto per archi, Asolo, aprile 1964), l’Ottava Sinfonia «Symphonia brevis» (Asolo, 25 agosto 1964), il Sesto Concerto «delle macchine» per pianoforte e orchestra (Asolo, 1964) e *Bianchi e neri* per pianoforte.

A ricostruire la genesi delle *Metamorfosi di Bonaventura* ci guidano alcune dichiarazioni dello stesso Malipiero che, nelle poche righe annotate in apertura della partitura<sup>89</sup>, ha esplicitato le fonti letterarie dell’opera e chiarito al lettore quali furono gli aspetti che colpirono la sua immaginazione creativa. Il maestro confessava:

Non è colpa mia se mi piace, e agli altri può non piacere, “Bonaventura guardia di notte” figlio di ignoti. Mi è piaciuto per la sua spensierata filosofia, basata sulla finzione: finto il protagonista, finto il poeta, finto l’attore e le sue ombre, e gli amanti, e Ofelia, tutti portano la maschera. La maschera però è quella che sopprimendo ogni contatto con la realtà, perché la nasconde, finisce per favorire la verità, e più questa è parto della fantasia, più soddisfa chi alla fantasia non sa rinunciare. Il grande mascheraiolo è Bonaventura.

E ha spiegato:

L’azione della prima parte, “Bonaventura guardia di notte”, si svolge in una vecchia città nordica, l’ultima notte dell’anno 1799. Pur avendo luogo in Spagna, l’azione del “Burlador de Sevilla” (II<sup>a</sup> parte) proviene come quella della “Pazzia di Bonaventura” (III<sup>a</sup> parte), dalle “Nachtwachen des Bonaventura”.

Il critico musicale Beniamino Dal Fabbro (1910-1989) – in una pagina del proprio diario, datata 13 agosto 1950 – riconobbe proprio nelle *Nachtwachen von Bonaventura*,

<sup>88</sup> Alle *Metamorfosi di Bonaventura* (1965) fecero seguito *Don Tartufo Bacchettone* (1966), *Il marescalco* (1968), *Gli eroi di Bonaventura* (1968), *Uno dei Dieci* e *L’iscariota* (1970).

<sup>89</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *Le metamorfosi di Bonaventura. Opera in tre atti. Partitura*, Milano, Ricordi, s.d., riproduzione dell’autografo; da qui in avanti *Le metamorfosi di Bonaventura*.

antico libro tedesco da lui letto di recente, «colori espressionisti e presurrealisti: se ne potrebbe desumere un libretto per il teatro a pannelli di Gian Francesco Malipiero»<sup>90</sup>. E in un articolo pubblicato a seguito della prima rappresentazione delle *Metamorfosi di Bonaventura* lo stesso Dal Fabbro alludeva sottilmente alla presenza in sala in tale occasione di un solo spettatore – egli stesso per l'appunto – che «ai sedici “notturmi” di quell'anonimo proto-romantico tedesco [...] potrebbe aggiungerne un diciassettesimo, quello in cui a Venezia in una notte di settembre del 1950, indicò a Malipiero il libro in cui, a suo avviso, c'era ormai il suo teatro e la sua musica, e insomma la fonte d'un nuovo libretto»<sup>91</sup>. Nella nota all'edizione Scheiwiller del libretto dell'opera, però, il compositore rivendicò con orgoglio la propria indipendenza da qualsiasi segnalazione:

Circa quattro anni fa trovai fra i miei libri un volumetto intitolato: *I notturni di Bonaventura*, e nel luglio del 1965 la partitura delle *Metamorfosi di Bonaventura* era già pronta per l'esecuzione, [...]. Un critico mio amico scrisse che le *Nachtwachen des Bonaventura* me le aveva suggerite Beniamino Dal Fabbro. Nulla di grave, però io non accettai suggerimenti, mai. [...] Certo è che io scopersi *Bonaventura* per caso e non prima del 1961<sup>92</sup>.

Malipiero stesso ha documentato il suo incontro con la fonte principale del proprio libretto e lo ha collocato temporalmente dopo il '61. A quegli anni risale la partitura del *Don Giovanni* (1962) e verosimilmente il maestro veneziano si sarà accostato alle *Veglie di Bonaventura* nel momento della composizione di quest'opera: qualche anno prima delle *Metamorfosi* era stato attratto da questo celebre mito moderno che aveva voluto rileggere attraverso il *Kamennij gost* (1830) di Alexandr Puškin (1799-1837), ispirato a sua volta alla mediazione di E.T.A. Hoffmann, prima interpretazione romantica della figura del libertino<sup>93</sup>. Potrebbe pertanto non essere un caso che la seconda fonte scelta per le *Metamorfosi* sia una novella di Hoffmann intitolata proprio *Don Giovanni*, personaggio che in quel particolare momento aveva attirato l'interesse del musicista<sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> Beniamino DAL FABBRO, *Musica e verità. Diario 1939-1964*, Milano, Feltrinelli Editore, 1967, p. 83.

<sup>91</sup> ID., *La battaglia della Fenice*, «Successo», ottobre 1966. Anche Massimo Mila, in un articolo pubblicato qualche settimana dopo la prima rappresentazione alla Biennale di Venezia, aveva asserito che Malipiero avesse derivato il proprio libretto «da un testo anonimo del Romanticismo tedesco, “Die Nachtwachen des Bonaventura”, segnalatogli, a quanto si dice, da Beniamino Dal Fabbro quando questa curiosità letteraria venne pubblicata per la prima volta in traduzione italiana.» (Massimo MILA, *Le notti del sorvegliante*, «L'Espresso», 25 settembre 1966.)

<sup>92</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *Di palo in frasca. Con due libretti: L'Orfeide & Le metamorfosi di Bonaventura*, Milano, Vanni Scheiwiller All'insegna del Pesce d'Oro, 1967, pp. 20-21.

<sup>93</sup> Il sottotitolo del *Don Giovanni* di Malipiero recita «(da Puškin), quattro scene in uno o due atti (in Spagna, qualche secolo fa)» (*Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 218).

<sup>94</sup> Nelle poche righe che aprono la partitura il compositore ha precisato che «soltanto gli intermezzi e il finale del “Burlador de Sevilla” (rappresentazione nella rappresentazione) provengono dalle “Musikalische Novellen” di E.T.A. Hoffmann».

Le fonti del libretto<sup>95</sup> di cui disponiamo sono di diversa natura. In primo luogo v'è il testo che si legge nel programma di sala per il 29° Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale di Venezia<sup>96</sup>, cui fece seguito il libretto dell'opera edito nel 1967 da Vanni Scheiwiller sotto la supervisione dello stesso compositore<sup>97</sup>. Inoltre si può ricavare il testo sia da un abbozzo della partitura presente nel Fondo Malipiero presso la Fondazione Cini di Venezia<sup>98</sup>, sia dalla partitura depositata presso Casa Ricordi<sup>99</sup>, sia dalla riduzione – o meglio “riassunto” – per canto e pianoforte di mano dello stesso compositore, edita sempre dalla Ricordi<sup>100</sup>. Il libretto dell'opera è infine riprodotto nel volume sul teatro di Malipiero a cura di Marzio Pieri<sup>101</sup>.

Nell'operare un confronto tra i documenti e chiarirne le divergenze ho tenuto conto del particolare momento in cui le varie versioni vennero pubblicate. Il libretto che si trova nel programma di sala della Biennale, per esempio, presenta nelle didascalie dettagli assenti nella partitura Ricordi ma corrispondenti all'abbozzo di cui disponiamo, e che probabilmente furono considerati da Malipiero come utili suggerimenti di regia. La riduzione per canto e pianoforte, d'altro canto, è immediatamente successiva alla prima rappresentazione (1967) e potrebbe quindi documentare il ripensamento alla fine del secondo atto a cui allude Malipiero in una lettera al critico e amico Guido Gatti datata «Treviso, 12-10-1966»<sup>102</sup>. Marzio Pieri dichiara di aver utilizzato come fonte di riferimento l'edizione Scheiwiller confrontata con la riduzione per canto e pianoforte; si è quindi assunto il testo di questa autorevole edizione come riferimento più attendibile.

Fonte letteraria principale delle *Metamorfosi* è l'anonima opera *Nachtwachen von Bonaventura* (“*Veglie di Bonaventura*”) che è stata riconosciuta da Patrizio Collini come «l'opera più vigorosa e radicale del romanticismo tedesco»<sup>103</sup>. Questo romanzo apparve nel 1804 come settimo titolo della «collana di nuovi romanzi originali tedeschi» dell'editore Dienemann – che di lì a poco avrebbe interrotto le proprie pubblicazioni – e molteplici

---

<sup>95</sup> Si è scelto di condurre l'indagine sulle *Metamorfosi di Bonaventura* a partire dal testo librettistico che – di mano dello stesso Malipiero – offre l'occasione non soltanto per individuare precisi riferimenti testuali e intellettuali cui ricondurre l'opera, ma anche per ‘prefigurare’, attraverso le indicazioni in didascalia, elementi relativi alla realizzazione scenica. Non è possibile, naturalmente, trarre dal libretto indicazioni relative alla componente musicale dello spettacolo e le sue implicazioni sul piano drammaturgico che, pertanto, verranno analizzate in una fase successiva.

<sup>96</sup> *La biennale di Venezia. 29° Festival internazionale di musica contemporanea*, 4-14 settembre 1966, pp. 10-15.

<sup>97</sup> MALIPIERO, *Di palo in frasca* cit., pp. 69-104.

<sup>98</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *Archivio Gian Francesco Malipiero. Abbozzi musicali: le opere sceniche e i misteri. Catalogazione critica e riproduzione annotata degli originali*, Venezia, Fondazione Cini Istituto per la Musica, 2005?, cdrom.

<sup>99</sup> MALIPIERO, *Le metamorfosi di Bonaventura* cit.

<sup>100</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *Le metamorfosi di Bonaventura, (1963-1965). Opera in tre parti. Riassunto per canto e pianoforte dell'autore*, Milano, Ricordi, 1970.

<sup>101</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., pp. 439-457.

<sup>102</sup> MALIPIERO, *Il carteggio con Guido M. Gatti. 1914-1972* cit., p. 536.

<sup>103</sup> BONAVENTURA, *Veglie*, a cura di Paolo Collini, Venezia, Marsilio, 1990, p. 9. Per approfondimenti si rinvia all'introduzione dello stesso curatore: Paolo COLLINI, *La rinuncia alla magia*, pp. 9-44. Si segnala un'ulteriore edizione italiana del romanzo tedesco con introduzione e traduzione di Elena Agazzi: August KLINGEMANN, *Le veglie di Bonaventura*, Milano, Garzanti, 1998.

sono state negli anni le ipotesi attributive; ma poco conta rivelare l'identità del misterioso Bonaventura che, proprio perché "mascherato", si libera da ogni reticenza e fa sì che il proprio protagonista Kreuzgang, guardiano notturno e poeta, possa osservare lucidamente il mondo che lo circonda e denunciare l'artificio e la finzione che governano il reale. Diversi studiosi fanno risalire al 1950 la prima edizione italiana con traduzione di Felice Filippini<sup>104</sup>, ma tra questa e il libretto di Malipiero non esistono precise corrispondenze lessicali. Esiste una precedente edizione delle *Veglie* con traduzione di Luigi Bertoni<sup>105</sup>, che però non risulta essere la fonte utilizzata dal compositore. Si è ritenuto pertanto probabile che il maestro abbia utilizzato il testo in lingua originale, tradotto poi da lui personalmente<sup>106</sup>.



Frontespizio dell'edizione Rizzoli 1984 con traduzione di Felice Filippini

Il romanzo tedesco si risolve in una «sorprendente confessione notturna, la quale si presenta così labirintica e sconvolta come quella di colui che in seguito ad un trauma abbia perduto la memoria»<sup>107</sup>. Kreuzgang, durante sedici *Veglie*, racconta la propria

<sup>104</sup> *I notturni di Bonaventura*, prefazione di Italo Alighiero Chiusano, traduzione di Felice Filippini, Milano, Rizzoli, 1950, ristampa 1984.

<sup>105</sup> Giuseppe SCHELLING, *Le veglie di Bonaventura*, traduzione dal tedesco di Luigi Bertoni, Como, Libreria Editrice Omarini Vittorio, 1897.

<sup>106</sup> Questa tesi è stata sostenuta da John C.G. Waterhouse nella sua monografia dedicata al maestro veneziano: cfr. John C.G. WATERHOUSE, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino, Nuova Eri, 1990, p. 289, nota 421.

<sup>107</sup> COLLINI, *La rinuncia alla magia* cit., p. 20.



autobiografia ai numerosi personaggi che incontra, attraverso i quali egli rivela se stesso e il suo destino:

[...] il ribelle Kreuzgang legge il suo destino anche in quello di Don Giovanni che osò misurarsi con le potenze delle tenebre (III, IV); in quello di Prometeo e dei Titani che sfidarono gli dei e tentarono la scalata all'Olimpo (VII, VIII, XIII, XVI); in quello dell'amatissimo Amleto che si pose quella domanda che racchiude tutte le altre e per il quale la vita è solo un viaggio verso la «undiscovered country» (XIV, XVI); e, infine, in quel Mefistofele [...] apostolo dello spirito critico e antesignano di tutti gli spiriti liberi<sup>108</sup>.

Ma l'ordine cronologico degli eventi narrati viene alterato dall'autore che lo stravolge drasticamente, creando così l'effetto di una confusa proiezione del ricordo. Basti osservare la successione in cui dovrebbero disporsi le *Veglie* per una ricostruzione consequenziale del resoconto: XVI, IV, VII, IX, XIV, XV, VI, I, II, III, IV-V, VIII, X, XI, XII, XIII veglia<sup>109</sup>. Proprio la logica 'incoerente' secondo la quale si dispongono i diversi episodi ha permesso a Malipiero di dedurre dalla fonte alcuni frammenti, o intere sezioni, per reimpiegarli nella propria opera, ancora una volta avulsi da una chiara consequenzialità narrativa.

I tre atti delle *Metamorfosi di Bonaventura* tuttavia, sebbene accomunati da un 'frammentario' decorso narrativo, risultano differentemente strutturati: il primo, *Bonaventura guardia di notte*, e l'ultimo, *La pazzia di Bonaventura*, non sono segmentati al loro interno – sebbene sia possibile individuare alcune sequenze drammatiche – a differenza dell'atto centrale, *El burlador de Sevilla*, che viene articolato da Malipiero in cinque brevi scene.

---

<sup>108</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 21.

## 4.1 Bonaventura guardia di notte<sup>110</sup>

### Tav. I – *Bonaventura guardia di notte*

<i>Le metamorfosi di Bonaventura</i>	Corrispondenze letterarie
<p>Bonaventura si rivolge al poeta:</p> <p>«Ti comprendo, anch'io ero come te. Ora ricordandoti il tempo che fugge, interrompo i tuoi sogni. Anch'io nacqui poeta, ora conto le ore. O amico, fatti pur tu guardiano per non morir di fame» (MALIPIERO, <i>L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970</i> cit., p. 443).</p>	<p><b>Nachtwachen von Bonaventura, Prima veglia.</b> Kreuzgang al poeta: «Tu che lassù ti tormenti, ti comprendo bene, perché un tempo fui anch'io come te! Ma ho abbandonato questa occupazione in cambio di un lavoro onorevole [...] [...] interrompo i tuoi sogni d'immortalità [...] ricordandoti puntualmente, quaggiù sulla terra, il tempo e la caducità. [...] Amico poeta, chi ora vuol vivere, non deve poetare! [...] allora diventa guardiano notturno come me [...]» (BONAVENTURA, <i>Veglie</i> cit., p. 49).</p>
<p>Il primo delle tre ombre a Bonaventura:</p> <p>«Fa' il tuo dovere uccello del malaugurio, lascia in pace gli spiriti» (<i>Ibidem</i>).</p>	<p><b>N. v. B., Seconda veglia.</b> Una voce vicina a Kreuzgang: «Fa' il tuo lavoro, corvo notturno; ma non t'immischiare nelle faccende degli spiriti!» (<i>Ivi</i>, p. 59).</p>
<p>Bonaventura alle ombre:</p> <p>«Ah, non mi volete fra voi? Forse il vostro spirito s'è maturato nel sepolcro come vino che diventa puro spirito invecchiando negli otri?» (<i>Ibidem</i>).</p>	<p>Kreuzgang agli spiriti: «Non mi riconoscete come uno spirito? [...] avete forse ricevuto un supplemento di spirito dopo morti, come ci insegna l'esempio di certi grandi uomini [...] i cui scritti guadagnarono in spirito dall'essere rimasti a lungo nel cassetto, proprio come il vino che invecchiando diventa più generoso» (<i>Ivi</i>, p. 61).</p>
<p>Scena degli innamorati: si svolge un dialogo tra i due personaggi, assente nella fonte, che viene espresso attraverso due inserti poetici tratti dalla tradizione letteraria antica («Ascolta il canto con cui ti favella» e «Quanto tu sei amante») (<i>Ivi</i>, pp. 443-444).</p>	<p><b>N. v. B., Terza veglia</b> (<i>Ivi</i>, p. 73).</p>
<p>Bonaventura alle ombre:</p> <p>«Sulla strada s'ha da incontrare il maligno? Siamo tutti fratelli, uniamoci» (<i>Ivi</i>, p. 444).</p>	<p><b>N. v. B., Seconda veglia.</b> Kreuzgang agli spiriti: «Forse che il diavolo non può percorrere anche la via giusta! [...] Sono dei vostri, fratelli, e faccio lega con voi!» (<i>Ivi</i>, p. 65).</p>

<sup>110</sup> Per visualizzare con immediatezza le corrispondenze tra il testo del libretto e le fonti utilizzate da Malipiero si propongono tre tavole – una per ognuna delle tre ‘parti’ – in cui vengono ricostruiti i principali riferimenti letterari dell’opera. Esse presentano una scansione in fasce orizzontali corrispondenti alle diverse sequenze drammatiche dei singoli atti.

<p>Primo delle tre ombre: «Dio ci protegga» (<i>Ibidem</i>).</p> <p>Bonaventura: «Fratello diabolico, non m'inganni, santo non sei» (<i>Ibidem</i>).</p> <p>Primo delle tre ombre: «Non curarti di noi. [...] Via, sei scomunicato» (<i>Ibidem</i>).</p>	<p>Uno degli spiriti: «Dio sia con noi!» (<i>Ibidem</i>).</p> <p>Kreuzgang: «Fratello diavolo, non venir troppo meno al tuo carattere, altrimenti dovrei disperare di te e considerarti un santo o perlomeno un eletto» (<i>Ibidem</i>).</p> <p>Kreuzgang racconta: «mi si scagliarono contro, parlando [...] di scomunica e via dicendo, se li avessi disturbati nelle loro faccende» (<i>Ibidem</i>).</p>
<p>Bonaventura:  «Noi guardie della notte e poeti, non vediamo quello che gli uomini fanno di giorno. Alla luce del sole essi vegetano e si destano solo quando sognano» (<i>Ibidem</i>).</p>	<p><b>N. v. B., Terza veglia.</b> Kreuzgang: «Noi guardiani notturni e poeti ci curiamo davvero poco dei traffici degli uomini durante il giorno; oggigiorno è infatti assodato che quando gli uomini «agiscono» sono sommamente banali, e, al massimo, solo quando «sognano» si può provare un qualche interesse per loro» (<i>Ivi</i>, p. 69).</p>
<p>Bonaventura osservando un ladro in casa del poeta: «Che troverà costui fra tanta miseria? Versi rifiutati, parole morte prima di nascere, e un po' di vino unico conforto dei poeti affamati» (<i>Ibidem</i>).</p>	<p><b>N. v. B.</b>, ricorre più volte il medesimo motivo: l'<b>Ottava veglia</b> racconta il suicidio di un poeta i cui versi sono rifiutati dall'editore (<i>Ivi</i>, pp. 167-177); nella <b>Nona veglia</b> Kreuzgang incontra in manicomio alcuni personaggi e uno di essi è «un poeta che non riuscì mai a scaricare i suoi fluidi in nessuna libreria» (<i>Ivi</i>, p. 195); nella <b>Tredicesima veglia</b> il <i>Ditirambo sulla primavera</i> composto da Kreuzgang recita «Chiudi il libro, nome, fino a quando al poeta non verrà il capriccio di riempire i fogli bianchi ai quali il tuo nome dà solo il titolo!» (<i>Ivi</i>, p. 251).</p>
<p>L'ubriaco: inserto poetico tratto dalla tradizione letteraria antica («Pazzo è ciascun vivente / chè ciascuno ha un ramo di pazzia») (<i>Ibidem</i>).</p>	<p>Tema della pazzia in Malipiero: <b>Sette canzoni</b>, <i>Il ritorno</i> (MALIPIERO, <i>L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970</i>, cit., pp. 77-78) e <b>I capricci di Callot</b>, la follia del personaggio di Giacinta (<i>Ivi</i>, pp. 317-332).</p>
<p>Il commediante: «Sempre in agonia, mai la morte».</p> <p>Bonaventura: «Raccontami la tua storia, ho voglia di ridere».</p> <p>Il commediante: «[...] fingendo tante volte di morire, ora non posso più fingere di vivere» (<i>Ivi</i>, p. 445).</p>	<p><b>N. v. B., Dodicesima veglia</b> (BONAVENTURA, <i>Veglie</i>, cit., pp. 239-247).</p> <p>Kreuzgang: «Cercai di farlo tornare in sé osservando che situazioni tragiche possono venir compromesse da sfumature comiche...» (<i>Ivi</i>, p. 239).</p>
<p>Il commediante a Ofelia:  «Va' in un convento, non dare al mondo peccatori. Ah, se mia madre non m'avesse mai partorito! Perché devo strisciare su questa terra? Tutti siamo</p>	<p><b>N. v. B., Quattordicesima veglia</b> (<i>Ivi</i>, p. 261) e anche <b>Amleto</b> di Shakespeare. Amleto a Ofelia (<i>Amleto</i> III, 1): «Va' in un convento. Perché vuoi generare dei peccatori? Io stesso sono abbastanza onesto, eppure potrei accusarmi di cose tali che sarebbe meglio che</p>

peccatori. Va', va' in un convento» (*Ibidem*).

Ofelia:

«Coglierò il ramerino, e per ricordarti le viole del pensiero, e il caprifoglio. Il dolce Robin' è tutta la mia gioia» (*Ibidem*).

mia madre non mi avesse concepito» (William SHAKESPEARE, *Amleto*, traduzione e cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 129).

Ofelia a Laerte (*Amleto* IV, 5):

«Per voi ecco il finocchio e l'aquilegia. Ecco ruta per voi e un po' per me. [...] Vi darei delle viole, ma si sono tutte seccate quando è morto mio padre. [...] (canta) Perché il dolce Robin è tutta la mia gioia» (*Ivi*, p. 215).

Bonaventura a Edipo:

«[...] qual'è la creatura che ride e dentro di sé piange, che è devota a Dio e al demonio, che canta dolcemente dominando i suoi furori, che come la vipera si lascia accarezzare solo per mordere col dente avvelenato?» (*Ivi*, p. 446).

**N. v. B., Decima veglia.**

Il portinaio all'uccello nero:

«Conosci tu quell'essere [...] il cui volto ride malignamente, mentre la maschera calata sul viso versa lacrime; che nomina Dio, mentre invece pensa al diavolo; che dentro, come la mela del Mar Morto, contiene polvere velenosa, mentre la buccia di un rosso fiorente invita al morso; che dal tubo artificiosamente attorcigliato esala suoni melodici, mentre tutto in lui urla rivolta; che, come la sfinge, non sorride amichevolmente che per dilaniare; e che, come il serpente, avvince così stretto a sé solo per poter meglio conficcare l'aculeo mortale nel petto?» (BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 217).

Anche **Asclepiade**:

«Qual è l'essere che ha una voce sola, che prima ha quattro, poi due e poi tre piedi?» (ASCLEPIADE DI TRAGILO, *Argomenti di tragedie* in ANTEO, *Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, Libro X, 456b, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 1122).

Bonaventura:

«Attenzione, è la mezzanotte dell'ultimo giorno del secolo: è la fine del mondo» (*Ibidem*).

**N. v. B., Sesta veglia.**

Kreuzgang racconta:

«[...] nell'ultima ora del secolo mi venne in mente di anticipare lo spettro del Giudizio Universale e di annunciare, invece dell'ora, l'eternità [...]» (BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 133).

Malipiero deriva il soggetto del primo atto dell'opera quasi esclusivamente dal romanzo tedesco, la cui costituzione narrativa discontinua permette al compositore di impiegare liberamente diversi frammenti del testo.

L'atto si apre, esattamente come il romanzo tedesco, presentando subito il protagonista che si rivolge a un poeta che «canta alle stelle, alle nuvole, alle miserie umane e muore di fame» e rivela di aver dovuto abbandonare la propria vocazione per farsi guardiano notturno<sup>111</sup>. Va subito evidenziata la scelta di Malipiero di assegnare al proprio personaggio il nome di Bonaventura, misterioso autore delle *Veglie*, soluzione che si rivelerà chiave interpretativa dell'intero lavoro.

Il personaggio si presenta «armato di picca e corno, questo nascosto sotto il lungo mantello» e Tre ombre gli si rivolgono apostrofandolo «uccello del malaugurio»<sup>112</sup>: la figura del guardiano notturno è così subito definita, avvolta da un alone oscuro, quasi diabolico.

La breve scena viene interrotta dall'arrivo degli innamorati, che davanti la statua di San Crispino si scambiano promesse d'amore. Secondo la tradizione agiografica Crispino, giovane cristiano inviato da Roma nella Gallia Belgica come missionario, si manteneva esercitando il mestiere dei calzolai e per questo ne divenne protettore. Nell'ultimo atto delle *Metamorfosi* il protagonista dichiarerà di riconoscersi in un personaggio capace di conciliare l'attività di calzolaio e di poeta: il riferimento a questo santo in questo punto dell'opera si potrebbe leggere, pertanto, come un indizio, un segnale che preannuncia quanto sarà rivelato alla fine dell'opera.

Malipiero ricrea la stessa situazione narrativa che si trova nelle *Veglie di Bonaventura*<sup>113</sup> ma la rilegge immaginando un dialogo tra i due personaggi, totalmente assente nella fonte tedesca, e affidandolo alle sonorità della tradizione poetica italiana: quest'episodio costituisce infatti il primo inserto lirico del libretto del musicista. Marzio Pieri, nel suo testo sul teatro di Malipiero, riporta un elenco di *incipit* di poesie e frammenti strofici o versali di poesie antiche, popolari e d'arte, italiane, interpolate o citate dal compositore. Lo studioso identifica le due strofe pronunciate da "Lui" e "Lei" senza però poterne ricostruire l'origine<sup>114</sup>.

Nelle *Veglie* l'innamorato, toccando la statua del santo, proclama «Possa questa pietra comparire come terrificante convitato al nostro banchetto notturno, se le mie intenzioni non sono oneste»: Patrizio Collini osserva come «Tutto l'episodio appare come una rielaborazione della scena notturna nel cimitero del *Don Giovanni* (Secondo atto, Scena undicesima)»<sup>115</sup>. Malipiero però non riporta questa battuta dell'innamorato e quindi sceglie di non far proprio il riferimento mozartiano; manca inoltre nella scena il coinvolgimento di

---

<sup>111</sup> Corrispondenza con la Prima veglia, BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 49.

<sup>112</sup> Corrispondenza con la Seconda veglia, *Ivi*, pp. 59-61.

<sup>113</sup> Corrispondenza con la Terza veglia, *Ivi*, p. 73.

<sup>114</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., pp. 605-611. Gli *incipit* riconosciuti sono «Ascolta il canto con cui ti favella» e «Quanto tu sei mio amante» e la fonte di riferimento è *l'Incipitario unificato della poesia italiana*, Modena, Panini, 1988-1990, 3 voll.

<sup>115</sup> BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 329.

Bonaventura che ascolta silenziosamente gli innamorati, mentre nelle *Veglie* il protagonista si burla dei giovani e racconta che

Allora si ridestò il satiro in me, e quando costui appoggiò la mano sul mio mantello a mo' di conferma, perfidamente mi scossi un po', cosicché entrambi rimasero di stucco [...] <sup>116</sup>.

Il ritorno dei Tre spiriti, che cercano di allontanare il guardiano notturno («Non curarti di noi», «Via, sei scomunicato»), corrisponde in parte alla Seconda delle *Veglie* in cui gli spiriti

mi si scagliarono contro, parlando, in un tono autenticamente clericale, di scomunica e via dicendo, se li avessi disturbati nelle loro faccende <sup>117</sup>.

Come Kreuzgang in apertura della Terza veglia, anche Bonaventura riflette su come l'attenzione dei poeti per gli uomini sia limitata alla notte, al momento in cui essi sognano. Intanto un ladro apre la porta della casa del poeta e il protagonista si chiede

Che troverà costui fra tanta miseria? Versi rifiutati, parole morte prima di nascere, e un po' di vino unico conforto dei poeti affamati.

Nelle *Veglie* non esiste un episodio corrispondente ma ricorre più volte il motivo del libro vuoto composto di pagine bianche, di cui esiste solo il titolo e che non apparirà mai: nell'Ottava veglia Kreuzgang incontra il poeta intento a terminare la sua opera ma questi si toglierà la vita perché il proprio lavoro viene rifiutato dall'editore <sup>118</sup>; inoltre nel descrivere alcuni personaggi incontrati in un manicomio il protagonista dice – di quello denominato dall'autore N.1 – che

La sua follia consiste nello stimare troppo l'umanità e troppo poco se stesso. [...] La sua professione originaria dev'essere stata quella di un poeta che non riuscì mai a scaricare i suoi fluidi in nessuna libreria <sup>119</sup>.

All'interno della Tredicesima veglia, infine, compare un *Ditirambo sulla primavera* composto da Kreuzgang che recita:

Io sfoglio e sfoglio nel grande libro, e non trovo nient'altro che quell'unica parola sul mio conto [...] come se il poeta avesse trattenuto nella mente il carattere che aveva intenzione di completare e si fosse lasciato sfuggire solo il nome. [...] Chiudi il libro, nome, fino a quando al poeta non verrà il capriccio di riempire i fogli bianchi ai quali il tuo nome dà solo il titolo! <sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>118</sup> *Ivi*, pp. 167-177.

<sup>119</sup> Corrispondenza con la Nona veglia, *Ivi*, pp. 193-195.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 251.

L'arrivo sulla scena un secondo ladro, che ruba al primo il sacco vuoto e scappa, provoca la fragorosa risata di Bonaventura: questa scaramuccia, priva di dialogo e solo mimata, assume il sapore di uno dei lazzi della Commedia dell'arte tanto cara a Malipiero, come se questi volesse quasi offrirle un tributo. Il compositore, disponendo qui sulla scena una vera e propria pantomima ed espungendo quindi l'elemento verbale, pone in primo piano la componente musicale dello spettacolo le cui caratteristiche e funzioni analizzeremo successivamente.

Non esiste nelle *Veglie* alcun episodio corrispondente a quello in cui "L'ubriaco" intona una canzone sulla pazzia – un «madrigalesco» il cui autore non è stato identificato<sup>121</sup> –, ma Malipiero ritorna qui su un tema più volte affrontato nell'ambito della propria produzione teatrale: nella terza delle *Sette canzoni (Il ritorno)*, infatti, una vecchia madre piange la morte del figlio ucciso in guerra e, al suo ritorno, resa immemore dalla pazzia, non lo riconosce e lo respinge; e nei *Capricci di Callot* il personaggio di Giacinta, in preda alla follia, «ormai crede di appartenere al principe, ed essa vede la stanza trasformata in reggia»<sup>122</sup>.

I confini tra tragico e comico si fanno sottili, anzi le due dimensioni quasi si ribaltano, quando entra in scena un uomo che cerca di darsi la morte ma non riesce nel suo intento: la tragedia della morte si converte in commedia dal momento che Bonaventura chiede al "Commediante" di raccontare la sua storia per poter ridere, un riso naturalmente dissacrante. Questo episodio corrisponde con la Dodicesima veglia nella quale Kreuzgang racconta di aver incontrato nel cimitero un giovane e, nel tentativo di stemperare il tono tragico della situazione, di aver cercato «di farlo tornare in sé osservando che situazioni tragiche possono venir compromesse da sfumature comiche...»<sup>123</sup>. Nelle *Veglie* però il senso di tragicità si scioglie quando il giovane rivela

Io appartengo al teatro di corte [...]. [...] qui su questa tomba cercavo soltanto, facendo ricorso ad un moderato furore, di calarmi nel ruolo di un suicida che devo rappresentare domani<sup>124</sup>.

Nelle *Metamorfosi* invece l'angoscia esistenziale che spinge a darsi la morte non viene simulata su una scena, bensì appartiene all'interiorità del personaggio.

"Il commediante", al sopraggiungere di "Ofelia", si prepara a interpretare l'Amleto shakespeariano. Nella Quattordicesima veglia è lo stesso guardiano notturno a farsi attore e a ricordare come l'attrice che interpretava la giovane donna, divenuta folle, non riuscisse più a spogliarsi del proprio ruolo:

Per me era uno spettacolo interessante vedere questa potente intrusione di una mano gigantesca in una vita estranea, questa trasfigurazione della persona reale in una poetica...<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 610.

<sup>122</sup> *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 203.

<sup>123</sup> BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 239.

<sup>124</sup> *Ivi*, pp. 245-247.

Nelle *Metamorfosi*, invece, Malipiero sceglie di introdurre una figura nuova – quella del “Commediante” – affinché Bonaventura possa rimanere, accanto allo spettatore dell’opera, osservatore esterno della scena. Sebbene il musicista derivi il soggetto dell’episodio dal romanzo tedesco, egli trae liberamente il dialogo tra i due personaggi dall’*Amleto* shakespeariano, in particolare dalla Prima scena del Terzo atto<sup>126</sup> e dalla Quinta scena del Quarto atto<sup>127</sup>. “Il commediante” invita “Ofelia” ad andare in convento e la donna si avvia verso il proprio destino accompagnata dal salmodiare delle monache, che ricorda – ancora un’autocitazione – una situazione scenica delle *Sette canzoni*.

Al “Commediante” che si vanta delle proprie doti di attore, Bonaventura controbatte

Ebbene, guardami, non c’è maschera che a me, poeta e guardia della notte, non abbia mutato la faccia con mille facce.

E dichiara di identificarsi in “Arlecchino” e “Pulcinella” che si esibiscono nei loro lazzi. Tra le tante maschere che sfilano sulla scena il protagonista chiama a sé “Edipo” a cui pone il proprio quesito:

[...] qual’è la creatura che ride e dentro di sé piange, che è devota a Dio e al demonio, che canta dolcemente dominando i suoi furori, che come la vipera si lascia accarezzare solo per mordere col dente avvelenato?

Questo passo corrisponde alla Decima veglia, sebbene in essa sia il portinaio del convento delle suore di Sant’Orsola a rivolgere la stessa domanda al proprio uccello nero incappucciato<sup>128</sup>. Edipo, secondo il mito, fu l’unico capace di risolvere l’indovinello della Sfinge («Qual è l’essere che ha una voce sola, che prima ha quattro, poi due e poi tre piedi?»<sup>129</sup>) ma occorre notare che nelle *Veglie* questo viene del tutto riformulato, spostando l’asse d’indagine dalle caratteristiche esteriori agli atteggiamenti comportamentali. Malipiero nella sua opera riprende il passo quasi letteralmente dal romanzo tedesco, accogliendo dunque questo sfasamento semantico.

---

<sup>125</sup> Corrispondenza con la Quattordicesima veglia, *Ivi* p. 261.

<sup>126</sup> SHAKESPEARE, *Amleto* cit., p. 129.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>128</sup> BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 217.

<sup>129</sup> Apollodoro, *Biblioteca III*, 5, 53 in APOLLODORO, *I miti greci*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori, 1996, pp. 217-219. Esiodo nella *Teogonia* fu il primo a raccontare dell’incontro tra Edipo e la Sfinge, i tragici greci Eschilo e Sofocle portarono sulle scene teatrali questa vicenda, ma l’enigma venne tramandato da Asclapiade di Tragilo (I a.C.) negli *Argomenti di tragedie*: «Sulla terra c’è un essere che si muove su due piedi e su quattro e su tre; una sempre è la voce, ma tra gli animali che crescono sulla terra e nell’aria e sotto il mare, è lui solo a cambiare; quando però procede poggiando su più piedi, meno che mai veloci son le deboli membra.» (in ANTEO, *Deipnosofisti. I dotti a banchetto* cit., p. 1122).



Il suono del corno di Bonaventura annuncia la mezzanotte dell'ultimo giorno: è la fine del mondo!<sup>130</sup> Tutto si ferma e, proprio come avviene nei *Capricci di Callot*, è il momento della scelta: "Il poeta" dei *Capricci* affermava con orgoglio «La tragedia non è morta. Rinasce in me, in te se vorrai»<sup>131</sup> e si poneva a guida delle proprie maschere; Bonaventura, invece, nega lucidamente ogni possibilità di futuro e cade quindi vittima della furia selvaggia della gente.

Dopo la baraonda rimangono soli i due innamorati che, quasi a ricostituire l'ordine in un tempo ormai stravolto, confermano il loro appuntamento d'amore.

---

<sup>130</sup> Corrispondenza con la Sesta veglia in cui il guardiano notturno annuncia il falso Giudizio Universale, BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 133.

<sup>131</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 325.

## 4.2 *El burlador de Sevilla*

### Tav. II – *El burlador de Sevilla*

<i>Le metamorfosi di Bonaventura</i>	<i>Corrispondenze letterarie</i>
<p><b>Prima scena</b> Malipiero in didascalia: «Una «plaza de toros». In primo piano Don Giovanni osserverà le gradinate che di fronte a lui si aprono in semicerchio. Assiste alla corrida nel palco centrale una donna meravigliosa, che un paggio, con l'ombrellino, protegge dal sole.» (MALIPIERO, <i>L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970</i> cit., p. 449)</p> <p>Malipiero in didascalia: «Don Giovanni l'ammira, ma improvvisamente essa sparisce» (<i>Ibidem</i>).</p> <p>Bonaventura: «Don Giovanni invano cerca la donna che alla corrida lo ammaliò. Sconsolato ritorna a Sevilla e s'incontra col fratello» (<i>Ibidem</i>).</p>	<p><i>Nachtwachen von Bonaventura, Quinta veglia.</i> «Fu a Siviglia che accadde, mentre Giovanni assisteva con disinteresse ad una corrida. Il suo sguardo vagava per l'anfiteatro [...]. Un unico palco ancora vuoto richiamò infine la sua attenzione [...]. Dopo una lunga pausa apparve un'alta figura femminile, completamente avvolta in veli neri, e dietro di lei un paggio straordinariamente bello che la proteggeva dalla calura con un ombrellino aperto» (BONAVENTURA, <i>Veglie</i> cit., p. 121).</p> <p>«La sconosciuta gli gettò uno sguardo rapido e penetrante, si riavvolse nello stesso istante nei veli e scomparve» (<i>Ivi</i>, p. 123).</p> <p>«Per tre volte aveva attraversato l'intera Spagna senza incontrare quel pallido volto [...]; infine una nostalgia invincibile lo ricondusse a Siviglia, e il primo che vi incontrò fu Ponce» (<i>Ibidem</i>).</p>
<p><b>Scena seconda</b> Don Toribio: «Vuoi entrare in casa mia?» (<i>Ibidem</i>).</p> <p>Malipiero in didascalia: «Appare sdraiata sopra il divano la donna della corrida: Donna Eleonora. Don Giovanni s'irrigidisce, poi cade fra le braccia del fratello» (<i>Ivi</i>, p. 450).</p>	<p>«Con fredda cortesia Ponce pregò Don Giovanni di accompagnarlo alla sua abitazione, affinché potesse presentargli sua moglie» (<i>Ivi</i>, p. 125).</p> <p>«[...] là riposava, presso una lapide marmorea, proprio la pallida figura, assopita ed immobile [...]. Giovanni s'arrestò, rigido e come inchiodato al suolo [...] Poi i sensi lo abbandonarono e cadde privo di coscienza sulla pietra» (<i>Ibidem</i>).</p>
<p><b>Scena terza</b> Malipiero in didascalia: «[...] si vedrà Don Giovanni in piedi, mentre Donna Eleonora è seduta sul divano e accompagnandosi sul liuto canterà» (<i>Ibidem</i>).</p>	<p>«[...] si recò, senza potersene spiegare il perché, nella residenza di campagna di Ponce ed entrò nella stanza di Donna Ines; lei lo riconobbe subito [...]; poi afferrò tremando l'arpa, e quando Giovanni si mise ad accompagnarla con il flauto, il dialogo proibito iniziò senza parole e i suoni confessarono e ricambiarono amore» (<i>Ivi</i>, p. 127).</p>

Malipiero in didascalia:

«Non riesce più a dominarsi, abbraccia e bacia Donna Eleonora; questa scatta, lo respinge e fugge. Don Giovanni crede di vedere fra gli alberi l'ombra del fratello, estrae la spada e si batte con le fronde, furiosamente» (*Ivi*, p. 451).

«Questo finché Giovanni non si fece più ardito e [...] rivelò il bel peccato segreto in un chiaro discorso. [...] rabbrivendo spaventata, pronunciò per la prima volta la parola «fratello!». [...]. Giovanni si allontanò senza dire una parola. Fuori, nel bosco, [...] all'improvviso, si trovò davanti Don Ponce; senza indugio sguainò il pugnale e vibrò il colpo – solo allora ritornò in sé: il pugnale era conficcato nel tronco di un albero e solo la sua fantasia aveva commesso il fratricidio» (*Ibidem*).

Bonaventura:

«La gelosia domina l'insensato amore di Don Giovanni, egli spia segretamente la vita di Donna Eleonora e non crede all'innocenza dei suoi giuochi col paggio» (*Ibidem*).

«Da quel momento Don Giovanni odiò il giorno e visse solo la notte [...]. Appena calavano le tenebre muoveva dal suo rifugio alla volta della residenza di campagna di Ponce e stava là a guardare le finestre di Ines [...]. Una volta scorse Ines e il paggio al lume della candela, e la sua fantasia si costruì una tresca per la quale Ines l'avrebbe respinto a causa del giovane [...]» (*Ivi*, pp. 127-129).

#### Scena quarta

Malipiero in didascalia:

«Don Giovanni fa vedere al fratello i due giovani incoscienti, proprio nell'istante in cui essi cadono abbracciati sul divano. Aizzato da Don Giovanni, Don Toribio estrae la spada e trafigge le due vittime del geloso Burlador» (*Ivi*, p. 452).

«La luce della stanza non si spense, egli immaginava che il paggio fosse ancora al suo fianco [...]. Il destino aveva perfidamente predisposto la catastrofe: Don Giovanni trovò la camera del fratello, lo strappò al primo sonno e gli gridò in faccia l'infedeltà della moglie. [...] lo trasse a forza con sé e lungo il cammino gli premette il pugnale nella mano; infine lo spinse nella stanza» (*Ivi*, pp. 129-131).

Bonaventura:

«El burlador de Sevilla è finito.»

Malipiero in didascalia:

«Appare davanti a Bonaventura la cantatrice ancora nelle vesti di Donna Eleonora» (*Ibidem*).

**Musikalische Novellen** di Hoffmann, **Don Giovanni**. «Ora, calato il sipario mi volgo a guardare la mia vicina. [...] dietro di me siede donna Anna, nello stesso costume che indossava poc'anzi [...]» (E.T.A. HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot, Gli elisir del diavolo, Racconti notturni*, a cura di Carlo Pinelli, prefazione di Claudio Magris, traduzioni di Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1969, Volume primo, p. 63).

Donna Eleonora:

«No, non è finito. Le cose più misteriose che la parola non può esprimere io canto. Null'altro esiste per me. Le folle plaudenti non mi rallegrano. Tu, tu mi comprendi: quando dici quello che io nella finzione dovrei essere, immagini il soffrire dell'anima mia» (*Ibidem*).

« - Tutta la sua vita, - mi disse, - era musica. Cantando, credeva di comprendere taluni misteri che nessuna parola era capace di esprimere. – Sí, proseguí, con occhi sfavillanti, alzando la voce: - quando canto capisco. Ma intorno a me tutto rimane freddo, morto. E, mentre il pubblico applaude una difficile volatina, una fioritura bene eseguita, sento una mano di ghiaccio attanagliarmi il cuore

incandescente. Ma tu... tu mi capisci!» (*Ivi*, p. 64).

Anche *Torneo notturno* di Malipiero:

«Non è finito! [...] Voi avete veduto morire, vivere, agitarsi alcuni uomini che le più discordanti passioni tormentavano. Non è finito. Udite? Udite il ritmo di un funebre corteo? È la vita che passa agitando il gonfalone della morte» (MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 196).

*Musikalische Novellen, Don Giovanni.*

“Conversazione di mezzodi alla tavola d'albergo”:

Un signore che la sa lunga, con tabacchiera (picchiettando forte sul coperchio della medesima):

«Però, è seccante!... [...] Ecco dove conducono quelle odiose esagerazioni!...»

Un signore dal viso di mulatto:

«[...] La parte di donna Anna sempre la sconvolgeva!... [...] durante la scena del secondo atto ha avuto una crisi nervosa bella e buona. [...]. Eppure non c'è stato verso di condurla via dal teatro.»

Io:

«[...] Riascolteremo presto la signora?...»

Un signore che la sa lunga, con tabacchiera (fiutando una presa):

«Sarà difficile. Stanotte, alle due in punto, la signora è morta» (HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., p. 71).

### Scena quinta

Il primo [avventore] (offrendo all'altro una presa di tabacco):

«Strani i personaggi del Burlador, bravissimi sì, ma esagerati.»

Il secondo avventore (con la presa di tabacco fra le dita:

«Peccato però che più non li vedremo.»

Bonaventura (cacciando le dita nella tabacchiera del primo avventore):

«Perché? Stasera Donna Eleonora morirà nuovamente fra le braccia del paggio.»

Il primo avventore:

«Impossibile, stanotte è morta veramente, qui, sotto l'abbraccio dei tre re» (*Ivi*, p. 453).

La seconda parte dell'opera è scandita in cinque scene, sempre chiuse dall'intervento di Bonaventura. Subito Malipiero svela l'espedito del "teatro nel teatro" prescrivendo in didascalia che

All'aprirsi del grande sipario apparirà un siparietto e a destra una poltrona con un grande libro.

L'argomento è in buona parte tratto dalla Quinta delle *Veglie di Bonaventura*, che costituisce una breve novella autosufficiente narrata da Kreuzgang<sup>132</sup>. Malipiero, però, modifica i nomi dei personaggi – Don Ponce diventa "Don Toribio" e Donna Ines diventa "Donna Eleonora" – e rielabora in parte la vicenda.

Tutta la prima e la seconda scena dell'atto sono giocate sull'interazione tra la componente visiva e la musica e poche sono le battute pronunciate dai personaggi. Malipiero precisa nella didascalia iniziale che, in una «Plaza de toros», "Don Giovanni" osserva le gradinate di fronte a lui e nota, nel palco centrale, una donna meravigliosa.

Io, Bonaventura non più guardia della notte, ma come sempre poeta, vi presento «el burlador de Sevilla».

Il guardiano notturno si presenta al pubblico in una nuova veste, indossa una nuova 'maschera' e Malipiero avvisa il lettore che adesso egli «diventa quasi lo storico del teatro antico, racconta cioè lo svolgersi del dramma»<sup>133</sup>.

Esattamente come Kreuzgang nelle *Veglie* decide di mettere «per iscritto la vita di quel folle», così il Bonaventura delle *Metamorfosi* si abbandona su una poltrona per narrare agli spettatori la vicenda dei propri personaggi.

La Prima scena si chiude con l'immagine di "Don Giovanni" disperato alla ricerca della donna che lo ha ammaliato e, con uno scarto temporale e d'ambientazione – che trova esatta corrispondenza con la fonte di riferimento –, Malipiero presenta nella scena successiva nuovamente il personaggio che, tornato a Sevilla dopo lunga peregrinazione, incontra il fratello "Don Toribio". Questi lo distoglie dalla sua ricerca e lo conduce nella propria casa, la cui facciata «è nascosta da una vite lussureggiante che copre, come pergola, una specie di veranda, chiusa da una grande tenda». Dietro questa si cela la moglie di "Don Toribio", "Donna Eleonora", che è proprio la splendida donna della corrida: davanti a tale rivelazione "Don Giovanni" s'irridisce e cade tra le braccia del fratello.

Nelle *Veglie*

---

<sup>132</sup> BONAVENTURA, *Veglie* cit., pp. 119 e sgg.

<sup>133</sup> Se si assume la versione del libretto che si legge in partitura, Malipiero prescrive che Bonaventura, dopo essersi abbandonato sulla poltrona, «apre il libro». In un volume pubblicato nel 1966 (MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano* cit.) il musicista ha raccolto alcuni pensieri e riflessioni e, in una delle pagine, sembra quasi 'ritrarre' il protagonista delle *Metamorfosi*: «Gli spiriti inquieti, curiosi di spiegare i misteri della loro esistenza, vivono costantemente davanti a un libro aperto, leggono e rileggono certi diari spesso indecifrabili, per quanto di propria mano tracciati» (*Ivi*, p. 9).

Giovanni s'arrestò, rigido e come inchiodato al suolo; l'oscuro presagio gli si affacciò allo spirito e non scomparve più, divenendo tremendamente chiaro come l'enigma di Edipo improvvisamente svelato. Poi i sensi lo abbandonarono e cadde privo di coscienza sulla pietra<sup>134</sup>.

Malipiero traduce in azione scenica la narrazione di Kreuzgang, assegnando ai protagonisti della storia pochissime battute – che riassumono le tappe principali della vicenda – e lasciando che sia l'elemento scenico-musicale ad assumere un ruolo di primo piano.

Nelle *Veglie* la donna, dopo aver riconosciuto il proprio spasimante,

[...] afferrò tremando l'arpa, e quando Giovanni si mise ad accompagnarla con il flauto, il dialogo proibito iniziò senza parole e i suoni confessarono e ricambiarono amore<sup>135</sup>.

Malipiero interpreta in maniera del tutto personale il difficile rapporto tra queste due figure disponendo – secondo una propria consuetudine – un lungo inserto poetico che dà corpo alla Terza scena e attraverso il quale egli può far emergere gli 'affetti' dei suoi personaggi. "Donna Eleonora" canta insieme a "Don Giovanni" e a questi pare che ceda al suo amore. Lei, invece, lo respinge e fugge: rifiutato dall'amata, tra gli alberi l'uomo crede di vedere l'ombra del fratello e si batte con le fronde, «furiosamente». Bonaventura allora avverte che

La gelosia domina l'insensato amore di "Don Giovanni", egli spia segretamente la vita di Donna Eleonora e non crede all'innocenza dei suoi giuochi col paggio.

Con un ulteriore scarto temporale Malipiero apre la Quarta scena nella quale "Donna Eleonora" e il paggio cantano e si divertono; intanto, dall'interno, giungono canti e suoni e l'eco di una canzonetta intonata da un coro femminile<sup>136</sup>. "Don Giovanni", sconvolto e vendicativo, istiga alla gelosia il fratello, che estrae la spada e trafigge «le due vittime del geloso Burlador».

Fin qui il compositore segue la traccia derivata dal romanzo tedesco ma, il secondo atto non è ancora concluso: si presenta in scena Bonaventura che annuncia la fine del *Burlador de Sevilla* ma la cantatrice, ancora nelle vesti di "Donna Eleonora", lo smentisce e insiste

No, non è finito. [...] Null'altro esiste per me. [...] Tu, tu mi comprendi: quando dici quello che io nella finzione dovrei essere, immagino il soffrire dell'anima mia.

---

<sup>134</sup> BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 125.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>136</sup> Il testo di questa canzonetta, «La rosa languidetta», è indicato da Pieri come «madrigalesco, o arcadico, non identificato.» (MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 610).

“Donna Eleonora” ripete a questo punto alcuni versi della canzone intonata nella Scena terza come se, finito lo spettacolo, non volesse abbandonare le vesti del proprio personaggio e le sue battute suonano come un’eco del momento vissuto.

La parte conclusiva della Quarta scena non trova corrispondenza con nessuna delle *Veglie di Bonaventura*, ma va ricondotta a un’altra fonte dalla quale Malipiero dichiara di aver tratto ispirazione per la sua opera: le *Musikalische Novellen* di E.T.A. Hoffmann e in particolare il *Don Giovanni* (1813)<sup>137</sup>. Nella fonte hoffmanniana il protagonista si trova sul proprio palco in compagnia di Donna Anna, prima attrice dello spettacolo cui ha appena assistito<sup>138</sup>, la quale gli confida:

[...] quando canto capisco. Ma intorno a me tutto rimane freddo, morto. E, mentre il pubblico applaude una difficile volatina, una fioritura bene eseguita, sento una mano di ghiaccio attanagliarmi il cuore incandescente. Ma tu... tu mi capisci! Anche a te – lo so – si è rivelato il favoloso mondo romantico, ove risiede la divina magia dei suoni!<sup>139</sup>

E allo squillare della campanella che segna la fine dell’intervallo la donna mormora

Infelice Anna!... [...] adesso giungono i tuoi momenti più tremendi<sup>140</sup>.

Va anche riconosciuta una sorta di autocitazione da parte di Malipiero, che traccia una linea ideale tra l’intervento di “Donna Eleonora” nelle *Metamorfosi* e le parole pronunciate dal “Buttafuori” alla fine del *Torneo notturno*:

Non è finito! [...] Voi avete veduto morire, vivere, agitarsi alcuni uomini che le più discordanti passioni tormentavano. Non è finito. Udite? Udite il ritmo di un funebre corteo? È la vita che passa agitando il gonfalone della morte<sup>141</sup>.

Tutto il passo costituisce una parentesi metateatrale, la cui funzione sul piano drammaturgico sarà indagata successivamente. Esiste qualcosa che continua oltre la rappresentazione scenica e sembra che ai personaggi appartenga un proprio destino anche lontano dagli occhi degli spettatori, un po’ come per i pirandelliani *Sei personaggi in cerca d’autore* (1921).

Sempre alla sfera del meta-teatro è riconducibile tutta la quinta scena del secondo atto nella quale passano conversando “Don Giovanni” e il fratello mentre alcuni macchinisti vanno e vengono e smontano la casa di “Don Toribio”; intanto ballerini provano una danza insieme al paggio. Nell’oscurità, inoltre, appare la «Locanda dei Tre Re» e due avventori dibattono sullo spettacolo appena visto e rivelano a Bonaventura che “Donna Eleonora” è morta veramente.

---

<sup>137</sup> HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., pp. 60-71.

<sup>138</sup> Il protagonista assiste al *Don Giovanni* mozartiano.

<sup>139</sup> HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., p. 64.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> MALIPIERO, *L’armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 196.

Malipiero dà vita a una dissacrante esposizione del meccanismo della finzione teatrale che proviene ancora dal *Don Giovanni* di Hoffmann, dalle poche righe conclusive che l'autore tedesco intitola "Conversazione di mezzodì alla tavola d'albergo". Si tratta di una chiacchierata sullo spettacolo appena visto che si svolge tra "Un signore che la sa lunga, con tabacchiera", "Un signore dal viso mulatto" e "Io" nella quale vengono criticate le esagerazioni perché la brutta crisi nervosa che ha avuto donna Anna non le permetterà più di recitare, «alle due in punto, la signora è morta»<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., p. 71.



### 4.3 La pazzia di Bonaventura

#### Tav. III – *La pazzia di Bonaventura*

<i>Le metamorfosi di Bonaventura</i>	Corrispondenze letterarie
Bonaventura ricorda la propria infanzia.	<i>Nachtwachen von Bonaventura, Undicesima veglia</i> (BONAVENTURA, <i>Veglie</i> cit., pp. 225-233).
La donna: «Volan gli anni, i mesi e le ore   questa ruota sempre gira   chi sta lieto e chi sospira,   ogni cosa alfin poi muore» (MALIPIERO, <i>L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970</i> cit., p. 455).	<i>Magister Josephus</i> di Malipiero e, idealmente, “Canzone del tempo” di <i>Torneo notturno</i> di Malipiero.
Bonaventura: «[...] Voglio vedere...» La madre (interrompendolo): «Non puoi vedere» ( <i>Ibidem</i> ).	<i>N. v. B., Undicesima veglia.</i> ««Cos'è mai il sole?» chiesi un giorno a mia madre [...] «Povero bambino, non lo capirai mai, tu sei nato cieco!» rispose lei commossa [...]» (BONAVENTURA, <i>Veglie</i> cit., pp. 225-227).
Bonaventura: «Liberare il mio spirito dal corpo che lo tiene prigioniero, e illuminarmi di sole voglio» ( <i>Ibidem</i> ).	«Un vivido sogno meraviglioso mi fece scorgere una notte la luce, ed era veramente luce; [...] la musica sali come un genio soave nel mio carcere tenebroso e intrecciò alle sue corde le delicate ghirlande di fiori della poesia» ( <i>Ivi</i> , p. 227).
Malipiero in didascalia: «Strani giuochi di luce, a poco a poco diventano bagliori. Bonaventura si alza e vede gli occhi della madre che piange. S'accorge che la donna è sparita» ( <i>Ibidem</i> ).	«[...] il mio sogno ritornava da me – io vidi la luce! Mille raggi e scintille lampeggianti – un rapido sguardo al più prezioso tesoro della vita» ( <i>Ivi</i> , p. 229). «Osai pensare l'Eterno! Improvvisamente qualcosa fruscì dietro di me – nuovi veli caddero dalla vita – guardai rapidamente alle mie spalle e vidi [...] l'occhio piangente della madre!» ( <i>Ivi</i> , p. 233).
La madre:  «Una notte di Natale tuo padre volle liberarmi dal maligno. Tre ceri consacrati illuminavano il gran libro. Apparve allora lo spirito della terra e dal nostro piacere sei nato tu. Rinunziammo al paradiso, tu devi soffrire» ( <i>Ivi</i> , pp. 455-456).	<i>N. v. B., Sedicesima veglia.</i> La zingara racconta: «Fu nella notte di Natale che tuo padre volle esorcizzare il diavolo – leggeva dal Libro ed io facevo luce con tre ceri magici – sotto il pavimento tutto si agitava [...]. [...] Quando il diavolo fece la sua comparsa, lo guardammo con occhi socchiusi – fu proprio il momento in cui tu fosti concepito!» ( <i>Ivi</i> , p. 307).

Bonaventura:

«[...] l'uomo si veste con stracci multicolori e si copre la faccia con la maschera per fingersi gaio e amoroso, mentre il teschio ghigna di nascosto e mai può staccarsi dal volto» (*Ivi*, p. 456).

Primo personaggio:

«Nella bottega di Hans Sachs due arti si sposavano, però il poeta trionfa sul calzolaio» (*Ibidem*).

Secondo personaggio:

«Udite? Danze e canti funebri. Sotto, i lamenti delle donne, sopra, si balla e i muri tremano. Sotto, la bianca sposa giace tenendo fra le mani una candida rosa, l'amante l'abbandonò, è impazzito per una rosa rossa e in alto festeggiano le sue nozze» (*Ibidem*).

Terzo personaggio:

«Guardate questa regale testa di legno sanguinante, quando posava sul tronco essa regnava, ma il filo che la muoveva, era nelle mie mani. Perché odiaste questo Oloferne, se egli obbediva soltanto a me? [...] ma che cosa vi ha fatto di male questa testa per odiarla? Da questa non dipendeva la vostra libertà [...]. Guai se alle marionette si sostituisse la testa di legno con una vera testa. Guai se si spezzasse il filo, la commedia si trasformerebbe in vera tragedia» (*Ivi*, p. 457).

**N. v. B., Ottava veglia.**

“Prologo del pagliaccio alla tragedia «L’Uomo»”:  
«L’uomo è per sua natura una bestia ridicola [...]. Perciò egli lo adorna con variopinti cenci teatrali e assume sul viso la maschera della gioia e dell’amore per sembrare interessante [...]. Il teschio non manca mai dietro alla maschera teneramente ammiccante [...]» (*Ivi*, p. 185-187).

**N. v. B., Quarta veglia.**

“Terza incisione”:  
«[...] il mio padre adottivo lavora a una scarpa, ma sembra al contempo impegnato in riflessioni sull’immortalità. Il libro su cui siedo contiene le farse carnascialesche di Hans Sachs [...]» (*Ivi*, p. 89).

**N. v. B., Decima veglia.**

«Peccato soltanto che io veda due spose, una bianca e una rossa – due matrimoni; per una delle due, al piano inferiore, le prefiche intonano la loro nenia; un piano più in su i musicanti zufolano e suonano il violino, e il soffitto sopra la camera ardente e la bara trema e rintrona per la danza» (*Ivi*, pp. 213-215).

**N. v. B., Quindicesima veglia.**

Kreuzgang:  
«Guardate questa regale testa di legno insanguinata che innalzo dinanzi a voi. Quando ancora era attaccata al tronco, veniva governata da questo filo, questo a sua volta dalla mia mano [...]. [...] Come potreste pertanto prendervela con questo Oloferne, se annuiva o negava come volevo io? [...] Cosa vi ha fatto questa povera testa perché la trattiate così male [...]. Non pretendete da lei alcuna libertà, giacché non contiene in sé niente di simile. [...] E guai se alle mie povere marionette, qualora ad una vera testa venisse un giorno in mente di voler sostituire quella di legno fra le mie mani, [...] per poi spezzare completamente il filo – allora una farsa potrebbe capovolgersi in una tragedia autentica!» (*Ivi*, pp. 293-295).

Bonaventura:

«[...] Ecco ancora parole perdute. Gli uomini le rifiutano» (*Ibidem*).

**N. v. B.**, ritorna il motivo dei versi rifiutati, cfr. Tav. I.

L'argomento dell'ultimo atto delle *Metamorfosi* è tratto interamente dalle *Veglie di Bonaventura*. Le prime sequenze drammatiche sono riconducibili all'Undicesima veglia<sup>143</sup>, sebbene la storia di uno «sconosciuto con il mantello» che viene raccontata a Kreuzgang, diventa nell'opera di Malipiero il *flashback* della difficile infanzia dello stesso Bonaventura. Marzio Pieri ha sostenuto che il compositore abbia qui voluto «ribaltare autobiograficamente su Malipiero-Bonaventura la storia del bambino nato cieco, il quale nel riacquistare che fa della vista, perde per sempre l'adorata sorella di latte»<sup>144</sup>.

La prima scena ha inizio con “La Donna” che intona e ripete più volte a spezzoni una Canzone («Volan gli anni, i mesi e le ore...») che viene ‘postillata’ da interventi di Bonaventura e della “Madre”: il compositore sceglie un madrigale<sup>145</sup> che rinvia idealmente alla “Canzone del tempo” del *Torneo notturno*, «suprema espressione di una delle preoccupazioni più fondamentali di Malipiero: il Tempo distruttore, che si oppone perennemente ai nostri tentativi di prender possesso della Vita e della Bellezza»<sup>146</sup>. Ma esiste anche una corrispondenza con l'opera intitolata *Magister Josephus*, una rappresentazione da concerto per quattro voci e orchestra scritta dal maestro veneziano nel 1957: in essa, infatti, compare il famosissimo teorico musicale del ‘500 Gioseffo Zarlino, «trascinato in una vicenda musicale in evoluzione fondata su esempi esplicativi»<sup>147</sup> e i personaggi che assistono alle sue lezioni a un certo punto sbeffeggiano il maestro con «tre successive *Canzoni da ballo*», la prima delle quali recita «Volan gli anni i mesi e l'ore, | ogni cosa alfin poi more...».

Per Waterhouse «Josephus/Zarlino rappresenta lo stesso Malipiero, profondamente conscio della sua posizione divenuta conservatrice in un mondo musicale in evoluzione, ma in fin dei conti disposto a considerare benignamente tale evoluzione e ad augurare buona fortuna alle avventure della giovane generazione»<sup>148</sup>. Il recupero nelle *Metamorfosi* della Canzone da ballo presente nell'opera del '57 si pone come filo di continuità volutamente tracciato dal compositore: se dietro Zarlino si cela Malipiero, trova così ulteriore conferma la tesi, proposta da Pieri, che tutta la vicenda di Bonaventura si possa leggere come una proiezione autobiografica.

Nelle *Veglie di Bonaventura* il protagonista racconta:

Sedevo nella mia tenebra, e il grande mondo meraviglioso sorgeva nel mio spirito [...]. Un vivido sogno meraviglioso mi fece scorgere una notte la luce, ed era veramente luce; [...] la musica salì come un genio soave nel mio carcere tenebroso e intrecciò alle sue corde le delicate ghirlande di fiori della poesia<sup>149</sup>.

---

<sup>143</sup> BONAVENTURA, *Veglie* cit., pp. 225 e sgg.

<sup>144</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 594.

<sup>145</sup> L'incipit di questa canzone è stato rintracciato da Pieri nel *Nuovo Vogel (Ivi, p. 611)*.

<sup>146</sup> WATERHOUSE, *La musica di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 100.

<sup>147</sup> Adriana GUARNIERI CORAZZOL, *Gian Francesco Malipiero: il nuovo, anzi l'antico*, «Il Saggiatore musicale», V, 2, 1998, p. 324.

<sup>148</sup> WATERHOUSE, *La musica di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 246.

<sup>149</sup> BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 227.

Ma nelle *Metamorfosi* Bonaventura lamenta che «Dall'ora in cui mi fu dato vedere, mi nutro di spettri: allucinazioni. La rosa rossa [...] è sparita, dove l'hai nascosta?»

Se la rivelazione della luce e del sole ha nelle *Veglie* un carattere positivo, e lo sguardo della madre piangente sembra esprimere commozione<sup>150</sup>, non è così nella trasposizione che ne dà Malipiero perché, trovata la luce, Bonaventura rimpiange la notte e i sogni che essa custodiva. La rosa rossa può essere riconosciuta quale simbolo dell'ispirazione poetica, che inebria con il proprio profumo solo finché è nascosto al poeta il volto vero della realtà: la vista riacquistata, ovvero la consapevolezza delle brutture del mondo, regala solo sentimenti di dolore e ira.

Kreuzgang, durante la Sedicesima veglia, si trova in un cimitero in compagnia di un poeta e si addormenta; risvegliatosi dal sogno, scopre accanto a sé una zingara che dice di essere sua madre e di averlo concepito con l'alchimista nella notte di Natale:

Quando il diavolo fece la sua comparsa, lo guardammo con occhi socchiusi – fu proprio il momento in cui tu fosti concepito!<sup>151</sup>

Anche nelle *Metamorfosi* la “Madre” racconta al proprio figlio le sue origini e gli rivela il suo difficile destino. Unico rifugio per Bonaventura si può trovare nel mondo delle maschere («Guai se le maschere mi abbandonassero»).

La scena svela quindi un palcoscenico e il protagonista avverte che

La pazzia è in agguato. Io non mi tolgo la maschera e recito la mia commedia [...]. Ecco il mio personaggio: è un calzolaio, ma poeta.

Sfilano tre personaggi che interpretano brevi monologhi nei quali si rivolgono al pubblico e raccontano una storia. Malipiero deriva queste figure dal romanzo tedesco, affiancando liberamente soggetti tratti da differenti veglie.

Dalla Quarta delle *Veglie* Malipiero prende spunto per introdurre “Il primo personaggio”. Nella fonte tedesca il guardiano notturno è impegnato nella lettura del libro della sua vita al cui interno si trovano diverse incisioni, la terza delle quali raffigura Kreuzgang nella bottega del padre adottivo – calzolaio – seduto su un libro contenente le farse carnascialesche di Hans Sachs, che era calzolaio e al tempo stesso poeta<sup>152</sup>. Nelle *Metamorfosi* il musicista crea un nuovo personaggio, un calzolaio e poeta come Hans Sachs la cui arte era un tempo apprezzata dal pubblico:

Anche io sfavillavo: scoppi poetici, petardi e il popolo tumultuava. [...] Ora muoio di fame, si sono appropriati di ogni mio bene, eppure cantai come rapsodo, come il cieco Omero. Amano il sangue ora; se cantassi storie di assassini, di delitti, m'incoronerebbero in Campidoglio.

---

<sup>150</sup> *Ivi*, pp. 231-233.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 307.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 89.

Nella veste di cantastorie, “Il secondo personaggio” racconta di aver assistito al contraddittorio intrecciarsi di danze e canti funebri: sotto giace la bianca sposa abbandonata, bianca come la morte che l’ha portata via, mentre sopra il giovane festeggia le sue nozze con una «rosa rossa». Malipiero trae l’argomento da *Il sogno dell’amore* contenuto nella Decima veglia<sup>153</sup> e, inoltre, richiama nuovamente il simbolo della rosa: se la rosa rossa rappresenta l’ispirazione poetica, la bianca sposa ammonisce «Più bella è la bianca rosa della morte, [...] la rosa rossa non è più» perché l’illusione svanisce al cospetto della realtà.

Nella Quindicesima veglia Kreuzgang, lasciato il manicomio e ritornato fra la gente assennata, viene avvicinato da un burattinaio e si fa convincere ad acquistare una cassa con «la compagnia di legno»<sup>154</sup>. In un piccolo paesino tedesco vicino al confine francese il guardiano notturno ha «la malaugurata idea di portare in scena l’Oloferne»<sup>155</sup> e questo spettacolo ha la capacità di scatenare l’ira dei contadini contro il sindaco. Il discorso che Kreuzgang rivolge ai contadini per acquietare i loro animi coincide con quello pronunciato dal “Terzo personaggio” che nelle *Metamorfosi* si presenta mostrando una «regale testa di legno sanguinante» e ragiona sul sentimento d’ira proprio degli uomini. Lo spettacolo di marionette, pura finzione, ha il potere di risvegliare nei contadini un sentimento reale: questo episodio offre a Malipiero l’occasione per riflettere sull’arte teatrale e porre in evidenza l’importanza di accostarsi a essa con atteggiamento critico, riconoscendo sempre il confine esistente tra vita e rappresentazione. “Il terzo personaggio” confida

Guai se alle marionette si sostituisse la testa di legno con una vera testa. Guai se si spezzasse il filo, la commedia si trasformerebbe in vera tragedia.

A poco a poco l’androne si è svuotato e Bonaventura, recuperata la veste di narratore fuori scena, si accorge di essere stato abbandonato dal suo pubblico e, prima di lasciarsi cadere sulle proprie carte, rimpiange:

Io fui un uomo, e nulla fui, ma non posso dimenticarmi. [...] Ecco ancora parole perdute. Gli uomini le rifiutano. [...] Il roseto l’han distrutto.

Ritorna il canto della “Donna” che depone una rosa rossa sul corpo di Bonaventura e la montagna di carte su cui è disteso il corpo inerte del protagonista richiama nuovamente l’immagine dei versi rifiutati presente nel primo atto delle *Metamorfosi*, quasi Malipiero volesse chiudere l’opera circolarmente su se stessa.

«Ancora una volta il personaggio principale – osserva Gentilucci – si eleva a simbolo dello scacco umanistico, del fatale destino dell’umanità irrisa e violentata, del convenzionalismo: Bonaventura diviene pertanto vittima e giudice, tremenda accusa alla falsità grottesca del mondo»<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> *Ivi*, pp. 213-215.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 291.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 293.

<sup>156</sup> Armando GENTILUCCI, *Guida all’ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 264.

#### 4.4 Primi orientamenti di lettura

Un'attenta disamina del libretto delle *Metamorfosi* consente di riflettere sul rapporto che in quest'opera Malipiero stabilisce con le proprie fonti. Il compositore assume un duplice atteggiamento: se da una parte egli compie un'operazione di recupero dei soggetti narrativi e delle tematiche di fondo cui essi rinviano, dall'altra, dal punto di vista formale, interviene spesso rielaborando in maniera piuttosto libera i materiali a propria disposizione e li assembla secondo un proprio personale intento espressivo.

Il protagonista delle *Veglie di Bonaventura*, Kreuzgang, ricostruisce la propria autobiografia in maniera labirintica e disordinata, come chi, in seguito a un trauma, cerchi di far appello alla propria memoria turbata: l'ordine degli eventi raccontati dal guardiano notturno è infatti stravolto dal punto di vista cronologico. Così Malipiero articola il proprio libretto disponendo le diverse sequenze narrative secondo un disegno proprio: il compositore non recupera dalla sua fonte intere sezioni ma trae piccoli frammenti che impiega più come 'oggetti tematici' che riorganizza e assembla in un ordine nuovo. Se si osserva infatti la successione dei diversi episodi dell'opera e le corrispondenti *Veglie* da cui essi sono derivati, è possibile subito cogliere come Malipiero – a eccezione delle prime tre sequenze del primo atto – non rispetti il decorso narrativo proposto dal romanzo tedesco.

Ulteriore segnale della volontà del musicista di creare un'opera che, sebbene 'geneticamente' legata ad altri testi, si ponga come oggetto artistico nuovo, è dato dal peculiare modo in cui Malipiero fa convergere all'interno di uno stesso atto elementi derivati da fonti differenti. L'argomento del primo atto, infatti, è derivato dalle *Veglie di Bonaventura* ma il compositore introduce inserti poetici estranei al romanzo tedesco: la scena degli innamorati, che nell'originale era raccontata dal guardiano notturno, è qui 'drammatizzata' da Malipiero attraverso un dialogo tra i personaggi che si incarna in stralci della tradizione lirica italiana; e l'intervento dell'"Ubriaco" è una 'meteora' che non ha un legame diretto con le *Veglie* ma rinvia piuttosto – quasi un'autocitazione – a temi propri della drammaturgia dello stesso maestro veneziano. Merita attenzione anche il trattamento della sequenza in cui "Il commediante" recita con Ofelia, nella quale Malipiero trae il soggetto dalla fonte tedesca, ma il dialogo esibito sulla scena è derivato direttamente dal testo di William Shakespeare, determinando così una 'stratificazione' di riferimenti. Il mondo shakespeariano, inoltre, è chiaramente evocato anche per il particolare clima che avvolge l'intero primo atto dell'opera nel quale ha luogo una commistione di tragico e comico – che aveva reso l'autore inglese modello per il dramma romantico – e figura l'elemento soprannaturale quando il protagonista interagisce con gli spiriti.

Il soggetto di tutta la prima parte del secondo atto delle *Metamorfosi* è riconducibile alla Quinta delle *Veglie di Bonaventura* e presenta una certa coerenza narrativa interna sebbene, anche in questo caso – come per gli innamorati nel primo atto – l'ampio inserto poetico che sostanzia la Terza scena non provenga dalla fonte di riferimento, ma sia frutto di una personale 'interpretazione' da parte del compositore. Nella seconda metà della scena

quarta, invece, Malipiero dispone un'ampia sezione metateatrale ispirata a un passo dal *Don Giovanni* di Hoffmann che, tuttavia, non viene recuperato in maniera pedissequa, ma costituisce più uno spunto immaginativo: ai conoscitori del teatro di Malipiero, infatti, le frasi pronunciate dalla «cantatrice» non possono che riportare alla memoria le battute finali del *Torneo notturno*.

Anche il terzo atto delle *Metamorfosi* si pone come coacervo di diversi rinvii letterari in quanto, accanto a molteplici episodi derivati dalle *Veglie* – disposti anche qui in un ordine assolutamente libero –, Malipiero introduce un testo poetico antico («Volan gli anni, i mesi e l'ore») che costituisce, ancora una volta, un ideale richiamo a momenti della propria drammaturgia.





## Le *Metamorfosi* di Malipiero

### 5.1 L'impianto narrativo

Le anonime *Veglie di Bonaventura* sono concepite come un insieme di visioni notturne, di episodi in sé conclusi e non organizzati secondo un principio cronologico, privi quindi di consequenzialità narrativa: il guardiano notturno Kreuzgang, un tempo poeta, riunisce i frammenti disordinati della sua autobiografia nelle sedici tappe di un viaggio costellato di singolari incontri. Questa struttura del testo risulta in perfetta sintonia con l'insofferenza più volte manifestata da Malipiero per qualsiasi forma di verosimiglianza naturalistica. La costruzione «a pannelli» che aveva caratterizzato le prime opere del maestro trova infatti una continuità nell'assenza di dialettica drammatica riscontrabile nelle opere più mature: l'azione e i personaggi delle *Metamorfosi* non vengono infatti sottoposti a sviluppo e il tempo drammatico risulta scandito in brevi fotogrammi accostati e non consequenziali tra loro.

Sebbene la discontinuità narrativa costituisca una cifra propria della drammaturgia di Malipiero, nelle *Metamorfosi* essa assume una precisa connotazione: il compositore deriva dalla poetica di E.T.A. Hoffmann l'idea che la conoscenza del reale avvenga secondo leggi che coinvolgono le categorie dell'inconscio. Posta in dubbio la distinzione tra ciò che è interno e ciò che è esterno al soggetto, diventa problematico organizzare i dati dell'esperienza in una forma letteraria compiuta: il lavoro poetico tenderà quindi al raggiungimento di un nuovo tipo di realismo dell'arte che non avrà il compito di ricomporre il reale in un artificioso equilibrio estetico, bensì di lasciare apparire le incongruenze che in esso si riscontrano. Un'opera non può più presentarsi come creazione organica e conclusa e l'attualità del teatro di Malipiero «sta proprio in questa difficoltà di concludere, nelle continue folgorazioni e dispersioni di una fantasia irrequieta»<sup>157</sup>.

Malipiero deriva sicuramente l'impostazione formale delle *Metamorfosi di Bonaventura* dal principio narrativo hoffmanniano, ma lo estende all'intero libretto, anche quando la fonte letteraria non è quella dell'autore tedesco. Tutto il testo dell'opera si presenta infatti come governato da una logica dell'accumulo per cui non esiste una vicenda unitaria da poter narrare, ma una serie di piccoli drammi giustapposti: si perde il senso di un tempo lineare, che viene qui di continuo spezzato, non esiste più l'idea di un percorso teleologicamente orientato, di un'evoluzione, di un processo e ci si muove in una dimensione temporale in cui gli eventi potrebbero essere combinati anche in un ordine differente.

---

<sup>157</sup> MESSINIS, «Le metamorfosi di Bonaventura» di Gian Francesco Malipiero cit.

In tal modo il compositore veneziano si pone in linea con la tendenza che connota diverse opere teatrali del Novecento:

Non vi è *un* messaggio, *una* verità, ma [...] differenti prospettive di senso, che si riflettono nella struttura stessa del racconto, nella sovrapposizione di strati narrativi diversi, nella costruzione a partire da frammenti di storia, di archetipi espressivi, di frammenti di senso, e nella costruzione musicale stessa, nella polifonia della scrittura nel senso più vasto del termine<sup>158</sup>.

Se l'orizzonte letterario nel quale *Le metamorfosi di Bonaventura* si collocano è sicuramente quello hoffmanniano, va rilevato che l'assenza di una trama riconoscibile come tale avvicina il lavoro di Malipiero alla corrente teatrale che, intorno agli anni '50, venne definita come 'Teatro dell'assurdo', il cui massimo esponente è stato il drammaturgo Samuel Beckett (1906-1989).

Il romanzo modernista aveva denunciato l'impossibilità per l'uomo di riconoscere il mondo intorno a sé come un tutto unitario e comprensibile e di potere conoscere la realtà contemporanea solo per frammenti. Ma la rappresentazione teatrale, esprimendosi all'interno di uno spazio governato da proprie leggi interne, diventava occasione privilegiata per poter raccontare una realtà che trovava in se stessa la sua logica e la sua ragion d'essere: non essendo più accettabile alcuna formula di mimesi realistica, nel nuovo teatro i personaggi si muovono in una dimensione temporale storica, se di movimento si può parlare, dal momento che era proprio l'azione a perdere di significato. Beckett, inoltre, in *En attendant Godot* (1952) aveva affermato la propria idea di teatro stravolgendo dall'interno i parametri del teatro tradizionale, senza negarli ma dichiarandone l'inadeguatezza: il dialogo tra i personaggi – fondamento costitutivo della drammaturgia ottocentesca – viene totalmente privato della propria funzione significante e quindi non conduce l'azione ma la congela nell'attesa del misterioso Godot; è anzi proprio nella conversazione che si risolve il dramma, in un vuoto chiacchierare con al centro l'atto dell'attesa, significato ultimo dell'esistenza umana. Va comunque evidenziato che nel teatro del primo Novecento – che sia teatro di parola o operistico – è stata riconosciuta come costante la crisi del dialogo, sia inteso come mezzo di scambio e confronto intellettuale, che come espressione di moti affettivi. Questo fenomeno, come ha acutamente colto Carl Dahlhaus<sup>159</sup>, trova spiegazione nella progressiva perdita di fiducia, da parte dell'artista e dell'uomo, nella possibilità di influire sulle scelte esistenziali mediante rapporti interpersonali.

*Le metamorfosi di Bonaventura* si collocano chiaramente nel contesto appena delineato sia per il rifiuto da parte di Malipiero di qualsiasi intento realistico, sia per l'organizzazione strutturale interna della sua opera. Samuel Beckett si era recato a Parigi nel '28 e poi si trasferì definitivamente in Francia negli anni '30, e proprio in quegli anni Gian Francesco Malipiero si trovava a Parigi: verosimilmente allora il compositore ebbe

<sup>158</sup> ALBÈRA, *Il teatro musicale* cit., p. 276.

<sup>159</sup> Carl DAHLHAUS, *Il teatro epico di Stravinskij*, in *Stravinskij*, a cura di Gianfranco Vinay, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 81-114.

occasione di conoscere le opere del drammaturgo irlandese, dal momento che *Aspettando Godot* approdò in Italia soltanto dopo il Nobel per la letteratura di cui fu insignito Beckett nel 1969.

Nelle *Metamorfosi* il maestro veneziano non elimina il dialogo interpersonale dalla propria grammatica drammaturgica ma, esattamente come avviene in *Godot* di Beckett, lo svuota della sua funzione espressiva, negandogli il primato di momento chiave della dinamica affettiva: l'azione drammatica non si configura come uno scenario di confronti e scambi e i personaggi, nel loro incontrarsi, non mostrano un'evoluzione della propria condizione interiore ma rimangono monadi in sé chiuse e non lasciano intravedere alcuno squarcio sulla loro dimensione psicologica ed emotiva. Neanche Bonaventura, unica figura che si cimenta in situazioni drammatiche differenti e che interagisce con gli altri protagonisti della vicenda, mostra alcuna evoluzione psicologica e le sue trasformazioni sono solo di natura esteriore.

Bonaventura dialoga con “Il commediante” nel primo atto, con “Donna Eleonora” nelle vesti di attrice e con gli “Avventori” alla fine del secondo atto. Eppure sebbene il nostro protagonista interagisca con gli altri personaggi, questo avviene soltanto nel momento in cui, sospesa l'azione, in uno spazio scenico metateatrale che illumina il “dietro le quinte” dell'opera, può porsi come osservatore esterno e commentare quanto è stato appena rappresentato. Malipiero crea infatti all'interno della vicenda dei veri e propri squarci in cui i personaggi dibattono sui meccanismi teatrali, come se ignorassero la presenza del pubblico.

## 5.2 Le maschere

La maschera [...] è quella che sopprimendo ogni contatto con la realtà, perché la nasconde, finisce per favorire la verità, e più questa è parto della fantasia, più soddisfa chi alla fantasia non sa rinunciare. Il grande mascheraio è Bonaventura<sup>160</sup>.

Nelle poche righe che introducono alla partitura delle *Metamorfosi di Bonaventura* Malipiero rivela subito che, ancora una volta, il proprio teatro è dominato dal gioco dei mascheramenti. Ciò che colpì il compositore nelle *Veglie* fu infatti «la sua spensierata filosofia, basata sulla finzione: [...] tutti portano la maschera»<sup>161</sup>. L'allusione a questa “filosofia della finzione” da parte del maestro «mette in moto – secondo Alfredo Parente – tutta una macchina di carattere intellettualistico» per cui *Le metamorfosi* possono essere lette come «una sorta di favola cerebrale, in cui, cioè, pensieri e massime di una presunta

---

<sup>160</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 441.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

etica e di una presunta filosofia fanno a pugni con la libera immaginazione, senza poter dare luogo alla coerenza e all'ordine della fantasia»<sup>162</sup>.

I diversi personaggi che si avvicendano sulla scena non si mostrano padroni del proprio destino, ma anzi rivelano l'incapacità di realizzare le proprie ambizioni. "Il poeta", a cui si rivolge subito il guardiano notturno, non riesce a coronare il proprio sogno artistico e muore di fame, i due innamorati concordano un incontro che chissà se mai avverrà, "Il commediante" risulta incapace di darsi la morte e "Ofelia" deve rinunciare al proprio amore per recarsi in convento. Lo stesso "Don Giovanni", personaggio tradizionalmente spregiudicato e amante dell'azione, caduto vittima di una folle gelosia ma inetto rispetto ai propri desideri, compie un delitto per mano del fratello. Anche la parabola di Bonaventura dev'essere colta in una luce particolare: il suo ruolo, a metà strada tra personaggio e narratore, lo pone in un certo senso al di sopra dei destini degli altri personaggi; eppure egli non assume un atteggiamento attivo rispetto al mondo intorno a sé e anzi, alla fine dell'opera, rinuncia persino al suo ruolo di impietoso rivelatore degli inganni e dichiara

Io non mi tolgo la maschera e recito la mia commedia<sup>163</sup>.

Eppure Gian Francesco Malipiero concepisce un teatro che si potrebbe definire 'realista' nella misura in cui, pur punteggiando l'opera di elementi tratti dalla sfera del fantastico – che rendono straniare anche le situazioni più verosimili –, mette in scena il disagio esistenziale dell'uomo contemporaneo che non riesce più a trovare coerenza in una realtà che si presenta sfaccettata: questo senso di frammentarietà e disordine investe l'uomo anche sul piano psicologico, inibendo così ogni sua capacità d'intervento nella storia. È proprio nel mostrare l'angolo d'ombra della natura umana, la non-univocità di esiti e situazioni che risiede la 'verità' del teatro di Malipiero la cui funzione, esattamente come in Hoffmann, «consiste appunto nello svestire le cose dei loro nessi e delle loro vesti convenzionali facendole apparire in tutto l'assurdo della loro essenza»<sup>164</sup>. L'incursione di elementi fantastici non rappresenta dunque un momento di evasione, bensì la rivelazione di uno dei tanti possibili filtri attraverso cui osservare e interpretare la realtà.

Luigi Pestalozza ha sottolineato che «nelle opere del compositore è presente l'irrazionale come misura patologica dell'epoca»<sup>165</sup>. La perdita dell'unità della persona e della capacità d'azione, esibita da Malipiero nelle *Metamorfosi*, trova piena corrispondenza con la poetica pirandelliana secondo cui il nostro spirito consiste di frammenti distinti che si combinano liberamente, al di fuori della coscienza dell'io, per effetto del contatto con il mondo esterno: l'uomo è quindi succube della società, del ruolo e delle regole che essa impone e, incapace di ribellarsi, si rassegna all'infelicità, cosciente della frattura tra la vita che vorrebbe vivere e quella che gli altri gli attribuiscono. L'universalità di questa

---

<sup>162</sup> Alfredo PARENTE, «Le metamorfosi di Bonaventura» opera in tre atti di G. Malipiero, «Il Mattino», 5 settembre 1966.

<sup>163</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 456.

<sup>164</sup> Claudio MAGRIS, *Prefazione*, in HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., p. XIX.

<sup>165</sup> Luigi PESTALOZZA, *Introduzione*, «La Rassegna musicale», Antologia a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966, p. LXXIII.

condizione esistenziale è ulteriormente sottolineata dalla scelta di Malipiero di introdurre nella propria opera una serie di personaggi che non possiedono un nome proprio ma vengono connotati con appellativi generici e assurgono così a figure simboliche: Bonaventura nel primo atto incontra “Il poeta”, “L’ubriaco” e “Il commediante”; sono “Il primo” e “Il secondo avventore” a commentare, alla fine del secondo atto, la rappresentazione cui hanno appena assistito; e in chiusura dell’opera “La donna” intona una canzone, “La madre” rivela le proprie origini e il proprio destino al protagonista che, a sua volta, introduce “Il primo”, “Il secondo” e “Il terzo personaggio”.

Non c’è alcun psicologismo nel teatro del maestro veneziano, bensì la rappresentazione di maschere chiuse in un’emblematica immobilità di fronte alla quale il compositore non suggerisce alcuna soluzione possibile. La scelta di mantenere questa forma di anonimato per i propri personaggi non è nuova nel teatro di Malipiero che, già in opere precedenti, aveva sfruttato quest’espedito: tranne alcune eccezioni – spesso legate a un intento di fedeltà verso la fonte letteraria di riferimento –, scorrendo l’elenco dei personaggi delle sue opere si può rilevare come fosse una consuetudine del compositore assumere ‘figure’ piuttosto che ‘personaggi’ specificamente connotati. Malipiero, inoltre, con questa pratica si ricollegava alla tradizione del teatro espressionista e in particolare al *Wozzeck* (1922) di Alban Berg, che può esserne considerato l’archetipo in ambito musicale<sup>166</sup>: anche in quest’opera, infatti, sono soltanto i protagonisti a possedere un nome proprio.

L’opera del XX secolo ha messo in scena personaggi comuni, la cui autenticità è data dalla loro funzione di rappresentazione della società:

I personaggi principali non dominano l’azione: la subiscono. Sono più vittime che “eroi”. In tal modo essi svelano la natura celata del reale, rivelando la violenza mascherata e la falsa morale<sup>167</sup>.

Anche il lucido e critico Bonaventura viene catturato dal gioco dei travestimenti: alla fine del primo atto egli richiama l’attenzione del “Commediante” sull’ingresso di “Arlecchino” e “Pulcinella”, che mettono in scena i loro lazzi, e dice «Puoi riconoscermi? Ammirami in guerra con me stesso»<sup>168</sup>. È interessante indagare l’identità di queste due maschere in cui il protagonista mostra di riconoscersi. L’origine del personaggio di Arlecchino è legata alla ritualità agricola e il suo nome corrisponde a quello di un demone ctonio; la maschera seicentesca però evoca in maniera abbastanza palese il ghigno nero del demonio e, a conferma di questa natura oscura, Arlecchino si presenta sulla scena con il resto di un corno perso dal diavolo. Inoltre un nome che ricorda da vicino quello di Arlecchino è stato l’*Alichino* dantesco che appare nell’*Inferno*<sup>169</sup> e si presenta come capo

---

<sup>166</sup> Malipiero ebbe un rapporto diretto con il compositore austriaco, con il quale intrattenne anche un breve scambio epistolare. La corrispondenza di Alban Berg con i musicisti italiani è stata pubblicata nell’originale e in traduzione inglese in Anna Maria MORAZZONI, *Berg and Italy in The Thirties*, in IABSN, n. 13, Spring-Summer 1985, pp. 10-31.

<sup>167</sup> ALBÈRA, *Il teatro musicale* cit., p. 274.

<sup>168</sup> MALIPIERO, *L’armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 446.

<sup>169</sup> Dante ALIGHIERI, *Inferno*, XXI, vv. 118-123, in *Commedia*, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, pp. 646-647.

di una schiatta diabolica. Pulcinella, invece, incarna il tipo napoletano, il personaggio che, cosciente dei problemi in cui si trova, riesce sempre a uscirne con un sorriso, prendendosi gioco dei potenti pubblicamente, svelando tutti i retroscena. Al Bonaventura di Malipiero appartengono sia la ‘diabolica’ intuizione di un Arlecchino che l’ironia dissacratoria di un Pulcinella: «per un suo speciale gusto di ricercatore di quel vero di cui sono romanticamente depositari i venti della notte, egli si diletta pure di evocare spiriti e di tracciare sortilegi di una magia un tantino nera, un tantino beffarda, che in ogni caso puzza lontano un miglio di zolfo demoniaco»<sup>170</sup>.

Nel primo dei suoi incontri Bonaventura racconta al poeta di aver abbandonato la propria arte per reintegrarsi nelle dinamiche sociali divenendo guardiano notturno, anche se più volte nell’opera egli si professa ancora poeta. La professione di guardia della notte – che Malipiero deriva dalle *Veglie* – pone il protagonista ai margini della società, lo rende un vero e proprio *outsider*, svincolato dalle regole collettive e proprio per questo libero di demolire qualsiasi utopia.

Bonaventura, dalla sua privilegiata prospettiva, può quindi raccontare la ‘verità’ dei suoi personaggi e in questo particolare atteggiamento si può in qualche modo rispecchiare quella che fu la nuova urgenza manifestata dagli intellettuali contemporanei a Malipiero. Durante tutto il Novecento, infatti, si è assistito al proliferare di riflessioni sull’arte, sui suoi meccanismi interni e sulla sua funzione storico-sociale: gli artisti hanno sentito l’esigenza di sperimentare nuove formule e nuovi linguaggi che riuscissero a esprimere un’immagine coerente del mondo e hanno cercato di raccontare a un pubblico attento e consapevole il proprio disagio. Bisognava infrangere i sistemi linguistici tradizionali che risultavano inappropriati al contesto storico-culturale attuale, drasticamente e irrevocabilmente mutato. Nel teatro del Novecento lo spettatore non assiste a una rappresentazione sulla scena ma viene orientato nella fruizione dell’opera e si stabilisce un nuovo rapporto tra artista e pubblico in cui non vengono offerte risposte assolute ma si condivide, mediante l’oggetto artistico, una riflessione sulla condizione umana. Le vicende narrate diventano così uno spunto, un pretesto per indagare razionalmente certe dinamiche sociali ma anche interiori, esistenziali.

Nelle *Veglie di Bonaventura* il protagonista Kreuzgang passa senza soluzione di continuità dal ruolo di attore del romanzo a quello di narratore, distaccato commentatore delle vicende. E non si abbandona al dilagare delle tenebre, ma rimane sempre implacabilmente razionale, adoperandosi affinché risultino evidenti gli artifici nascosti dietro l’arte e il mondo stesso. Così avviene anche nell’opera di Malipiero, in cui il guardiano notturno assume però il nome di Bonaventura, misterioso autore della fonte tedesca. Questa scelta rappresenta un indizio interessante per l’interpretazione dell’intera opera del maestro veneziano: dietro la figura di Kreuzgang, ex poeta, si celerebbe per Malipiero l’identità di Bonaventura, che racconta di sé e del suo rapporto con un mondo degenerato; così, nelle *Metamorfosi*, dietro la voce del protagonista potrebbe nascondersi lo stesso compositore che si immerge nel proprio teatro per riflettere sulla sua arte.

---

<sup>170</sup> Franco ABBIATI, *Aperto a Venezia il Festival musicale*, «Corriere della sera», 5 settembre 1966.

Bonaventura è, infatti, il primo personaggio nel teatro del maestro veneziano che presenta una fisionomia assolutamente nuova: non è figura simbolica come i personaggi delle prime opere del compositore, né tipo o maschera e, sebbene abbia una storia e una propria identità di fronte al mondo, nelle sue molteplici metamorfosi tenta di conquistare la forma migliore che lo riconcili con l'esistenza. La figura del protagonista, anche se integrata nel gioco delle maschere, mostra lucida consapevolezza: come un burattinaio Bonaventura osserva il destino delle proprie marionette. In questo senso è possibile assimilare l'immagine di questo narratore, ex poeta, al nostro compositore e vedere, nella rinuncia alla poesia da parte del primo, il riflesso dell'amara sfiducia del secondo nella possibilità di ricomporre il reale mediante l'arte.

Va inoltre evidenziato il procedimento di focalizzazione che Malipiero mette in atto rispetto a questo personaggio: sicuramente nel primo e secondo atto tutta l'azione scenica appare mediata dalla prospettiva d'osservazione di Bonaventura, che interviene a commentare gli eventi vissuti. Le considerazioni espresse dal protagonista non appaiono, però, come riflessioni intime del personaggio alle quali lo spettatore silenziosamente viene ammesso, ma si pongono come elemento di comunicazione diretta tra il personaggio e il pubblico dell'opera, come se Bonaventura rappresentasse sulla scena un portavoce dello stesso Malipiero.

Questa prospettiva autobiografica risulta avvalorata dalla presenza, in precedenti opere del maestro, di alcuni personaggi in cui si celerebbe l'autore. Considero, infatti, predecessore di Bonaventura "L'impresario" della *Morte delle maschere*, che come Malipiero ama le proprie maschere ma non riesce a proteggerle dall'irrompere della vita<sup>171</sup>. Il compositore indossa in *Filomena e l'Infatuato* le vesti dell'"Infatuato" che, reso quasi folle dall'amore per il canto e la danza della donna<sup>172</sup> e finito in mare, non morirà ma si trasformerà nel "Merlino" di *Merlino mastro d'organi*<sup>173</sup>, vendicatore degli uomini che si lasciano attrarre dal suono prodigioso del suo organo. Malipiero si può riconoscere anche nella figura del "Disperato" del *Torneo notturno* che tenta, senza successo, di salvare le

---

<sup>171</sup> Sarà "Orfeo" a scalzare "L'impresario" e a chiudere le maschere nell'armadio, dando spazio ai personaggi delle *Sette canzoni*: dopo averli presentati, "Orfeo" li ringrazia di aver lasciato la strada per entrare in teatro; li invita quindi a cantare «come già cantavate al di là di quella porta, nelle vie, nelle vostre case, nelle chiese: quella porta ora non vi deve dividere dalla vita» (MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 101).

<sup>172</sup> Nella nota introduttiva all'opera lo stesso Malipiero commentava: «Un uomo infatuato di una donna solo perché non può vivere se non del suo canto e vedendola danzare è certamente un personaggio musicale per eccellenza» (*Ivi*, p. 108).

<sup>173</sup> Malipiero ha spiegato: «L'Infatuato non è morto! Il mare non l'ha inghiottito. Egli si è trasformato in Merlino mastro d'organi, e se l'anima musicale di Filomena lo domina ancora, è per vendicarsi degli uomini che dalla musica sentono nascere l'amore» (*Ivi*, p. 122). Solo un muto e sordo viandante resiste all'incanto e uccide Merlino e, salvatosi dalle fiamme del rogo, rinasce egli stesso come nuovo cantore. Alla fine dell'opera "Le tre sorelle" intonano un canto: «Il muto viandante | che non udì le orgie | sonore di Mastro Merlino, | ora prodigiosamente canta, | Mastro Merlino vive, | Mastro Merlino è risorto» (*Ivi*, p. 129).

Va rilevato che alcuni dei personaggi nei quali riconosciamo un riflesso dello stesso Malipiero risultano accomunati anche da precise caratteristiche esteriori: "L'impresario" indossa «un'ampia veste nera, ha un grande berretto in testa, pure nero, e un paio di occhialoni che gli danno l'aspetto di un gufo» (*Ivi*, p. 97); indossa una tunica nera anche "Merlino" e "Bonaventura" si presenta «armato di picca e corno, questo nascosto sotto il lungo mantello» (*Ivi*, p. 443).

donne dal potere incantatore della “Canzone del tempo” dello “Spensierato”: il compositore stesso riconosce il potere magico del canto e la sua capacità di restituire un’illusione consolatoria; ma la vita è disperazione e a essa non si può sfuggire. Nel quinto notturno (*Il focolare spento*) “Il disperato” confida: «E canto dall’affanno e dal dolore, | ma no che voglia mia sia di cantare | [...] | tanta malinconia né tanto affetto. | Sebben io canto la pena ho al petto»<sup>174</sup>. “Il disperato” potrà mostrare al mondo la verità dell’esistenza solo uccidendo “Lo spensierato”, squarciando il velo dell’illusione dell’arte; ma proprio quando crederà di aver vinto, cadrà sopraffatto e intonerà proprio la “Canzone del tempo”.

### 5.3 Ironia, pazzia, parodia

Nell’ultimo atto delle *Metamorfosi* il desiderio di Bonaventura di ritrovare la vista e di aver rivelata la verità del mondo lo condurrà inevitabilmente alla follia: la brutalità che invade l’esistenza priva l’uomo anche della consolazione nella poesia, e il protagonista vorrebbe allora ritrovare la sua notte, le sue illusioni; ma «il roseto» è ormai distrutto ed egli cadrà inerme sulle proprie carte<sup>175</sup>.

Bonaventura prova se stesso in diverse ‘forme’ possibili – sebbene la sua essenza poetica emerga irrimediabilmente – e riesce così ad adattarsi camaleonticamente alle diverse circostanze. Il suo distacco ironico, e talvolta crudele, trova comunque sublimazione nell’idea che la bellezza e la poesia non siano mai del tutto sconfitte e possano sempre rappresentare per l’uomo una fonte di rigenerazione interiore.

*Le metamorfosi di Bonaventura* si chiudono con un gesto emblematico della “Donna” che, intonando la propria canzone, depone sul corpo del protagonista una rosa rossa, simbolo della poesia che riesce a sopravvivere alla corruzione del mondo, e ricorda così a Bonaventura – come anche a Malipiero – l’importanza dell’arte.

Se Bonaventura è Malipiero travestito, l’impietoso sguardo del protagonista rivela dunque la posizione dello stesso compositore rispetto al proprio teatro.

In questo artista così spesso luminoso e raggianti, e talvolta addirittura gaio, cova, come un rancore implacabile e dolorante, uno dei più conseguenti pessimismi sul valore demiurgico dell’uomo europeo all’uscita dal romanticismo: la scoperta improvvisa della vacuità d’ogni sistemazione intellettuale del destino umano<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>175</sup> Riferendosi alla propria vita appartata, Malipiero ha raccontato: «Nella mia tana la tristezza mi vieta di vedere tutto ciò che da molto tempo è qui immobile [...]. Vorrei uscire, potrei forse scendere nel giardino, il giardino dei supplizi: un altro rosaio morente! Quando arrivarono i primi rosai fu giorno di festa, [...]. A poco a poco ritornerà il deserto, lo sterpaio, ché nessuno cura più né i fiori, né il povero roseto abbandonato» (MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano* cit., pp. 21-22).

<sup>176</sup> Fedele D’AMICO, *Ragioni umane del primo Malipiero*, «La Rassegna musicale», febbraio-marzo 1942, in *L’opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di G. Gatti*, a cura di Gino Scarpa, Treviso, Libreria Canova, 1952, p. 115.



Malipiero trova la propria chiave espressiva in un'ironia che ha il sapore del romanticismo d'oltralpe, anche se la tetra consapevolezza del nulla non si traduce in sgomento e auto-annientamento ma alimenta una rinnovata felicità creativa. L'arte e la poesia romantica sono ironiche nel senso che rivelano la propria incapacità di esprimere l'infinito: punto di partenza è un'autoriflessione del fare poetico su se stesso, che approda alla scelta del frammento come forma ideale per esprimere la propria consapevolezza del limite.

Una simile posizione intellettuale si ritrova, tra i romantici tedeschi, in Jean Paul Richter (1763-1825), benché la sua scrittura sia caratterizzata da un singolare connubio di malinconia e divertimento di fronte a quanto dovrebbe rattristare, di dispiacere e compiacimento del ridicolo, che esprime una concezione forse più umoristica che non ironica dell'arte: ad esempio nel *Giornale di bordo dell'aeronauta Giannozzo* (1801) egli immagina che il protagonista conduca un viaggio nel cielo infinito e che dall'alto osservi con un poetico sorriso la banalità del piccolo mondo finito<sup>177</sup>.

Esiste una sottile differenza tra ironia e umorismo<sup>178</sup> che consiste nel modo in cui ci si pone rispetto all'elemento comico che si riconosce nel reale: la prima può raggiungere effetti di comicità, ma le sue ambizioni moralistiche negano per principio un approccio di immediatezza giocosa; il secondo, invece, muove proprio dalle contraddizioni insite nell'esperienza comica per sviluppare la propria dimensione critica. Nel suo studio sulle diverse teorie e forme della comicità Vladimir Propp (1895-1970) ha precisato che il comico nasce dalla correlazione, dal reciproco rapporto tra oggetto e soggetto del riso e che il ridere nasce proprio dall'osservare alcuni difetti del mondo in cui l'uomo vive e agisce:

[...] colui che ride ha una certa idea su ciò che è giusto, morale, retto o, piuttosto, un certo inconsapevole istinto di ciò che, dal punto di vista delle esigenze morali [...] viene inteso come retto e giusto<sup>179</sup>.

Nelle *Metamorfosi di Bonaventura* Malipiero, come Jean Paul, sostituisce il piacere per il gioco e il compiacimento per lo svelamento dell'artificio teatrale al cupo senso di inadeguatezza per l'"imperfezione" e "finitzza" del proprio fare artistico. Lo sguardo ironico si riconosce in questo impietoso smascheramento del limite della finzione artistica e nella volontà di opporsi alla definizione di verità assolute. Ma il maestro veneziano rivela uno spirito decisamente umoristico nella misura in cui la riflessione critica che vuole

---

<sup>177</sup> Cfr. Jean PAUL, *Giornale di bordo dell'aeronauta Giannozzo*, a cura di Eugenio Bernardi, Milano, Adelphi, 1992.

<sup>178</sup> Per una riflessione sull'umorismo come categoria filosofica e sul suo ruolo all'interno della musica composta nella prima metà del ventesimo secolo cfr. Andrea FAINI, *L'umorismo nella musica strumentale del primo Novecento. Tra teoria e analisi*, «Musicalia», vol. VI, 2009.

<sup>179</sup> Vladimir PROPP, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, a cura di Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988, p. 166.

suscitare muove dall'esibizione delle contraddizioni rilevate da Bonaventura nella propria esperienza del mondo.

Il protagonista delle *Metamorfosi* non si solleva tra le nuvole per scrutare gli uomini, ma ha comunque la capacità di distanziarsene e giudicare criticamente il loro agire. Esistono, inoltre, alcune affinità tra la figura di Giannozzo e quella di Bonaventura: anche l'aeronauta possiede un corno da postiglione con cui strombetta durante il suo volo in mongolfiera perché, anche se nessuno lo crederà mai il suono della tromba del Giudizio, provocherà uno scatto di rabbia in un mondo immobile e mediocre<sup>180</sup>.

Nell'opera di Malipiero convergono, tuttavia, due importanti fronti del pensiero europeo: da una parte quello dell'ironia romantica d'oltralpe che guardava ancora all'Ottocento, dall'altra quello dell'umorismo che nel corso del Novecento si andava definendo attraverso l'esperienza di alcuni importanti artisti italiani e stranieri.

In ambito italiano, proprio negli anni in cui operava Malipiero, il drammaturgo Luigi Pirandello aveva pubblicato un saggio intitolato appunto *L'umorismo* (1908), in cui egli attribuiva un ruolo importante nella creazione artistica al momento della riflessione: il "sentimento del contrario" che ne scaturisce sta alla base della differenza sostanziale tra comico e umoristico. La deformazione del reale nella direzione del paradosso o del grottesco è una costante della produzione pirandelliana e spesso la caricatura risulta più rivelatrice della realtà. Lo sguardo umoristico mette a nudo le contraddizioni insite alla natura umana e induce alla ricerca della sofferenza e del dolore che vengono nascosti sotto l'apparenza rassicurante delle maschere.

Negli anni '30 il percorso artistico di Gian Francesco Malipiero si intrecciò con quello di Luigi Pirandello per la realizzazione della *Favola del figlio cambiato*. Il connubio non fu dei più felici ma è comunque verosimile supporre che a quell'epoca il compositore conoscesse la produzione teatrale del drammaturgo agrigentino e la sua riflessione sul comico. Nel suo saggio Pirandello definiva i caratteri che dovrebbero appartenere all'umorista e li connetteva a una particolare esperienza di vita: «è una fisionomia psichica» che «può essere frutto di un'esperienza amara della vita e degli uomini»<sup>181</sup>. Se questo è il profilo che viene tracciato, non è difficile riconoscere in Malipiero il perfetto umorista, provato dalla traumatica esperienza della guerra e spesso in condizioni di indigenza, come lamentava nelle lettere. Precisa, inoltre, Pirandello:

Ogni vero umorista non è soltanto poeta, è anche critico, ma – si badi bene – un critico *sui generis*, un critico fantastico: e dico *fantastico* non solamente nel senso di bizzarro o di capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola, quantunque possa sembrare a prima giunta una contraddizione in termini<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> Anche nelle *Veglie* di Bonaventura Kreuzgang racconta: «[...] nell'ultima ora del secolo mi venne in mente di anticipare lo spettro del Giudizio Universale e di annunciare, invece dell'ora, l'eternità, il che terrorizzò molti signori ecclesiastici e laici, li fece balzar giù dal letto e rimanere imbarazzati, perché erano del tutto impreparati a un evento tanto inaspettato» (BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 133).

<sup>181</sup> Luigi PIRANDELLO, *L'umorismo*, introduzione di Salvatore Guglielmino, Milano, Mondadori, 1992, in particolare la Parte seconda, *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, p. 138.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 133.

E non è forse propria del nostro compositore la capacità di riunire poesia e critica e di proiettare in una dimensione fantastica e “bizzarra” le vicende dei propri personaggi? La riflessione che interviene nel momento della creazione artistica non inibisce la spontaneità da cui nasce l’opera; piuttosto è proprio dalla proiezione nella sfera del fantastico che si acquisisce un più penetrante sguardo sul mondo:

In certi momenti di silenzio interiore, – ha scritto Pirandello – in cui l’anima si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante [...] <sup>183</sup>.

Anche se lucidamente decidiamo di rientrare nel sentimento solito della vita, questo ci appare ormai come un inganno, sotto cui però si nasconde altro a cui l’uomo non può affacciarsi se non a costo di morire o di impazzire.

Il tema della pazzia affiora spesso all’interno della produzione teatrale di Malipiero. Nella terza delle *Sette canzoni (Il ritorno)* il compositore ritrae una vecchia madre che piange la morte del figlio ucciso in guerra e, al suo ritorno, resa immemore dalla pazzia, non lo riconosce e lo respinge. E ancora nei *Capricci di Callot* il personaggio di “Giacinta”, in preda alla follia, «ormai crede di appartenere al principe, ed essa vede la stanza trasformata in reggia». <sup>184</sup> Nelle *Metamorfosi di Bonaventura* non esistono personaggi ‘autenticamente’ folli: essi presentano una fisionomia particolare in quanto, nel loro muoversi per il mondo, riescono a mantenere sempre uno sguardo lucido e razionale sulla propria stessa insania.

Quando “L’ubriaco” intona la propria Canzone, definisce la prospettiva esistenziale che informa l’intera opera di Malipiero: bisogna essere consapevoli che ciascun vivente possiede un ramo di pazzia ed è impensabile nascondere questa realtà. Nell’ultima delle sue metamorfosi, infatti, il protagonista denuncia che «l’uomo si veste con stracci multicolori e si copre la faccia con la maschera per fingersi gaio e amoroso, mentre il teschio ghigna di nascosto e mai può staccarsi dal volto. La pazzia è in agguato» <sup>185</sup>.

Il compositore ritrae quindi personaggi ‘sani’ che sono alla ricerca di una propria dimensione esistenziale, sebbene l’incoerenza della realtà con cui essi si confrontano suscita in loro la preoccupazione di perdersi nella follia. Ma, esattamente come avviene in Pirandello,

[...] la follia rappresenta più una possibilità che una condizione [...]. [...] il personaggio pirandelliano viaggia sempre al limite della follia, che conosce per «lampi» e per «attimi» come l’abisso nel quale può precipitare <sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>184</sup> *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero cit.*, p. 203.

<sup>185</sup> MALIPIERO, *L’armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970 cit.*, p. 456.

<sup>186</sup> Elio GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1997, p. 99.

Il 'senso della possibilità' è un concetto chiave della poetica di Robert Musil (1880-1942) che nell' *Uomo senza qualità* (1930-33) ha dipinto la figura di un uomo inetto alla vita, paralizzato di fronte alla magmaticità del reale: il protagonista critica severamente il mondo, negando così a se stesso di far parte dell'esistente. Questa assenza di volontà, tuttavia, consente all'individuo di sfuggire a qualsiasi forma definita e definitiva. La realtà si mostra, dunque, non come dimensione concreta ma come momentanea cristallizzazione degli infiniti possibili e, pertanto, per Musil è priva di senso una narrazione che non si ponga come ironica ricognizione della condizione presente dell'uomo.

Anche Malipiero, nell'ultimo atto delle *Metamorfosi*, denuncia l'incapacità dell'arte di ricomporre il reale e di offrire consolazione al disagio esistenziale, in quanto l'elemento d'artificio che le appartiene altera la percezione della verità. I tre personaggi che Bonaventura fa sfilare nel terzo atto dell'opera raccontano diversi casi di degenerazione del rapporto tra uomo e arte: "Il primo personaggio", il poeta in passato acclamato dal popolo, riconosce l'incapacità della propria arte di essere apprezzata da una società che ha perso il senso della tradizione e preferisce storie di delitti e assassini; "Il secondo personaggio" racconta di un amante condotto alla pazzia dalla volubile rosa rossa – simbolo di un'arte frivola e ricca di orpelli – mentre la candida bianca sposa si abbandona alla morte; "Il terzo personaggio", infine, cerca di placare la reazione violenta del pubblico causata dall'immedesimazione in uno spettacolo di marionette che crede essere vero.

In una realtà dominata dall'artificio e dalla finzione gli eventi possono assumere il sapore di parodia e persino la morte perde la sua forza tragica. Nei libretti di Malipiero il tema della morte viene affrontato in molteplici forme: sfilano cortei e processioni funebri, si parla di morte delle maschere, avvengono omicidi – di "Merlino" da parte del "Viandante" in *Merlino mastro d'organi* e dello "Spensierato" per mano del "Disperato" nel *Torneo notturno*. Nelle *Metamorfosi* Bonaventura incontra la morte quando si imbatte nel "Commediante", il cui tentativo di suicidio, non riuscito, assume un carattere quasi grottesco: la morte non viene raccontata ma parodizzata e si scopre il lato comico anche nell'inefficienza dell'uomo a determinare il compimento estremo del proprio destino.

Nel secondo atto "Don Giovanni" uccide per mano del fratello, anche lui incapace di condurre personalmente a termine la propria vendetta e alla fine dell'opera il guardiano notturno cade inerte sulle sue carte: le metamorfosi non servono a niente, il gioco del mondo si rivela tragico e doloroso. Ma l'angoscioso sentimento del nulla è proposto da Malipiero sempre «da una sua particolare angolatura, fantastica e ironica, e crudele insieme»<sup>187</sup>. Anche la morte di Bonaventura, infatti, si rivela un *bluff*: nelle vesti di narratore egli risorgerà negli *Eroi di Bonaventura* per riportare sulla scena – con Malipiero o voce dello stesso compositore – le gesta di alcuni dei suoi personaggi.

---

<sup>187</sup> Luigi PESTALOZZA, *Le metamorfosi di Bonaventura*, «Rinascita», 10 settembre 1966.

## 5.4 Realtà o sogno?

La vicenda delle *Metamorfosi di Bonaventura* si svolge sotto la luce della luna. La notte fa risvegliare la città nascosta, rivela i fantasmi e libera l'uomo dalle regole del vivere comune. Il guardiano-poeta scandisce i rintocchi di un tempo 'altro', non si sa bene se realtà o sogno, in cui gli si manifestano figure disparate ma tutte alla ricerca di qualcosa: vi è chi insegue l'ispirazione come "Il poeta", chi l'amore come gli innamorati e "Don Giovanni"; chi cerca di sfuggire al proprio personaggio, come "Il commediante", e chi non riesce più a liberarsene, come "Donna Eleonora"; chi, infine, crede di aver trovato la luce della verità nell'arte e si perde nella pazzia, come lo stesso Bonaventura che, caduta ogni illusione, si abbandona inerme sulle sue carte.

Nel primo atto dell'opera il protagonista rivela:

Noi guardie della notte e poeti, non vediamo quello che gli uomini fanno di giorno. Alla luce del sole essi vegetano e si destano solo quando sognano<sup>188</sup>.

Malipiero trascina, dunque, lo spettatore in una dimensione spazio-temporale in cui è difficile distinguere il confine tra realtà 'travestita' e sogno; anzi, sembra che quest'ultimo venga assunto come strumento di epifania della vera natura umana.

Sicuramente il maestro, durante le sue frequentazioni parigine degli anni '20, era entrato in contatto con il movimento surrealista che proprio allora si stava sviluppando. Il poeta André Breton (1896-1966) – autore nel 1924 del primo *Manifeste du surréalisme*<sup>189</sup> – fu influenzato dalla lettura de *L'interpretazione dei sogni* (1889)<sup>190</sup> di Sigmund Freud (1856-1939) che definiva l'universo onirico come diretta espressione dell'inconscio. Gli intellettuali che aderirono al surrealismo consideravano la dimensione del sogno come condizione privilegiata per comprendere il reale funzionamento del pensiero, libero da qualsiasi preoccupazione estetica e morale. L'arte attraverso il sogno poteva, dunque, accedere alla profonda dimensione dell'io, liberando tutte le potenzialità espressive della natura umana. Il surrealismo proponeva, inoltre, un nuovo approccio alla conoscenza, in cui veglia e sogno si conciliassero in modo armonico e profondo: immagini provenienti dal reale venivano organizzate senza nessi logici per approdare non a un'evasione dal presente, bensì a una nuova coscienza di sé in rapporto con il mondo.

Questo pensiero venne traghettato in ambito italiano da Massimo Bontempelli – intellettuale molto vicino a Malipiero – che promosse il movimento del "realismo fantastico", sollecitando negli artisti l'incanto per la dimensione dell'inconscio. Il surrealismo suggeriva una figurazione della realtà non naturalistica, anche se manteneva un dialogo serrato con il naturalismo: non si doveva negare la realtà, ma trasfigurarla,

---

<sup>188</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 444.

<sup>189</sup> Cfr. André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Aux Éditions du Sagittaire, 1924; trad. it., *Primo manifesto del surrealismo*, traduzione e avvertimento di Beniamino Dal Fabbro, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945.

<sup>190</sup> Cfr. Sigmund FREUD, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1900.

proponendo uno spostamento del senso consueto verso un diverso ordine del reale. Da questa prospettiva derivava l'attitudine ad accostamenti inattesi, che potevano sorprendere per la loro assurdità.

Come ha acutamente osservato Christian Costanza,

Nella visione del mondo di Malipiero fantasia e ragionamento invertono i loro consueti domini semantici: è la prima a proporsi quale depositaria della verità – una verità ovviamente sentimentale e soggettiva – laddove la ragione, con le sue ambizioni sistematiche, è vista con derisione come fonte di tutti gli inganni<sup>191</sup>.

La proiezione del proprio teatro verso una dimensione fantastica permette a Malipiero, pur mantenendo il contatto con la realtà, di rendere plausibile l'accostamento di episodi inattesi e le bizzarrie dei suoi personaggi in un'assoluta libertà dell'immaginazione. Fra la realtà e il sogno è sempre quest'ultimo ad avere il sopravvento, anche se non si tratta di un sogno rassicurante, ma piuttosto rassegnato, vissuto come unico mezzo per stemperare il disagio esistenziale. Il sogno per Malipiero restituisce la verità della vita, la mostra per come dovrebbe essere; ma 'verità' non corrisponde a 'realtà' e si è costretti a rinunciare al sogno per restituire dominio alla ragione.

L'amore per il fantastico, per il soprannaturale e il mistero notturno, come si è evidenziato in precedenza, ha radici in un sentire proprio del romanticismo d'oltralpe. Nel *Don Giovanni* di E.T.A. Hoffmann – fonte letteraria a cui Malipiero attinge per *Le metamorfosi di Bonaventura* – il protagonista dichiara:

Quando facciamo un bel sogno, troviamo coerenti le situazioni più inverosimili e, con inconscia buona fede, accettiamo i fenomeni trascendentali, accostandoli, senza alcun imbarazzo, a quelli cosiddetti «naturali», della vita quotidiana<sup>192</sup>.

La dimensione fantastica, in cui tutto diventa possibile e credibile, viene ricreata nel momento della rappresentazione teatrale, e lo spettatore potrebbe facilmente abbandonarsi al coinvolgimento se il compositore non introducesse di continuo elementi stranianti che rivelano la finzione drammaturgica. Come sosteneva Ferruccio Busoni (1866-1924), la cui poetica è per molti aspetti affine a quella di Malipiero,

L'opera dovrebbe impadronirsi del soprannaturale e dell'innaturale come della sola regione di fenomeni e sentimenti che le convenga, e così creare un mondo di apparenze che rifletta la vita in uno specchio magico o in uno deformante: dovrebbe voler dare di proposito ciò che nella vita reale è irripetibile. Lo specchio magico per l'opera seria, lo specchio deformante per l'opera comica. E vi siano pure intrecciate danze, mascherate e magie, così che lo spettatore

---

<sup>191</sup> Christian COSTANZA, *Ribelli e sognatori nel teatro di Gian Francesco Malipiero*, in *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento* cit., p. 87.

<sup>192</sup> HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit., p. 63.

abbia coscienza a ogni momento della piacevole menzogna e non vi si abbandoni come se si trattasse di un avvenimento di vita reale.<sup>193</sup>

In questa prospettiva si spiegano anche le scelte di collocazione spazio-temporale delle vicende dell'opera. Il 'luogo' delle *Metamorfosi* è la notte, nella quale si snodano le vicende di tutto il primo atto («È notte. Appare Bonaventura armato di picca e corno, questo nascosto sotto il lungo mantello») e che, nel terzo atto, rappresenta per il protagonista un rifugio dalle asprezze della vita reale («Ridammi la notte, o madre»). Il buio diviene custode di misteri e, non rivelando allo sguardo ogni dettaglio, alimenta l'immaginazione.

Anche la disposizione dello spazio scenico concorre ad accentuare questa propensione.

È interessante indagare sul rapporto che Malipiero stabilisce nella sua opera tra spazi interni ed esterni. Tutto il primo atto si svolge in un ambiente esterno e Malipiero allude soltanto a luoghi interni mai dischiusi, sollecitando nello spettatore la percezione di una dimensione spaziale più ampia, al di là di quanto è mostrato sulla scena: dalla finestra della casa del poeta proviene solo una luce e le azioni dei due ladri al suo interno vengono soltanto raccontate da Bonaventura; anche il pronao della chiesa «sarà illuminato dall'interno attraverso le finestre della chiesa» di cui non si scorge neanche la navata, e il salmodiare del corteo di monache, che trascina "Ofelia" verso il convento, si perde in uno spazio cui viene preclusa la vista dello spettatore.

Nel secondo atto gli interni sono luoghi che serbano sempre segreti che sarebbe meglio tenere nascosti: persino la facciata della casa di Don Toribio «è nascosta da una vite lussureggiante» ed è dietro una tenda che Don Giovanni ritrova la donna desiderata che scopre essere moglie del fratello. Emerge con forza, ancora una volta, la volontà di Malipiero di reiterare il gioco di mascheramento e rivelazione che investe il destino dei propri personaggi ma, come abbiamo appena visto, interessa anche la concezione dello spazio scenico.

Nell'ultimo atto la stanza «non ampia, arredata poveramente», nella quale si snoda il dialogo tra Bonaventura e "La madre", «si trasforma in una specie di lungo androne nel quale alcune panche disposte disordinatamente, a poco a poco verranno occupate da gente ostile e inquieta»: anche in questo caso Malipiero ritrae un ambiente interno che non assume un carattere rassicurante e protettivo, ma si presenta come luogo inospitale, nel quale l'uomo può solo cercare di raccontare se stesso nei suoi molteplici travestimenti.

Nelle *Metamorfosi* il maestro veneziano vuole dunque suggerire un 'luogo' e un 'tempo' in qualche modo "straniati", dei quali non è possibile determinare precisi confini e coordinate; è proprio per questo che tutta la vicenda dell'opera appare proiettata verso una dimensione surreale e fantastica che, tuttavia, non assume alcun carattere giocoso e liberatorio. Bonaventura, infatti, nell'ultimo atto viene abbandonato dal suo pubblico e rimane solo con le proprie carte – «ogni sorta di scartafacci che [...] raccoglie melanconicamente e getta in un angolo» – come 'intrappolato' nella vita:

---

<sup>193</sup> Ferruccio BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, traduzioni dal tedesco di Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola e Fedele D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 49.

Avrò la forza di salire sulla torre e di là lanciarmi nel vuoto? Da lassù non riuscirò a darmi la morte, l'aria mi sosterrà nell'ultimo volo e mi poserà a terra dolcemente. Ecco ancora parole perdute. Gli uomini le rifiutano. Nessuno vuole vedere o indovinare il mio tormento.

Il roseto l'han distrutto.

## 5.5 Rompere l'incantesimo. La metateatralità

In un mondo incoerente e disgregato, che l'arte non riesce più a rappresentare, il teatro può solo esibire questa disgregazione. Durante il primo trentennio del Novecento, in seno al teatro russo, si sviluppò una significativa riflessione sull'organizzazione della messinscena: da una parte si attribuiva grande importanza alle soluzioni di regia che, secondo Konstantin Stanislavskij (1863-1938), dovevano spingere la rappresentazione nella direzione del realismo scenico; ma al tempo stesso venne elaborata una nuova concezione della recitazione che mirasse non a dissimulare, bensì a esibire, il dissidio esistente tra personaggio e attore.

Mentre Stanislavskij aveva trascurato la possibilità di uno scambio fra attore e platea, sarà proprio questo rapporto a incantare molti altri registi. Vsevolod Mejerchol'd sosteneva infatti – lo si è già accennato – la necessità di un teatro che non si limitasse più a narrare le vicende dei personaggi, ma aspirasse a mettere a nudo la propria materia, a giocare liberamente coi propri congegni: nella recitazione degli attori si schiudeva così un secondo piano – legato non al personaggio ma al suo creatore – in cui si instaurava fra attore e spettatore un dialogo al di là del personaggio, sul personaggio.

La 'sintassi' delle *Metamorfosi* di Malipiero è sicuramente riconducibile a una tale prospettiva, in quanto il ruolo drammatico ricoperto da Bonaventura si pone in linea con questa nuova idea di teatro. Nei primi due atti dell'opera il protagonista si rivolge al pubblico commentando le sue trasformazioni e stabilisce un diretto piano di comunicazione, che esula dalla narrazione della vicenda: ponendosi come spietato rivelatore degli artifici, mostrando agli spettatori la materia grezza di cui l'opera si compone, egli rompe così l'illusione teatrale.

Il gioco metateatrale ha per Malipiero una funzione importante, come testimoniano alcune sue considerazioni a seguito della prima rappresentazione veneziana delle *Metamorfosi di Bonaventura*. Nel libretto del programma di sala della Biennale, nella prima didascalia del secondo atto, manca del tutto il riferimento alla poltrona su cui il protagonista si abbandona per calarsi nel ruolo di narratore. Nella primavera del 1967, in un'intervista rilasciata a Leonardo Pinzauti, Malipiero ha dichiarato:

Se un'opera mia va bene e piace al pubblico, allora non la danno più; [...] *Bonaventura*, che andò bene, è rimasto inedito; ora ho cambiato scenicamente una piccolissima parte del secondo



atto, per stabilire una continuità che a Venezia non fu colta, e la correzione facilitata la regia, perciò il regista in questo caso, non avrà più il diritto di accusarmi, mentre io...<sup>194</sup>

Al di là della frecciata polemica ai registi, con i quali Malipiero ebbe sempre un rapporto difficile, il compositore allude qui alla soluzione di mettere sulla scena la poltrona, espediente che avrebbe permesso di creare lo spazio scenico ‘altro’ in cui far incontrare Bonaventura e “Donna Eleonora”.

Già in una lettera indirizzata a Guido Gatti del 12 ottobre 1966 – quindi immediatamente successiva alla prima veneziana – Malipiero aveva già segnalato all’amico che

Nel *Burlador de Sevilla* io (dico io) ho commesso un grave errore. Nella novella *Don Giovanni* di E.T.A. Hoffmann, alla fine c’è un incontro fra Teodoro e Donna Anna che mi è molto piaciuto, è dietro le quinte in un modo strano. Teodoro per me è diventato Bonaventura e Donna Anna Donna Eleonora. Lo realizzarono male a Venezia, ma è una inutile sciocchezza, perciò ho cambiato e sono arcisoddisfattissimo<sup>195</sup>.

Inoltre, in una nota all’edizione Scheiwiller del libretto dell’anno successivo, il compositore aveva precisato:

[...] un particolare dell’atto II non disturbò né la critica né gli spettatori, mentre io lo condannai, specialmente perché irrealizzabile come io lo vidi nella mia immaginazione. In una novella di E.T.A. Hoffmann intitolata *Don Giovanni*, mi piacque un singolare episodio: dopo la rappresentazione dell’opera mozartiana, Donna Anna fa un’assurda dichiarazione d’amore a Teodoro, che poi si conclude drammaticamente. Sostituii il Don Giovanni del Da Ponte con quello delle *Nachtwachen des Bonaventura*, Donna Anna diventa Donna Eleonora e Teodoro (spettatore) diventa Bonaventura. Grazie a una semplice poltrona mi fu permesso di eliminare il problema del palco di Teodoro, in tal modo *El Burlador de Sevilla*, cioè il II atto delle *Metamorfosi*, mi soddisfa e di E.T.A. Hoffmann è rimasto un pallidissimo ricordo<sup>196</sup>.

L’impiego da parte del maestro di espedienti di carattere narrativo trova corrispondenza anche con il concetto di «teatro epico» elaborato da Carl Dahlhaus in riferimento alle opere drammatiche di Igor Stravinskij<sup>197</sup>. Nella produzione teatrale del compositore russo l’elemento narrativo emerge chiaramente nella voluta distinzione delle singole componenti (narrazione, dialogo, pantomima, musica strumentale) e nell’esibizione dei mezzi utilizzati, che vengono affiancati più secondo un principio di montaggio che non di integrazione. Stravinskij, attraverso la separazione dei singoli parametri, intendeva mostrare allo spettatore il carattere artificiale dell’opera, sia in termini tecnici che estetici.

<sup>194</sup> Leonardo PINZAUTI, *Colloquio con G.F. Malipiero*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», Vol. I (1967), pp. 120-124, riportato in ID., *Musicisti d’oggi. Venti colloqui*, Torino, ERI, 1978, p. 14.

<sup>195</sup> MALIPIERO, *Il carteggio con Guido M. Gatti. 1914-1972* cit., p. 536.

<sup>196</sup> ID., *Di palo in frasca* cit., 1967, pp. 19-20. Cfr. HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo* cit.

<sup>197</sup> Cfr. DAHLHAUS, *Il teatro epico di Igor Stravinskij* cit., pp. 81-114.

Nelle *Metamorfosi di Bonaventura* Malipiero, nel farsi ancora una volta librettista del proprio dramma, elabora un testo che si presenta come un vero e proprio “montaggio” di spunti molteplici, tratti da fonti differenti per provenienza – geografica come anche cronologica – e per tipologia; e anche dal punto di vista musicale, come vedremo, la partitura dell’opera assembla modi di scrittura che derivano da diverse epoche e contesti. Il maestro veneziano, però, a differenza di Stravinskij, non punta all’esibizione del mezzo artistico di cui si serve, ma costruisce il proprio teatro in modo tale che dalla giustapposizione delle diverse componenti dello spettacolo possa sorgere un’espressione artistica in cui lo scarto tra azione e commento dell’azione – che sia un commento verbale o musicale – diventi chiave di lettura fondamentale.

Nelle *Metamorfosi di Bonaventura*, dunque, l’impronta di Malipiero emerge non nel palesare i propri procedimenti drammaturgici, quanto invece nella scelta di costellare la narrazione – di per sé discontinua e che quindi spinge il pubblico a una costante ricerca di senso – di elementi che rivelino il meccanismo metateatrale che governa la messinscena. L’intera opera presenta una cornice narrativa che dipinge un piano di comunicazione esterno alla vicenda e che viene delineato sia attraverso il ruolo ambivalente di Bonaventura – personaggio e, al tempo stesso, narratore –, sia per l’inserimento di due intere scene alla fine del secondo atto in cui, una volta risolta la situazione drammatica, i riflettori vengono spostati “dietro le quinte”, mostrando dinamiche interne alla rappresentazione teatrale.

L’evidenza dell’elemento metateatrale si rivela uno strumento essenziale per l’interpretazione complessiva delle *Metamorfosi di Bonaventura*. La mancanza di un chiaro percorso narrativo e il continuo oscillare del personaggio Bonaventura tra scena e fuori-scena scongiurano qualsiasi forma di immedesimazione da parte del pubblico, che è spinto a riconoscere il fatto teatrale in sé nella sua natura di rappresentazione.

In questa stessa direzione si erano mossi, a partire dagli anni ’20 in Germania, durante la Repubblica di Weimar, alcuni registi e autori – quali Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erwin Piscator e Bertolt Brecht – i quali svilupparono un teatro politico ed epico, dall’impronta marcatamente pedagogica, che mirasse a instaurare un rapporto dialettico tra spettatore ed evento scenico.

Bertolt Brecht (1898-1956), nelle note all’opera *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* (1928-29)<sup>198</sup>, scriveva:

Bisogna rinunciare a tutto ciò che rappresenta un tentativo di ipnosi, a tutto ciò che è atto a produrre indegne ubriacature e nebulosità.<sup>199</sup>

Sempre a proposito di *Mahagonny*, il drammaturgo tedesco definiva il ruolo assunto dalla musica nel nuovo teatro nel seguente schema:

---

<sup>198</sup> Quest’opera nacque dalla collaborazione di Bertolt Brecht e del musicista Kurt Weill e la sua prima rappresentazione avvenne a Lipsia nel 1930.

<sup>199</sup> Bertolt BRECHT, *Scritti teatrali*, nota introduttiva di Emilio Castellani, Torino, Einaudi, 2001, pp. 30-31.

### *Opera drammatica*

la musica serve  
la musica esalta il testo  
la musica afferma il testo  
la musica illustra  
la musica dipinge la situazione psichica

### *Opera epica*

la musica è mediatrice  
interpreta il testo  
presuppone il testo  
prende partito  
indica il comportamento<sup>200</sup>

Nel teatro voluto da Brecht il «contenuto» dell'opera diviene elemento autonomo dal testo stesso e tutti gli elementi che compongono lo spettacolo «prendono posizione» rispetto a esso, rinunciando a creare illusioni e puntando a definire la funzione vera e propria del teatro. Per il drammaturgo tedesco bisogna scongiurare qualsiasi forma d'arte che tenda all'immedesimazione, esaltando empatia ed emotività, e restituire allo spettatore la capacità di porre l'oggetto osservato a una certa 'distanza', permettendogli di analizzarlo e quindi ri-scoprirlo. Per ottenere quest'effetto Brecht impiegava una serie di espedienti che riconducessero il pubblico a una prospettiva critica: l'essenza del suo teatro risiede in questo tentativo di risvegliare nell'uomo una coscienza attiva della Natura, ma anche di se stesso e delle proprie potenzialità.

Per il teatro epico, l'arte sta appunto nel suscitare, al posto dell'immedesimazione, lo stupore. [...] Il teatro epico, ritiene Brecht, non deve tanto sviluppare azioni quanto rappresentare situazioni. Rappresentazione non significa però restituzione nel senso dei teorici del naturalismo. Si tratta piuttosto, principalmente, di scoprire queste situazioni. (Si potrebbe anche dire, allo stesso titolo: estraniarle). Questa scoperta (straniamento) delle situazioni avviene mediante l'interruzione di certe azioni<sup>201</sup>.

Nel 1954 Brecht si presentò per la prima volta al Festival Internazionale di Parigi con *Mutter Courage* ed ebbe un'accoglienza ottima, al punto che nacque un vero e proprio movimento di propaganda in favore del drammaturgo. Qualche anno prima, nel 1951, egli era stato invitato alla Biennale di Venezia per rappresentare la medesima opera – sebbene naufragò l'iniziativa in quanto furono negati i visti a lui e alla compagnia del *Berliner Ensemble* – e a quello stesso anno risale la prima pubblicazione dell'opera in Italia da parte dell'editore Einaudi. Soltanto nel 1953 si riuscì a realizzare in Italia un allestimento dell'opera di Brecht al Teatro dei Satiri a Roma, per mediazione del regista Luciano Lucignani e con scene e costumi di Renato Guttuso.

Verosimilmente Gian Francesco Malipiero ebbe diverse occasioni per accostarsi al teatro dello scrittore tedesco, sia durante i suoi viaggi a Parigi che in territorio italiano. Il

---

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>201</sup> Walter BENJAMIN, *Che cos'è il teatro epico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 130. In uno dei suoi scritti dal titolo *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* ("Teatro di divertimento o teatro d'insegnamento?") Brecht ha precisato: «Nessun aspetto della rappresentazione doveva più consentire allo spettatore di abbandonarsi, attraverso la semplice immedesimazione, ad emozioni incontrollate (e praticamente inconcludenti). La recita sottoponeva dati e vicende ad un processo di straniamento: quello straniamento che è appunto necessario perché si capisca» (BRECHT, *Scritti teatrali* cit., p. 63).

teatro del musicista veneziano risulta influenzato dalla nuova drammaturgia proposta da Brecht dal momento che in esso

[...] ogni sorte individuale, ogni accadimento, ogni conflitto, ogni sentimento restano contemplati da una prospettiva spettacolare; dell'azione rappresentata Malipiero sottolinea la finzione, la natura illusoria, l'apparenza effimera<sup>202</sup>.

Se nel teatro epico brechtiano, però, l'effetto di straniamento si ottiene attraverso la rappresentazione di eventi e oggetti "naturali" che si dimostrano d'un tratto "straordinari", nelle *Metamorfosi di Bonaventura* i termini vengono invertiti in quanto, all'interno di un contesto percepito come "naturale", irrompono elementi estranei e "straordinari" che costringono lo spettatore a uno scarto tra realtà possibile e dimensione fantastica che dissipa qualsiasi rischio di immedesimazione. Il manifestarsi dei "Tre spiriti" nel primo atto proietta subito la vicenda del guardiano notturno nella sfera dell'insondabile; la parentesi metateatrale che chiude il secondo atto illumina l'anomalia di un'attrice che non riesce a liberarsi del proprio personaggio fino al punto di perdere la vita; e ancora, nell'ultimo atto, l'evento positivo della vista riacquistata diventa per il bambino dalle 'diaboliche' origini una sorta di condanna a riconoscere l'aspra verità del mondo.

La fisionomia dei personaggi delle *Metamorfosi di Bonaventura* è cangiante e lo spettatore si interroga su quale volto essi mostrino – se vero o maschera – e se la dimensione in cui essi si muovono sia il mondo reale o uno spazio fantastico.

Questa condizione di sospensione e dubbio può generare nel pubblico un sentimento di spaesamento e di angoscia, che è riconducibile al concetto di «perturbante» elaborato da Sigmund Freud nei primi anni del Novecento<sup>203</sup>. Lo scienziato ha evidenziato che

[...] spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico [...]<sup>204</sup>.

'Perturbante' è qualcosa di rimosso che si ripresenta davanti ai nostri occhi; l'elemento angoscioso non è nuovo o estraneo ma ci appartiene da lungo tempo e, come affermava Schelling, è «tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato»<sup>205</sup>.

Nel suo saggio Freud ha citato proprio E.T.A. Hoffmann, autore significativo per Malipiero, come maestro ineguagliato del perturbante nella letteratura e ha precisato che

---

<sup>202</sup> Piero SANTI, "I capricci di Callot" di G.F. Malipiero, in *Conferenze 1967-68*, Milano, Associazione Amici della Scala, 1968, pp. 81-82.

<sup>203</sup> Cfr. Sigmund FREUD, *Il perturbante*, in *Opere*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri, 1977, vol. IX, p. 81-114.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 86.

[...] il regno della fantasia presuppone, per affermarsi, che il suo contenuto sia esonerato dall'esame di realtà. [...] Ma il poeta può anche essersi creato un mondo che, meno fantastico di quello delle fiabe, si differenzia tuttavia dal mondo reale perché include esseri spirituali superiori, dèmoni o spiriti di defunti<sup>206</sup>.

Queste considerazioni risultano perfettamente calzanti anche per il libretto delle *Metamorfosi di Bonaventura*, che risente molto dell'influenza hoffmanniana. Malipiero, infatti, non presenta allo spettatore una realtà totalmente fantastica, ma fa muovere i propri personaggi in una dimensione comune che viene d'un tratto travalicata, lasciando «in noi un senso di insoddisfazione, una sorta di astio per l'illusione che ha tentato di imporci [...]»<sup>207</sup>.

---

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 112.



## La partitura delle *Metamorfosi*

### 6.1 La scrittura musicale

Le fonti della partitura delle *Metamorfosi di Bonaventura* di cui disponiamo sono una versione autografa contenuta nel Fondo Malipiero presso la Fondazione Cini di Venezia<sup>208</sup>, la partitura, anch'essa autografa, depositata dal musicista presso Casa Ricordi<sup>209</sup> e – come è indicato nel frontespizio – il «riassunto» per canto e pianoforte di mano dello stesso compositore<sup>210</sup>. Dall'analisi dei documenti sono emerse alcune piccole differenze tra l'autografo veneziano e la partitura definitiva, ma non si riscontrano varianti sostanziali.

*Le metamorfosi di Bonaventura* sono scandite in tre atti preceduti da un Prologo. Quest'ultimo è introdotto da una nota di Malipiero che recita:

Come nell'antica commedia italiana questo prologo, senza parole, cioè con la sola orchestra, riassume e preannunzia, coordinandole quasi, “le metamorfosi di Bonaventura[”]. Si può eseguire in luogo di un preludio preferibile sarebbe illustrarlo con proiezioni o infine semplicemente omettere.

La tradizione di riferimento è dunque l'antica commedia italiana e la funzione di questa introduzione è di presentare all'ascoltatore una *summa* degli elementi significativi dell'opera. Durante il Prologo non ha luogo alcuna azione sulla scena e Malipiero, da parte sua, non considerava questa sezione essenziale sul piano drammaturgico, tanto da ammettere che possa essere arbitrariamente tralasciata. Tuttavia essa, costituendo un vero e proprio “riassunto” degli elementi melodici e armonici che attraversano l'intera opera, permette di porre in evidenza alcune modalità di scrittura proprie del musicista che si mantengono invariate nell'arco della partitura. Ho scelto quindi, per comodità, di riferirmi a questa sezione per la maggior parte degli esempi che riguardano la scrittura orchestrale, riservandomi poi di entrare in merito ai singoli atti per cogliere la specificità di alcune soluzioni drammaturgiche.

---

<sup>208</sup> Gian Francesco MALIPIERO, *Abbozzi musicali: le opere sceniche e i misteri. Catalogazione critica e riproduzione annotata degli originali*, Archivio Gian Francesco Malipiero, Venezia, Fondazione Cini Istituto per la Musica, 2005?, cdrom.

<sup>209</sup> ID., *Le metamorfosi di Bonaventura* cit.

<sup>210</sup> ID., *Le metamorfosi di Bonaventura, (1963-1965). Opera in tre parti. Riassunto per canto e pianoforte dell'autore*, cit.

Apri l'opera una linea melodica assegnata al corno che – con la triplice ripetizione della nota iniziale – assume un tono assertivo e ha il carattere di un vero e proprio ‘motto’.

Prologo, batt. 1-5, corni



Nella melodia si può riconoscere un'evidente struttura fraseologica: la prima frase (batt. 1-3) si conclude sulla prima nota del tema ( $re_{\sharp}$ ) e in essa vengono enunciate sei note senza che alcun suono si ripeta ( $re_{\sharp}-mi_{\sharp}-si_{\sharp}-mi_{\sharp}-si_{\sharp}-fa_{\sharp}$ ), così da esaurire metà del totale cromatico; nella seconda frase (batt. 4-5) il corno intona tre nuove note ( $re-sol_{\sharp}-la$ ) e ne ripete tre delle precedenti:  $si-fa_{\sharp}-do$  (enarmonico di  $si_{\sharp}$ ), con  $si$  e  $fa_{\sharp}$  riproposti nella stessa successione. Nella prima frase il  $si_{\sharp}$  – che forma una quarta giusta con il  $mi_{\sharp}$  precedente – scende di semitono, ‘appoggiando’ la triade di Si maggiore, che sembra profilare un preciso ambiente armonico. Tuttavia la conclusione del motto contraddice l'armonia di Si maggiore perché finisce sul  $la$  naturale, tritono della prima nota  $re_{\sharp}$ .

La caratterizzazione motivica di questo motto deriva dal fatto che esso si sviluppa tutto all'interno di un'ottava; ma è soprattutto l'andamento ritmico, di stampo classico, che gli conferisce una dimensione tematica: si avrà modo di constatare come nelle *Metamorfosi* Malipiero impieghi elementi melodici la cui riconoscibilità come ‘temi’ risiede più nel loro profilo ritmico che non nella configurazione delle altezze, che difficilmente risultano afferibili a una dimensione tonale.

Se si volesse dedurre l'armonia soggiacente questo motto, essa sarebbe da ascrivere genericamente all'ambito dell'atonalità, poiché il tema non si riesce a inquadrare tonalmente in alcun modo e contiene nove note differenti. Sembra che Malipiero voglia in qualche modo evocare una scrittura di tipo seriale che però risulta qui “imperfetta”, sia per la presenza di ripetizioni sia perché la successione di suoni non esaurisce il totale cromatico. Si può leggere, invece, come un rinvio a elementi della scrittura tonale la successione di tre note che a battuta 3 costruisce l'accordo di Si maggiore ( $si-fa_{\sharp}-re_{\sharp}$ ), anche se sul piano percettivo prevale nettamente su di esso l'accordo di quarte  $mi-si-fa_{\sharp}$ .

Nel tema del corno si rintraccia anche una forte caratterizzazione dal punto di vista intervallare: risulta vistosa, infatti, la scelta di rapporti di quarta e seconda, che Malipiero sembra preferire anche a costo di scrivere quarte diminuite anziché terze maggiori, manifestando una chiara volontà di richiamarsi alla scrittura atonale. Inoltre nel motto ben quattro sono gli intervalli di tono intero o multipli del tono intero: il suono di questa sequenza, pertanto, manifesta – accanto al velato riferimento a un centro tonale e al rinvio all'atonalità – un forte colore esatonale che si riconosce nella presenza, già in apertura, del tono intero  $re_{\sharp}-mi_{\sharp}$ .

La melodia del corno contiene nove note delle dodici del totale cromatico e sono proprio le tre note assenti ad aprire l'elemento melodico successivo, che presenta anch'esso una coesistenza di diverse logiche compositive. Il musicista mostra una chiara



volontà di richiamarsi alla scrittura seriale, dal momento che vengono enunciati dodici suoni (*si-fa<sub>x</sub>(=sol)-do<sub>#</sub>-la-re<sub>#</sub>-do<sub>x</sub>(=re)-fa<sub>#</sub>-si<sub>#</sub>-sol<sub>#</sub>-fa-mi-la<sub>#</sub>); ma se è vero che egli adotta una sequenza dodecafonica, tuttavia non ne vengono sviluppate le possibilità generative.*

Prologo, batt. 5, violini II



Malipiero aveva avuto modo di ascoltare a Parigi i *Sei pezzi per pianoforte* op. 19<sup>211</sup> e qualche anno più tardi, a proposito dei *Tre pezzi* op. 11, aveva scritto che «Le astruserie armoniche di Schönberg non appartengono a una nuova tendenza, ma sono come l'ossigeno per l'agonizzante»<sup>212</sup>. La severità di questo giudizio, però, potrebbe sviare dall'interesse che in realtà il maestro veneziano nutriva per la musica di Schönberg e per i suoi tentativi di innovare la tradizione compositiva. Domenico De' Paoli, che ha studiato per alcuni mesi con Malipiero, ricorda infatti: «Mi dette da leggere [...] Ravel e, qualche mese dopo *Pierrot lunaire*, con questa avvertenza [...]: “Leggilo, è molto interessante, ma non fartici prendere”»<sup>213</sup>.

Se è possibile rintracciare un parallelismo tra l'espressionismo di *Erwartung* (1909) di Schönberg e il dramma sinfonico malipieriano *Pantea* (1919)<sup>214</sup> – evidente, come ha rilevato Waterhouse<sup>215</sup>, forse più sul piano drammatico che non su quello linguistico – bisognerà aspettare gli anni '50 perché in alcune opere malipieriane il cromatismo prenda il sopravvento sul diatonismo, come avviene in *Mondi celesti e infernali* (1949) o nelle *Passacglie* per orchestra (1952). Non esiste però ancora in queste composizioni la tendenza a un'organizzazione sonora di tipo seriale.

È nelle *Fantasie concertanti* (1954) che Malipiero manifesta in maniera inequivocabile l'influsso della dodecafonia. Ognuna delle quattro *Fantasie* è infatti caratterizzata da diverse figure tematiche formulate su successioni di dodici note differenti; queste serie non vengono però trattate dal compositore nell'accezione schönberghiana, bensì come semplice materiale tematico da poter scomporre e ricomporre secondo precise esigenze espressive<sup>216</sup>. Inoltre nella prima delle *Sette canzonette veneziane* (1960) – su versi di Jacopo Vincenzo Foscarini – la parte pianistica d'accompagnamento risulta interamente dodecafonica ma, in maniera ancora una volta del tutto personale, il compositore fa ritornare costantemente la serie nella medesima e unica forma, dando vita così a un vero e proprio ostinato. Anche nella “mascherata eroica” *Il capitano Spavento* (1955) il compositore utilizza una serie di dodici note «forse come rappresentazione simbolica di una ‘legge rigida’ che condanna a morte il capitano, il quale, però, sopravvive grazie a uno

---

<sup>211</sup> «Fu Arnoldo Schoenberg che capovolse la situazione inventando un nuovo linguaggio sonoro, cioè armonico. Questo musicista che intuì le vere e disastrose condizioni della musica, non riuscì a realizzare con le opere il suo sogno di creatore. S'inaridì nella teoria ed è per questo che la critica più miope lo considera un chimico e spesso un eccentrico. Arnoldo Schoenberg è invece colui che ha fornito all'arte musicale l'ossigeno che la tenne in vita mentre si maturavano gli eventi: la guerra e il resto» (*Ricordi e pensieri di G. Francesco Malipiero raccolti dai suoi scritti* cit., p. 346).

<sup>212</sup> Cfr. Gian Francesco MALIPIERO, *Orchestra e Orchestrazione*, «Rivista Musicale Italiana», XXIV, 1917.

<sup>213</sup> Intervento nell'ambito del convegno *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80. Atti del Convegno, Firenze 9-10-11 maggio 1980*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Leo Olschki, 1981, p. 137.

<sup>214</sup> Cfr. Piero SANTI, *Il teatro di G.F. Malipiero*, «L'Approdo musicale», 9, 1960, pp. 19-112.

<sup>215</sup> Intervento nell'ambito del convegno *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80* cit., p. 138.

<sup>216</sup> «[...] mi scappò un tema per violino [...] che mi soddisfaceva particolarmente: m'accorsi che constava di undici suoni, e non volendo subire la stessa sorte del povero Martin che per un punto perse la cappa, vi aggiunsi il dodicesimo suono. La scelta, dal momento che undici suoni della scala cromatica erano presenti, non fu difficile, il dodicesimo venne da sé. Questa fu l'origine della mia dodecafonizzazione accusata da alcuni critici» (MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano* cit., p. 70).

di quei capricci imprevedibili che sono altrettanto tipici dell'invenzione di Malipiero sia nel campo teatrale che in quello musicale»<sup>217</sup>. Una delle ultime composizioni del musicista, *Omaggio a Belmonte* (1971), successiva alle *Metamorfosi di Bonaventura*, sarà concepita da Malipiero come «prova della mia amicizia per Arnoldo Schoenberg»<sup>218</sup>: si tratta di un omaggio che sembra rivolto più al compositore viennese che alla sua lezione compositiva dal momento che, come in altri lavori precedenti, la scrittura dodecafonica non rappresenta l'idea fondante della composizione.

Si può definire, dunque, una costante della scrittura musicale di Malipiero la tendenza ad accostarsi al “metodo di composizione con dodici note” senza rimanere imbrigliato nel rigore di questo sistema e difendendo la propria libertà inventiva<sup>219</sup>.

D'altra parte nella scrittura musicale delle *Metamorfosi di Bonaventura* Malipiero dà vita a una libera commistione tra elementi che rinviano alla tradizione e altri derivati dalla contemporaneità. Questa soluzione stilistica spinge a condurre una riflessione più ampia sul rapporto che egli stabilisce tra ‘passato’ e ‘presente’.

Come si è già visto, nel libretto dell'opera convivono figure shakespeariane, maschere della tradizione e anche il mito, quello antico di Edipo e quello moderno del Don Giovanni; questi personaggi assolvono una doppia funzione: da una parte riaffermano il senso di un passato portatore di precisi significati che il compositore vuole difendere dalla corrosione della storia, dall'altra rivelano, per contrasto, la propria inettitudine rispetto al presente per cui le loro azioni, cristallizzate dalla tradizione, risultano inefficaci e finte. Allo stesso modo, quando nella musica dell'opera traspare qualche elemento storico, non viene mai trattato con un intento di restauro neoclassico, bensì come relitto di un mondo ormai cristallizzato e irrecuperabile; ha pertanto il potere, proprio evocando l'idea di coerenza e stabilità propria della musica tradizionale, di far emergere per contrasto le problematiche della musica contemporanea. Del resto lo stesso compositore riconosceva che il movimento neo-classico non rappresentasse «un processo di semplificazione, ma una reazione, anzi una rinuncia, una larvata confessione d'impotenza»<sup>220</sup>.

Sebbene la matrice stilistica delle *Metamorfosi di Bonaventura*, sia riconducibile al percorso compositivo di Malipiero, egli opera tuttavia scelte che lasciano intuire il desiderio di accogliere sollecitazioni provenienti dal mondo contemporaneo. Esattamente come nel proprio libretto il compositore riunisce fonti letterarie di diversa natura ed epoca, mettendo in atto una vera e propria stratificazione di significati cui esse rinviano, è

---

<sup>217</sup> John C.G. WATERHOUSE, *Gian Francesco Malipiero e la dodecafonica*, in *Malipiero-Maderna 1973-1993*, a cura di Paolo Cattelan, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, p. 146.

<sup>218</sup> *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 223.

<sup>219</sup> «Non rinunziavi alla buona fortuna dei pescatori che gettano l'esca pur non conoscendo la profondità del mare, ma a poco a poco riuscii ad accettare naturalmente temi di dodici suoni senza rinunciare né alla mia intransigenza, né al mio stile. Sono convinto che si possono adottare le severe regole delle serie e dominarle in modo da farne una scrittura corrente, spontanea [...]; io ho potuto soltanto trattare qualche spunto tematico di dodici suoni, come ho sempre trattato i miei temi senza contare di quante note fossero composti» (MALIPIERO, *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano* cit., pp. 70-71).

<sup>220</sup> ID., *Strawinsky*, Venezia, Cavallino, 1945, ripubblicato con presentazione di Gianandrea Gavazzeni, Pordenone, Studio Tesi, 1982 e ancora con prefazione alla seconda edizione di Claudio Ambrosini, Venezia, Cavallino, 1999, p. 76.

possibile riscontrare nel suo linguaggio musicale l'intento di impiegare senza soluzione di continuità elementi di carattere tonale ed elementi esatonali insieme a sfumati tentativi di riferimento all'atonalità e al sistema dodecafonico, spesso in funzione di particolari situazioni drammaturgiche.

Anche sul piano armonico Malipiero utilizza in maniera peculiare gli strumenti a propria disposizione. Un esempio è rappresentato dall'armonia che si trova alle battute 88-89 del Prologo.

Prologo, batt. 88-89, riduzione per canto e pianoforte



Si tratta di blocchi accordali che alternano la sovrapposizione di due triadi (prima e ultima armonia) a quella di una triade con accordi non definibili dal punto di vista tonale. Non considerando il *si* pedale reiterato dalla voce superiore, il primo accordo è costituito dalla sovrapposizione delle triadi di La maggiore e Sol# minore, nelle quali due note su tre si trovano a distanza di semitono (*la-sol#* e *mi-re#*) e sono date per settime maggiori incrociate; l'ultimo accordo sovrappone due triadi di Si minore e Do# minore; la seconda armonia invece è costituita da un accordo al basso non definibile (*si-do#-sol*) a cui è sovrapposta una triade diminuita (*la-do-fa#*) e viceversa a battuta 89 a una triade diminuita al basso (*sol-do#-mi#*) è sovrapposto un agglomerato indefinito (*la-si-re#*).

Malipiero, dunque, gioca abilmente con la propria materia compositiva: anche quando per esempio sovrappone più triadi, fa sì che tra loro si creino relazioni di semitono, dando forma così ad agglomerati in cui si perde il senso consonante della tonalità e si sconfinava nell'ambito atonale. E, viceversa, sono presenti all'interno della partitura sovrapposizioni armoniche di natura atonale – o comunque dal carattere fortemente cromatico – che, come si avrà modo di evidenziare, per la loro particolare strutturazione interna, possono lasciar emergere, quasi spettri della tradizione, rinvii a climi tonali.

Le verticalità che hanno un carattere del tutto originale, tuttavia, costituiscono l'aspetto forse più interessante della scrittura del compositore, perché rappresentano il termometro della relazione che Malipiero stabiliva con il presente musicale intorno a lui. Alcuni agglomerati, tuttavia, risultano difficilmente catalogabili in maniera univoca ed è possibile soltanto limitarsi a una descrizione degli elementi che li compongono.

Un accordo con matrice armonica totalmente libera da qualsiasi riferimento tonale si trova a battuta 54 del Prologo.

Prologo, batt. 54, riduzione per canto e pianoforte



Il compositore costruisce nel registro acuto un gruppo accordale (dal basso verso l'alto *re-do-si*) che, completato nella regione grave dal *do $\sharp$*  dei violoncelli, produce un *cluster* (*si-do-do $\sharp$ -re*) tutto disposto per settime (anche se *do $\sharp$ -re* è una nona minore); sotto il *do $\sharp$*  abbiamo un *sol* e sopra un *sol $\sharp$*  (nona minore) per cui si produce un accordo (*sol-do $\sharp$ -sol $\sharp$* ) costituito da un tritono (*sol-do $\sharp$* ) e una quinta giusta (*do $\sharp$ -sol $\sharp$* ) deformata dalla nona minore sottostante (*do-do $\sharp$* ). Ciò che rende interessante quest'accordo è la possibilità di rintracciare una sorta di spettro della triade di Sol maggiore in quanto Malipiero pone al basso il *sol* e sopra il *si* con al centro il *re*: il compositore costruisce un accordo di tipo cromatico ma, mediante la disposizione con il *sol* al basso, fa sì che in qualche modo esso richiami un senso velato di consonanza. Poco oltre, a battuta 57, compare un accordo costruito secondo la medesima logica: il gruppo superiore per settime (*mi-re-do $\sharp$* ) con il *re $\sharp$*  in basso forma un piccolo *cluster* (*do $\sharp$ -re-re $\sharp$ -mi*); nella regione grave troviamo ancora una volta tritono (*la-re $\sharp$* ) e quinta giusta (*re $\sharp$ -la $\sharp$* ) deformata dalla nona minore (*la-la $\sharp$* ).

Prologo, batt. 57, riduzione per canto e pianoforte



Come ha posto in evidenza Alfredo Casella, «Malipiero non rinuncia al culto della consonanza e dell'accordo perfetto quando la sua arte lo richiede. Ma accanto a questi elementi di secolare nobiltà, egli oppone – fondendole in una medesima eloquenza – le conquiste più legittime dell'attualità»<sup>221</sup>.

Nonostante questo particolare impiego del parametro armonico, è però sicuramente l'elemento melodico-lineare che emerge con maggiore forza nel linguaggio malipieriano. Il maestro, infatti, mostra chiara predilezione per una scrittura contrappuntistica per cui

<sup>221</sup> Alfredo CASSELLA, *Il linguaggio di G.F. Malipiero*, «La Rassegna musicale», febbraio-marzo 1942, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 132.

l'utilizzo di sovrapposizioni accordali riveste la funzione di una sorta di 'citazione', in quanto l'armonia, intesa come riferimento a una matrice tonale, risulta assente nell'opera: quando Malipiero lascia emergere dal tessuto musicale sonorità di derivazione storica, queste assumono quindi la valenza di un'eco, di un'evocazione di luoghi già noti, e vengono impiegate, come vedremo, in funzione drammaturgica in precisi momenti della vicenda.

Il rapporto che il maestro stabilisce con la scrittura contrappuntistica può essere ricondotto a due differenti matrici: se da una parte egli ha guardato ai modelli della tradizione madrigalistica antica, va tuttavia rilevato che agli inizi del Novecento, anche a seguito del progressivo esaurimento dei valori armonico-tonali, nelle partiture di Gustav Mahler (1860-1911) come in quelle dei compositori della Seconda Scuola di Vienna, la pratica del contrappunto aveva assunto un'importanza fondamentale.

A battuta 40 del Prologo si apre una sezione nella quale i violini I enunciano un tema, molto caratterizzato ritmicamente e anche melodicamente, e i violini II intonano una sorta di controtema costituito da quartine di semicrome su note ribattute; intanto i violoncelli presentano scale discendenti che coprono l'estensione di una quarta giusta e sembrano definire un'armonia di Sol minore, confermata dalla presenza del  $f\sharp$  nei violini I.

Prologo, batt. 39-53, partitura

40

Xilofono  
Violini I  
Violini II  
Violoncelli

This musical score covers measures 40 to 53. It features four staves: Xilofono (Xylophone), Violini I (Violin I), Violini II (Violin II), and Violoncelli (Cello). The Xilofono part begins with a forte (*f*) dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The Violini I and II parts have a more complex melodic line with various accidentals. The Violoncelli part provides a bass line with sustained notes and some rhythmic movement.



a 2

Corni I III  
Xil.  
P.forte  
V. I  
V. II  
V.celli

This musical score covers measures 40 to 53. It features six staves: Corni I III (Horn I/II/III), Xil. (Xylophone), P.forte (Piano), V. I (Violin I), V. II (Violin II), and V.celli (Cello). The Corni I III part starts with a forte (*f*) dynamic and a melodic line. The Xil. part has a rhythmic pattern. The P.forte part consists of a steady eighth-note accompaniment. The V. I and V. II parts have melodic lines with various accidentals. The V.celli part features sustained chords and some rhythmic movement.

a 2 45  
 Corni I III  
 Xil.  
 P.forte  
 V. I  
 V. II  
 V.celli



a 2  
 Corni I III  
 Xil.  
 P.forte  
 V. I  
 V. II  
 Viole  
 V.celli  
 C.bassi *uniti*



Corni I III a 2  
 Xil.  
 Arp. strisciando  
 P.forte  
 V. I  
 V. II  
 Viole  
 V.celli  
 C.bassi

This page of a musical score contains the following elements:

- Cornets (I, III):** Play a melodic line in the first measure, then a sustained note in the second measure, marked *a 2*.
- Xylophone (Xil.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a rest in the second measure.
- Arpeggiator (Arp.):** Remains silent in the first measure. In the second measure, it plays a rapid arpeggiated figure, marked *strisciando* (glissando).
- Piano Forte (P.forte):** Plays a continuous, rapid sixteenth-note accompaniment throughout both measures.
- Violins (V. I, V. II):** Play melodic lines with various articulations and dynamics.
- Viola (Viole):** Plays a complex, rhythmic accompaniment of sixteenth notes.
- Violoncello (V.celli):** Plays sustained chords with a tremolo effect.
- Double Bass (C.bassi):** Plays a rhythmic line of eighth notes.

Corn  
I III

Xil.

Arp.

P.forte

V. I

V. II

Violo

V.celli

C.bassi

strisciando

8<sup>va</sup>

Detailed description: This is a page of a musical score, page 50. It contains nine staves of music. The top staff is for Corni I III in B-flat major, showing a whole note chord. The second staff is for Xil. (xylophone) with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for Arp. (arpeggiator), featuring a 'strisciando' (glissando) effect on an eighth-note scale, with an octave shift indicated by '8<sup>va</sup>'. The fourth staff is for P.forte (piano), showing a steady eighth-note accompaniment. The fifth staff is for V. I (Violin I) with a melodic line. The sixth staff is for V. II (Violin II) with a similar melodic line. The seventh staff is for Violo (Viola) with a complex rhythmic pattern. The eighth staff is for V.celli (Violoncelli) with sustained chords. The ninth staff is for C.bassi (Contrabassi) with a melodic line.

Ob.

Cl.

Corn  
I III

Xil.

Arp.

P.forte

V. I

V. II

Viola

V.celli

C.bassi

a 2

f

f

strisciando

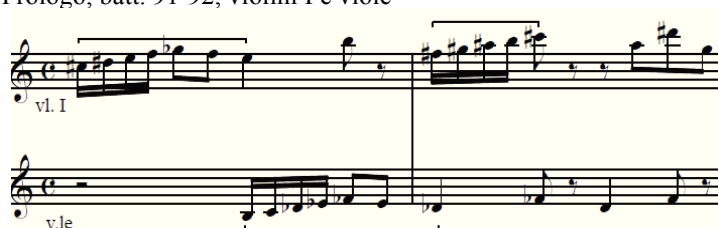
8va

f

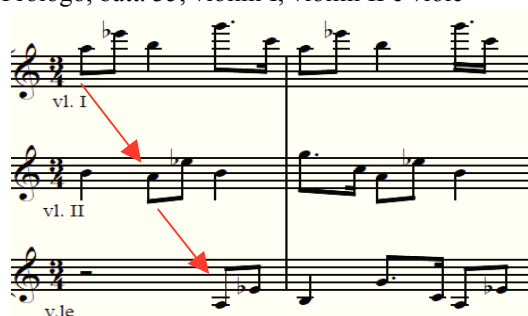
Prende forma qui un vero e proprio procedimento imitativo, in quanto il tema passa dai violini I ai violini II (batt. 42), quindi viene ripetuto di nuovo, una nona sopra, dai violini I (batt. 44) e infine approda alle viole, intonato una quarta sotto e ulteriormente variato (batt. 46). Questa breve sezione fugata poggia, a partire da battuta 42, su un tremolo ostinato dei violoncelli e del pianoforte e da battuta 46 l'intero blocco si ripete invariato: l'unica voce che si muove è quella del corno, che procede per brevi intervalli e con valori ampi.

Si possono addurre altri esempi di trattamento imitativo tra le voci: sempre nel Prologo alle battute 91-92 un movimento ascendente di semicrome viene ripreso a distanza ravvicinata, dando vita a un gioco imitativo tra violini I e viole; a battuta 35 un frammento melodico 'ostinato' viene ripetuto a distanza di un quarto, passando dai violini I ai violini II e quindi alle viole.

Prologo, batt. 91-92, violini I e viole



Prologo, batt. 35, violini I, violini II e viole



Accanto al gioco imitativo nelle *Metamorfosi* Malipiero fa ampio uso di sincopi, sia con funzione di accompagnamento che come elemento melodico-ritmico. Un esempio della prima tipologia si ha alle battute 8-10 del Prologo, in cui la sincope prodotta ai fagotti I svolge un ruolo di accompagnamento accordale al tema del corno.

Prologo, batt. 8-10, corni, fagotti I e II, riduzione per canto e pianoforte



La sincope può anche darsi tra differenti voci strumentali, come avviene da battuta 28 del Prologo in cui il violino I solista e il clarinetto non solo ‘giocano’ ritmicamente, ma creano anche urti semitonalali.

Prologo, batt. 28, violino I e clarinetto



L'attenzione che Malipiero rivolgeva allo stile di compositori suoi contemporanei traspare dalla consistente presenza nelle *Metamorfosi di Bonaventura* di ostinati ritmici, un riflesso probabilmente dell'ammirazione che il maestro nutriva per artisti come Alban Berg o Igor Stravinskij, la cui scrittura rivolgeva grande attenzione a questo procedimento compositivo. Dal musicista russo Malipiero deriva anche il piacere per il gioco ritmico, sebbene sia totalmente assente la violenza fonica del *Sacre du Printemps*, il cui ascolto parigino segnò profondamente il maestro veneziano<sup>222</sup>.

Tuttavia l'ostinato di Stravinskij presenta una matrice folklorica assente in Malipiero; più rilevante appare la lezione delle opere atonali di Alban Berg, in cui la ripetizione ostinata ricorre in maniera sistematica. Come in Berg, anche in Malipiero la replica di sequenze melodico-ritmiche crea un effetto di staticità temporale, nega il divenire, blocca l'azione nel presente e viene per questo adoperata come strumento drammaturgico per interrompere la direzione lineare del flusso narrativo. Inoltre, in virtù della reiterazione, il compositore ottiene un effetto di stabilità sonora che si potrebbe forse assimilare a quello prodotto da un centro tonale.

Alle battute 104-105 del Prologo, per esempio, la scrittura di Malipiero produce l'effetto di una compatta unità sonora. Sull'ostinato di archi e pianoforte, suonano i quattro

<sup>222</sup> «Nel 1913 facevo, a Parigi», ha scritto il maestro veneziano, «la conoscenza di Casella il quale mi invitava a non partire prima di aver sentito la *Sagra della primavera* di un autore fino allora a me ignoto. Mi svegliai come da un lungo e pericoloso letargo la sera del 28 maggio 1913 [...]. Questo ricordo rimarrà sempre al centro di tutte le mie nostalgie» (MALIPIERO, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie* cit., p. 195).

corni e tutta l'orchestra viene concepita come un unico blocco sonoro: le viole e il pianoforte si fissano sull'intervallo di terza maggiore e il gesto dei corni è un ostinato caratterizzato da un canone ritmico. Nella riduzione per canto e pianoforte, inoltre, la melodia assegnata ai violini I e violini II viene riunita da Malipiero in un'unica linea che, attraverso una precisa indicazione di fraseggio, mantiene l'accentuazione sulla suddivisione debole.

Prologo, batt. 104-106, partitura

Mosso

The musical score is for measures 104-106 of the Prologue. It features the following parts and markings:

- Corn I/III:** Starts with a rest, then enters in measure 105 with a melodic line marked *f* and *a 2*.
- Corn II/IV:** Starts with a rest, then enters in measure 105 with a melodic line marked *f* and *a 2*.
- Trombe:** Starts with a rest, then enters in measure 105 with a melodic line marked *f* and *con sordina*.
- Arpa:** Features a *strisciando* effect in measure 104, indicated by a wavy line above the staff.
- P.forte:** Plays a rhythmic pattern marked *f* throughout the measures.
- V. I:** Plays a rhythmic pattern marked *f* with articulations like *portato* and *portato sempre*.
- V. II:** Plays a rhythmic pattern marked *f* with articulations like *portato* and *portato sempre*.
- Viola:** Plays a rhythmic pattern marked *f* throughout the measures.

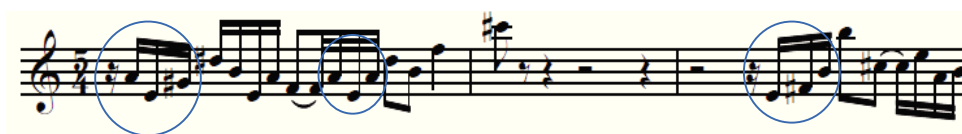
Non è forse casuale che, parallelamente alla stesura delle *Metamorfosi di Bonaventura*, Malipiero fosse impegnato nella composizione di un pezzo commissionato dalla rivista «Civiltà delle Macchine» a ricordo del trentennale dell'Istituto per la Ricostruzione Industriale. Malipiero, e con lui Petrassi, venne invitato a scrivere una breve composizione ispirata al mondo contemporaneo e credò «uno scintillante giuoco musicale basato sull'idea stessa di congegni meccanici»<sup>223</sup> intitolato *Macchine* (1963)<sup>224</sup>. L'idea di un ritmo

<sup>223</sup> WATERHOUSE, *La musica di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 272.

meccanico che talvolta si cristallizza, che egli stava sperimentando in questa composizione, trova riscontro in alcuni momenti delle *Metamorfosi*, e anche alcune sonorità del violino e della tromba – alcune linee melodiche che si stagliano sul tessuto brulicante di percussioni, arpa e pianoforte – somigliano molto a quelle che affiorano nell’opera teatrale. Inoltre *Macchine* risulta scandito in due sezioni accostate, l’una veloce e frenetica e l’altra più lenta e posata, separate da una nota ribattuta del corno che assume lo stesso sapore e la stessa funzione – quella di interrompere il flusso dell’azione – del tema che apre *Le metamorfosi* e ne diventa segnale musicale e drammaturgico. Quasi per osmosi una scrittura puramente strumentale può passare nei luoghi del teatro, assecondando un impulso creativo che non delinea netti confini.

Nelle *Metamorfosi*, tuttavia, il parametro ritmico viene trattato da Malipiero in maniera piuttosto tradizionale, con una netta prevalenza dell’accento in battere sul tempo forte. Talvolta ritorna l’*incipit* in levare come per esempio alle battute 56-58 o a battuta 117 e 119 del Prologo, in cui l’utilizzo di semicrome conferisce alle linee melodiche un carattere brillante.

Prologo, batt. 56-58, violini I



Prologo, batt. 117 e 119, violini I



Malipiero non impiega valori ritmici molto piccoli e generalmente non va oltre la semicroma; solo in alcuni casi utilizza la biscroma, che generalmente figura in quartina ed è sempre accoppiata a una nota di valore più grande che la precede o segue.

<sup>224</sup> Malipiero aveva previsto il seguente organico: ottavino, un fagotto, un corno in *fa*, una tromba in *si*, percussioni (triangolo, tamburo basco, gran cassa, *carillon*, celesta, xilofono), pianoforte, arpa, violino e un contrabbasso.

Nel *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* (in *Omaggio a Malipiero* cit., pp. 175-223) non vi è traccia di *Macchine* in quanto questa composizione confluirà nel *Sesto concerto «delle macchine»* per pianoforte e orchestra (1964).

Prologo, batt. 20, violini I



Una figura ritmica che ricorre frequentemente in partitura è la croma puntata seguita da semicroma, che viene adoperata anche nella forma inversa.

Va rilevato che, sebbene la scrittura mantenga un carattere tradizionale, Malipiero sa però ‘rinnovarla’ attraverso la costruzione di un fraseggio sempre variabile che contraddice la quadratura e per questo può essere individuato quale elemento di modernità.

Prologo, batt. 20, violini I



Prologo, batt. 121-122, oboi e clarinetti (unisono)



È importante sottolineare che nelle *Metamorfosi di Bonaventura* la sovrapposizione di sonorità di diversa provenienza è per lo più praticata da Malipiero attraverso una serie di procedimenti di attenuazione e ‘mascheramento’ delle allusioni ai diversi modelli compositivi: se nella pagina musicale è possibile riconoscere precise matrici stilistiche e tecniche corrispondenti, il compositore sembra sempre preoccupato di sfumarne i profili, quasi a cancellarne qualunque esplicito e pedissequo richiamo.

Si può, ad esempio, riconoscere un velato richiamo all’atonalità anche nella spiccata tendenza del compositore a far emergere nella sua musica relazioni intervallari di quarta: Malipiero utilizza spesso accordi costruiti per quarte sovrapposte e melodicamente sono frequentissime nell’opera linee discendenti o ascendenti per grado congiunto che coprono quest’intervallo. Inoltre una serie dodecafonica completamente delineata figura solo nel tema che nel Prologo segue il motto del corno, ma Malipiero impiega all’interno dell’opera molti elementi melodici costruiti su successioni differenti di suoni il cui numero risulta variabile: frequentemente sono sei le note che si susseguono prima di una ripetizione ma talvolta se ne contano anche otto o nove.

Questa ambigua modalità di scrittura, mai completamente diatonica, mai completamente atonale e tanto meno dodecafonica, sembra rimandare al complesso atteggiamento di Malipiero rispetto all’esistenza: la realtà si presenta ai suoi occhi con una fisionomia incerta, cangiante, come se non avesse un fondamento ontologicamente certo; del resto la stessa drammaturgia del compositore si presenta come un ininterrotto gioco di



mascheramenti, di vicende e personaggi continuamente mutevoli, come se una forma definitiva non fosse raggiungibile né per il reale né per il teatro e la scrittura musicale che lo interpretano.

Che la scrittura musicale venga in qualche modo ‘camuffata’, e indossi una maschera come i personaggi dell’opera, è confermato dal ricorso del musicista a cromatismi e piccoli inganni per nascondere soluzioni di rassicurante derivazione storica. È interessante, in questo senso, notare che proprio in apertura della partitura Malipiero offra già un saggio del suo amore per il gioco dei travestimenti, operando l’insolita scelta di costruire il tema principale dell’opera con prevalenza di suoni in diesis, anche se esso viene affidato ai corni, strumenti in *fa* e quindi bemollizzanti. Inoltre nella seconda battuta del motto Malipiero scrive *re<sub>♯</sub>-mi<sub>♯</sub>-si<sub>♯</sub>* piuttosto che *mi-fa-do*: un tale uso del cromatismo – talvolta anche esasperato con l’introduzione di diesis e doppi diesis che si potrebbero “semplificare” – non è nuovo nelle sue partiture e appare un mezzo per allontanare dalla propria scrittura qualsiasi chiara allusione a un preciso ambito tonale.

Sembra dunque che Malipiero, di fronte agli interrogativi aperti dalla crisi tonale, non dia una vera risposta, non trovi vie nuove da percorrere; il musicista può forse soltanto combinare insieme vecchie strade confondendone i contorni. Condivisibile è quindi, a mio avviso, l’associazione che Gentilucci ha fatto tra Malipiero e il mito romantico del viandante che «fin dall’inizio sa di poter sempre e solo camminare, fino alla fine: senza raggiungere mete illusorie ed evanescenti»<sup>225</sup>. In questo vagare tra sistemi linguistici differenti, che possono coesistere in una stessa pagina – e che sono ereditati dalla tradizione musicale o rimandano alle contemporanee sperimentazioni d’oltralpe – Malipiero restituisce in musica la complessità di un reale, non definibile univocamente, che si incarna in «uno stile nel quale l’alienazione degli stili diviene la forma di una musica dell’alienazione umana»<sup>226</sup>.

## 6.2 Struttura formale e funzioni dell’orchestra

*Le metamorfosi di Bonaventura* rispettano la tradizionale scansione dell’opera in atti, ma tra questi il solo secondo atto è articolato in scene. Tuttavia, in un flusso narrativo senza soluzione di continuità, è possibile individuare alcune sequenze drammatiche. Quest’articolazione può essere tuttavia dedotta dalla conformazione del testo librettistico, dal momento che sul piano musicale Malipiero non distingue nettamente i diversi momenti in cui è scandita la vicenda e la sua scrittura presenta una certa uniformità stilistica, che contrasta con la varietà di episodi che si susseguono sul piano drammatico.

---

<sup>225</sup> Armando GENTILUCCI, *Il linguaggio musicale come negazione della forma in Malipiero*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Reggio Emilia, Teatro Municipale R. Valli e Musica/Realtà, 5-7 ottobre 1982, atti a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Unicopli, 1984, p. 137.

<sup>226</sup> Luigi PESTALOZZA, *Posizione di Malipiero*, «Chigiana», XXXV/15, 1982, p. 56.

I tre atti delle *Metamorfosi di Bonaventura* sono preceduti dal Prologo che non solo condensa – come si è visto – le caratteristiche essenziali del linguaggio delle *Metamorfosi* ma presenta altresì materiale tematico che in modi diversi verrà impiegato nel corso dell'opera.

Rivolgendo l'attenzione all'organizzazione interna delle tre 'parti' dell'opera si è constatato come essa risulti differenziata in quanto – fatta salva la concezione narrativa di base, imperniata sulla giustapposizione di episodi – nel primo atto vengono raccontati per frammenti i diversi incontri del guardiano notturno, mentre il secondo racchiude coerentemente la vicenda di "Don Giovanni" e il terzo ricostruisce per salti la parabola esistenziale di Bonaventura. Tuttavia, la diversa costituzione drammaturgica dei tre atti non trova corrispondenza nella scrittura musicale, poiché non si riconoscono differenziazioni stilistiche. Ciò non avviene neanche in corrispondenza delle sezioni metateatrali dell'opera che, come si è più volte rilevato, ricoprono un ruolo molto importante nella concezione complessiva delle *Metamorfosi*: in esse l'effetto di straniamento prodotto sul piano drammaturgico non si riscontra nella musica di Malipiero, priva di alcun segno di 'deformazione'.

Nondimeno è degno di interesse il ruolo che Malipiero assegna alla parte strumentale: tenendo come presupposto di base che, nelle sezioni in cui i personaggi cantano, l'orchestra si pone sempre a servizio delle voci, il musicista diversifica la tipologia di accompagnamento in funzione di un proprio intento espressivo. Accanto al compito di mero sostegno del canto, l'orchestra svolge infatti altre funzioni, di volta in volta prevalenti, ed è proprio attraverso questa varietà di soluzioni che il musicista riesce a far emergere la sua "presenza estetica" nell'opera, generando un *surplus* di senso che si pone al di là del testo librettistico. Si sono individuate le seguenti funzioni prevalenti:

- Funzione di accompagnamento
- Funzione descrittiva
- Funzione connotativa
- Funzione diegetica ('pantomima')
- 'Musica di scena'

È possibile tracciare una prima distinzione tra le sezioni orchestrali che accompagnano, e potenziano, l'espressione canora e i brani che verrebbero suonati anche nel teatro di parola<sup>227</sup>. Nel primo caso l'orchestra svolge una "funzione di accompagnamento", ponendosi a servizio delle voci: talvolta singoli strumenti possono anticipare alcune note del canto o raddoppiarle, talaltra prende forma una scrittura che svolge il ruolo di sostegno armonico. Questo impiego dell'orchestra è praticato sistematicamente da Malipiero all'interno delle Canzoni che, proprio perché si riferiscono alla tradizione letteraria antica, rappresentano probabilmente i luoghi privilegiati per rievocare la pratica del canto accompagnato, sebbene gli esiti espressivi siano tra loro diversificati. Si è scelto, pertanto,

---

<sup>227</sup> Cfr. Giorgio PAGANNONE, *Il melodramma: saperi, funzioni, dimensioni*, in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Pagannone, Lecce, Pensa MultiMedia, 2010.

di isolare queste sezioni in versi lirici dall'analisi dei singoli atti, per dedicare loro una riflessione specifica che sarà condotta nel paragrafo successivo.

Nell'opera compaiono anche momenti di "musica di scena" rappresentati da sezioni intradiegetiche che hanno una loro precisa conformazione sonora. Esse risultano perfettamente integrate, e anzi funzionali al decorso drammaturgico: è il caso della salmodia intonata dal corteo di monache che, nel primo atto, accompagna Ofelia in convento, o della canzonetta femminile che proviene da dietro le quinte nella quarta scena del secondo atto, o, ancora, della canzone della "Donna" che apre l'ultimo atto.

Talvolta l'orchestra si pone a servizio dell'azione e assume un carattere descrittivo, generando effetti quasi onomatopeici: ad esempio, attraverso un accordo estremamente dissonante Malipiero riesce a simulare il tuono che anticipa l'ingresso degli spiriti nel primo atto. Ma anche attraverso la stessa conformazione della scrittura il compositore può descrivere una particolare condizione, come avviene, sempre in presenza delle ombre, quando la reiterazione di un ostinato produce la sensazione di stasi, di sospensione temporale, che appartiene proprio ai quei soggetti inanimati.

In altri casi, attraverso l'orchestra, Malipiero riesce a delineare in maniera più articolata l'indole dei propri personaggi, connotandone tratti interiori che non traspaiono dal testo librettistico. Due chiari esempi si trovano nel primo atto, al presentarsi in scena sia di Bonaventura che del "Commediante": in questi casi la scrittura musicale, attraverso variazioni che interessano sia il piano armonico che quello dell'orchestrazione, produce degli 'scarti' che – lo si chiarirà in seguito – segnalano un cambiamento nella disposizione d'animo del personaggio, un cambiamento inconsapevole che avviene in relazione alla vicenda o a quanto è espresso nel canto.

Quando si sviluppano, invece, movimenti scenici privi di intonazione vocale (pantomima), l'orchestra esercita una "funzione diegetica", ovvero di 'racconto' sonoro delle azioni rappresentate sul palcoscenico: queste sezioni della partitura sono particolarmente interessanti in quanto in esse la musica diventa protagonista assoluta e Malipiero dà prova della sua grande capacità di 'figurare' in suoni ogni gesto. Il mimo dei due ladri che si introducono in casa del poeta, come anche l'ingresso delle maschere a cospetto di Bonaventura (Atto I), sono giocati su un attento uso dei timbri strumentali che restituiscono la presenza dei soggetti sulla scena; durante la corrida è invece un ostinato dell'orchestra a suggerire l'ondeggiare della folla, mentre il carattere imitativo della scrittura rende musicalmente l'affannosa ricerca di "Don Giovanni" (Atto II, prima scena). Anche il turbinio del "dietro le quinte", d'un tratto svelato (Atto II, quinta scena), è perfettamente ricreato da Malipiero: il martellare dei macchinisti, il passaggio degli attori, la delicata danza dei ballerini sono assolutamente riconoscibili dal punto di vista sonoro. E, infine, il goffo camminare di Bonaventura che ritrova la vista (Atto III) non potrebbe trovare migliore rappresentazione che nel tema enunciato dai corni, più volte ripetuto anche da altri strumenti con una precisa funzione drammaturgica.

A partire dalle considerazioni appena fatte, si è scelto di proporre un'analisi relativa alle diverse sequenze drammatiche nella quale, evidenziando i diversi ruoli che Malipiero assegna di volta in volta alla parte strumentale, si riflette anche sulle scelte 'linguistiche' operate dal musicista.

Va comunque evidenziato che non di rado più funzioni prevalenti possono coesistere all'interno di singole sequenze drammatiche. Nella seconda scena del secondo atto, per esempio, durante l'incontro tra "Don Giovanni" e il fratello, l'orchestra svolge una funzione d'accompagnamento al canto ma al tempo stesso connotativa, in quanto il ritornare di un tema melodico rivela un desiderio inespresso dal personaggio; quando poi a "Don Giovanni" è dischiusa la vera identità di "Donna Eleonora", un momento solo strumentale commenta la scena con funzione diegetica.

### 6.2.1 *Bonaventura guardia di notte*

#### I – *Bonaventura guardia di notte*

Sequenze drammatiche	Orchestra
Bonaventura al "Poeta"	Funzione connotativa
Bonaventura e le Ombre	Funzione descrittiva
<i>Canzone degli innamorati</i>	Funzione di accompagnamento
Ombre	Funzione descrittiva
Due ladri	Funzione diegetica ('pantomima')
<i>Canzone dell'"Ubriaco"</i>	Funzione di accompagnamento
"Il commediante"	Funzione connotativa
Ofelia e corteo di monache	Funzione di accompagnamento e 'musica di scena'
Arlecchino, Pulcinella e maschere	Funzione diegetica ('pantomima')
Danza disordinata	Funzione diegetica ('pantomima')

In apertura del primo atto, a sipario chiuso, prim'ancora che inizi l'azione scenica, si ascolta nuovamente la melodia assegnata al corno – strumento del ricordo nostalgico nella tradizione romantica – che assumerà nelle *Metamorfosi di Bonaventura* un'importante funzione sul piano drammaturgico.

Infatti il percorso musicale è privo di ricorrenze motiviche, ponendosi in tal modo come efficace corrispettivo del carattere frammentario e disgregato della vicenda messa in scena. Di contro il tema del corno rappresenta l'unico elemento melodico che si ripete all'interno dell'opera e viene inserito dal compositore in precisi momenti drammatici, spesso in sintonia con la trama librettistica. Esso evoca subito il protagonista, guardiano notturno che proprio soffiando in un corno scandisce le ore che passano: Bonaventura 'attraversa' tutti e tre gli atti delle *Metamorfosi* – a differenza degli altri personaggi che rimangono confinati all'interno dei singoli episodi come tasselli isolati nel mosaico della narrazione – e costituisce, come si è visto, la figura chiave dell'intera opera.

Il corno stesso, inoltre, si può riconoscere come vero e proprio oggetto scenico dal momento che la sua melodia viene riascoltata – per intero o accennata, variata talvolta ritmicamente o trasportata – ogni qualvolta il protagonista se ne serve. La melodia del corno apre il primo atto (batt. 1-7) e si ripresenta (batt. 29-35) anticipando l'ingresso di Bonaventura; poco oltre il guardiano notturno con il suo strumento richiama l'attenzione verso la breve messinscena tra "Il commediante" e "Ofelia" (batt. 236-240) e, ancora (batt. 384-387), ferma la frenesia delle maschere per poter annunciare la mezzanotte dell'ultimo giorno: Bonaventura tenta di sedare la baraonda ma il tema del corno viene interrotto a metà (batt. 427-430), perché il protagonista è travolto dalla furia delle maschere. Nelle ultime due battute del primo atto, infine, ottavino, flauto e celesta riprendono le note finali di questo tema quasi come sigillo all'appuntamento dei due innamorati.

Nel secondo atto dell'opera il motto ricorrerà solo in due momenti: a conclusione del lungo brano sinfonico, prima dell'intervento di Bonaventura-narratore (batt. 77-82), e alla fine dell'atto (batt. 442-444), enunciato dalle trombe dopo che il protagonista rimpiange «Ah! Malaventura, fossi restato a guardia della notte».

Il terzo atto dell'opera presenta un intreccio di diversi motivi che si avvicinano e, in questo contesto, la linea melodica del corno anticipa l'ingresso dei personaggi e ritorna a distanza di poche battute, prima enunciato da pianoforte e contrabbassi (batt. 20-25) e poi dal corno (batt. 27-31); il tema si ascolta quindi un'altra volta, esposto dalle trombe in forte (batt. 316-320), a chiusura della sortita del "Terzo personaggio", e come ultimo grido che prelude al monologo finale di Bonaventura<sup>228</sup>.

Nel suo ripresentarsi il motto non è passibile di veri e propri sviluppi, sebbene ritorni variato sia armonicamente che ritmicamente; una variante che ricorre spesso è rappresentata dal raddoppio del secondo corno che, nell'inciso iniziale, produce uno slittamento ritmico come avviene subito in apertura del primo atto.

---

<sup>228</sup> Un caso particolare si trova a batt. 72-78 del primo atto quando Bonaventura «soffia nel corno» ma emette una sola nota a cui non segue l'intero motivo musicale: qui lo strumento si fa puro oggetto scenico.

Atto I, batt. 1-7, corni



La valenza drammaturgica di questo tema, tuttavia, cambia nel corso dell'opera in quanto, se nel primo atto esso assume una funzione diegetica e appare strettamente correlato con lo svolgersi della vicenda, negli altri due atti – in cui Bonaventura diventa prima narratore esterno e poi ritorna sulla scena con nuove sembianze – esercita un ruolo differente.

Joseph Kerman – nello studio condotto sui caratteri del dramma musicale sino al melodramma ottocentesco – ha suggerito una distinzione dei motivi ricorrenti in «recalling themes» e «identifying themes»<sup>229</sup>: semplificando potremmo dire che i primi richiamano una situazione precedente dell'opera e i sentimenti a essa correlati, i secondi identificano persone o idee. Se nel primo caso risulta calzante il concetto di «reminiscenza» – in quanto ci si riferisce a un passaggio musicale che ritorna nella medesima forma e rinvia a un momento drammatico preciso –, nel secondo il compositore sceglie una cellula tematica concepita per essere alterata e sviluppata nelle proprie ricorrenze sì da non restare mai uguale a se stessa. Assumendo la terminologia di Kerman e applicandola alle *Metamorfosi di Bonaventura*, potremmo rilevare che Malipiero ha impiegato il tema del corno in maniera decisamente peculiare: il compositore, infatti, ha concepito una melodia con carattere tematico – che si ripete in maniera pressoché invariata e proprio l'assenza di elaborazione la distingue da un *Leitmotiv* wagneriano – ma questo motivo non assume nell'opera il valore di «reminiscenza» in quanto non rinvia a precedenti momenti della vicenda.

Le situazioni drammatiche delle *Metamorfosi* risultano indipendenti tra loro e sempre nuove appaiono le vesti esteriori in cui si mostra il protagonista; pertanto, in tale contesto, il tema del corno non assolve alcuna funzione di rinvio e andrebbe considerato piuttosto come motivo identificativo del personaggio di Bonaventura, della sua vera identità che il compositore lascia riemergere immutata a prescindere dai diversi momenti drammatici.

Durante l'Ottocento romantico è stata prassi tra i compositori d'opera europei l'utilizzo dell'orchestra come mezzo per manifestare i sentimenti che gli stessi personaggi non erano in grado di esprimere. Ma la funzione che assume il suono del corno all'interno delle *Metamorfosi* di Malipiero non si pone in linea con questa consuetudine: il tema sembra superare la dimensione del personaggio, la sua più o meno consapevole posizione rispetto al mondo, non diventa espressione di una sua condizione psicologica, bensì una sorta di “messaggio” del compositore stesso. Attraverso il motivo del corno, infatti, Malipiero intende rinnovare – agli spettatori dell'opera come anche allo stesso Bonaventura – il ricordo dell'essenza ‘originaria’ del personaggio, fornendo una chiave di lettura degli eventi che si svolgono sul palcoscenico: nonostante l'avvicinarsi di molteplici trasformazioni, il maestro – con un intervento dal carattere fortemente narrativo –

---

<sup>229</sup> Joseph KERMAN, *L'opera come dramma*, trad. di Sandro Melani, Torino, Einaudi, 1990, pp. 135-136.

suggerisce musicalmente che l'interiorità di Bonaventura resta invariata nel corso dell'opera e il ricorrere del tema del corno, il cui timbro è spesso isolato rispetto alla trama orchestrale, si pone simbolicamente come riflesso del peculiare rapporto del protagonista con il mondo intorno a sé, del suo isolamento, della sua incapacità di abbandonarsi completamente al gioco dei travestimenti. Attraverso questo tema Malipiero riesce a illuminare un aspetto della psicologia di Bonaventura che non viene scalfita dall'intreccio drammatico, dà voce sonora alla vera dimensione interiore del personaggio.

Quando Bonaventura si presenta sulla scena, il suo primo intervento vocale risulta perfettamente in linea con la consuetudine di Malipiero a far convivere nella propria scrittura elementi riconducibili a diverse matrici stilistiche. Il protagonista infatti, rivolgendosi al poeta, intona una linea melodica caratterizzata da intervalli per toni interi («Una luce... Un lume... Là vive un poeta. Canta alle stelle, alle nuvole, alle miserie umane e muore di fame»), a sostegno della quale l'orchestra produce accordi che appartengono anch'essi alla scala esatonale (batt. 43) – sebbene la nota enunciata al basso ( $re_{\sharp}$ ) non appartenga a questa scala e assolva quindi solo una funzione di caratterizzazione del clima espressivo. Sebbene nell'accompagnamento accordale si possano riconoscere quasi sempre frammenti di scala esatonale, tuttavia il compositore aggiunge sempre note di natura semitonale, sì da stemperare qualsiasi esplicito rinvio al modello di riferimento. Va inoltre rilevato come, accanto alla matrice esatonale, emerga in questo passo anche un richiamo alla tradizione antica nel carattere madrigalistico del canto, che nondimeno appare sviluppato non in direzione di un meccanico descrittivismo bensì all'inverso: quando Bonaventura pronuncia «canta alle stelle», la linea melodica del canto scende verso il basso, mentre trova il suo apice espressivo proprio su «miserie umane» e «fame».

Atto I, batt. 41-50, riduzione per canto e pianoforte

*(Guardando la finestra  
del poeta che lo investirà  
con un raggio di luce)*

**Lento**

Bonaventura

*U - na*

**Lento**

*f*

*p*

45

Bon.

*lu - ce un lu - me Là vi - ve un po - e - ta. Can - ta al - le stel - le, al - le*

50

Bon.

*nu - vo - le, al - le mi - se - rie u - ma - ne e muore di fa - me.*

Laddove, però, il protagonista si rivolge con discorso diretto al poeta (da batt. 51), si avverte un cambiamento nel clima complessivo della scena («Salute o peta, tu vegli e gli usurai dormono»). La linea vocale procede per intervalli più piccoli (a eccezione del salto sulla parola «usurai») e ciò conferisce al canto un tono più affettuoso. Proprio in questo punto l'orchestra abbandona l'accompagnamento accordale e Malipiero dispone che il flauto costruisca un'intera scala esatonale ( $re_{\sharp} - mi_{\sharp}$  (=fa) - sol - la - si) al di sotto di note-perno ( $re_{\sharp} - re$ ); a loro volta viole e violoncelli producono, in ritmo sincopato, degli ostinati che – benché costruiti ciascuno su intervallo di tono – sovrapposti danno luogo a dei veri e propri *cluster*.



Atto I, batt. 51-55, riduzione per canto e pianoforte

The image shows a musical score for two vocal parts: Bonaventura and Bon. The score is in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal lines are in bass clef. The piano accompaniment consists of three staves: violins (viale), violas (violone), and cellos (violoncelli). The flute part (flauti) is also present. The lyrics for Bonaventura are: "Sa-lu-te o-po - e - ta, tu ve - gli e gli u-su-rai dor -". The lyrics for Bon. are: "- mo - no. Ti com-pre-ndo an-ch'io e-ro co-me te." The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp*.

Il canto di Bonaventura, la cui cifra stilistica rimane legata all'esatonalità, risulta quindi non integrato all'interno dell'armonia prodotta dall'orchestra; inoltre il mutamento della scrittura strumentale assume da una parte una funzione formale, poiché concorre all'articolazione del testo, e al tempo stesso una funzione espressiva, poiché segnala il momento in cui il guardiano notturno entra in contatto con il mondo che lo circonda. Più precisamente Malipiero sovrappone cromatismo ed esatonalità nel momento in cui Bonaventura ricorda il proprio vissuto da poeta («Ti comprendo, anch'io ero come te»): sembra quasi che, come il protagonista riunisce in sé le proprie diverse identità, il compositore voglia far convivere mondi sonori differenziati.

Quando poi il guardiano notturno parla nuovamente di sé (da batt. 57), la linea del canto si fa più nervosa e chiude sempre con una linea discendente, quasi a rendere il rimpianto per una vita che il personaggio ha scelto di abbandonare («Ora ricordando il tempo che fugge, interrompo i tuoi sogni. Anch'io nacqui poeta, ora conto le ore»). Malipiero modifica qui ancora una volta l'accompagnamento orchestrale che – assegnato soltanto al contrappunto degli archi – suggerisce un sentimento di rassegnazione: “Il poeta” a cui si

rivolge Bonaventura, e che non appare mai sulla scena, rappresenta infatti una proiezione del sentimento di nostalgia del protagonista per la professione a cui ha dovuto rinunciare («O amico, fatti pur guardiano notturno per non morir di fame»).

Se nell'episodio appena analizzato Malipiero sfrutta l'orchestra per connotare musicalmente il proprio personaggio, nelle sezioni del primo atto in cui Bonaventura interagisce con gli spiriti, il musicista attribuisce alla parte strumentale una funzione prevalentemente descrittiva. «Il cielo improvvisamente diventa cupo, temporalesco. Scoppia la folgore»: l'accordo cromatico in fortissimo di tutta l'orchestra a battuta 79, oltre a fungere da cesura rispetto alla scena precedente, produce l'effetto onomatopeico simile a un tuono, segnale che proietta d'un tratto lo spettatore in una dimensione 'altra'.

Atto I, batt. 79, riduzione per canto e pianoforte

*Scoppia la folgore*

The musical score for Act I, measure 79, titled "Scoppia la folgore", is a reduction for voice and piano. It consists of a grand staff with piano and bass clefs, and three percussion staves below. The piano part features a chromatic chord in the right hand and a single note in the left hand, both marked *ff*. The percussion part includes "Piatti o Grancassa" (cymbals or gong) and "Tamburo Militare" (military drum), both marked *ff*.

Il breve momento strumentale di raccordo che segue ("Impetuoso") – nel quale figurano diversi elementi melodici caratterizzati da un andamento per linee spezzate dominate dall'intervallo di quarta – prepara all'arrivo degli spiriti. A battuta 92, infatti, «appaiono tre ombre, quasi maschere» ed è l'orchestra a segnalare il loro ingresso attraverso una linea melodica divisa tra violini I e violini II: con questa soluzione probabilmente Malipiero intende suggerire all'ascoltatore il movimento di più personaggi che si accingono a entrare in scena.

Alle battute 96-98, inoltre, sotto il canto de “Il primo (delle tre ombre)”, l’ostinato di arpa, viole e violoncelli genera nell’ascoltatore la sensazione di una stasi temporale e il musicista riesce così a produrre l’impressione di una sospensione della vita proprio nel momento in cui parlano gli spiriti che di vita sono privi.

Atto I, batt. 96-98, riduzione per canto e pianoforte

The image shows a musical score for Act I, measures 96-98. It features a vocal line for 'Il primo (delle tre ombre)' and an instrumental ensemble consisting of violini I, arpa, viole, and violoncelli. The vocal line has two systems of notes with lyrics: 'Fa il tuo me - stie - re uc -' and 'cel - lo del ma - lau - gu - rio La - scia in pa - ce gli spi - ri - ti.' The instrumental parts include a piano accompaniment with dynamics *f* and *mp*, and a string section with a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Questo stesso effetto che, al primo ingresso delle ombre viene reso attraverso il procedimento dell’ostinato, è ricreato da Malipiero poco oltre (da batt. 132) mediante la reiterazione per diverse misure di un medesimo accordo dato in omoritmia che, ancora una volta secondo la consuetudine del musicista, è costruito mediante la sovrapposizione di una triade con suoni che producono urti dissonanti.

Tra i due episodi in cui Bonaventura interagisce con gli spiriti Malipiero ‘incastona’ la Canzone degli innamorati, prima sezione in versi lirici dell’opera, per la cui analisi dettagliata si rinvia al paragrafo successivo. Alle battute 103-105 l’ostinato di viole, violoncelli e trombe crea un effetto di circolarità della scrittura – un tipico madrigalismo per raffigurare Bonaventura che «con passo vigilante [...] va su e giù esaminando gli usci, ogni cosa» –; quindi il ritmo si distende (batt. 107-108) in due accordi concomitanti di archi e fiati che introducono l’ingresso dei personaggi.

Una volta conclusa la Canzone, alle battute 137-139 il musicista assegna all’orchestra un’ulteriore forma di ‘ostinato’: la parte strumentale ripropone sempre lo stesso accordo su cui l’arpa reitera una sinuosa scala cromatica ascendente e discendente. Queste battute fungono da raccordo tra l’episodio delle Ombre e il monologo di Bonaventura nel quale egli riflette «Fra sé» (batt. 140-145) – «Noi guardie della notte e poeti non vediamo quello

che gli uomini fanno di giorno. Alla luce del sole essi vegetano e si destano solo quando sognano». In questa sezione Malipiero dispone un accompagnamento armonico dell'orchestra, che risulta esemplare del suo linguaggio musicale: il compositore realizza qui blocchi accordali del tutto originali, ma li tratta in modo tale da rinviare a una logica propria della tradizione tonale.

Atto I, batt. 139-145, riduzione per canto e pianoforte

Bonaventura

(Fra sé)

No - i guar - die del - la not - te e po - e - ti

non ve - dia - mo quel - lo che gli uo - mi - ni fan - no di gior - no Al - la lu - ce del

so - le es - so ve - ge - ta - no e si des - ta - no so - lo quan - do so - gna - no

Alle battute 140-141 la voce di Bonaventura si snoda sull'accordo *mi-si-fa* – costituito da una quinta giusta e un tritono (che producono una nona minore) – al quale è sovrapposta la terza maggiore *fa $\sharp$ -la $\sharp$*  che crea urti dissonanti con i suoni in esso contenuti. Omettendo tuttavia la successione *si-fa-si* prodotta al basso, è possibile riconoscere un accordo di settima di dominante in terzo rivolto. È chiaro che il nostro compositore risente ancora di una logica armonica legata alla tonalità, ma al tempo stesso cerca di eluderla utilizzando intervalli che potremmo invece ricondurre a una scrittura atonale.

A questo primo accordo ne viene giustapposto un altro (batt. 142-143) che sembra possedere la stessa logica interna: il *do* al basso assume il carattere di fondamentale dell'accordo *do-sol-si*, che produce stavolta non una nona minore ma una settima maggiore, e che viene completato dalla terza *mi-sol $\sharp$* , si da rimandare a un'armonia di Do maggiore. Osservando l'accordo nel suo complesso (*do-mi-sol-sol $\sharp$ -si*) si può riconoscere una settima di quarta specie (*do-mi-sol-si* o *do-mi-sol $\sharp$ -si*), che appare anch'essa in qualche modo riconducibile al sistema tonale. In entrambi questi accordi, dunque, il compositore

mostra l'intento di suggerire un senso tonale, sebbene questo venga subito attenuato dalla presenza di relazioni di semitono.

Malipiero dispone nella sua partitura anche momenti in cui il canto tace e viene lasciato spazio alla voce dell'orchestra che 'racconta' l'azione scenica, esercitando quindi una funzione diegetica: la musica commenta la 'pantomima' dei due ladri che si introducono in casa del poeta, come anche l'arrivo del corteo di maschere e la danza selvaggia che si scatena all'annuncio della fine del mondo. Nei momenti dell'opera in cui l'azione scenica prevale sul canto, Malipiero dimostra una certa raffinatezza nell'utilizzo dei timbri e assegna ad alcuni strumenti una precisa funzione drammaturgica.

Durante la pantomima dei due ladri che si introducono in casa del poeta, per esempio, i pizzicati dei violini I (batt. 146-147) riproducono i passi di uno dei due, ma a essi il musicista sovrappone il suono della tromba con sordina il cui suono 'buffo' predispone l'ascoltatore a un atteggiamento ironico – proprio quell'ironia che appartiene allo sguardo di Bonaventura. La situazione scenica è resa con evidenza dalla scrittura orchestrale in quanto anche il disegno melodico, diviso tra due gruppi di viole, restituisce musicalmente la presenza dei ladri sulla scena: è facile dedurre fin dall'inizio come Malipiero li identifichi nello strumento della viola che a battuta 148 suona in un registro superiore ai violini su un pedale di *re*<sub>♯</sub> ai bassi, nota che caratterizza l'intera sezione (viene infatti ribattuta anche da flauto e oboe nelle battute successive). I due ladri sono musicalmente riconoscibili anche nel disegno melodico del flauto (da batt. 161: «Un altro ladro si avvicina alla porta socchiusa nell'istante in cui il primo ladro sta per uscire col sacco vuoto. Si parlano sottovoce») che poi lascia il testimone al fagotto (batt. 166), dispiegato anch'esso su un lungo ostinato delle viole.

Subito dopo (batt. 168-169) violoncelli e contrabbassi procedono per ottave parallele su un disegno melodico ascendente che, a ogni sua enunciazione, presenta una nota aggiunta sulla base di una tecnica di 'iterazione progressiva' di ascendenza berghiana<sup>230</sup>.

Atto I, batt. 168-169, violoncelli e contrabbassi, riduzione per canto e pianoforte



La sensazione di 'apertura' dello spazio sonoro ottenuta con questo procedimento prepara l'ingresso dell'"Ubriaco", la cui Canzone sarà analizzata successivamente.

Una breve sezione strumentale anticipa, invece, l'episodio del "Commediante": in essa Malipiero introduce due temi dal carattere diverso che drammaturgicamente sembrano rinviare a due tra i molteplici volti di questa singolare figura.

<sup>230</sup> Cfr. Georges STAROBINSKI, *L'ostinato dans l'œuvre d'Alban Berg. Formes et fonctions*, Bern, Petr Land, 2000.

Atto I, batt. 186-188, fagotti



Atto I, batt. 190-193, violini I



Il primo tema è assegnato ai fagotti, e viene successivamente variato dai violoncelli (batt. 190), mentre il secondo viene intonato dai violini I e ritorna, anch'esso variato, a clarinetti e oboi (batt. 194). Questi temi, oltre a essere ripetuti da strumenti timbricamente differenti, si ripresentano proposti in regioni armoniche diverse, quasi a rendere i vari tentativi del “Commediante” di darsi la morte («Appare un uomo [...] si ferma davanti alla chiesa, estrae un pugnale e cerca di darsi la morte»): tentativi non riusciti («L'uomo tenta nuovamente di pugnalarsi ma l'arma gli fugge di mano e s'infrange al suolo») che si concludono con il commento sarcastico di fagotti e contrabbassi (batt. 196-197).

“Il commediante” apre il suo canto utilizzando solo tre note – con una nota-perno (*si*) che oscilla con un intervallo di seconda maggiore e minore – e la staticità della sua voce connota subito l'«agonia» denunciata dal personaggio («Sempre in agonia, mai la morte»); inoltre, negli accordi dell'accompagnamento orchestrale, Malipiero sovrappone due triadi a distanza di semitono ottenendo così un effetto di forte dissonanza che rende musicalmente il senso di disperazione del personaggio.

Atto I, batt. 198 e 206, riduzione per canto e pianoforte

**Meno mosso** (Sconsolato fa per andarsene)

Il Commediante

Semp-re in a-go-ni-a, mai la mor-te

Ah, nes-su-no mi a-iu-ta

*p* *f > p*

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of music. The first system is for measures 198 and 206. The voice part is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piano accompaniment is in the same key signature and time signature. The piano part features a complex texture with overlapping triads. The second system is for measures 198 and 206. The voice part is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piano accompaniment is in the same key signature and time signature. The piano part features a complex texture with overlapping triads.

Nel momento in cui egli racconta il proprio dramma esistenziale («Il poeta ci impone il suo dramma ed io non glielo posso perdonare»), l'accompagnamento orchestrale cambia volto e, su un insistente ostinato delle viole, violoncelli e violini I costruiscono un canone:

l'effetto statico di questo meccanismo ripetitivo traduce in musica il senso immutabile del destino che appartiene al "Commediante".

A partire dalla battuta 215, però, il personaggio dilata il suo canto e cambia anche l'atmosfera sonora intorno a lui: l'orchestra riprende l'andamento accordale ed egli si esprime in una melodia dal profilo ondulato che somiglia molto a quella di Bonaventura, come se ne volesse assimilare la vena ironica e il sorriso sarcastico («ora sono capace di ridere con te»); la sua voce diventa quindi specchio di questo nuovo atteggiamento, la cui ambiguità è confermata dall'emiola che si trova a battuta 217. Infine, le ultime battute del "Commediante" sono in «parlato» e questa nuova modalità vocale conferisce al personaggio un ulteriore volto a conferma del carattere sfaccettato della sua figura.

Un ulteriore tipologia di trattamento dell'orchestra è praticato da Malipiero a conclusione del primo inserto metateatrale dell'opera, nel quale "Il commediante" dà prova di bravura interpretando l'Amleto shakepeariano nel momento in cui si separa da Ofelia: Malipiero affianca ai due personaggi un corteo di monache che «attraversa il pronao, salmodiando» e accompagna la donna verso il convento (da batt. 295). Il canto di questo coro di soprani e contralti sarebbe sonorizzato anche in un teatro di parola e costituisce quindi un esempio di 'musica di scena'.

Il testo è in lingua latina e la linea vocale è caratterizzata da uno stile sillabico che ricorda l'intonazione su *recto tono* propria del canto gregoriano tanto amato dal compositore; essa, inoltre, dispiegandosi tra i due gruppi in cui le monache sono distribuite, viene qui trattata con procedimento canonico.

Intanto un pedale del fagotto, rafforzato dall'arpa, con il suo ritmo inesorabile segna l'ingresso di Ofelia in convento mentre il disegno ascendente di violoncelli e contrabassi produce un vero e proprio 'madrigalismo' visivo e sonoro: si tratta di segnali rivolti non solo all'ascoltatore, ma altresì al lettore della partitura che nella scrittura può riconoscere una proiezione della situazione scenica.

All'apparire delle maschere, evocate dal protagonista, risuona per la prima volta il *carillon* (batt. 316) che ribatte più volte lo stesso accordo, tutto diatonico, trattato da Malipiero come macchia di colore.

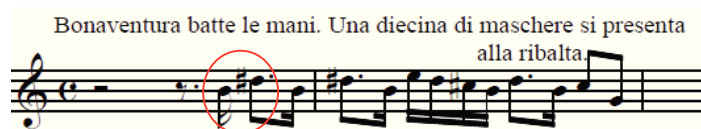
Atto I, batt. 316-317, *carillon*



Gli accordi che vengono assegnati al *carillon* fanno supporre che Malipiero volesse utilizzare uno strumento differente, plausibilmente un *glockenspiel* o un pianoforte giocattolo, in grado di produrre dei suoni staccati. Questa ipotesi è giustificata anche dal fatto che – in corrispondenza dell'ingresso di "Arlecchino" e "Pulcinella" – l'intera scena viene investita da un'atmosfera quasi fiabesca e nella musica compaiono temi brillanti e vengono introdotti strumenti dai suoni acuti come l'ottavino. Il clima sonoro creato da Malipiero in questo passaggio somiglia molto a quello degli *11 Pezzi Infantili* (1920) di Alfredo Casella: lo stile si fa giocoso e leggero, ricco di contrattempi e reitera intervalli di

terza, tipici della scrittura del musicista torinese<sup>231</sup>. Alle battute 322-323 la partitura ‘si svuota’ mentre il ritmo quasi di marcia delle trombe, con la scala in sincope dei corni, dà avvio al corteo di maschere.

Atto I, batt. 322-323, trombe



Il ricorso allo squillo di tromba rientra nella funzione tradizionale dello strumento, ma Malipiero gioca abilmente su quest'elemento: il richiamo militare è caratterizzato dall'intervallo di quarta, mentre qui il compositore ripete l'infantile intervallo di terza, ricordando la dimensione ludica della scena e conferendo alla sonorità della tromba un colore parodistico. Inoltre, alle battute 326-327, l'andamento dell'orchestra sembra quasi ‘cristallizzarsi’ (da notare il “portato” dei violini I) e, attraverso questo meccanismo che si ripete, Malipiero produce la sensazione tipica di una giostra che appare in linea con il clima complessivo dell'intera sezione.

Quando si presenta la maschera greco-antica di Edipo (batt. 328), Bonaventura pone il suo quesito («quasi parlato») progredendo di grado a ogni enunciazione e producendo, così, un clima di tensione e aspettativa. Il personaggio tace ma una volatina di arpa e violini I (batt. 336-337) rende musicalmente il gesto di Edipo che indica le maschere.

Ma nel momento in cui prende avvio la «Danza disordinata delle maschere» (batt. 340, “Allegro marcato, ma vivo”), la scrittura orchestrale presenta un'esplosione di temi dal carattere brillante che riflettono la presenza in scena di diversi soggetti. Va tuttavia rilevato come, dal punto di vista ritmico, sembri di ascoltare quasi un minuetto mozartiano: colpisce come il disordine annunciato in didascalia non trovi effettiva corrispondenza nella musica di Malipiero, il cui tratto rimane sempre misurato e in qualche modo arcaico, sempre fedele al rigore e alla compostezza propri della scrittura contrappuntistica tradizionale, rivelando così la distanza del musicista dalle sperimentazioni linguistiche messe in atto dai compositori contemporanei.

Il tema del corno introduce nuovamente Bonaventura che annuncia la fine del mondo «quasi parlato. Chiarissime le parole»: la sua voce alterna solo due note a distanza di tono e – giungendo all'«urlato» – per la prima volta perviene alla deformazione espressionistica.

Anche la successiva sezione soltanto strumentale (da batt. 391) presenta una discrasia tra l'agitazione della folla suggerita in didascalia («Gente che corre all'impazzata. Gente che si getta dalla finestra. Le monache escono correndo dal Convento») e il commento orchestrale: esattamente come per la precedente danza di maschere, l'orchestra non restituisce la frenesia della scena e la «danza selvaggia» prescritta da Malipiero («La

<sup>231</sup> Ci si riferisce in particolare al secondo, al settimo e al nono brano della raccolta – rispettivamente un *Valse diatonique*, una *Giga* e un *Carillon* – nei quali l'intervallo di terza ricorre ostinatamente o, come nel caso della *Giga*, assume un valore strutturale.



baraonda si trasforma in danza selvaggia») si traduce anche qui in uno statico gioco contrappuntistico tra archi e pochi fiati.

In queste sezioni, in cui l'orchestra si emancipa dal ruolo di mero accompagnamento alle voci, Malipiero potrebbe dare libero sfogo alla propria vena inventiva, sperimentando originali soluzioni linguistiche; l'ascoltatore rimarrà invece deluso nel riconoscere, ancora una volta, procedimenti stilistici più volte reiterati nel corso delle *Metamorfosi*, quali appunto l'insistenza su ostinati ritmico-melodici e il ricorso a tecniche contrappuntistiche.

Questo atteggiamento da parte del compositore si potrebbe forse interpretare come sintomo di una stanchezza inventiva o come una manifestazione dell'amore più volte espresso per i modi della scrittura antica, ma potrebbe anche rivelare un preciso intento drammaturgico: l'esibizione di un 'ordine sonoro' affidato alla reiterazione ostinata o all'imitazione polifonica proprio nei momenti dell'opera in cui dovrebbe prendere sopravvento il caos rivela forse, per contrasto, l'inefficacia di qualsiasi tentativo dell'uomo di modificare la propria condizione esistenziale in una realtà che rimane immutata, imprigionata in un meccanismo ripetitivo che non è possibile modificare.

## 6.2.2 *El burlador de Sevilla*

### II – *El burlador de Sevilla*

Sequenze narrative	Orchestra
<u>Prima scena</u> Corrida + “Don Giovanni” cerca “Donna Eleonora”	Funzione diegetica (‘pantomima’)
<u>Seconda scena</u> “Don Giovanni” e “Don Toribio”	Funzione di accompagnamento, connotativa, diegetica
<u>Terza scena</u> Canzone di “Donna Eleonora” e “Don Giovanni”	‘Musica di scena’ e Funzione diegetica (‘pantomima’)
<u>Quarta scena</u> “Donna Eleonora” e paggio + <i>Canzone del coro femminile</i>	Funzione diegetica (‘pantomima’) + ‘Musica di scena’
“Don Giovanni” e “Don Toribio”	Funzione diegetica (‘pantomima’)

Bonaventura e “Donna Eleonora” (metateatralità)	Funzione di accompagnamento
<u>Quinta scena</u> “Don Giovanni” e “Don Toribio” tra macchinisti e ballerini (metateatralità)	Funzione diegetica (‘pantomima’)
Bonaventura e avventori (metateatralità)	Funzione di accompagnamento

Prima che il sipario si alzi, introducendo alla seconda ‘parte’ delle *Metamorfosi*, l’orchestra intona un disegno di terzine in ritmo puntato, esposto dagli archi e subito ripreso dai corni. Malipiero replica questa cellula ritmica presentandola in diverse forme e conferma così la consuetudine a lavorare su pochi elementi, che vengono continuamente variati. La linea melodica che si dispiega su tale ritmo rientra, inoltre, tra i temi che rinviano alla scrittura seriale, in quanto è costituita da sette suoni differenti enunciati consecutivamente.

Da battuta 3 oboi e clarinetti generano un ostinato rafforzato da rintocchi dello xilofono, che raddoppiano alternativamente le note di uno strumento o dell’altro; un secondo ostinato è simultaneamente prodotto da viole e violoncelli su un disegno melodico speculare.

Atto II, batt. 1-4, partitura

Questo ricco contrappunto strumentale è peculiare del linguaggio di Malipiero anche sotto il profilo armonico: su un ostinato di semitono (*mi-fa*) si dispiegano quarte e quinte giuste (*fa $\sharp$ -si*, *si $\flat$ -fa*) che producono tra loro urti semitonalì, ma compare anche – reiterato – un intervallo di ottava, di chiara matrice tonale. Visto in senso verticale questo passo esibisce un nucleo cromatico (*re $\sharp$ -mi-fa-fa $\sharp$* ) al quale vengono affiancati due suoni (*si $\flat$*  e *si $\natural$* ), secondo una logica che coincide con quella evidenziata a proposito dell'accordo di battuta 54 del Prologo: in entrambi i casi il musicista aggiunge a un *cluster* di semitoni altri due suoni, posti a distanza di quarta da quello più acuto (a battuta 54 del Prologo: *si-do $\sharp$ -re* + *sol-sol $\sharp$* ; a battuta 3 del secondo atto: *re $\sharp$ -mi-fa-fa $\sharp$*  + *si $\flat$ -si $\natural$* ).

Atto II, batt. 3-4, riduzione per canto e pianoforte



«All’aprirsi del grande sipario apparirà un siparietto e a destra una poltrona con sopra un grande libro»: prescrivendo questa disposizione scenica, Malipiero rivela subito al pubblico la prospettiva ‘narrativa’ che – come si è evidenziato analizzando il libretto dell’opera – pervade l’intero atto, le cui scene vengono tutte suggellate da considerazioni di Bonaventura, adesso non più personaggio attivo bensì spettatore esterno dell’azione.

Il compositore precisa, inoltre, nella didascalia in partitura, che la prima scena «va realizzata con le proiezioni, per non compromettere la preparazione della seconda scena, che serve pure per la scena terza e quarta». Attraverso l’impiego delle luci sul fondale Malipiero vuol generare la sensazione di assistere, più che a un evento reale, a una proiezione della fantasia di “Don Giovanni”, come se ne venissero evocati i vagheggiamenti onirici. Quest’impressione è rafforzata dalla scelta del musicista di concepire tutta la prima sezione dell’atto come pura azione scenica, intramezzata soltanto da brevi interventi di Bonaventura che, peraltro, al suo presentarsi chiarisce subito la propria funzione di commentatore estraneo alla vicenda drammatica.

Nella «plaza de toros» si svolge una corrida e tutta l’orchestra (da batt. 10) reitera un ostinato per evocare madrigalisticamente l’ondeggiare della folla. Se si osserva la linea melodica assegnata agli archi – trattata con procedimento imitativo – si può notare che essa risulta costituita esattamente dagli stessi suoni enunciati dall’arpa.

Atto II, batt. 10, arpa e violini I



Anche in questo caso Malipiero gioca su poche note, permutando l’ordine in cui esse si presentano e differenziando la loro esposizione sotto il profilo ritmico.

Sullo stesso ostinato il coro di tenori e bassi simula le grida degli spettatori della corrida con linee melodiche ritmicamente speculari sì da produrre un canone ritmico, che tuttavia risulta difficilmente percepibile all’ascolto. All’interno di questo blocco sonoro le trombe (batt. 14) propongono un nuovo elemento melodico il cui incipit, variato armonicamente,

viene ripreso dai corni (batt. 18), finché «le urla della folla annunziano che la corrida volge verso la fine» (batt. 20): l'evento è segnato da un *cluster* in fortissimo (*la-la<sub>b</sub>-sol-sol<sub>b</sub>-fa*), che viene ripetuto per tre volte dall'orchestra.

«Si chiude il siparietto» e Bonaventura – «non più guardia della notte, ma pur sempre poeta» – svolge in «parlato» il suo primo intervento che segna l'inizio di una nuova sezione strumentale, un lungo brano sinfonico durante il quale «di quando in quando apparirà la sola figura di Don Giovanni che affannosamente cerca la donna» che lo aveva ammaliato. Il corno inglese (batt. 23) reitera l'intervallo di quarta mentre, dopo qualche misura, il secondo flauto e i clarinetti all'unisono presentano un nuovo tema, che sarà successivamente ripreso e variato.

Atto II, batt. 23-30, partitura

**Lento**

Fl. *p*

Ob. *p*

C. Ing. *p*

Cl. *p*

**Più mosso un poco**

Fl.

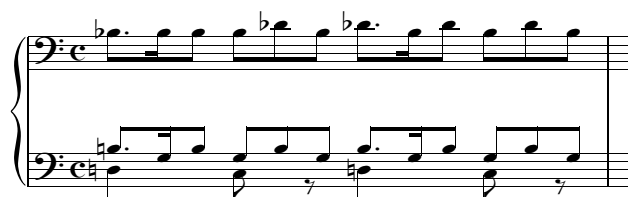
Ob.

C. Ing.

Cl.

Da battuta 36 fino alla battuta 42, Malipiero mette in pratica una scrittura solo in apparenza tradizionale, suggerendo l'idea di un basso cadenzale di Do (V-I): in verità l'oscillazione dell'accordo *re-sol-si* sul *do-sol-si* e la reiterazione della sensibile (*si*) fanno sì che questo passaggio sia interpretabile, più che come una vera cadenza, come una sua parodia, ancora una volta in linea con la consuetudine del compositore di alludere a una precisa matrice stilistica senza tuttavia assumerla pedissequamente.

Atto II, batt. 36, riduzione per canto e pianoforte



Tutta la sezione strumentale che si sviluppa fino a battuta 77 risulta caratterizzata da una scrittura contrappuntistica, che si pone a servizio dell'azione scenica: da battuta 43 Malipiero costruisce un gioco imitativo tra viole, oboi e clarinetti con quartine alternate di note ribattute che ripetono sempre tre suoni (*do, re $\sharp$ , mi*) e suggerisce così una circolarità che rende anche graficamente il senso della ricerca spasmodica di “Don Giovanni”. Anche questo può esser considerato un ‘madrigalismo’ di carattere descrittivo.

Sulla pulsazione ostinata di tutti gli archi (da batt. 50), data in contrattempo con il pianoforte, entra l'ottavino in un registro molto acuto e con una linea melodica caratterizzata dalla presenza di trilli, mentre i corni fanno da contrappunto melodico al tema delle trombe; subentrano quindi gli staccati di flauti e clarinetti (batt. 57) a cui si aggiungono gli oboi, che riprendono da una parte i suoni staccati di archi e pianoforte, dall'altra il trillo caratteristico dell'ottavino. Attraverso questo complesso passo orchestrale, Malipiero riesce a interpretare il tormentato stato d'animo del personaggio, la cui ricerca affannosa si tradurrà in un fallimento. Su un nuovo ostinato di arpa e archi, i violini I (batt. 64) fanno infatti riascoltare il tema enunciato da flauto e clarinetti a battuta 25 – ancora ripetuto e variato dalle viole (batt. 68), dai violini I (batt. 70) e dai violini II (batt. 74) –, il primo elemento melodico che introduce al ‘viaggio’ di “Don Giovanni” e che, al suo ricomparire, suggerisce un ‘ripiegamento’ del tempo narrativo su se stesso, come se l'infruttuosa azione del personaggio lo conducesse al punto di partenza.

Il ritorno del motto, intonato dal corno (batt. 77), anticipa quindi il secondo intervento di Bonaventura che chiosa la fine di questa scena con una linea melodica – dall'andamento ondulato ma con alcuni salti di settima e di quarta – sostenuta da un accompagnamento di archi e fagotti, che procedono in omoritmia per valori lunghi. Se si osserva questo passaggio sotto il profilo armonico si può notare che a battuta 82 Malipiero sovrappone – come sua consuetudine – due triadi minori e fino a battuta 87 mantiene la stessa armonia, rivoltando tuttavia lo stato degli accordi e animando così la staticità armonica attraverso il ricorso alla permutazione.

La seconda scena dell'atto si apre a partire da battuta 90 e protagonisti sono i due fratelli "Don Giovanni" e "Don Toribio", che s'incontrano davanti alla casa la cui facciata «è nascosta da una vite lussureggiante». Lo scambio di battute è molto rapido – come anche lo scorrere del tempo narrativo che fissa rapidamente i momenti salienti della vicenda – e le linee del canto presentano un profilo spezzato.

La presenza dei personaggi sulla scena è subito riconoscibile nell'intreccio tra due linee melodiche assegnate rispettivamente a viole e violoncelli. Il motivo esposto dalle viole – caratterizzato da un incipit con note ribattute e dalla presenza di un'acciacatura – viene poi ripreso dai violini I (batt. 95) e dagli oboi in aggravamento (batt. 99), quindi dai clarinetti (batt. 104), in corrispondenza delle parole pronunciate da "Don Giovanni". Esso è quindi riconducibile a "Don Giovanni" e proprio per questo è significativo il suo ripresentarsi ai fagotti (batt. 103) quando "Don Toribio" pronuncia «Vuoi entrare in casa mia?»: sovrapponendosi al canto di "Don Toribio", il motivo associato a "Don Giovanni" preannuncia il suo desiderio di sostituirsi al fratello e persino di abitare presso di lui con "Donna Eleonora".

Subito dopo, quando "Don Giovanni" racconta del suo viaggio infruttuoso in cerca dell'amata (da batt. 107, "Tranquillo"), Malipiero caratterizza il suo intervento creando un clima sonoro peculiare: l'accompagnamento orchestrale al canto rinvia chiaramente a ritmi di area spagnola, una sorta di *habanera* che evoca un mondo passato, geograficamente connotato e che funge da 'aggancio' musicale alla scena della corrida. Nonostante questa sezione sul piano narrativo si ponga con uno scarto temporale rispetto agli eventi precedenti, Malipiero riesce così a segnare una sorta di continuità d'ambientazione tra i due momenti del dramma.

Questo tempo di danza si svolge su un'armonia di tipo tonale che, ancora una volta, presenta una sostanziale ambiguità: si può infatti riconoscere un riferimento al Do minore per la sovrapposizione del *do* e del *mi<sub>b</sub>*, sebbene l'aggiunta della quarta e della settima minore delinei un accordo per quarte (*do-fa-si<sub>b</sub>*). Ad accentuare tuttavia il senso tonale di quest'armonia è l'oscillazione del *fa*, che si sposta al *sol* e ritorna su se stesso.

Atto II, batt. 107-121, partitura

**Tranquillo**

C. Ingl.

Celesta

Don Giovanni

Un - a stel - la va - gan - te m'in-di - ca la via sen - za me - ta,

2 V. I soli, divisi

2 V. II soli, divisi

Viole

**pp**

**110**

C. Ingl.

Fag.

Celesta

Don Giovanni

de - vo in - se - guir - la non so che si - a.

2 V. I soli, divisi

2 V. II soli, divisi

Viole



Cl.

Fag.

Celesta

Don Giovanni

For - se ir - rag - giun - gi - bi - le chi - me - ra è l'a - stro ab - ba - glian - te

2 V. I soli, divisi

2 V. II soli, divisi

Viola

115 I

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

Don Giovanni

che mi di - strug - ge il - lu - mi - nan - do - mi: la sua lu - ce splen - de

I VI. I solo

Viola

I 120

Ob.

C. In G.

Cl.

Fag.

I III

Corni

II IV

Don Giovanni

più del so - le. Mai la rag - giun - ge - rò. Mai a - vrò pa - ce. Ad - di - o.

VI. I

VI. II

Viola

V.celli

Gli arpeggi della celesta disciolgono melodicamente gli accordi, mentre la melodia assegnata al corno si sottrae a questo impianto armonico e si pone più in sintonia con il canto.

Il rinvio a un linguaggio tradizionale da parte di Malipiero si può altresì riconoscere nell'adozione, anche in questa sezione dell'opera, di diversi madrigalismi sia strumentali che vocali. Gli archi melodici discendenti reiterati dalla celesta traducono infatti lo sforzo del personaggio di raggiungere la meta e, quando "Don Giovanni" racconta dell'«astro abbagliante che mi distrugge illuminandomi» (batt. 113), il musicista dispiega un nuovo

madrigalismo, passando da un'armonia che richiama il Do minore a quella più luminosa di Mi<sub>♯</sub>, maggiore. Ma la dimensione tonale delle triadi che accompagnano il canto di “Don Giovanni” a battuta 113 viene abbandonata in favore di accordi per quarte che – a partire da battuta 119 – si condensano e scendono di registro, quando il personaggio canta «mai la raggiungerò», fino a sprofondare più in basso su «mai avrò pace». Un marcato effetto madrigalistico è dato inoltre dal divario creato tra l'ultimo grave accordo di quarte e l'estremo acutissimo su cui “Don Giovanni” canta «Addio» su un accordo costruito per tritoni sovrapposti (*la-mi<sub>♯</sub>-si<sub>♭</sub>-fa<sub>♭</sub>(=mi)*).

Atto II, batt. 119-121, riduzione per canto e pianoforte

Un breve passaggio strumentale (batt. 122, “Più Mosso, un po’ agitato”) commenta la scoperta da parte di “Don Giovanni” della vera identità dell’amata, con la ricomparsa – variata – del “tema della ricerca” di battuta 25, intonato all’unisono da fagotti e violoncelli.

Un tappeto di percussioni, su cui gli archi dispiegano un motivo in imitazione in libero stile fugato, prepara l’ingresso di Bonaventura che assume la funzione di raccordo narrativo tra le scene. La linea del canto risulta nel suo andamento quasi identica al precedente intervento del protagonista, anche per la presenza a battuta 137 di tre note che ruotano su se stesse, esattamente com’era avvenuto alla battuta 86.

Atto II, batt. 83-87 e batt. 134-137, Bonaventura, riduzione per canto e pianoforte

La circolarità della scrittura musicale vuole essere, in questo caso, specchio di un'azione che non produce frutti: nel primo intervento Bonaventura racconta del ritorno a Sevilla di un "Don Giovanni" «sconsolato» (batt. 86), che rimarrà in casa del fratello «per poter vivere vicino a Donna Eleonora» (batt. 136-137), sebbene non potrà godere del suo amore.

Nell'arco della terza scena si svolge la Canzone intonata da "Donna Eleonora" e "Don Giovanni", che sarà analizzata nel paragrafo successivo dedicato alle sezioni in versi lirici insieme all'incipit della scena successiva, nella quale – dopo un breve momento strumentale che commenta i giochi di "Donna Eleonora" e del paggio – «Dall'interno giunge l'eco di una canzonetta, intonata da un coro femminile».

Il rullo della grancassa e il brulichio prodotto dall'ostinato dei bassi (da batt. 345) crea un clima di tensione sul quale archi e fiati intonano in forte quattro accordi di settima (*si<sub>b</sub>-re<sub>b</sub>-fa-la | do-mi<sub>b</sub>-sol-si | re-fa-la-do<sub>♯</sub> | mi-sol-si-re<sub>♯</sub>*) che – ennesimo madrigalismo – commentano il momento in cui "Don Toribio", aizzato dal fratello, «estrae la spada e trafigge le due vittime del geloso Burlador».

Le luci si spengono e si presenta sulla scena Bonaventura, che annuncia la fine del *Burlador de Sevilla* (batt. 353) e dà così avvio alla sezione metateatrale che chiude la quarta scena: «la "cantatrice", ancora nelle vesti di Donna Eleonora» non accetta che il dramma concluda: 'luogo' ideale, protetto dalla storia e dal tempo, esso offre la possibilità di mostrare le «cose più misteriose che la parola non può esprimere», ovvero i sentimenti propri dell'uomo che si nasconde dietro la maschera dell'attore. Eppure neanche il meccanismo della finzione che governa la rappresentazione teatrale riesce a proteggere dal dolore della vita e la donna si rivolge a Bonaventura quale unico spettatore consapevole della verità: «Le folle plaudenti non mi rallegrano. Tu, tu mi comprendi: quando dici quello che io nella finzione dovrei essere, immagini il soffrire dell'anima mia».

Il canto di "Donna Eleonora" è qui sostenuto da un ostinato dei fiati (da batt. 356) che esprime musicalmente la ripetitività d'azione cui è costretta la donna nel suo ruolo d'attrice; da battuta 369 ("Meno mosso") si riascoltano, quasi fosse un'eco, alcuni versi della Canzone intonata nella scena terza.

L'ultima scena dell'atto si apre con una lunga sezione strumentale nella quale l'orchestra commenta i vari movimenti che si susseguono sul palco: lo 'stretto' degli archi (batt. 390) riflette il rapido passaggio di "Don Giovanni" e del fratello che «ridendo e gesticolando [...] escono dalla scena», mentre (da batt. 395) i rintocchi dello xilofono e le note ribattute di pianoforte e violoncelli, con l'ostinato degli archi, riproducono l'operosità dei macchinisti che «vanno e vengono. Al ritmo di danza smontano la casa di Don Toribio».

Improvvisamente il ritmo frenetico dell'orchestra si arresta (batt. 409) e su un ostinato di viole e violoncelli la celesta, raddoppiata all'ottava dai flauti, intona l'incipit della Canzonetta del coro femminile al quale si intreccia un altro tema della tromba: «Alcuni ballerini, insieme al paggio, provano una danza» e Malipiero riesce qui, attraverso la musica, a sfumare del tutto le sonorità prodotte dalla confusione dei tecnici per focalizzare l'attenzione degli spettatori verso la grazia dell'azione coreutica.

Anche la quinta scena – in continuità con la sezione conclusiva della scena precedente – illumina uno scenario metateatrale, nel quale i personaggi discutono tra loro ignorando la presenza del pubblico. Appare nell'oscurità (da batt. 417) la “Locanda dei tre re” e si trovano «Due avventori fermi davanti la porta», la cui presenza è preannunciata dalle linee melodiche di violini I e violoncelli. A battuta 423 un accordo dal carattere cromatico anticipa il canto: Malipiero prevede che l'intervento dei due personaggi sia «sempre parlato», evidenziando così l'estraneità della presente situazione scenica rispetto al dramma appena rappresentato. Gli avventori, infatti, commentano con lucido distacco lo spettacolo cui hanno appena assistito e, con un rapido scambio di battute, rivelano a Bonaventura il destino infelice dell'attrice morta realmente, caduta vittima dell'illusione scenica. Allora il protagonista inveisce – «quasi declamato enfaticamente» – rimpiangendo la propria ‘maschera’ di guardiano notturno, rievocata dal tema del corno subito esposto dalle trombe (batt. 442).

«Cala la tela» su due accordi cromatici di tutta l'orchestra, il primo dei quali viene reiterato (batt. 444-445) e timbricamente variato nella distribuzione dei suoni tra i vari strumenti.

Sebbene il soggetto del secondo atto delle *Metamorfosi* mostri una certa coerenza narrativa, questa risulta franta dalla scelta di Malipiero di piegare l'intreccio a un decorso temporale che, come nell'atto precedente, procede per salti e scarti. Le diverse scene in cui viene articolata la vicenda presentano tuttavia una certa unità, data dal ricorrere dei medesimi personaggi e dallo sviluppo di una ‘storia’ cui va riconosciuta una logica consequenzialità.

La ‘direzionalità’ che è possibile ricomporre sul piano narrativo, viene comunque sistematicamente contraddetta dalla scrittura musicale di Malipiero. Come emerge dall'analisi della partitura, caratteristica pregnante del secondo atto delle *Metamorfosi* è l'insistenza su ostinati, che si affianca alla capacità del musicista di giocare su pochi elementi che si ripetono continuamente variati: proprio attraverso l'effetto quasi ipnotico di questi procedimenti il compositore sembra voler produrre nello spettatore la sensazione di un'azione scenica che in qualche modo si ripiega su se stessa, come se l'agire dei personaggi fosse ingabbiato in un tempo ‘perenne’ e ‘statico’.

Anche il ripetersi di alcuni temi melodici – come per esempio quello che identifica la ricerca dell'amata da parte di “Don Giovanni” (batt. 25) – suggerisce l'effetto di una circolarità temporale che nega, peraltro, qualsiasi allusione a un'evoluzione psicologica dei protagonisti.

### 6.2.3 La pazzia di Bonaventura

#### III – La pazzia di Bonaventura

Sequenze drammatiche	Orchestra
Canzone della “Donna” + Bonaventura cieco e “La madre”	‘Musica di scena’ + Funzione di accompagnamento
Bonaventura riacquista la vista	Funzione diegetica (‘pantomima’)
“La madre” rivela le origini a Bonaventura	Funzione di accompagnamento e Funzione descrittiva
Cambio scena + Bonaventura si rivolge al pubblico (metateatralità)	Funzione diegetica (‘pantomima’) + Funzione descrittiva
“Il primo personaggio”	Funzione di accompagnamento
“Il secondo personaggio”	Funzione descrittiva
“Il terzo personaggio”	Funzione descrittiva
Bonaventura si rivolge al pubblico (metateatralità)	Funzione di accompagnamento

Un’introduzione strumentale apre il terzo atto delle *Metamorfosi di Bonaventura* e sotto il profilo armonico si può riconoscere ancora una volta un comportamento tipico di Malipiero: a battuta 1 si ritrova esattamente lo stesso accordo di battuta 54 del Prologo – la cui struttura è stata precedentemente analizzata – e, tre misure più avanti, ne compare un altro costruito secondo la medesima logica, sebbene traslato di un tono. Anche in questo caso il musicista realizza accordi di matrice armonica totalmente libera – ottenuti aggiungendo a un *cluster* di semitoni altri due suoni – che tuttavia, per la loro disposizione interna possono rinviare, come si è visto, a un ambito tonale.

A partire da battuta 8 prende avvio una breve sezione orchestrale in cui prevale una scrittura dal carattere imitativo finché, su uno ‘stretto’ degli archi, pianoforte e contrabbassi introducono il tema del corno (batt. 20). La tela si alza al ricomparire del motto (batt. 27) esposto dai corni, mostrando «Una stanza non ampia, arredata poveramente» nella quale siedono Bonaventura, “La madre” e “La donna”. Quest’ultima intonerà la propria Canzone le cui caratteristiche saranno analizzate nel paragrafo seguente.

“La Donna” conclude il suo canto (batt. 55) e – nel momento in cui “La madre” porge al figlio una rosa rossa – i flauti introducono un tema che emerge dal silenzio dell’orchestra e crea un clima sonoro ‘incantato’. «Bevo il tuo profumo, ma ti sogno più bella, indovino, sei di seta», canta Bonaventura: se questo fiore simboleggia l’ispirazione poetica, esso ha il potere quasi ‘magico’ di proteggere lo sguardo di chi lo possiede delle brutture del mondo.

Atto III, batt. 55-62, riduzione per canto e pianoforte

Bonaventura

Be - vo il tuo pro -  
fu - mo, ma ti so - gno più bel - la,  
in-do-vi - no, sei di se - ta.

*La offre alla donna*

A questo punto Malipiero fa riascoltare (batt. 63-70) un’intera sezione orchestrale, che corrisponde esattamente ad alcune battute del Prologo (batt. 12-19): un tema dall’andamento melodico spezzato e spigoloso, intonato dai violini I, approda su un accordo cromatico (batt. 71-72, “Ritenuto”) che rende musicalmente gli «strani giuochi di luce», i «bagliori» che preannunciano il doloroso ritorno alla vista del protagonista.

L'orchestra lascia quindi emergere un nuovo motivo esposto dai corni (batt. 73, "Largo") – il cui incipit viene ripetuto in maniera ravvicinata dai violoncelli (batt. 76), da oboi e clarinetti all'unisono (batt. 77) e dai violini I (batt. 83); la linea melodica verrà infine esposta quasi per intero nuovamente dai corni a battuta 88 – che interpreta la goffa 'marcia' di Bonaventura.

Atto III, batt. 73-76, corni, riduzione per canto e pianoforte



L'orchestra commenta la sua scoperta del mondo ma, quando egli si accorge dell'assenza della "Donna", implora "La madre", «Ridammi la mia notte [...], non potrò sopportare la luce del sole, se non vedo lei» (batt. 94-97, "Ritenuto"). Durante il canto di Bonaventura i fiati, su un accordo ostinato degli archi, producono una progressione ascendente – ribadita dai violini II su accordi di matrice tonale – che, misura dopo misura, conduce verso il breve "Accelerando" di battuta 98. Malipiero assegna allora ai fagotti (batt. 102, "Lento") la riesposizione del tema di battuta 73 in un differente ambito armonico; il suo incipit viene quindi intonato poco oltre anche dal corno inglese (batt. 105), a restituire il lento muoversi del protagonista «come un bambino ai primi passi».

Quando il protagonista dichiara «mi nutro di spettri: allucinazioni», l'orchestra (da batt. 110) – che nel primo atto aveva interpretato la presenza degli spiriti con un ostinato che suggeriva l'impressione di sospensione della vita – qui si dispiega sullo statico prolungarsi di un medesimo accordo, che produce il senso di evanescenza e impalpabilità dei deliri di Bonaventura.

Solo le viole fanno da contrappunto al canto con una linea melodica che ruota anch'essa intorno a pochi suoni che si ripetono.



Atto III, batt. 110-117, riduzione per canto e pianoforte

Bonaventura

Dal-l'o-ra in cui mi fu da-to ve-de-re, mi nu-tro di spet - tri al - lu-ci-na-zio ni.

Bon.

La ro - sa ros - sa, che per sa - ziar-mi col suo pro - fu-mo, tu hai

Bon.

col - ta per me, è spa - ri - ta, do - ve l'hai na - sco - sta?

Il canto della “Madre”, finora dispiegato su piccoli intervalli, dilata la sua estensione quando la donna rivela al figlio «rinunziammo al Paradiso, tu devi soffrire» (batt. 127-128); anche l’orchestra sembra evidenziare la tragicità dell’evento con un’armonia dal carattere cromatico.

Accordi cromatici sostengono ancora il canto di Bonaventura sulle parole «Ora la vita mi sfiora e invano cerco di fermarla per chiederle che cosa vuole» (da batt. 135). Egli allora riflette (da batt. 142, “Più mosso”) «Guai se le maschere mi abbandonassero. Le vedo in folle danza intorno a me»: violini I, viole e violoncelli (batt. 143-146) sviluppano

un gioco contrappuntistico come a evocare l'affiorare fantasmatico delle maschere e il tentativo di Bonaventura di «ghermirne una per vedere la sua vera faccia».

Atto III, batt. 142-152, riduzione per canto e pianoforte

**Più mosso**

Bonaventura

*f*

Bonav.

Guai se le ma-sche-re mi ab-ban - do-nas - se-ro...

*f*

Bonav.

Le ve - do in fol - le dan - za in-

*mf*

Bonav.

tor - no a me, sto per ca - de - re, vor - rei gher - mir - ne u - na

150  
Bonav.

per ve - de - re la sua ve ra fac - cia. Guai se le ma - sche - re mi ab - ban - do - nas - se - ro.

«La scena si trasforma in una specie di lungo androne nel quale alcune panche [...] verranno occupate da gente ostile e inquieta»: da battuta 153 a battuta 185 Malipiero dispone una sezione strumentale che commenta l'azione ("Andante") ed è connotata da una scrittura dal carattere imitativo; solo un tema si ripete, esposto dai violini I (batt. 153) e variato dalle viole (batt. 175) e ancora da flauti e oboi (batt. 179).

Si chiude così la prima parte del terzo atto nella quale il protagonista ricostruisce nel ricordo – un ricordo allucinato – il suo ritrovare la vista, simbolo dell'amara presa di

consapevolezza del dolore della vita. Bonaventura – finora attore – si rivolge adesso direttamente al pubblico (batt. 186, “Un poco mosso”) nelle vesti di ‘presentatore’, seduto sui gradini di un palco posto «in primo piano» sulla scena: il clima quasi ‘immaginario’ che ha avvolto l’episodio precedente viene abbandonato e, con uno scarto temporale e di ‘ambientazione’, prende avvio a questo punto una sezione metateatrale che tuttavia – come nelle ultime due scene dell’atto precedente – sul piano musicale non viene contrassegnata da alcuna precipua caratterizzazione.

Bonaventura riflette su come l’uomo si travesta e si finga gaio «mentre il teschio ghigna di nascosto». L’orchestra accompagna il suo canto giocando su pochi elementi che si ripetono: agli arpeggi del pianoforte, costituiti da pochi suoni che si contraggono ritmicamente (da batt. 187 e 191), si alternano accordi pizzicati degli archi (batt. 189); quando Bonaventura racconta che l’uomo «si copre la faccia con la maschera per fingersi gaio e amoroso» (da batt. 194), Malipiero assegna agli accordi dei fiati un ritmo ‘oscillante’, che sembra riprodurre musicalmente il gioco del nascondere e rivelare.

Un tradizionale madrigalismo si può riconoscere nel canto del protagonista, la cui linea melodica si sposta verso il registro acuto quando precisa «Non salgo all’Olimpo per sconfiggere gli Dei» (batt. 204, “Un po’ largo”), mentre gli archi intonano un accordo dal carattere cromatico.

A battuta 209 l’ingresso in scena del “Primo personaggio” – «il poeta» – viene anticipato dal timbro del violino I solista, il cui breve inciso ritorna variato nel corso dell’intervento vocale (batt. 216). La linea del canto risulta spezzata da ampi intervalli dalla valenza madrigalistica: due salti ascendenti di quarta (batt. 217) rendono l’effetto degli «scoppi poetici», mentre il successivo salto di settima imita l’esplosione dei «petardi»; la scala discendente che si trova due misure più avanti simula il popolo che «tumultuava», e «la rivolta» (batt. 222) è resa da Malipiero attraverso la reiterazione dell’intervallo di settima.

Atto III, batt. 209-222, riduzione per canto e pianoforte

*Appare il primo personaggio, il poeta.* 210

Il primo personaggio

violino I solo

Nel-la bot-te - ga

Il primo personaggio

di Hans Sachs due ar-ti si spo - sa-va-no, pe-rò il po - e - ta trion-fa -

215

Il primo personaggio

- va sul cal-zo - la - io An - ch'io sfa-vil-la-vo: scop-pi po-e-ti-ci,

violino I solo

Il primo personaggio

pe - tar - - di e il po-po-lo tu-mul-tua - va.

220

Il primo personaggio

U-na mia con - cio - ne sul - l'im-por-tan-za de-gli a - si - ni

Il primo personaggio

pro - vo - cò la ri - vol - ta,

Il canto procede cromaticamente (da batt. 225) – raddoppiato dalle viole –, discendendo progressivamente verso il registro più grave e assumendo così la fisionomia del «lamento» prescritto in partitura dal musicista. Dopo poche misure, però, la voce riprende subito il suo andamento melodico per ampi salti e, prima della conclusione, l’ottavino intona un’ultima volta – trasposto armonicamente – il tema del violino ‘solo’ che aveva identificato il personaggio (batt. 241).

Anche l’ingresso del “Secondo personaggio” è preceduto da un tema strumentale, assegnato stavolta al flauto (batt. 247), che a battuta 255 viene ripreso e variato dall’ottavino e subito nuovamente dal flauto. Malipiero assegna qui all’orchestra una funzione prevalentemente descrittiva con il tema del flauto che, snodandosi sul ritmo inesorabile delle percussioni, riproduce la contrapposizione tra «Danze e canti funebri».

Atto III, batt. 247-259, riduzione per canto e pianoforte

*Appare il secondo personaggio.*

Il secondo personaggio

U - di - te? Dan - ze e can-ti fu-ne-bri.

flauti

Tamb. mil

G. cassa

Tamb. basco

250

Il secondo personaggio

Sot-to i la-men-ti del le don-ne so- pra, si bal-la e i mu ri tre-ma-no.

Tamb. mil

G. cassa

Tamb. basco

Il secondo personaggio

Sot - to, la bian-ca spo-sa gia - ce te - nen-do fra le ma-ni u - na

Tamb. mil

G. cassa

Tamb. basco

255

Il secondo personaggio

can - di - da ro - - sa, l'a - man - te l'ab - ban - do - nò,

Tamb. mil

G. cassa

Tamb. basco



260

Il secondo personaggio

è im - paz-zi - to per u - na ro-sa ros-sa e in al-to fe-steg-gia-no le sue noz-ze.

8<sup>va</sup>

*mp* *p*

Tamb. mil

G. cassa

Tamb. basco

Le sonorità cambiano quando “Il secondo personaggio” commenta l’episodio appena narrato: il musicista introduce il timbro aereo della celesta (da batt. 260) e poco dopo (da batt. 266) i violini raddoppiano il canto, muovendosi intorno a una nota-pedale prodotta dai corni (*si<sub>h</sub>*) e generando una successione di ottave parallele dal sapore arcaico, pre-tonale.

Non è forse un caso che ritorni qui l’immagine della rosa, che Bonaventura ha smarrito, mentre le trombe (batt. 268) riprendono il tema che aveva descritto il ritorno alla vista del protagonista (batt. 73), facendolo seguire dai rintocchi di «Campane tristi e gaie» riconoscibili nell’ostinato prodotto dall’orchestra. Questo breve momento strumentale, di ricordo, da una parte chiude l’intervento appena ascoltato riacciandosi alla vicenda di Bonaventura, dall’altra conduce verso la sortita del “Terzo personaggio” caratterizzata timbricamente dalla presenza dello xilofono. L’accompagnamento orchestrale al canto è tutto costruito su pochi elementi ripetuti: dapprima i rintocchi di xilofono e archi con bacchetta (da batt. 277), l’ostinato dei fagotti – in imitazione trasposta – “raddoppiato” dal pianoforte (da batt. 288), quindi le volatine dell’arpa alternate al «portato» dei violini I (da batt. 292) e infine l’ostinato ‘sinuoso’ dei flauti (da batt. 305).

La pregnanza ritmica di questo passaggio, data dal sovrapporsi di molteplici ostinati, concorre a proiettare l’ascoltatore in una dimensione sonora che rende la meccanicità del

teatrino di marionette, protagonista della scena; anche il canto del “Terzo personaggio”, nella parte iniziale (fino a batt. 287), risulta integrato nel gioco ritmico per il suo andamento “a singhiozzo” e, solo a partire da battuta 288, assume un inquieto andamento melodico.

Atto III, batt. 276-287, partitura

280

Xil. *f* *mf*

II III personaggio  
 Tiene per i capelli una testa di legno con la corona.  
 Guar-da-te que-sta re-ga-le te-sta di le-gno san-gui-nan-te,  
 con la bacchetta

V. I *mf*  
 con la bacchetta

V. II *mf*  
 con la bacchetta

Ob. *mp*

Xil.

II III pers.  
 quan-do po-sa-va sul tron-co es-sa re-gna - va ma il fi-lo

V. I  
 con la bacchetta

V. II  
 con la bacchetta

285

Ob.

Xil.

Il III pers.

V. I

V. II

che la muo-ve - va e - ra nel-le mie ma - ni.

con la bacchetta

con la bacchetta

Conclusa «la cicalata del terzo personaggio, l'androne s'è svuotato» e le trombe intonano il tema del corno (batt. 316) che identifica Bonaventura, adesso nuovamente sulla scena: al motto Malipiero fa subito seguire il tema – variato armonicamente dal corno inglese – che aveva ‘raccontato’ il ritorno alla vista del personaggio, indicando così al pubblico, attraverso l'orchestra, che il protagonista è ormai lucido conoscitore dell'amara verità del mondo.

Il canto di Bonaventura ha inizio con tre note ribattute – che richiamano il carattere assertivo con cui si apre il tema del corno – e procede poi per salti discendenti di quarta. Un nuovo madrigalismo può essere rintracciato nel disegno ascendente della linea vocale in corrispondenza di «salire sulla torre» (batt. 330) e nell'arco melodico intonato su «lanciarli nel vuoto» (batt. 332).

Nel momento in cui Bonaventura immagina di darsi la morte senza riuscirvi perché «l'aria mia sosterrà nell'ultimo volo e mi poserà a terra dolcemente», l'orchestra reitera – alternandoli – due accordi di sei suoni, l'uno diatonico e l'altro cromatico (da batt. 335): ricorrendo a un procedimento tipicamente schönbergiano, Malipiero riesce così a ottenere il totale delle dodici note.

Il protagonista abbandona il canto per il «parlato» (da batt. 342) e conclude il suo intervento su un ostinato di celesta e fiati prima di cadere sulle sue carte.

Atto III, batt. 324-332, riduzione per canto e pianoforte

Bonaventura

Io fui un uo - mo e nul - la fui, ma non pos - so di - men - ti - car - mi.

Bonav.

A - vrò la for - za di sa - li - re sul - la

Bonav.

tor - re e di là lan - ciar - mi nel vuo - to?

Atto III, batt. 335-341, riduzione per canto e pianoforte

Bonav. Da las - sù non riu-sci-rò a dar-mi la mor - te, l'a - ria

Bonav. mi so - ster - rà nell' ul - ti - mo vo - lo e mi po - se -

Bonav. rà a ter - ra dol - ce - men - - te.

A questo punto si ascolta nuovamente un frammento della Canzone della “Donna” e, subito dopo, il corno inglese (batt. 355, “Molto triste”) intona per l’ultima volta il tema – ancora una volta variato – associato alla vista ritrovata da Bonaventura: sebbene Malipiero

generalmente rifugge dalla ricorrenza tematica<sup>232</sup>, il frequente ritorno di questo tema lo rende elemento chiave di quest'ultimo atto e lo impone come simbolo musicale dell'amara coscienza del reale acquisita dolorosamente dal protagonista.

Infine Bonaventura si abbandona sulle proprie carte, e il lavoro termina «[...] sospeso sull'interrogativo della solitudine invincibile, sfregiata da un'ultima provocazione simbolica, da una rapida, lacerante, spietata figura dell'ottavino isolato sul calare del sipario»<sup>233</sup>.

Se nel secondo atto delle *Metamorfosi* la staticità temporale è ottenuta da Malipiero attraverso una reiterazione quasi ossessiva di poche cellule ritmico-melodiche, nell'ultima parte dell'opera il compositore crea l'impressione di un tempo 'sospeso' proiettando la vicenda drammatica nella direzione dell'incanto'. L'evocazione di un clima quasi 'fiabesco' è ottenuta in primo luogo lavorando sulla dimensione timbrica, con il frequente impiego dei suoni 'naturali' dei corni, del timbro cristallino dello xilofono e delle sonorità 'aeree' di celesta e ottavino; ma anche l'armonia concorre all'effetto complessivo grazie al ricorso a sonorità arcaiche, date per esempio dall'utilizzo di ottave parallele e dal ricorso a procedimenti 'fugati'.

Alla luce dell'analisi appena condotta è possibile evidenziare come nelle *Metamorfosi di Bonaventura* la complessità del congegno narrativo e la ricchezza di spunti e tematiche non sembri trovare piena realizzazione nella scrittura musicale dell'opera: esiste infatti un vero e proprio iato tra l'originalità del progetto drammaturgico e la realizzazione musicale che non presenta significative innovazioni, né sotto il profilo linguistico né su quello della strumentazione, in quanto Malipiero ricalca stilemi sostanzialmente tradizionali.

Nella scrittura del maestro veneziano l'orchestra è concepita principalmente come sostegno al canto e dunque assolutamente in funzione delle voci, che presentano melodie distese con un chiaro senso di organizzazione fraseologica e con una sistematica corrispondenza tra accenti metrici e accenti verbali, com'è d'altronde caratteristico della vocalità di tradizione italiana.

Inoltre il canto è sempre sillabico – e rende quindi chiara la comprensione del testo – e la prosodia è tale che la voce scorre quasi in tempo reale, come avverrebbe nel teatro di parola. Non figurano, pertanto, nelle *Metamorfosi di Bonaventura* momenti in cui i cantanti si abbandonano all'effusione lirica: talvolta Malipiero richiede l'abbandono del canto stesso con prescrizioni quali «parlato» e, in un caso, «urlato»<sup>234</sup>.

---

<sup>232</sup> Malipiero ha scritto: «Materialmente ho rifiutato il facile gioco degli sviluppi tematici perchè ne ero saturo e mi venivano a noia. Imbroccato un tema, voltandolo, girandolo, sminuzzandolo, gonfiandolo, non è difficile costruire un tempo di sinfonia (o di sonata) che diverte i dilettanti e soddisfa la insensibilità degli intenditori» (*Ricordi e pensieri di G. Francesco Malipiero raccolti dai suoi scritti* cit., p. 340).

<sup>233</sup> Luigi PESTALOZZA, *Le metamorfosi di Bonaventura* cit.

<sup>234</sup> Bonaventura nel primo atto si rivolge ad Edipo in «quasi parlato» (Atto I, batt. 330) e annuncia la mezzanotte dell'ultimo giorno con «chiarissime le parole» e poi «urlato» (Atto I, batt. 387 e 389); nel secondo atto il protagonista presenta la sua nuova metamorfosi nuovamente in «quasi parlato» (Atto II, batt. 24), «Donna Eleonora» più volte abbandona il canto (Atto II, batt. 356, «Da qui sino alla battuta 357, quasi

Nonostante la preminenza assegnata alla melodia vocale, è tuttavia riscontrabile una certa uniformità nel modo di cantare dei diversi personaggi: non c'è da parte del musicista l'intento di una loro caratterizzazione 'vocale' e non v'è traccia alcuna né dello *Sprechgesang* adoperato da Arnold Schönberg, né delle sperimentazioni condotte dai contemporanei sulla vocalità.

Come nel dramma di ascendenza wagneriana – pur criticato da Malipiero – i personaggi dell'opera non sovrappongono mai il loro canto, che è sempre 'dialogizzato'; le uniche voci date in sovrapposizione sono quelle dei cori, ovvero il coro di monache nel primo atto e il coro maschile nel secondo atto.

Di tutt'altra ascendenza storica è invece l'abbondanza di madrigalismi sia vocali che orchestrali, che si pongono come chiara conferma dell'amore di Malipiero verso la tradizione musicale pre-tonale.

Se si guarda infine all'impianto complessivo delle *Metamorfosi*, non si riscontra alcuna volontà di differenziare linguisticamente le sezioni metateatrali dell'opera, che pure – sul piano drammaturgico – ne costituiscono uno dei momenti più significativi. Anche tali scelte concorrono – insieme alla pervasività degli ostinati e alla mancata diversificazione sonora delle varie sezioni dell'opera – alla sensazione di monotonia generata dall'intero lavoro.

---

parlato»; Atto II, batt. 363, «Quasi parlato sino alla battuta 568 [sta per 368]») e “Il primo avventore” si esprime in «parlato» (Atto II, batt. 427, «Da qui sino alla fine sempre parlato»).

### 6.3 Le Canzoni

Come abbiamo più volte riscontrato, il flusso narrativo delle *Metamorfosi di Bonaventura* procede per giustapposizione di quadri ed episodi non consequenziali tra loro e questa particolare conformazione permette a Malipiero di introdurre liberamente, all'interno di un libretto in prosa, gli inserti lirici delle Canzoni.

In conformità con una prassi che, come si è visto, rappresenta una cifra della produzione teatrale di Malipiero, anche in quest'opera il musicista impiega testi derivati dalla tradizione letteraria antica, attribuendo loro funzioni differenti secondo modalità che in qualche modo egli aveva precedentemente messo in atto.

Si è già posto in evidenza il diverso trattamento che Malipiero ha riservato alle sezioni poetiche: i testi scelti possono essere molti, di diversa tipologia e argomento, e giustapposti – come avviene nelle *Sette canzoni* – o un'unica poesia può diventare filo conduttore dell'intero dramma, come in *Torneo notturno*; inoltre in alcuni casi il compositore inserisce brevi passi lirici, in altri dispone che intere sezioni siano costituite solo da poesie il cui contenuto viene naturalmente ricontestualizzato e posto a servizio del soggetto drammatico.

Nelle *Metamorfosi* il musicista combina tutti insieme questi comportamenti, facendo sì che l'opera, anche da questo punto di vista, si ponga come coacervo di soluzioni già sperimentate. Le due sezioni liriche che figurano nel primo atto, infatti, enucleano differenti tematiche che trovano, tra l'altro, corrispondenza con quelle trattate nelle rinomate *Sette canzoni*: anche nelle *Metamorfosi* sono presenti due innamorati che si scambiano promesse d'amore – anche se nella *Serenata*, quinto episodio delle *Sette canzoni*, era soltanto la voce maschile che esprimeva il proprio sentimento – e l'“Ubriaco” ritorna in scena dopo molti anni per intonare il suo canto di libertà. Inoltre, sebbene non si tratti di un testo poetico, anche il salmodiare delle monache che sospingono Ofelia verso il convento richiama idealmente il clima sonoro del secondo quadro delle *Sette canzoni*, *A vespro*. Le prime Canzoni che compaiono nelle *Metamorfosi* si stagliano dunque come vere e proprie parentesi avulse dalla vicenda drammatica e le tematiche cui rinviano risultano come ‘cristallizzate’ all'interno di queste forme letterarie tradizionali.

Un ruolo differente, invece, ricopre il testo poetico che viene scelto da Malipiero per l'ultimo atto delle *Metamorfosi*, in quanto esso non costituisce un inciso isolato dal flusso narrativo, ma anzi si pone come cornice dell'azione drammatica e ne determina il significato complessivo. Una soluzione, questa, che trova corrispondenza con la logica costruttiva che stava alla base del *Torneo notturno*, in cui la “Canzone del Tempo” ritornava più volte sebbene sempre trasformata nel suo senso dalla situazione drammatica. Il madrigale intonato dalla “Donna” affronta una tematica significativa e ricorrente nella produzione teatrale di Malipiero – ovvero il sentimento di un tempo che procede inesorabile e rende vani i tentativi dell'uomo d'intervenire sul proprio destino – e per la particolare posizione che il musicista gli assegna, esso diviene chiave di lettura di questo atto che illumina la parabola esistenziale del protagonista: Bonaventura, cieco da bambino,



riacquista la vista ma scopre una realtà difficile nella quale si può forse trovare una propria identità solamente accettando di cimentarsi in molteplici maschere.

Una funzione di cornice all'azione simile a quella appena analizzata, è assolta anche nel primo atto dalla Canzone che, nell'ambito della breve parentesi drammatica che vede protagonisti "Il commediante" e "Ofelia", viene intonata dalla donna: Malipiero, infatti, ripete esattamente lo stesso testo e la stessa musica in apertura e chiusura dell'episodio – sebbene nel secondo apparire sia tutto trasportato un tono sopra – e il ritorno di questa piccola sezione fa sì che non solo essa funga da delimitazione della sequenza narrativa, ma che l'intero passo risulti articolato al suo interno in tre momenti (A B A'), recuperando una struttura di natura decisamente tradizionale.

Un procedimento ancora differente è messo in atto dal musicista nella terza scena del secondo atto, costituita interamente dalla Canzone di "Donna Eleonora" e "Don Giovanni", la più ampia dell'opera: se gli inserti lirici del primo atto rappresentano nuclei avulsi dal contesto drammatico, mentre la Canzone del terzo atto determina il senso ultimo dell'azione, la serenata interpretata dai due personaggi risulta perfettamente integrata nel flusso narrativo. Questo passo dell'opera costituisce un chiaro esempio di "musica di scena" nel quale da una parte Malipiero riesce, come si vedrà, a restituire certe sonorità che caratterizzerebbero questo momento drammatico anche in un teatro di parola, dall'altra si serve dell'orchestra per connotare musicalmente la natura dei personaggi. È interessante osservare inoltre che il maestro, nell'ambito della parentesi metateatrale che chiude la quarta scena dell'atto, immagina che la «cantatrice ancora nelle vesti di Donna Eleonora» intoni, quasi un'eco, alcuni versi della sua Canzone: musicalmente Malipiero recupera qui la medesima melodia ma questi versi si trovano adesso decontestualizzati e vengono così svuotati della loro carica emotiva, mostrandosi come relitto di un sentimento che non può più realizzarsi.

Significato ancora differente assume, infine, la canzonetta intonata dal coro femminile in apertura della quarta scena del secondo atto. Malipiero dispone nuovamente un momento di 'musica di scena' in cui il canto, provenendo da fuori scena, si presenta piuttosto come una proiezione dell'immaginazione e dei pensieri di "Don Giovanni" che, accecato dalla gelosia, riconosce un atteggiamento malizioso nei gesti della donna e del paggio.

Nelle *Metamorfosi di Bonaventura* Malipiero crea un discorso musicale ininterrotto in cui non esistono significative ricorrenze motiviche e non sono riconoscibili precise simmetrie strutturali neanche in corrispondenza delle Canzoni. Sebbene i testi scelti da Malipiero presentino una comune derivazione 'storica', egli non adotta per tutti il medesimo criterio di trasposizione musicale: il compositore stabilisce una relazione sempre nuova tra le strutture dei testi poetici e quelle musicali che in alcuni casi si trovano in accordo, in altri risultano tra loro indipendenti; inoltre, a seconda dei contenuti specifici delle poesie, Malipiero escogita, come vedremo, soluzioni di scrittura musicale che mirano a restituire il particolare clima espressivo evocato dal testo.

In sintonia con un atteggiamento ricorrente in tutta l'opera, nelle Canzoni l'orchestra procede per lo più omoritmamente a sostegno del canto e il ricorso a una scrittura di tipo contrappuntistico è sempre correlato a precisi momenti drammatici. Anche l'armonia –

benché sempre connotata dal riferimento a sistemi sonori diversi – appare concepita in funzione della situazione drammatica.

Nella Canzone intonata dagli innamorati, per esempio, il maestro connota l'accompagnamento orchestrale di tratti stilistici che rinviano chiaramente alla musica tonale, evocando così sonorità di rassicurante derivazione storica. Il senso di 'stabilità' suggerito da questo modello di scrittura potrebbe rappresentare un mezzo attraverso il quale Malipiero intende suggerire la forza del sentimento d'amore, che rimane immune dalla corrosione del tempo. Tuttavia, se si osservano le figure degli innamorati che compaiono nel teatro del musicista, esse appaiono incarnazioni di un anelito all'assoluto che viene però sempre rivelato come vana illusione al suo scontrarsi con la realtà<sup>235</sup>. Anche l'affetto espresso nelle *Metamorfosi* da "Lui" e "Lei" si manifesta come una proiezione del desiderio, come cieco tentativo di difendere i propri sogni, fino all'ora estrema: significativo è il ripresentarsi delle due figure in chiusura dell'atto quando, dopo l'annuncio da parte di Bonaventura della fine del mondo – cui seguirà una danza sfrenata e il caos prenderà il sopravvento – "Lei" rinnoverà il proprio appuntamento d'amore, ultimo utopico tentativo di scegliere il proprio destino.

Come si è già anticipato, dal punto di vista drammaturgico questa Canzone si presenta come un nucleo isolato dal flusso narrativo e questa concezione viene confermata da Malipiero anche sul piano musicale: il compositore introduce l'ingresso dei due innamorati con il ritmo disteso di due accordi omoritmici di archi e fiati (Atto I, batt. 107-108), a segnalare l'aprirsi una breve parentesi drammatica che si chiuderà con la ripetizione da parte di trombe e violini I delle ultime tre note del canto di "Lei" (batt. 129) – quasi un sigillo all'appuntamento amoroso – cui seguirà un accordo di cesura in fortissimo di tutta l'orchestra.

Questa sezione lirica è costituita da una quartina di endecasillabi cui segue una strofa di quattro settenari e un endecasillabo che li intramezza, mentre gli ultimi due interventi dei personaggi non sono posti in versi. Nella trasposizione del testo in musica, tuttavia, Malipiero non stabilisce una corrispondenza sistematica tra il metro dei versi e quello musicale e riesce così in qualche modo a 'sfumare' il rigore strutturale del testo poetico.

Il primo intervento vocale di "Lui" è costituito da un'unica ampia frase che abbraccia i primi tre versi a cui segue l'intonazione dell'ultimo verso, caratterizzato da uno stile differente. La voce procede, infatti, nella prima parte (batt. 109-112) per linee ascendenti con presenza di salti di quarta e settima, mentre nella seconda ha un carattere più patetico determinato dalla presenza di un semitono discendente *mi-re $\sharp$*  (batt. 113).

Ascolta il canto con cui ti favella  
colui che sopr'ogn'altra cosa t'ama,  
perché tu sei la sua lucente stella  
e giorno e notte il tuo bel nome chiama.

---

<sup>235</sup> Cfr. COSTANZA, *Ribelli e sognatori nel teatro di Gian Francesco Malipiero* cit.

Atto I, batt. 109-114, partitura

**Lento**

**Lui**  
A - scol - ta il can - to con cui ti fa - vel - la co - lui che so - pra o - gni al - tra co - sa

**V. I**

**V. II**

**Viola**

**V. celli**  
*p*

**Lui**  
t'a - ma, per - ché tu sei la sua lu - cen - te stel - la

**V. I**  
*pp*

**Viola**

**V. celli**

**Lui**  
e gior - no e not - te il tuo bel no - me chia - ma.

**V. I**

**Viola**

**V. celli**

**C. bassi**  
*p*

Nell'accompagnamento strumentale sono riconoscibili alcune figure tipiche della musica tonale come per esempio il disegno melodico dei violini I a battuta 112-113 che giunge alla sensibile (*sol*<sub>♯</sub>) e la risolve, tutto amplificato dal patetismo che conferisce la sincope.

Atto I, batt. 112-113, violini I



Un ulteriore riferimento ai modi della scrittura tradizionale è dato dalla presenza di chiari esempi di madrigalismi, quali il salto di settima nel canto in corrispondenza di «t'ama» e «stella» e l'effetto d'eco creato dall'imitazione tra voce e violini I (batt. 113-114) che rende l'idea del chiamare espressa dal testo («e giorno e notte il suo bel nome chiama»).

Se l'accompagnamento espressivo del quartetto d'archi sosteneva la voce di “Lui”, all'ingresso del canto femminile si riscontra un cambiamento: suonano fiati e celesta e “Lei” procede per valori più piccoli, con una linea decisamente spezzata e con salti di settima ascendenti e quarta discendenti (batt. 115-116) sulle parole «amante» e «gelosa» – ancora dei madrigalismi che rendono la passione emotiva del personaggio –, finché la linea vocale ascende fino a coprire l'estensione di un'ottava (batt. 119). Se si osserva, inoltre, il testo e il carattere nervoso della melodia di “Lei”, è possibile riconoscere in questa figura una servetta tipica dell'opera buffa.

Anche in questo caso Malipiero assegna al canto un'unica arcata melodica che riunisce i primi tre versi del testo, mentre vengono scanditi separatamente gli ultimi due settenari.

Quanto tu sei mio amante  
Tanto son io gelosa,  
e per fuggir dal mio crudel martire  
fuggo la vita mia,  
ma non la gelosia.

Atto I, batt. 115-120, partitura

**Più mosso**

Fl. *p*

Cl. *p*

Celesta *p*

Lei  
Quan - to tu sei a - man - te tan - to son io ge - lo - sa e per fug - gir dal mio cru -

Viola

Detailed description: This system of the score is for measures 115-120. It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Celesta, the vocal line (Lei), and Violin (Viola). The Flute part begins with a first finger fingering (I) and a dynamic marking of *p*. The Clarinet part also starts with a first finger fingering (I) and a dynamic marking of *p*. The Celesta part has a dynamic marking of *p*. The vocal line is in 5/4 time and contains the lyrics: "Quan - to tu sei a - man - te tan - to son io ge - lo - sa e per fug - gir dal mio cru -". The Viola part has a dynamic marking of *p*. The tempo is marked "Più mosso".

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Celesta *p*

Lei  
del mar - ti - re fug - go la vi - ta mi - a ma non la ge - lo - si - a.

Detailed description: This system of the score is for measures 115-120. It features six staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Celesta, and the vocal line (Lei). The Flute part has a dynamic marking of *p*. The Oboe part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet part has a dynamic marking of *p*. The Bassoon part has a dynamic marking of *p*. The Celesta part has a dynamic marking of *p*. The vocal line is in 3/4 time and contains the lyrics: "del mar - ti - re fug - go la vi - ta mi - a ma non la ge - lo - si - a.". The tempo is marked "Più mosso".

Fin qui l'accompagnamento che il compositore assegna all'orchestra risulta differenziato a seconda del personaggio che si esprime: la melodia di "Lui" ha un carattere disteso e l'orchestra presenta stilemi tipici della scrittura tonale che definiscono il suo atteggiamento da corteggiatore; quando è "Lei" a cantare, invece, cambia il clima complessivo e vengono introdotti strumenti con suoni acuti e staccati.

Riprende "Lui" (batt. 121-125) e ritorna l'accompagnamento degli archi, anche se è l'oboe a suggerire la nota al canto che qui, quasi influenzato dalla vocalità di "Lei", presenta valori ritmici più piccoli rispetto al primo intervento. Proprio in questo punto in cui il personaggio non pronuncia versi, Malipiero si mostra più fedele all'articolazione sintattica del testo e dispone piccoli frammenti melodici che corrispondono alle singole frasi.

A battuta 126 tutto si svuota e rimane solo il tremolo delle viole che fa da sfondo all'intervento di "Lei", il cui canto è adesso vicino al parlato e – anch'esso un madrigalismo – procede per piccolissimi intervalli rendendo così il tono sottovoce della scena.

LUI La gelosia! Fedeltà ti giuro e salda come questo marmo.

Il mio cuore è sinceramente tuo.

LEI A mezzanotte troverai socchiusa la porta segreta. Addio.

Atto I, batt. 121-129, partitura

**Meno mosso**  
(Tocca Bonaventura invece della statua)

(Non rallentare)

Lui  
La ge - lo - si - a! Fe - del - tà ti giu - ro e sal - da co - me que - sto mar - mo.

Viola  
*p*

V.celli  
*p*

C.bassi  
*p*

Fag.  
*p*

Lui  
Il mio cuo - re è sin - ce - ra - men - te tu - o.

V. I  
*p*

Viola

V.celli

C.bassi

Lei  
A mez - za - not - te tro - ve - rai soc - chiu - sa la por - ta se - gre - ta. Ad - di - o.

Viola  
*pp*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Trombe *f* senza sordina

G.cassa *mf*

Lei Si allontana Bonaventura esce dal suo nascondiglio

V. I *f*

V. II *f*

Viola *f*

All'atteggiamento trasognante degli innamorati si oppone l'aspra rivelazione offerta dall'"Ubriaco" la cui Canzone, come già detto, rappresenta un'altra digressione dal flusso narrativo e viene anch'essa segnalata da Malipiero sul piano musicale: l'ingresso del personaggio è, infatti, anticipato da volatine ascendenti assegnate ai bassi (batt. 168-169) – che enunciano progressivamente da tre a sei suoni – che suggeriscono quasi l'impressione di un sipario che si apre.

L'accento esasperato del canto di questo personaggio, che vuole svelare come la pazzia appartenga a ciascun vivente, trova corrispondenza in un accompagnamento strumentale dal carattere fortemente cromatico, in linea con il tono di denuncia del testo poetico: Malipiero costruisce infatti un sostegno armonico al canto in cui sono frequenti le sovrapposizioni di quarta e gli accordi prodotti dall'orchestra racchiudono sempre un intervallo di semitono. L'"inno alla pazzia" intonato dal baritono è reso da una vocalità che quasi sempre tocca un registro molto acuto e che mantiene un atteggiamento declamatorio;



la melodia del canto, però, non presenta un andamento spezzato ma piuttosto ondulato, a grandi frasi, quasi a voler rendere il barcollare dell'ubriaco (da notare anche il "portato" di battuta 174 e, con eguale intenzione, l'andamento ritmico 'barcollante' dei violoncelli a battuta 175).

La Canzone è costituita da un'unica strofa in versi sciolti la cui sintassi viene stavolta perfettamente rispettata nell'intonazione musicale: Malipiero crea infatti arcate melodiche che corrispondono alla scansione dei singoli periodi del testo.

Pazzo è ciascun vivente  
chè ciascun ha un ramo di pazzia.  
Ma più chi vuol coprir la sua pazzia.  
Pazzo chi crede in terra  
non aver questo ramo di pazzia.

Atto I, batt. 170-178, partitura

Ob.

Cl.

L'ubriaco

Paz - zo è cia - scun vi - ven - te ché cia - scun ha un ra - mo di paz - zia.

V. I

V. II

Viola

V.celli

C.bassi

L'ubriaco

Ma più chi vuol co - prir la sua paz - zi - a. Paz - zo chi

V. I

Viola

V.celli

C.bassi

portato

triummum

divisi

*f*

The image shows a musical score for a section of an opera. The instruments listed are Trombe (Trumpets), G.cassa (Cymbals), L'ubriaco (The Drunkard), V. I (Violin I), V. II (Violin II), Viole (Viola), V.celli (Violoncelli/Violas), and C.bassi (Contrabassi/Double Basses). The vocal line for 'L'ubriaco' has the lyrics: 'cre-de in ter-ra non a - ver que-sto ra-mo di paz-zi - a.' The score includes dynamics such as 'I con sordina', 'f', and 'ff'. There is a triplet of eighth notes in the vocal line and a triplet of eighth notes in the Viola part.

A battuta 175-176 violini I, viole e contrabbassi presentano tre note ripetute che, se da una parte determinano il sostegno armonico al canto, dall'altra potrebbero rinviare anche all'incipit del tema del corno – tema identificativo di Bonaventura – tracciando così un legame ideale tra la figura dell'“Ubriaco” e quella del guardiano notturno, entrambi intenti a rivelare il gioco di inganni che governa l'esistenza.

Unico riferimento alla scrittura contrappuntistica tradizionale in questa sezione è riconoscibile nel procedimento imitativo presente tra violoncelli e viole a battuta 176-177 (a batt. 177-178 la tromba ripete le stesse note ma con un ritmo puntato) che però viene subito sfumato in quanto la prima enunciazione dell'inciso ha un carattere cromatico che si perde al suo ripresentarsi. Interessante è anche, nelle battute successive, il reiterato intervallo d'ottava prodotto dai violini I che si intreccia, in sincope, con un accordo omoritmico dell'orchestra dal carattere fortemente dissonante.

A battuta 181-182 il canto dell'“Ubriaco” rimane bloccato su due note che reiterano l'intervallo di terza e la parte strumentale suona un unico accordo che esaurisce il totale cromatico: è singolare qui la distribuzione del materiale armonico in quanto al pianoforte Malipiero assegna la parte diatonica, mentre ad arpa e bassi le note complementari.

Pazzi tutti quelli  
 che il loro fin pongon nell'oro.  
 Pazzo, chi col tesoro  
 pensa di ricoprir la sua pazzia,  
 pazzo chi in festa e in suoni  
 vive, e chi troppo piange sua pazzia.

Atto I, batt. 180-186, partitura

Fl. I

Ob.

Cl. I

Fag.

Tamb. mil.

P.forte

Arpa

L'ubriaco  
 quel-li che il lor fin pong-on nel - l'o-ro. Paz-zo chi col te - so-ro pen-sa ri co-prir la sua paz-zi - a,

V. I

V. II

Viola

V.celli divisi

V.celli

arco

arco

*f* *mp*

*f* *mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

Fag.   
 Tamb. mil.   
 P.forte   
 Arpa   
 L'ubriaco   
 paz - zo chi in fe - sta e in suo - ni vi - ve e chi trop - po   
 V. I   
 Viola   
 V.celli   
 V.celli   
 L'ubriaco   
 pian - ge sua paz - zi - - a.   
 V. I   
 V. II   
 Viola   
 V.celli   
 C.bassi

La presenza di questi accordi in omoritmia nell'accompagnamento fa sì che l'attenzione dell'ascoltatore possa concentrarsi sulla voce; l'orchestra inoltre assume qui un carattere percussivo che corrisponde all'insistenza del personaggio sull'idea della pazzia, quasi un'ossessione che si traduce in suono. Solo alla fine, a battuta 185-186, la melodia della voce assume un profilo spezzato che dilata progressivamente gli intervalli (dall'intervallo

di terza alla sesta) fino all'acuto urlato che rende l'esasperazione del personaggio deformandone il canto.

Come abbiamo più volte ribadito, nelle Canzoni l'accompagnamento dell'orchestra si pone a servizio dell'intonazione vocale, della quale rafforza alcuni tratti stilistici. La breve sezione drammatica in cui "Il commediante" dà prova di bravura interpretando l'Amleto shakespeariano che si separa da Ofelia è concepita formalmente da Malipiero secondo un'articolazione di tipo tradizionale (A B A'); e in linea con la tradizione risulta anche la scrittura musicale, piegata completamente alla pratica del canto accompagnato e caratterizzata, come vedremo, da diversi elementi che rinviano chiaramente al sistema tonale.

Nell'intonazione del testo poetico (A) – costituito da quattro versi eterometrici – il musicista dispone una sfasatura dal punto di vista metrico tra l'andamento del testo poetico e la scrittura musicale, sebbene il canto di Ofelia proceda per piccoli gruppi melodici che abbracciano i singoli versi – nell'intonazione degli ultimi due Malipiero gioca tra l'altro sulla ripetizione di due elementi, uno discendente e uno ascendente costituiti dalle stesse note diversamente organizzate nel ritmo.

Le trombe (batt. 240-241) suonano tre note (*mi*, *re<sub>♯</sub>*, *si*) che anticipano il canto di Ofelia (batt. 244-245) e saranno chiave di tutto l'episodio: è subito riconoscibile nell'armonia prodotta dall'orchestra una triade di Mi minore con il *re<sub>♯</sub>* e sul canto di Ofelia ai flauti Malipiero assegna un pedale di *mi* che, secondo i canoni della scrittura tonale, risolve ascendendo di grado; intanto i violini I (da batt. 244) enunciano un tema che inizia dalla nota *si* e viene ripetuto in canone dalle viole all'ottava inferiore.

Come scoprir l'amor tuo vero?  
Tu sei morto, ahimè,  
Sul tuo corpo fiorisce la gramigna  
E sotto la pietra riposar non puoi.

**Calmò**

Corni I II

Trombe I con sordina

Ofelia *Appare Ofelia* *canta:* *3*  
Co-me sco-pri - re l'a-mor tuo ve - ro? Tu sei mor - to, ahi-

V. I *f*

V. II *f*

Viola *f* *p*

V.celli *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Celesta *p*

Ofelia *6* *3* *3*  
mé, sul tuo cor-po fio - ri - sce la gra-mi-gna, e sot-to la pie-tra ri-po-sar non puo - i.

VI. I *p*

V. II *p*

Viola *p*

V.celli *p*

Nella sezione centrale di questa sequenza drammatica (B) tra i due personaggi avviene uno scambio di battute non in versi poetici ma, nonostante questa differenziazione, Malipiero mantiene nell'accompagnamento strumentale i caratteri appena delineati.

L'intervento del "Commediante" (da batt. 247) viene, infatti, sostenuto dai violoncelli che producono un pedale di *re*<sub>♯</sub>, una delle note chiave dell'episodio, e poco oltre (batt. 261-264) l'idea dello strisciare sulla terra è resa mediante un tradizionale madrigalismo: nel canto due terzine disegnano una scala discendente di grado a cui corrispondono nell'accompagnamento le scale discendenti dei violini II e delle viole. Inoltre quando "Il commediante" afferma che «l'amore è un pegno per l'eternità», il senso di un tempo che si ripete sempre uguale viene reso da un canone tra violini e bassi, divisi per ottave, mentre la voce si arresta ripetendo più volte la stessa nota. E, ancora, l'ostinato dei violoncelli a partire da battuta 284, costruito su scale ascendenti, è un ulteriore madrigalismo attraverso il quale Malipiero intende rendere musicalmente il «girar dell'arcolai». A questo madrigalismo il compositore ne sovrappone altri due interpretati dal canto di "Ofelia": uno – trattato in senso inverso – è dato da una scala ascendente posta in corrispondenza delle parole «chiamalo giù», a cui segue una linea melodica discendente quando la donna continua «giù quell'infedele che rapì la figlia al suo signore».

Generalmente il profilo melodico delle voci, sia del "Commediante" che di "Ofelia", presenta un andamento spezzato, con frequenti salti di settima, e l'accompagnamento strumentale, che durante la Canzone aveva un carattere principalmente accordale, è caratterizzato qui da procedimenti propri della scrittura contrappuntistica.

Atto I, batt. 277 e 288-289, riduzione per canto e pianoforte

The image shows a musical score for Act I, measures 277 and 288-289. It features a vocal line for the Commediante and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line starts with the lyrics "So-rel-la" and "Il tuo va-neg-giar va-le più di un par-lar da sen-no". The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

Sebbene il carattere complessivo di questa sezione drammatica rinvii alla scrittura tonale, sono presenti tuttavia alcuni casi in cui Malipiero recupera la prassi di intrecciare diverse matrici stilistiche: quando "Il commediante" si rivolge a "Ofelia" chiamandola «sorella» (batt. 277), il musicista fa sì che la voce costruisca melodicamente una triade di dominante di La maggiore, richiamando chiaramente la scrittura tonale; sotto di essa, però, egli sovrappone due triadi, di Sol<sub>♯</sub> e Fa<sub>♯</sub> minore, creando il consueto effetto di dissonanza che sembra voler tradurre il disagio che il personaggio vive nel proprio animo. Allo stesso modo, a battuta 288-289, la scala ascendente per toni interi assegnata alla voce – che



recupera alcune note del canto di “Ofelia” (batt. 285) – è sostenuta da accordi omoritmici dell’orchestra dal carattere cromatico.

La Canzone di “Donna Eleonora” e “Don Giovanni” costituisce un esempio di ‘musica di scena’, nel quale Malipiero si serve dell’accompagnamento strumentale anche per evocare precise sonorità: il canto di “Donna Eleonora”, infatti, viene sostenuto da una parte strumentale che procede per accordi, simulando il suono del liuto con cui la donna si accompagna. La presenza di questo strumento antico sulla scena viene, inoltre, richiamata dalla successione di sei note che Malipiero assegna all’arpa a sostegno del canto di Don Giovanni, successione all’interno della quale è possibile rintracciare un colore tonale: si tratta di un accordo di undicesima (*fa<sub>♯</sub>-la<sub>♯</sub>-do<sub>♯</sub>-mi<sub>♯</sub>-sol<sub>♯</sub>-si*) costituito da una triade di Fa<sub>♯</sub> minore con sopra una settima, una nona e un’undicesima che non sembrano appartenere alla stessa tonalità in quanto il *sol* è naturale.

Atto II, batt. 204, arpa



inquadrate univocamente, e la usa in abbinamento con una delle figure più tradizionali ovvero l'arpeggio di accompagnamento.

Il testo poetico è organizzato in sei interventi alternati dei due personaggi, costituiti da un diverso numero di versi eterometrici e in rime libere: molto lunghi sono i primi due di "Donna Eleonora", mentre più brevi risultano quelli di "Don Giovanni". La sezione si chiude infine con uno scambio di battute, ciascuna di soli tre versi. Nella trasposizione musicale Malipiero fa sì che ai timbri aerei di arpa e celesta – che sostengono la voce femminile e richiamano il suono del liuto – subentri il suono del pianoforte quando interviene "Don Giovanni". L'orchestra riesce a esprimere così la distanza emotiva che "Donna Eleonora" mostra verso la poesia che sta intonando – un 'oggetto' artistico lontano dal proprio sentire – e, contrapponendo a questa sonorità un timbro più 'concreto' quando canta "Don Giovanni", suggerisce il desiderio di possesso fisico che nutre questo personaggio.

Complessivamente il profilo vocale di "Donna Eleonora" risulta spezzato e copre un registro piuttosto ampio, con salti di quarta e settima, e l'intonazione del testo procede per piccole arcate melodiche che abbracciano uno o più versi. Questo andamento è ancor più esasperato nel canto di "Don Giovanni" che presenta frequenti salti discendenti di quarta e settima che traducono in musica la bramosia del personaggio verso l'amata che sfugge alle sue attenzioni: sono chiari madrigalismi in linea con la tradizione i due intervalli discendenti (batt. 166-168) sulle parole «sospirando» e «piango» e le varie sequenze discendenti in corrispondenza del quarto e quinto verso della seconda strofa («Or se ciò non ti basta, | Anima mia dolcissima, che vuoi?»).

DONNA ELEONORA

Con ferro fedele alla mia fede

mi aprirò le vene

e dopo mille querele

farò fede a l'infedele.

A te mi dono

nè per tempo giammai, né per fortuna

verrà ch'io mi ti toglia

e per vital suggello

di quest'ultima fede,

del nome mio, con questo sangue

segnato sia l'irrevocabil dono.

Tu non credesti

A le mie tante lagrime, a i sospiri,

or fia mai che tu non creda

a queste calde gocce di sangue,

che fuor delle vene piange il mio core.

DON GIOVANNI

Sospirando io piango

La tua perduta fede,

e il tuo perduto tesoro de l'amor mio.

Or se ciò non ti basta,

Anima mia dolcissima, che vuoi?

Alla Canzone segue un breve momento strumentale (da batt. 215) che ‘racconta’ i vari tentativi di “Don Giovanni” di possedere l’amata: attraverso l’ostinato di pianoforte e archi (con il portato dei violini I) Malipiero vuole esprimere l’azione insistente dell’uomo, mentre il ritmo puntato dei corni traduce la resistenza e la fuga di “Donna Eleonora”. E ancora (batt. 219) gli accordi in omoritmia degli archi su cui si snoda la melodia di oboe e clarinetto – raddoppiata “per frammenti” dallo xilofono – rende l’affanno dell’uomo che, come recita la didascalia, «crede di vedere fra gli alberi l’ombra del fratello, estrae la spada e si batte con le fronde, furiosamente». Un breve intervento di Bonaventura ha la funzione di cerniera tra questa scena e la successiva ed è preceduto da un intermezzo strumentale in cui Malipiero gioca su una contrapposizione timbrica tra archi e fiati che si rispondono in un contrappunto ricco di idee melodiche.

La quarta scena del secondo atto si apre con il coro femminile che intona «La rosa languidetta», un testo poetico costituito da dodici versi scanditi in due gruppi di cinque settenari e un endecasillabo. Sintatticamente la strofa è divisa in due periodi di sei versi ciascuno e questa struttura viene perfettamente rispettata da Malipiero nell’intonazione musicale. Il canto di soprani e contralti, infatti, risulta scandito in due momenti separati da un passaggio strumentale di cesura (“Non troppo mosso (fra triste e grazioso)”, batt. 278-310) dal carattere contrappuntistico in cui attraverso l’orchestra Malipiero commenta l’azione scenica: il musicista impiega pochi elementi melodici – piccoli frammenti derivati dalla linea vocale – che si ripetono e simulano la ripetitività dei giochi di “Donna Eleonora” e del paggio. Nel primo intervento il coro interpreta i primi sei versi procedendo omoritmicamente e delineando una melodia dal profilo ondulato – che raggruppa i versi a due a due – priva di salti significativi, accompagnata dai pizzicati degli archi e da note ripetute dei fiati con un contrappunto ritmico dei fagotti; al secondo ingresso delle voci, sostenuto da accordi degli archi, si intreccia a esse una melodia senza testo intonata da “Donna Eleonora” che reitera più volte l’intervallo di quarta. Quando «Don Giovanni fa vedere al fratello i due giovani incoscienti, proprio nell’istante in cui essi cadono abbracciati sul divano» (da batt. 339), Malipiero fa intonare nuovamente a “Donna Eleonora” alcuni versi della sua Canzone («Con questo stesso sangue segnato sia l’irrevocabile dono») con la medesima melodia – sebbene trasportata un tono sopra – che, se alla sua prima enunciazione era legata a un momento ludico, adesso acquista per la donna un significato strettamente connesso alla vicenda drammatica in quanto risulta premonitore del delitto di cui essa cadrà vittima.

Il musicista apre l'ultimo atto delle *Metamorfosi* con il ritmo travolgente di un'introduzione strumentale dal carattere contrappuntistico che progressivamente dilata i suoi valori fino a costruire un gioco imitativo tra violini II, viole e violoncelli sul quale – fermo il pedale acutissimo dei violini I – si snoda il tema del corno assegnato stavolta non ai corni, bensì a pianoforte e contrabbassi. Il tema di Bonaventura si ascolta nuovamente ai corni proprio nel momento in cui il personaggio «giovanissimo e cieco, siede fra la madre e la donna» e si ascolta quindi l'intonazione del madrigale «Volan gli anni, i mesi e l'ore».

Nella trasposizione musicale del testo Malipiero rispetta esattamente la scansione metrica dei versi, assegnando al canto per ognuno di essi un disegno melodico ondulato che produce l'effetto di circolarità, confermato inoltre dall'accompagnamento strumentale di due coppie di viole e violoncelli. La sensazione della «ruota» del tempo che «sempre gira» è generata anche dal fatto che il compositore crea una melodia vocale in cui le ultime tre note di ogni frase disegnano un'arcata discendente, cui segue un salto ascendente verso la nota che apre il verso successivo.

Volan gli anni, i mesi e le ore  
questa ruota sempre gira,  
chi sta lieto e chi sospira,  
ogni cosa alfin poi muore.

Atto III, batt. 236-240, partitura

Oboe

La Donna  
Vo - lan gli an - ni i me - si e le o - re, que - sta ru - o - ta sem - pre gi - ra, chi sta lie - to e chi so - spi - ra

Viola sola I

Viola sola II

V.cello solo I

V.cello solo II

Fl.

Ob.

Cl.

La Donna  
o - gni co - sa al - fin poi muo - re.

Viola I

Viola II

V.cello solo I

V.cello solo II

Questa Canzone, a eccezione dell'ultimo verso, viene poi intramezzata agli interventi di Bonaventura e della "Madre", infiltrandosi così all'interno della trama drammatica: il musicista fa intonare alla "Donna" i singoli versi – che vengono ripetuti in ordine sparso e

riproducono esattamente lo stesso profilo melodico ma trasposto in regioni armoniche differenti – come una sorta di eco rimasto vivo nella memoria del protagonista.

Come abbiamo già detto, Malipiero chiude la sua opera con la ripetizione dell'intera Canzone, anche se stavolta il contrappunto d'accompagnamento di viole e violoncelli viene qui sostituito da un sostegno accordale degli archi in pianissimo che predispone alla sonorità ovattata su cui si chiudono *Le metamorfosi*. «Appare “la donna” tenendo in mano la rosa rossa che depone sul corpo inerte di Bonaventura» e sembra che ogni azione si spenga; ma con un ultimo grido acuto dell'ottavino Malipiero avverte che il cammino del proprio personaggio non si è ancora concluso.

## *Gli eroi di Bonaventura. Malipiero racconta il proprio teatro*

### 7.1 Dalle *Metamorfosi* agli *Eroi*: il ‘ritorno’ di Bonaventura e dei suoi personaggi

Nelle opere teatrali che seguono l’esperienza delle *Metamorfosi di Bonaventura* Gian Francesco Malipiero ha mostrato la chiara intenzione di ritornare alla tradizione del teatro antico, della «comedia». Nel Catalogo annotato dall’autore egli stesso ha scritto a proposito di *Don Tartufo Bacchettone* (1966):

Il teatro è un vizio, si crede di poter guarire e poi ci si ricasca, appunto come accade per tutte le passioni le quali, in ultima analisi, sono irresistibili appunto come il vizio<sup>236</sup>.

Il maestro ormai vegliardo ha sentito come esigenza insopprimibile il richiamo del palcoscenico ma, ancor di più, dell’arte drammatica antica. L’atto unico *Don Tartufo Bacchettone* nasce da una singolare commistione tra *Le Tartuffe ou L’Imposteur* di Molière (1669) e il *Don Pilone, ovvero Il Bacchettone falso* di Gerolamo Gigli, libera traduzione del testo francese; e anche il libretto del *Marescalco* (1968) deriva dall’omonima commedia di Pietro Aretino, di cui Malipiero ha conservato il dialogo originale e la scena unica. Anche in questo caso, com’è sua consuetudine, il musicista interviene rielaborando in maniera personale i testi letterari da cui sono derivati i soggetti facendo emergere, ancora una volta, l’impronta peculiare della propria scrittura.

Sebbene i libretti di entrambe le opere si discostino per argomento e contesto culturale dalla temperie cui rinviano *Le metamorfosi di Bonaventura*, esse presentano tuttavia alcuni elementi di continuità con l’idea di teatro musicale espressa in precedenza dal maestro. La consequenzialità narrativa, per esempio, viene anche qui parzialmente offuscata da un procedere temporale irregolare, fatto di improvvise accelerazioni – come per la risoluzione finale del *Don Tartufo Bacchettone* realizzata nelle ultime dodici battute, con sconcertante rapidità – o nel quale viene rimaneggiato l’ordine degli eventi rispetto alla fonte letteraria di riferimento, come nel caso del *Marescalco*. Un altro elemento di continuità con la cifra stilistica del teatro di Malipiero è data dalla presenza delle Canzoni: prima della risoluzione finale nel *Don Tartufo Bacchettone* la cameriera intona «Cecco velluto», antica poesia popolare italiana<sup>237</sup>, e *Il marescalco* è puntellato da un ritornello intonato dal personaggio di “Giannicco” nel quale egli annuncia il matrimonio del protagonista che, a

<sup>236</sup> *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 221.

<sup>237</sup> MALIPIERO, *L’armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 610.

sua volta, viene istruito dalla “Balia” affinché impari una sorta di formula magica che lo difenderà dal suo ‘tragico’ destino.

Dopo un breve ritorno al teatro di tradizione, Malipiero avverte probabilmente l’urgenza di volgere lo sguardo alla propria drammaturgia, quasi a voler compiere un bilancio del percorso compiuto nell’arco della sua ampia produzione scenica. La partitura degli *Eroi di Bonaventura* riveste, infatti, i caratteri di una vera e propria retrospettiva teatrale che definirei ‘itinerante’, in quanto lambisce opere composte tra gli anni ’30 e ’50, fino alle più recenti *Metamorfosi di Bonaventura*.

L’edizione Scheiwiller del libretto degli *Eroi* si apre con una lunga premessa di Malipiero in cui egli rivela quanto avvenne nella sua fucina, suggerendoci la chiave di lettura dell’opera:

Il melodramma è un giuoco di ombre che passano su una tela bianca e spariscono senza lasciar traccia, è la vittima più duramente provata dalla incostanza degli “umori” e sovente dal malumore. Difatti è con il concerto dell’uomo malcontento che Bonaventura si ripresenta alla ribalta<sup>238</sup>.

Se la figura di Bonaventura incarna una proiezione del maestro veneziano, egli stesso diventa protagonista della sua opera non come personaggio agente, quanto piuttosto come commentatore critico degli eventi scenici e come spettatore, in sintonia e alleanza con il pubblico cui mostra il proprio percorso artistico. Il “malumore”, però, da sempre riconosciuto quale elemento caratteriale proprio del compositore, conferirà all’intera opera un sapore amaro di disfatta. Malipiero, infatti, nella premessa al libretto ha precisato:

La mia melodrammatica tragedia si conclude con l’ultima scena (la pazzia) delle *Metamorfosi di Bonaventura*. Ritengo una prova di autentica follia l’essermi illuso che queste metamorfosi potessero cancellare qualche dubbio sul mio teatro, vanno invece ad aumentare le montagne di carta sulle quali cade Bonaventura. Una rosa rossa, quella del mio primo amore, è il solo omaggio che rallegra la sua cartacea sepoltura, però questa sepoltura è un simbolo, non si riuscirà a seppellire per sempre questo mio avventuroso eroe<sup>239</sup>.

Nonostante la disillusione sulla possibilità di trovare nel teatro musicale una chiave giusta per attingere al senso profondo del reale, rimane sempre aperto per il maestro veneziano uno spiraglio di fiducia nel futuro, nella capacità dell’uomo di escogitare nuovi espedienti per riconoscere una propria ragione esistenziale.

Certamente gli *Eroi di Bonaventura* assumono un carattere conclusivo che io ho voluto in essi riassumere una parte del mio teatro [...]<sup>240</sup>.

<sup>238</sup> ID., *Gli eroi di Bonaventura* cit., p. 7.

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>240</sup> *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 222.



John Waterhouse ha interpretato questo lavoro teatrale come la manifestazione di una sorta di ripiegamento di Malipiero su se stesso. Secondo lo studioso inglese il compositore, quasi novantenne, piuttosto che impegnarsi nell'ideazione di un nuovo dramma avrebbe puntato al recupero di alcune sue pagine cui dare nuova vita attraverso un'operazione di smembramento e ricomposizione. È stato colto nel "malumore" che caratterizza il prologo introduttivo una chiara traccia della posizione intellettuale del maestro veneziano rispetto alla contemporaneità:

Il vecchio soffre: soffre l'inutilità del suo impegno per la modernità, che grazie alle sue 'fatiche' s'è fatta, s'è fatta senza trattenere la memoria o il rispetto di 'chi l'ha fatta' [...] <sup>241</sup>.

Questa prospettiva risulta, tuttavia, piuttosto riduttiva. Sebbene il pessimismo di Malipiero sia ormai punto fermo nell'immaginario degli studiosi che si accostano alla sua figura, la sua attività artistica degli ultimi anni è prova di una forte motivazione a scrivere che trova linfa rinnovata nonostante l'età avanzata. Se il proposito iniziale nel comporre gli *Eroi* era quello di restituire uno spaccato del proprio percorso teatrale, Malipiero terrà fede alla sua promessa di una "sepoltura" solo simbolica dell'"avventuroso eroe" Bonaventura: è ancora forte l'attrazione per il teatro musicale, tanto da spingere il musicista a rimettersi in attività per la composizione di altre due opere – *Uno dei dieci* e *L'Iscriota* (1970) – quale ultimo sigillo alla sua lunga produzione drammatica.

## 7.2 La struttura e l'impianto metateatrale dell'opera

*Gli eroi di Bonaventura* nascono da un singolare 'assemblaggio' di stralci di opere teatrali preesistenti: Malipiero ha scelto alcuni titoli che appartengono alla sua ampia produzione scenica e li ha disposti secondo una precisa logica costruttiva. La partitura musicale non presenta, pertanto, un forte carattere di originalità. Si è scelto quindi di condurre qui solo alcune riflessioni sull'impianto complessivo dell'opera e sulla peculiare organizzazione del testo librettistico.

Il gusto per l'"artificio", per la libera manipolazione dei mezzi letterari e musicali a propria disposizione, ha da sempre contraddistinto la posizione intellettuale del compositore, che già in una lettera a Bontempelli degli anni '30 scriveva:

La musica è l'arte del trucco. In pittura si falsificano i grandi maestri... in musica ogni autore si falsifica da sé, prima di nascere è già un abile falsificatore <sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> *Il grande, benemerito, utente dell'Annunziata. Le dissolute diseconomie farmaceutiche asolane di Gian Francesco Malipiero nell'anno degli Eroi di Bonaventura 1969*, in *La carica dei quodlibet. Carte diverse e alcune musiche inedite del maestro Malipiero*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, p. 94.

Il recupero di opere del passato da parte del maestro non dev'essere però ricondotto genericamente all'attrazione per una "poetica del frammento" o alla volontà di sperimentare il riuso di materiali parziali propri: dietro l'ideazione degli *Eroi* occorre cogliere un disegno intellettuale più ampio. Volendo sviluppare un'idea artistica assolutamente nuova, Malipiero ha mirato infatti a una vera e propria 'ri-funzionalizzazione' di alcuni oggetti drammatici già noti; e proprio questa sua «personalità creativa sintetica», il suo essere «artefice costruttore e decostruttore»<sup>243</sup> è stato identificato da Adriana Guarnieri Corazzol come elemento di modernità dell'ultima produzione del musicista. Negli *Eroi*, pur impiegando frammenti drammatici non nuovi, il musicista li sceglie con cura e li riorganizza perché dal loro 'montaggio' possa derivare un'entità teatrale che da essi dipende solo in quanto ne deriva i soggetti. Vista la singolare natura dell'opera quale *collage* di materiali preesistenti, Malipiero può ricorrere a una delle soluzioni formali proprie delle sue prime prove teatrali, ovvero l'organizzazione del dramma «a pannelli», espediente che rende sicuramente più agevole la giustapposizione di momenti narrativamente eterogenei.

Nell'opera figura anche un altro elemento che si pone in continuità con la concezione drammatica espressa da Malipiero: è l'immancabile presenza delle Canzoni antiche, che conferiscono al variegato *collage* da cui gli *Eroi* prendono forma un significato proprio, che si pone oltre i singoli drammi che lo compongono. Come ha infatti acutamente colto Laura Zanella<sup>244</sup>, un filo rosso lega la canzone iniziale («Io semina il campo ed altri il miete») all'ultima intonata dalla "Donna" di fronte a Bonaventura («Volan gli anni i mesi e l'ore») attraverso l'intermedia canzone del "Padre" nel sesto quadro del dramma («Passa via il tempo, il mese, l'anno e il giorno»). Tramite la poesia antica Malipiero dà voce, ancora una volta, a un tema che ha attraversato tutta la sua produzione teatrale: la percezione di un tempo che scorre inesorabile e l'incapacità dell'uomo di dominarlo. E conferisce così all'insieme di frammenti un senso di unità 'ideale'.

Inoltre, com'era avvenuto nelle *Metamorfosi*, anche negli *Eroi* la figura di Bonaventura si presenta quale ritratto 'artistico' dello stesso Malipiero. Come il protagonista delle *Veglie* ripercorre a ritroso nella memoria gli stravaganti incontri avvenuti durante le sue notti, allo stesso modo il maestro veneziano ha potuto in quest'opera rivisitare nel ricordo alcune delle opere e tematiche del suo teatro alla ricerca del valore ultimo del proprio cammino intellettuale.

Nel Prologo che apre il libretto a sipario semiaperto lo spettatore potrà intravedere Bonaventura 'redivivo' che, «al buio, ma rischiarato da un lumicino», è intento a leggere in un grande libro. Malipiero chiarisce subito il ruolo ricoperto dal personaggio che non è più guardiano notturno ma, come già nel *Burlador de Sevilla* (seconda parte delle *Metamorfosi*), si è trasformato in narratore fuori scena per introdurre gli attori che si

---

<sup>242</sup> Aurora COGLIANDRO, *Il carteggio Malipiero-Bontempelli (1932-1952)*, «Le Fonti musicali in Italia», VI, 1992, p. 111. La lettera citata è datata 12 luglio 1933.

<sup>243</sup> GUARNIERI CORAZZOL, *Gian Francesco Malipiero: il nuovo, anzi l'antico* cit., p. 322.

<sup>244</sup> Cfr. Laura ZANELLA, *Otto auto-impresiti per un'opera nuova. Gian Francesco Malipiero e l'epilogo drammatico degli «Eroi di Bonaventura» (1968)*, in *Malipiero-Maderna 1973-1993* cit., pp. 149-182.

succedono sul piccolo palcoscenico. La situazione intima, raccolta, nella quale lo spettatore scopre Bonaventura – Malipiero precisa in didascalia che «si potrà sentire, purché non soffocata, la sua voce soltanto, senza vederlo» – rimanda alla Quarta delle *Veglie di Bonaventura*, nella quale il guardiano notturno sfoglia il libro della sua vita, impreziosito da ricche incisioni<sup>245</sup>. Ma al di là di questo richiamo è pur vero che, perfettamente in linea con la logica costruttiva che informa l'intera opera, anche il testo intonato nel Prologo risulta estrapolato da un lavoro precedente del musicista veneziano: il *Concerto di concerti, ovvero dell'Uomo malcontento*, «Rappresentazione da concerto» per violino, baritono solista e orchestra, da poco composta dal maestro veneziano (1960).

Scorrendo i versi della prima Canzone dell'opera<sup>246</sup> sembra quasi di ritrovare, sublimata nella trasposizione sul piano letterario, le medesime considerazioni che privatamente Malipiero condivideva con l'amico e critico Guido Gatti: più volte, all'interno del ricco e ampio carteggio intercorso tra le due personalità, il musicista lamentava la poca considerazione riservata al proprio lavoro e alla propria persona, nonché la condizione d'indigenza finanziaria nella quale era costretto<sup>247</sup>. Risulta ulteriormente evidente quindi il diretto legame tra la figura di Malipiero e quella del personaggio dietro cui egli si cela, che con amarezza riconosce «Altri ha la preda ed io tesi la rete | Solo la piuma mi è rimasta in mano»; e ancora «Il bel giardino che tanto coltivai | Un altro il tiene e ci ricava il frutto | E la preda ch'io presi e guadagnai | Un altro a torto me n'ha privo in tutto». Le rivendicazioni di un anziano artista, in parte posto ai margini del dibattito intellettuale dalle nuove generazioni emergenti, trova perfetta espressione nel testo poetico scelto da Malipiero, che si conclude tuttavia con un fiducioso messaggio di riscatto: la voce di Bonaventura ricorda «Non sempre dura in mar grave tempesta, | Nè sempre folta nebbia oscura il sole, | La fredda neve al caldo poco resta, | E scopre in terra poi rose e viole»<sup>248</sup>. Nelle vesti di narratore, Bonaventura-Malipiero si presenta quindi al pubblico e annuncia l'ingresso dei suoi personaggi, offrendo quasi una dichiarazione di poetica:

Qui si raccoglie ogni cosa e vivono le cose morte. Grandi uomini, eccelse donne, nei vuoti mausolei si ritrovano fra le ossa, i diamanti, le perle e sognano gli imperii perduti, le gloriose vittorie. Escono dalle profonde latebre. Personaggi illustri, si consolano nel ricordo e lo fanno vivere per un istante. Non sono fantocci, tra loro si sostengono per resistere alla immobilità cui sono condannati<sup>249</sup>.

---

<sup>245</sup> «Fra i luoghi prediletti, nei quali sono solito sostare durante le mie veglie, c'è il portico del vecchio duomo gotico. Lì siedo nella penombra crepuscolare dell'unica lampada sempre accesa e, spesso, mi sento io stesso come uno spirito della notte. Il luogo invita a delle riflessioni; oggi mi ha condotto proprio alla mia storia, e ho sfogliato quasi per noia, il libro della mia vita, che è scritto in modo assai confuso e stravagante» (BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 87).

<sup>246</sup> I versi intonati appartengono a uno strambotto quattrocentesco napoletano: cfr. MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 611.

<sup>247</sup> Cfr. ID., *Il carteggio con Guido M. Gatti. 1914-1972* cit.

<sup>248</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 461.

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 462.

Lo spettatore è subito chiamato a un atteggiamento quasi di compassione verso un mondo di ‘eroi’, uomini e donne le cui vicende sono da considerare esemplari e straordinarie, ma che ormai risultano inermi e condannati al nostalgico vagheggiamento dei loro “imperi perduti”.

L’avvicinarsi delle diverse storie tra loro indipendenti trova continuità narrativa proprio grazie alla presenza di Bonaventura che ricorda a ogni suo apparire la cornice entro cui gli episodi vengono raccolti. La scelta di esibire una prospettiva metateatrale non è nuova nel teatro di Malipiero, ma negli *Eroi di Bonaventura* acquista un valore del tutto peculiare. Se nelle *Metamorfosi* erano presenti alcuni elementi dal carattere straniante che avevano la funzione di infrangere l’illusione scenica, negli *Eroi* Malipiero concepisce un vero e proprio congegno drammaturgico che a ogni istante rivela l’artificialità della rappresentazione, ma al tempo stesso ne giustifica la logica interna: le scene nel loro succedersi interagiscono con la cornice narrativa senza la quale l’opera non potrebbe esistere, si perderebbe il senso profondo di questo lavoro, non si comprenderebbe il legame sottile che scorre tra i vari frammenti scelti da Malipiero. Alcuni personaggi sfilano davanti ad altri che, schierati secondo le indicazioni del compositore su due panche a margine di un sipario, si pongono come spettatori accanto al pubblico dell’opera. Il loro rimanere al confine tra scena e fuori scena, tra rappresentazione del dramma e osservazione dello spettacolo che si presenta innanzi a loro, squarcia la “quarta parete” secondo la linea tracciata dai pirandelliani *Sei personaggi in cerca d’autore*.

Malipiero dà nuova vita ad alcune figure delle sue opere precedenti, perché diventino ‘esemplari’ di un’umanità che s’imbatte nelle vicende che riserva la vita e la storia. Dall’opera *Ecuba* (1940-1941) il musicista deriva una sezione del terzo atto, nella quale la donna ha appena compiuto la propria vendetta accecando Polimestore e uccidendo i figli. Quindi senza soluzione di continuità si presenta in scena Calpurnia che pronuncia una battuta tratta dal *Giulio Cesare* (Atto secondo, Quadro terzo), nella quale preannuncia all’imperatore la tragedia imminente; dal quadro successivo della medesima opera (Atto secondo, Quadro quarto) Malipiero ricava poi la scena dell’uccisione di Cesare. L’ingresso di Marcantonio, che chiude questa seconda sequenza, serve da aggancio con il frammento successivo, tratto dall’*Antonio e Cleopatra*: Bonaventura commenta come il personaggio è tanto sopraffatto dal sentimento amoroso che «Il cuore dominatore, che battendo spezzava le corazze, ha perduto la sua tempra e non è più che un ventaglio per calmare gli ardori di una zingara egiziana»<sup>250</sup>. Malipiero non riprende fedelmente l’intero passo dalla propria opera, ma elimina alcuni frammenti del Quadro sesto e seleziona solo le battute che condensano i momenti chiave della vicenda, ovvero l’arrivo di Marcantonio morente al cospetto di Cleopatra e il drammatico suicidio della regina.

Il musicista pone a questo punto un chiaro segno di cesura, prescrivendo la chiusura del grande sipario: le ragioni di tale soluzione assumono sul piano drammaturgico un preciso significato (come si dirà tra poco). Avanza sulla scena Violante che, introduce la propria novella, la prima che si racconta nel corso del primo atto dell’*Allegra brigata* (1943). La

---

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 465.

scena si chiude con Bonaventura che intona una Ballata antica, il cui autore è Franco Sacchetti<sup>251</sup>, a commento di quanto ha appena ascoltato:

Crudel nimica, o me! Deh qual tormento  
Crudel mi puo' <tu> dar maggior ch'io sento?  
Crudel mi fuggi agli occhi s'io ti miro,  
Crudel dimori ancor[a] se tu non fuggi,  
Crudel t'allegri quanto più sospiro,  
Crudel più monti quanto più mi struggi,  
Crudel se a pietà tu non rifuggi,  
Crudel morirò per te nel mio lamento.

Si è quindi d'un tratto trascinati in un contesto totalmente differente con la vicenda tratta dalla "Mascherata eroica" *Il capitano Spavento*, della quale Malipiero recupera integralmente il Quadro secondo in cui il protagonista architetta un inganno ai danni dei locandieri. Dall'atto unico *Il figliuol prodigo* (1952) viene estrapolata la canzone intonata dal "Padre" nell'Intermezzo tra la quarta e la quinta scena e per intero quest'ultima sezione che chiude il dramma. Bonaventura quindi si spoglia del ruolo di narratore e diventa protagonista di alcune scene tratte dall'ultimo atto delle *Metamorfosi*: sovvertendo l'ordine proprio dell'opera di provenienza, Malipiero fa prima pronunciare poche battute che appartenevano al "Secondo personaggio", quindi isola per salti alcune sue riflessioni dinanzi al ritrovare la vista. Come nell'opera del '65, la canzone della "Donna" sigla la fine del dramma prima della discesa del sipario.

Se si osserva la successione in cui sono ordinate le opere recuperate da Malipiero si può notare che esse non vengono disposte rispettandone l'ordine cronologico, bensì secondo la volontà di porre in risalto precise tematiche. Guardando all'opera nel suo disegno complessivo, Laura Zanella ha suggerito uno schema che rivela un'interessante rete di corrispondenze tra le varie parti del dramma, nelle quali sono declinate le medesime tematiche, ma in segno opposto<sup>252</sup>:

- *Ecuba*: **amore materno** nella degenerazione della vendetta  
(con la controparte del tradimento – punito – del tutore Polimestore)  
→ TRAGEDIA [Greci]
- *Giulio Cesare*: **vicenda di un eroe**  
→ TRAGEDIA [Romani]
- *Antonio e Cleopatra*: **amore infelice**  
→ TRAGEDIA [Egiziani]
- *Allegra brigata*: **amore infelice**  
→ NOVELLA [Pastorale]

---

<sup>251</sup> Cfr. MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 610.

<sup>252</sup> Cfr. ZANELLA, *Otto auto-impresiti per un'opera nuova* cit., p. 160-161.

- *Il Capitan Spavento*: **vicenda di un antieroe**

→ FARSA [Maschere]

- *Il Figliuol prodigo*: **amore paterno** nella risoluzione positiva del perdono

→ SACRA RAPPRESENTAZIONE [Figliuol prodigo]

**Bonaventura solo**

[«Donna»]

Alla tragedia cui conduce l'amore di Ecuba per i propri figli si oppone l'amore paterno ritrovato del figliuol prodigo; all'epilogo tragico del grande eroe Cesare, che soccombe al proprio destino, corrisponde l'astuzia degli espedienti messi in opera dal Capitan Spavento.

La parte centrale dell'opera è occupata dalla tematica amorosa che rompe la corrispondenza speculare tra le varie sezioni in quanto Malipiero, esplorando il sentimento d'amore, lo dipinge soltanto come "infelice", sia sul versante tragico che comico. La novella di Violante, aderendo all'ideale realistico proprio del genere comico, non può che rappresentare un amore naufragato di fronte alla crudeltà della vita vera; ma anche la vicenda di Antonio e Cleopatra non deve essere interpretata come evento straordinario vissuto da personaggi straordinari:

Spero che, in sostanza, il mio *Antonio e Cleopatra* sia veramente la tragedia di due esseri umani<sup>253</sup>.

Il confine tra tragedia e commedia si assottiglia e sembra proprio che gli eventi scenici rappresentino simbolicamente l'eterna tragedia – o commedia – dell'esistenza: il riso o la disperazione non dipendono più dalla realtà in cui si è immersi, ma dall'atteggiamento di ognuno rispetto a essa; e il Malipiero più maturo sembra proprio aver scelto il sorriso 'fantastico' che riesce a mitigare l'angoscia.

Approfondendo ulteriormente l'indagine sulla struttura del libretto degli *Eroi*, una volta evidenziate le corrispondenze interne tra le scene, risulta molto interessante notare come in alcuni casi il maestro disponga un medesimo episodio a cavallo tra la situazione "in scena" e il "fuori scena", tra palcoscenico e proscenio, alterando così in parte il modello originale di riferimento. Si propone il seguente prospetto riassuntivo:

#### **Prologo**

- Canzone di Bonaventura («Io seminai in campo e altri il miete»)

(FUORI SCENA)

- Bonaventura introduce l'opera

(FUORI SCENA)

#### **Ecuba**

- accecamento di Polimestore (dall'atto III)

(IN SCENA)

---

<sup>253</sup> Gian Francesco MALIPIERO, «*C'era una volta un musicista*». *Tabù e idiosincrasie registiche negli scritti inediti*, a cura di Carmelo Alberti, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2003, p. 33.

### **‘Pantomima’ di Capitan Spavento**

(FUORI SCENA)

#### ***Giulio Cesare***

- sogno di Calpurnia (dall’atto II, quadro III)

(FUORI SCENA)

- morte di Cesare (dall’atto II, quadro IV)

(IN SCENA)

#### **Commento di Bonaventura**

(FUORI SCENA)

#### ***Antonio e Cleopatra***

- morte di Antonio e suicidio di Cleopatra (dall’atto III, quadro VI)

(IN SCENA)

#### **Nota didascalica di Malipiero!**

#### ***L’allegra brigata***

- Violante narra la storia di Panfilia (atto I, la novella)

(FUORI SCENA)

- Panfilia (atto I, 1a novella)

(IN SCENA)

#### **Canzone di Bonaventura («Crudel nimica, o me! Deh qual tormento»)**

(FUORI SCENA)

#### ***Il capitan Spavento***

- scena dei locandieri (quadro II)

(IN SCENA)

#### **Commento di Bonaventura**

(FUORI SCENA)

#### ***Il figliuol prodigo***

- lamento del padre («Passa via il tempo, il mese, l’anno e il giorno») (dall’intermezzo tra la scena IV e V)

(FUORI SCENA)

- ritorno del figlio (scena V)

(IN SCENA)

#### ***Le metamorfosi di Bonaventura***

- Bonaventura pronuncia alcune battute dell’intervento del Secondo personaggio (dall’atto III)

(FUORI SCENA)

- lungo monologo che condensa le battute pronunciate da Bonaventura nell’ultimo atto dell’opera

(IN SCENA)

Tralasciando la canzone del Prologo iniziale, che il nostro narratore nascosto nella penombra intona in proscenio, e qualche altro episodio dell’opera – l’accecamento di Polimestore si svolge tutto “in scena”, come anche la morte di Antonio e Cleopatra e la scena dei locandieri del *Capitan Spavento* –, le vicende scelte da Malipiero sono abilmente

suddivise tra la rappresentazione all'interno del piccolo siparietto, che si staglia tra le quinte, e lo spazio narrativo 'intermedio' tra spettatori e palcoscenico, che il compositore definisce tramite il gioco metateatrale. Tra i diversi frammenti, inoltre, il maestro veneziano dispone brevissimi momenti che fungono da collegamento tra le scene: Bonaventura deve trattenere il Capitano Spavento che, dopo aver assistito alla vicenda di Ecuba, vorrebbe intervenire per vendicare la protagonista e, come narratore, puntella l'intera opera di laconici commenti.

Nell'analisi dell'architettura complessiva dell'opera merita particolare attenzione la didascalia che Malipiero pone tra l'episodio tratto dall'*Antonio e Cleopatra* e la novella narrata da Violante:

Si chiude il piccolo sipario. Si chiuderà anche il grande sipario se si divide l'opera in due atti<sup>254</sup>.

Questa precisazione dimostra una certa apertura del compositore a intendere la struttura della propria opera scandita in due parti. Al di là delle corrispondenze tematiche rintracciate da Laura Zanella, infatti, i frammenti impiegati nella prima parte sono tutti tratti da opere composte tra il 1935 e il 1941, mentre per la seconda metà dell'opera Malipiero attinge a lavori che hanno visto la luce tra il 1943 e il 1965: sembra proprio che spartiacque tra due fasi ideali della produzione teatrale del maestro sia l'anno 1942 nel quale egli aveva composto *I capricci di Callot*. Dopo la breve «parentesi lirica» che segue alla *Favola del figlio cambiato*, in cui Malipiero ritrova una certa coerenza drammatica, con i *Capricci* risorge nel musicista l'«impulso fantastico» e l'organizzazione dell'opera segue il gioco capriccioso dell'inventiva.

Anche l'emergere delle «immagini di un tempo» assume un nuovo significato, perché queste non rappresentano più l'eco di qualcosa di perduto irrimediabilmente e ormai inafferrabile, ma «sono divenuti i lineamenti astratti di un gioco fantastico esposto a tutti i rischi del gratuito che il sentimento cieco e diuturno dell'esistere ormai procura»<sup>255</sup>. Malipiero stesso ha dichiarato:

È difficile illuderci che esista realmente tutto quello che appare ai nostri occhi, la realtà non esiste: la luce e il nostro stato d'animo dominano e mutano ciò che vediamo e crediamo di vedere. Le nostre impressioni sono dunque subordinate a una infinità di avvenimenti che la vita ci presenta, mentre noi stessi ci trasformiamo in attori, senza che però ci sia concesso di intervenire, per mutare lo sviluppo della commedia (o tragedia) che recitavano automaticamente dinanzi a noi stessi<sup>256</sup>.

*I capricci di Callot* segnano, dunque, l'inizio di una nuova fase nella produzione teatrale del maestro. Questo nuovo approccio alla scrittura mantiene intatti i profili delle «mascherate» a cui il primo teatro di Malipiero ha abituato, sebbene il compositore racconti

---

<sup>254</sup> MALIPIERO, *Gli eroi di Bonaventura* cit., p. 30.

<sup>255</sup> SANTI, "*I capricci di Callot*" di G.F. Malipiero cit., p. 86.

<sup>256</sup> Citato in *Ivi*, p. 79.



ora di maschere vere e non più di creature finte, tali da rappresentare allegoricamente qualcosa che le trascende.

Fatte queste considerazioni, risulta significativo che la bipartizione tra le opere che compongono gli *Eroi* trovi il suo snodo ideale proprio nell'opera del 1942: se si osserva lo schema suggerito da Laura Zanella si nota come Malipiero suggerisca silenziosamente una sorta di scansione tra "prima" e "dopo" *I capricci di Callot* e che a ciò corrisponde un'inversione di segno negli esiti delle vicende. Più in generale è possibile riconoscere un nuovo approccio al teatro – come alla vita – che vuole ritrovare fiducia e ottimismo. Basta poco, però, per accorgersi che si tratta di una fragile illusione, che già nei *Capricci* naufraga quando "Il poeta" rivela «La tragedia non è morta. Rinasce in me, in te se vorrai»<sup>257</sup>. La sola via da percorrere è il gioco divertito con i propri mezzi artistici, un gioco lucido e velatamente amaro che – come già avvenuto nelle *Metamorfosi di Bonaventura* – non avrà risoluzione vittoriosa: all'*alter ego* del maestro veneziano non resta che abbandonarsi inerme sulle sue carte.

Fedele D'Amico ha sostenuto che il senso di straniamento che si avverte negli *Eroi* sia determinato dalla stessa presenza di Bonaventura, che illustra le varie azioni sceniche come prodotto e recupero della propria immaginazione, come «morituri fantasmi»<sup>258</sup>. Il rapporto che si stabilisce tra l'autore e i suoi personaggi può essere letto come

simbolo del suo vedere la realtà non come qualcosa che pervenga alla sua fine attraverso una storia giustificatrice della sua presenza, ma come un'entità in cui il moto è soltanto sogno, illusione, e il valore roso *ab initio* da un tarlo invincibile<sup>259</sup>.

Bonaventura si pone come un burattinaio che tiene i fili dell'azione e lo stesso Malipiero ha confessato:

[...] avevo immaginato che i miei personaggi apparissero come marionette facenti parte del teatro di Bonaventura e che ad ogni loro apparire avessero una parte equivalente al loro ruolo<sup>260</sup>.

La presenza del narratore sulla scena, infatti, si pone in assoluta evidenza rispetto alla storia che racconta, sì da spostare l'asse dell'opera da un'antologia delle opere a quello di un vero e proprio personale 'autoritratto'. Ma è anche vero che Bonaventura non sopravvive al dissolversi delle illusioni, come se la sua stessa esistenza avesse significato solo in virtù delle proprie fantasiose creature.

È senz'altro anche la conformazione stessa della partitura musicale ad amplificare l'effetto di straniamento che investe la drammaturgia dell'opera. Degli *Eroi di Bonaventura* è stato possibile ricostruire il processo genetico, dal momento che se ne

---

<sup>257</sup> MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., p. 325.

<sup>258</sup> Fedele D'AMICO, *Bonaventura vestito da Arlecchino*, «L'Espresso», XV/7, 16 febbraio 1969, 1969.

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero* cit., p. 222.

conservano diversi manoscritti autografi<sup>261</sup>. Accanto a quello del libretto esistono due testimoni musicali, ovvero un «Primo abbozzo de gli Eroi di Bonaventura» e la partitura orchestrale. L'uno costituisce la prima stesura del lavoro, e risulta piuttosto anomalo poiché consiste in una serie di fascicoli di diverso formato assemblati tra loro. Malipiero vi ha operato estrapolando intere sezioni musicali dalle edizioni a stampa per canto e pianoforte delle opere scelte e le ha poi accostate tra loro aggiungendo di propria mano le parti di collegamento o effettuando piccole modifiche su testo e musica; infine, il musicista ha inserito alcune didascalie funzionali alla nuova azione drammatica. Quanto alla partitura orchestrale, in gran parte di essa è possibile riconoscere la grafia di Malipiero; il musicista fece comunque ricorso a un collaboratore, il copista Vittorio Avezzù, il quale limitò il suo contributo al prologo, al quarto e al quinto quadro, gli unici passi dell'opera in cui le fonti non vengono sottoposte a significative manipolazioni.

Il principio creativo dell'opera, ispirato a meccanismi di montaggio, fa sì che la sua stessa natura musicale acquisti un carattere singolare: Malipiero ha materialmente estratto alcune pagine dalle partiture 'originali', il cui senso drammatico complessivo viene così in qualche modo disperso, 'tradito', per essere riassorbito e rigenerato a contatto con il nuovo contesto narrativo. Le opere selezionate dal compositore, inoltre, appartengono a fasi differenti della sua parabola compositiva e del suo stile di scrittura, sicché la scelta di giustapporre senza significativi interventi di riscrittura concorre a far sì che tali 'oggetti sonori' generino l'impressione di frammentarietà.

È proprio nel concetto di "frammento" che ha trovato espressione il ripensamento critico che coinvolse tante tendenze artistiche del Novecento. Se non è in questo secolo che si rintraccia per la prima volta l'impiego del frammento, risulta del tutto differente il significato che a esso viene attribuito: l'elemento 'minimo' non è più considerato come manifestazione di una integrità perduta, bensì viene impiegato adesso come strumento di critica o negazione dell'ideale estetico di 'unità', «come un riflesso della consapevolezza moderna sull'incompletezza dei processi storici»<sup>262</sup> e, pertanto, sull'impossibilità dell'arte contemporanea di pervenire alla totalità.

Nell'ambito musicale il linguaggio tonale, per sua propria costituzione, aveva garantito una "sintassi" nella quale era saldo il rapporto organico tra unità e molteplicità, tra il tutto e le singole parti. Il progressivo indebolimento delle relazioni tonali, che si manifestò tra fine Ottocento e primi del Novecento, provoca la messa in discussione del concetto stesso di forma musicale, che non può più essere intesa come una totalità estetica organica, ma subisce un inevitabile processo di frammentazione. Questo – come ha chiarito Pietro Cavallotti nel suo illuminante saggio sul frammentario e il discontinuo – può manifestarsi a due livelli, svolgersi in due direzioni: "dal basso" o "dall'alto". Nel primo caso il materiale, non più disposto all'articolazione di temi e motivi, può essere organizzato per «successioni di "stadi" autonomi del suono che si avvicendano per giustapposizione, e tra

---

<sup>261</sup> Cfr. ZANELLA, *Otto auto-imprestati per un'opera nuova* cit.

<sup>262</sup> Pietro CAVALLOTTI, *Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di Giammarco Borio e Carlo Gentili, Roma, Carocci editore, 2007, p. 214.

le quali non si stabiliscono gerarchie a livello formale»<sup>263</sup>. Oppure i compositori possono intervenire “dall’alto” sull’organizzazione formale del decorso temporale, ricorrendo ai principi tecnici derivati da altre forme artistiche, quali il montaggio e il *collage*. Questa seconda soluzione merita però un’ulteriore distinzione:

Si può definire il montaggio musicale come un principio tecnico di combinazione formale di elementi che possono essere (ma non sono obbligatoriamente) di disparata estrazione; proprio invece sulla prevalenza quantitativa o qualitativa di elementi eterogenei e preesistenti si basa il principio del *collage*.<sup>264</sup>

Un procedimento tipico delle avanguardie storiche si è rivelato, inoltre, quello di impiegare oggetti preesistenti, estrapolati dal loro contesto di produzione, che assumono al loro ricomparire il valore di citazione.

Anche Malipiero, nell’elaborazione degli *Eroi di Bonaventura*, si allinea con quest’ultimo comportamento, sebbene lo realizzi in forma di ‘auto-citazione’, dal momento che egli sceglie materiali derivati tutti da opere proprie. Esattamente come nelle *Metamorfosi di Bonaventura* il musicista aveva fatto emergere nella propria scrittura musicale elementi che rinviavano al linguaggio dodecafonico senza assumerlo in maniera totale, anche in quest’opera del ‘69 egli riconosce funzionale al proprio progetto drammaturgico la ‘formula’ del *collage* che declina, tuttavia, in maniera personale. I diversi frammenti non vengono infatti semplicemente giustapposti, secondo un principio di contrasto o di mera non consequenzialità, ma recuperano un certo raccordo grazie alla presenza della cornice narrativa e degli episodi di collegamento previsti dal compositore.

Nell’adattamento delle singole sezioni musicali al nuovo contesto drammatico non emerge tuttavia da parte di Malipiero alcun intento di uniformare lo stile della propria scrittura in quanto, lo ribadiamo, risultano minimi gli interventi apportati alle partiture originali. Per comprendere in che modo egli abbia operato basti, in conclusione, restringere l’obiettivo sull’ultimo titolo che chiude la partitura degli *Eroi*, quello delle *Metamorfosi di Bonaventura*, opera i cui profili drammaturgici e musicali sono stati analizzati in questa sede.

Come si è visto, il musicista ha derivato dall’originale alcune battute riconducibili a differenti momenti narrativi e le ha assegnate tutte al personaggio di Bonaventura, riorganizzandole inoltre anche nel loro ordine d’apparizione. Questa modalità di lavoro risulta differente rispetto agli altri frammenti che costituiscono il *collage* degli *Eroi*, in quanto dalle altre opere Malipiero aveva estratto interi blocchi narrativi. Per la particolare conformazione dell’ultima sezione dell’opera, manipolata nella sua struttura interna, ci si aspetterebbe da parte del compositore anche sotto il profilo sonoro non un recupero in blocco della musica preesistente, quanto un intervento di rielaborazione e riscrittura.

In effetti, se si osserva il primo segmento che corrisponde alle parole pronunciate nel terzo atto dal “Secondo personaggio” (Atto III, batt. 253-258), si può subito notare che

---

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 220.

negli *Eroi* Malipiero inventa una melodia del tutto nuova da assegnare al canto (batt. 1134-1144) e che anche l'orchestrazione risulta differente: nelle *Metamorfosi* la voce era accompagnata prevalentemente dai fiati, mentre nella trasposizione a essi subentrano gli archi. Non altrettanto avviene però per il secondo segmento, nel quale il canto di Bonaventura viene recuperato fedelmente dalla fonte (Atto III, batt. 110-117; negli *Eroi*, batt. 1158-1165), con minime variazioni nella strumentazione; e la stessa cosa si verifica per il segmento successivo (Atto III, batt. 134-153; negli *Eroi*, batt. 1167-1185), agganciato al precedente senza alcun raccordo.

L'intervento che segue avanza senza soluzione di continuità rispetto al precedente, sebbene nelle *Metamorfosi* figuri un breve episodio orchestrale che accompagna il cambiamento di scena. Anche in questo caso Bonaventura intona esattamente la stessa melodia della fonte (Atto III, batt. 188-205; negli *Eroi*, batt. 1186-1203), su un'orchestrazione che differisce in parte dall'originale ma ne mantiene la sostanziale funzione di accompagnamento. Con un ampio salto sul piano narrativo Malipiero ritorna quindi alla sezione finale delle *Metamorfosi* (Atto III, batt. 324-360; negli *Eroi*, batt. 1208-1244), riportando pedissequamente la melodia intonata sulle ultime parole di Bonaventura con minimi interventi sulla strumentazione. L'opera del '68 si chiude infine con la Canzone della "Donna" nella forma esatta in cui Malipiero l'aveva immaginata per le *Metamorfosi*.

L'aspettativa di un ripensamento sul piano sonoro dei diversi frammenti tratti dalle *Metamorfosi di Bonaventura* è dunque delusa e, ancora una volta, l'operazione che Malipiero compie appare più degna di attenzione sul piano drammaturgico che non su quello della scrittura musicale. Egli infatti, stravolgendo l'ordine 'cronologico' nel quale i diversi segmenti erano disposti nella partitura originale, li 'ri-funzionalizza' e assegna loro un ruolo narrativo nuovo. Oltre allo slittamento per cui le parole pronunciate dal "Secondo personaggio" vengono qui assegnate a Bonaventura, tutte le battute che seguono appartengono alla prima sezione del terzo atto delle *Metamorfosi*, in corrispondenza del momento in cui il personaggio, recuperata la vista, conduce alcune riflessioni; negli *Eroi*, invece, tutto viene ricondotto al passaggio in cui Bonaventura sta per abbandonarsi sulla montagna delle proprie carte, assumendo così il carattere di un amaro bilancio. Assolutamente in linea con il modello di partenza si pone piuttosto l'ultimo segmento dell'opera, che viene puntualmente riprodotto.

*Le metamorfosi di Bonaventura e Gli eroi di Bonaventura* sono stati considerati da diversi studiosi della produzione scenica di Malipiero come parti complementari di un vero e proprio "ciclo", che racchiude una riflessione del compositore sul proprio teatro da prospettive e con modalità differenti. Come abbiamo già evidenziato, il medesimo meccanismo metateatrale, che nella prima opera è impiegato come espediente narrativo, nella seconda assume funzione strutturale; ma elemento di coesione tra i due lavori teatrali è sicuramente la presenza di Bonaventura, redivivo negli *Eroi*, ma nuovamente vinto dai cumuli delle proprie carte.

Questa singolare e camaleontica figura può essere intesa – lo si sottolinei un’ultima volta – come incarnazione simbolica della prospettiva d’osservazione verso il mondo propria dello stesso Malipiero. Trovo illuminante, a tal proposito, un passo tratto delle *Veglie di Bonaventura*, fondamentale riferimento letterario per entrambe le opere. In apertura dell’Ottava veglia Kreuzgang riflette:

I poeti costituiscono un piccolo popolo innocuo, con i suoi sogni e rapimenti e il cielo pieno di dei greci che essi portano ovunque con sé nella loro fantasia. Diventano però malvagi non appena hanno l’ardire di ancorare il loro ideale alla realtà e cozzano furibondi contro questa [...]. [...] rimarrebbero innocui se gli si concedesse un posticino libero e indisturbato nella realtà e non li si costringesse [...] a gettarvi uno sguardo retrospettivo<sup>265</sup>.

La fragilità di un animo sensibile emerge a contatto con la realtà e i sogni poetici si infrangono. Verosimilmente Malipiero, sebbene integrato a suo modo nel tessuto storico-sociale della propria epoca, sentiva il disagio di non riconoscersi nella realtà che lo circondava. Soluzione unica per convivere con il presente era porre innanzi a esso il filtro dell’ironia. Sempre nell’Ottava delle *Veglie* Kreuzgang racconta di aver ritrovato, accanto alla tragedia respinta, una “Lettera di rifiuto della vita” scritta dal poeta prima di togliersi la vita; in essa si legge:

«Gli antichi greci avevano inserito un coro nelle loro tragedie il quale distoglieva lo sguardo dalle singole vicende tragiche con osservazioni generali, placando così gli animi. Penso che non sia ora il tempo di placare ma che si debba piuttosto violentemente muovere a sdegno e istigare alla rivolta [...]; l’umanità è diventata infatti nel suo complesso così fiacca e malvagia da comportarsi ordinariamente in modo meccanico [...]. La si deve stimolare energicamente come un malato d’astenia ed ho perciò introdotto il mio pagliaccio per eccitarla come si deve; giacché, come dice il proverbio, i bambini e i folli dicono la verità, e così promuovono anche ciò che è tragico e spaventoso: i primi esponendolo in modo innocentemente duro e i secondi ridicolizzandolo e facendosene beffe»<sup>266</sup>.

Il poeta non può rifugiarsi in uno spazio artistico alieno alla storia, ma ha anzi il dovere di mostrarla e risvegliare dal torpore le coscienze. La chiave comica – o meglio ironica, se ci riferiamo alla poetica di Malipiero – risulta la più crudele perché la più vera. Ma lascia tuttavia aperto uno spiraglio di fiducia nel riscatto che l’arte può ancora offrire all’uomo. Del resto, solo qualche anno prima del “ciclo” di *Bonaventura* il maestro veneziano, con una sorta di premonizione, così fantasticava:

---

<sup>265</sup> BONAVENTURA, *Veglie* cit., p. 167.

<sup>266</sup> *Ivi*, pp. 179-181.

Il teatro musicale vive nella fantasia di coloro che si lasciano rapire; sollevandolo dai pesi morti si alzerà come gli aerostati liberati dalla zavorra<sup>267</sup>.

E rapito può essere ancor oggi chi sa lasciarsi irretire nell'ultimo teatro malipieriano.

---

<sup>267</sup> MALIPIERO, *Del teatro musicale* cit., p. 102.

## APPENDICE

### 1. Il libretto de *Le metamorfosi di Bonaventura*

Si riporta di seguito il testo del libretto nella versione che si legge in Gian Francesco MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio 1992.

#### BONAVENTURA GUARDIA DI NOTTE

##### PERSONAGGI

BONAVENTURA GUARDIA DI NOTTE

TRE OMBRE

I DUE INNAMORATI

LEI

LUI

DUE LADRI

L'UBRIACO

IL COMMEDIANTE

OFELIA

IL PORTINAIO DEL CONVENTO

LE MONACHE

*Una piazza. A destra la casa del poeta che avrà illuminata una sola delle finestre. A sinistra il pronao di una antichissima chiesa. Ben visibile deve risultare la statua di San Crispino che s'erge su un piedestallo piuttosto basso e che potrà perciò servire da facile nascondiglio. Il pronao sarà illuminato dall'interno, attraverso le finestre della chiesa, accanto alla quale c'è la porta del convento.*

*È notte. Appare Bonaventura armato di picca e corno, questo nascosto sotto il lungo mantello.*

BONAVENTURA *(guardando la finestra del poeta che lo investirà con un raggio di luce)*

Una luce... Un lume... Là vive un poeta. Canta alle stelle, alle nuvole, alle miserie umane e muore di fame. Salute o poeta, tu vegli e gli usurai dormono. Ti comprendo, anch'io ero come te. Ora ricordandoti il tempo che fugge, interrompo i tuoi sogni, Anch'io nacqui poeta, ora conto le ore. O amico, fatti pur tu guardiano notturno per non morir di fame. Buona notte, fratello poeta.

*Il poeta spegne la luce.*

*Il cielo improvvisamente diventa cupo, temporalesco. Scoppia la folgore.  
L'oscurità è totale. Appaiono tre ombre, quasi maschere.*

BONAVENTURA Chi va là?

IL PRIMO DELLE TRE OMBRE Fa' il tuo dovere uccello del malaugurio, lascia in pace gli spiriti.

BONAVENTURA Ah, non mi volete fra voi? Forse il vostro spirito s'è maturato nel sepolcro come vino che diventa puro spirito invecchiando negli otri?

*Le tre ombre spariscono.*

*Con passo vigilante Bonaventura va su e giù, esaminando gli usci, ogni cosa. Appaiono due innamorati. Bonaventura si nasconde dietro la statua di San Crispino alla quale i due innamorati si appoggiano.*

LUI

Ascolta il canto con cui ti favella  
colui che sopr'ogn'altra cosa t'ama,  
perchè tu sei la sua lucente stella  
e giorno e notte il tuo bel nome chiama.

LEI

Quanto tu sei mio amante  
tanto son io gelosa,  
e per fuggir dal mio crudel martire  
fuggo la vita mia.  
ma non la gelosia.

LUI La gelosia! Fedeltà ti giuro, e salda come questo marmo. *(Tocca Bonaventura invece della statua).*  
Il mio cuore è sinceramente tuo.

LEI A mezzanotte troverai socchiusa la porta segreta. Addio.

*Si allontanano.*

*Bonaventura esce dal suo nascondiglio. Nello stesso istante riappaiono i tre spiriti.*

BONAVENTURA Sulla strada s'ha da incontrare il maligno? Siamo tutti fratelli, uniamoci.

IL PRIMO DELLE TRE OMBRE Dio ci protegga.

BONAVENTURA Fratello diabolico, non m'inganni, santo non sei.

IL PRIMO Non curarti di noi.

IL SECONDO *(Si fa il segno della croce).*

IL PRIMO Via, sei scomunicato.

*Spariscono.*

*Bonaventura senza allontanarsi riprende il suo cammino.*



BONAVENTURA *(fra sé)*

Noi guardie della notte e poeti, non vediamo quello che gli uomini fanno di giorno. Alla luce del sole essi vegetano e si destano solo quando sognano.

*Un ladro apre la porta della casa del poeta ed entra. Bonaventura osserva, però non interviene.*

*(Fra sé)* Che troverà costui fra tanta miseria? Versi rifiutati, parole morte prima di nascere, e un po' di vino unico conforto dei poeti affamati.

*Un altro ladro si avvicina alla porta socchiusa nell'istante in cui il primo ladro sta per uscire, col sacco vuoto. Si parlano sottovoce. Il secondo arrivato s'impadronisce del sacco e scappa. L'altro lo insegue.*

*Bonaventura ride fragorosamente.*

*Appare l'ubriaco.*

L'UBRIACO

Pazzo è ciascun vivente  
chè ciascun ha un ramo di pazzia.  
Ma più chi vuol coprir la sua pazzia.  
Pazzo chi crede in terra  
non aver questo ramo di pazzia.  
Pazzi tutti quelli  
che il loro fin pongon nell'oro.  
Pazzo, chi col tesoro  
pensa ricoprir la sua pazzia,  
pazzo chi in festa e in suoni  
vive, e chi troppo piange sua pazzia.

*Parte.*

*Appare un uomo che si muove come se non volesse farsi vedere. Si ferma davanti alla chiesa, estrae un pugnale e cerca di darsi la morte, ma il braccio non resiste e il pugnale cade a terra. L'uomo tenta nuovamente di pugnalarsi, ma l'arma gli sfugge di mano e s'infrange al suolo: è il commediante.*

IL COMMEDIANTE Sempre in agonia, mai la morte.

BONAVENTURA La desideri veramente? Sono pronto ad aiutarti. Odi veramente la vita? La vuoi lasciare?

Pensaci. Ora la maledici, lasciandola potresti innamorartene.

IL COMMEDIANTE Ah, nessuno m'aiuta. *(Sconsolato fa per andarsene).*

BONAVENTURA Non andartene. Dimmi chi sei e perchè vuoi abbandonare la vita.

IL COMMEDIANTE Il poeta c'impone il suo dramma ed io non glielo posso perdonare.

BONAVENTURA Raccontami la tua storia, ho voglia di ridere.

IL COMMEDIANTE Grazie, buffone, ora sono capace di ridere con te, narrandoti una delle mie storie, fingendo tante volte di morire, ora non posso più fingere di vivere. È la sorte degli istrioni.

Ecco... Ofelia mi cerca.

Sono pronto a riceverla nelle vesti di Amleto. Guardiano notturno, segna le ore col tuo corno, e guarda.

*Bonaventura dà fiato nel corno.*

*Il commediante con esagerati atteggiamenti si prepara a sostenere la parte di Amleto.*

*Appare Ofelia.*

OFELIA È vero, o è finzione? Dimmi che cos'è questo mio amore? Un sogno? Un giuoco? Verità?

IL COMMEDIANTE Va' in un convento, non dare al mondo peccatori. Ah, se mia madre non m'avesse mai partorito! Perché devo strisciare su questa terra?

Tutti siamo peccatori. Va', va' in un convento.

OFELIA Cogliero il ramerino, e per ricordarti le viole del pensiero, e il caprifoglio.

Il dolce robin' è tutta la mia gioia.

IL COMMEDIANTE Vorrei che il sole inaridisse le mie lagrime.

Sorella dolce sorella. Ofelia, l'amore è un pegno per l'eternità. Va', va' in un convento.

OFELIA Al girar dell'arcoliaio canta, chiamalo giù, giù quell'infedele che rapì la figlia al suo signore.

IL COMMEDIANTE Il tuo vaneggiar vale più di un parlar da senno.

OFELIA

Come scoprire l'amor tuo vero?

Tu sei morto, ahimè,

Sul tuo corpo fiorisce la gramigna

e sotto la pietra riposar non puoi.

*Attraversa il pronao, salmodiando, il corteo delle monache.*

A spiritu fornicationis, libera nos Domine.

*Si spalanca la porta del Convento.*

*Appare il portinaio. Trascina dolcemente verso la porta Ofelia, quasi la sospinge. La porta si chiude.*

*Sopra il salmodiare delle monache s'ode la voce d'Ofelia.*

Tu sei morto, ahimè, ahimè.

IL COMMEDIANTE (*a Bonaventura*) Hai visto? Io so fingere amore, odio, seduzione.

BONAVENTURA (*al commediante*) Ebbene, guardami, non c'è maschera che a me, poeta e guardia della notte, non abbia mutato la faccia con mille facce.

*Appaiono Arlecchino e Pulcinella. Loro lazzi.*

BONAVENTURA Puoi riconoscermi? Ammirami in guerra con me stesso.

*Arlecchino picchia Pulcinella, questi si difende sfuggendo ai colpi saltando come pazzo.*

*Bonaventura batte le mani, una decina di maschere si presentano alla ribalta.*

BONAVENTURA (*a una maschera greco-antica*) E tu Edipo, rispondi: qual'è la creatura che ride ed entro di sé piange, che è devota a Dio e al demonio, che canta dolcemente dominando i suoi furori, che come la vipera si lascia accarezzare solo per mordere col dente avvelenato?

LA MASCHERA EDIPO

*mostra a Bonaventura Arlecchino e Pulcinella, li attira a sé.*

BONAVENTURA Vuoi dire l'uomo. Bravissimo.

*Danza disordinata delle maschere.*

*Bonaventura soffia con tutte le sue forze nel corno.*

*Le maschere si fermano.*

BONAVENTURA Attenzione, è la mezzanotte dell'ultimo giorno del secolo: è la fine del mondo.

*Gente che corre all'impazzata. Gente che si getta dalle finestre.*

*Le monache escono correndo dal convento. Riappaiono i due innamorati.*

*Bonaventura sale sulla statua di San Crispino.*

*La baraonda si trasforma in danza selvaggia, ma a poco a poco si calma e una grande luna illumina la scena.*

*Bonaventura soffia nuovamente nel corno, ma questa volta tutti gli saltano addosso, lo malmenano e gli strappano dalle mani il corno.*

*Egli fugge, tutti lo inseguono.*

*Rimangono soli i due innamorati. Si abbracciano.*

LEI Domani a mezzanotte troverai socchiusa la porta segreta. Addio.

*Esce.*

CALA LA TELA

## EL BURLADOR DE SEVILLA

### PERSONAGGI

DON GIOVANNI

DON TORIBIO

DONNA ELEONORA

IL PAGGIO

BONAVENTURA

UN AVVENTORE DELLA LOCANDA DEI TRE RE

UN SECONDO AVVENTORE

CORO INTERNO

*All'aprirsi del grande sipario apparirà un siparietto e a destra una poltrona con un grande libro.*

### PRIMA SCENA

*Si apre il siparietto.*

*Una «plaza de toros». In primo piano Don Giovanni osserverà le gradinate che di fronte a lui si aprono in semicerchio.*

*Assiste alla corrida nel palco centrale una donna meravigliosa, che un paggio, con l'ombrellino, protegge dal sole.*

*Don Giovanni l'ammira, ma improvvisamente essa sparisce.*

*Le urla della folla annunziano che la corrida volge verso la fine.*

*Si chiude il siparietto.*

*Appare Bonaventura.*

BONAVENTURA *(parlato)* Io, Bonaventura non più guardia della notte, ma come sempre poeta, vi presento «el burlador de Sevilla».

*Egli si abbandona sulla poltrona e diventa quasi lo storico del teatro antico, racconta cioè lo svolgersi del dramma. Durante il brano sinfonico che segue (cioè sino alla battuta 77) di quando in quando apparirà la sola figura di Don Giovanni che affannosamente cerca la donna.*

BONAVENTURA Don Giovanni invano cerca la donna che alla corrida lo ammaliò. Sconsolato ritorna a Sevilla e s'incontra col fratello.

SCENA SECONDA

*La casa di Don Toribio, fratello di Don Giovanni. La facciata è nascosta da una vite lussureggiante che copre, come pergola, una specie di veranda, chiusa da una grande tenda.*

*A sinistra di chi guarda alcuni alberi, quasi un boschetto.*

*I due fratelli s'incontrano davanti alla casa.*

DON GIOVANNI Fratello.

DON TORIBIO Sei tornato?

DON GIOVANNI Inutile fu il mio vagare.

DON TORIBIO Dove?

DON GIOVANNI Non lo posso dire.

DON TORIBIO Vuoi entrare in casa mia?

DON GIOVANNI Il mio viaggio non è finito.

DON TORIBIO Perché?

DON GIOVANNI Una stella vagante m'indica la via senza meta, devo inseguirla, non so che sia. Forse irraggiungibile chimera è l'astro abbagliante che mi distrugge illuminandomi: la sua luce splende più del sole. Mai la raggiungerò, mai avrò pace. Addio.

*Fa per partire, ma il fratello lo trattiene afferrandolo per un braccio e apre la tenda.*

*Appare sdraiata sopra il divano la donna della corridoia: Donna Eleonora. Don Giovanni s'irrigidisce, poi cade fra le braccia del fratello.*

*Oscurità.*

BONAVENTURA Don Giovanni non si allontanerà dalla casa del fratello per poter vivere vicino a Donna Eleonora.

SCENA TERZA

*La stessa scena si illumina e si vedrà Don Giovanni in piedi, mentre Donna Eleonora è seduta sul divano e accompagnandosi sul liuto canterà.*

DONNA ELEONORA

Con ferro fedele alla mia fede  
mi aprirò le vene  
e dopo mille querele  
farò fede a l'infedele.  
A te mi dono  
nè per tempo giammai, nè per fortuna  
verrà ch'io mi ti toglia  
e per vital suggello  
di quest'ultima fede,  
del nome mio, con questo stesso sangue

segnato sia l'irrevocabil dono.  
Tu non credesti  
a le mie tante lagrime, a i sospiri,  
or fia mai che tu non creda  
a queste calde gocce di sangue,  
che fuor delle vene piange il mio core.

DON GIOVANNI (*interrompendola*)

Sospirando io piango  
la tua perduta fede,  
e il perduto tesor de l'amor mio.  
Or se ciò non ti basta,  
Anima mia dolcissima, che vuoi?

DONNA ELEONORA (*in fondo appare il paggio che spia*)

Ah, se veduto avessi  
questi rivi del core  
correre obbedienti a la mia fiamma  
per farti del mio foco  
a te crudele, indubitata fede,  
e se veduto avessi  
come io devotamente  
umilissima amante  
pronta sacrificai  
alle dolcezze tue l'anima mia,  
certo, crudele, con un dolce e tenero sospiro  
veduto avresti allora  
come con pura fede io t'adori.

DON GIOVANNI

Più animato pegno  
dare a te non potrei  
de l'anima mia stessa,  
che nuota in questo mare  
solo perchè desia  
quasi in porto d'amor giungerti in seno.  
Prendi questa che ti offro  
dal profondo dell'anima prova di fede.

DONNA ELEONORA

Così tu dolce mio amato  
l'affettuosa offerta

che dal centro del core amor mi toglie.

DON GIOVANNI

E cresce a poco a poco  
quella dolce favilla  
sospirata mercede al mio bel foco.

*Non riesce più a dominarsi, abbraccia e bacia Donna Eleonora; questa scatta, lo respinge e fugge. Don Giovanni crede di vedere fra gli alberi l'ombra del fratello, estrae la spada e si batte con le fronde, furiosamente.*

*Oscurità.*

BONAVENTURA La gelosia domina l'insensato amore di Don Giovanni, egli spia segretamente la vita di Donna Eleonora e non crede all'innocenza dei suoi giuochi col paggio.

#### SCENA QUARTA

*S'illumina sempre la stessa scena.*

*Dall'interno giungono canti e suoni. Donna Eleonora e il paggio danzano, si rincorrono e la loro allegria, a poco a poco, cresce pericolosamente.*

*Canzonetta a due voci intonata da un coro femminile, come un'eco lontana.*

La rosa languidetta  
Su guancial di spine  
Deponea sdegnosetta  
Le porpore divine,  
E sfogando i martiri  
Trafiggea tra le spine i suoi sospiri.  
Di lagrimette aspersa  
Piange l'aurora e poi  
Quelle stille riversa  
Su i cari fiori suoi,  
Ognuno le riceve  
E si bel pianto ripiangendo beve.

*Don Giovanni fa vedere al fratello i due giovani incoscienti, proprio nell'istante in cui essi cadono abbracciati sul divano. Aizzato da Don Giovanni, Don Toribio estrae la spada e trafigge le due vittime del geloso Burlador.*

*Oscurità.*

BONAVENTURA El burlador de Sevilla è finito.

*Appare davanti a Bonaventura la cantatrice ancora nelle vesti di Donna Eleonora.*

DONNA ELEONORA

No, non è finito. Le cose più misteriose che la parola non può esprimere io canto. Null'altro esiste per me. Le folle plaudenti non mi rallegrano. Tu, tu mi comprendi: quando dici quello che io nella finzione dovrei essere, immagini il soffrire dell'anima mia.

BONAVENTURA Non ti conosco.

DONNA ELEONORA (*interrompendolo*)

È nato da te quell'amore che mi fece  
cantare per te:  
Così tu dolce mio amato  
bevi con gli occhi almeno  
l'affettuosa offerta  
che dal centro del core  
amor mi toglie.

*Donna Eleonora esce quasi di corsa e Bonaventura s'abbandona sulla sua poltrona e a poco a poco sparisce.*

#### SCENA QUINTA

*S'illumina il palcoscenico.*

*Passa conversando col fratello, Don Giovanni, ridendo e gesticolando, essi escono dalla scena.*

*Confusione di macchinisti che vanno e vengono. Al ritmo di danza smontano la casa di Don Toribio.*

*Alcuni ballerini, insieme al paggio, provano una danza.*

*Nell'oscurità appare, al centro della scena, la «Locanda dei Tre Re».*

*Due avventori fermi davanti alla porta della locanda.*

IL PRIMO (*offrendo all'altro una presa di tabacco*) Strani i personaggi del Burlador, bravissimi sì, ma esagerati.

IL SECONDO AVVENTORE (*con la presa di tabacco fra le dita*) Peccato però che più non li vedremo.

*Sopraggiunge Bonaventura.*

BONAVENTURA (*cacciando le dita nella tabacchiera del primo avventore*) Perché? Stasera Donna Eleonora morirà nuovamente fra le braccia del paggio.

IL PRIMO AVVENTORE (*intascando la tabacchiera*) Impossibile, stanotte è morta veramente, qui, sotto l'abbraccio dei tre re.

BONAVENTURA Ah, malaventura, fossi rimasto a guardia della notte.

*Entra nella locanda.*

CALA LA TELA



## LA PAZZIA DI BONAVENTURA

### PERSONAGGI

BONAVENTURA

LA MADRE

LA DONNA

IL PRIMO PERSONAGGIO

IL SECONDO PERSONAGGIO

IL TERZO PERSONAGGIO

IL PUBBLICO

*Una stanza non ampia, arredata poveramente.*

*Luce intensa da fonte invisibile.*

*Bonaventura giovanissimo e cieco siede fra la madre e la donna.*

LA DONNA

Volan gli anni, i mesi e le ore  
questa ruota sempre gira,  
chi sta lieto e chi sospira,  
ogni cosa alfin poi muore.

BONAVENTURA *(alla madre)* Gli anni, i mesi, le ore...

LA DONNA Chi sta lieto e chi sospira.

BONAVENTURA Lieto? Voglio vedere...

LA MADRE *(interrompendolo)* Non puoi vedere.

BONAVENTURA Liberare il mio spirito dal corpo che lo tiene prigioniero, e illuminarmi di sole voglio.

LA MADRE La notte...

BONAVENTURA Per me è sempre giorno, se pur eterna è la mia notte.

LA DONNA Volan gli anni i mesi e le ore.

BONAVENTURA Non per me.

LA DONNA Questa ruota sempre gira.

*La madre dà al figlio una rosa rossa.*

BONAVENTURA Bevo il tuo profumo, ma ti sogno più bella, indovino, sei di seta.

*La offre alla donna.*

*Buio.*

*Bonaventura inginocchiato col capo appoggiato sulle ginocchia della madre, prega.*

*Strani giochi di luce, a poco a poco diventano bagliori.*

*Bonaventura si alza e vede gli occhi della madre che piange.*

*S'accorge che la donna è sparita.*

BONAVENTURA *(alla madre)* Ridammi la notte, o madre, non potrò sopportare la luce del sole se non vedo lei.

*Si muove per la stanza come un bambino ai primi passi.*

BONAVENTURA *(siede)* Dall'ora in cui mi fu dato di vedere, mi nutro di spettri: allucinazioni.

La rosa rossa, che per saziarmi col suo profumo, tu hai colta per me, è sparita, dove l'hai nascosta?

LA MADRE Una notte di Natale tuo padre volle liberarmi dal maligno. Tre ceri consacrati illuminavano il gran libro. Apparve allora lo spirito della terra e dal nostro piacere sei nato tu. Rinunziamo al paradiso, tu devi soffrire.

BONAVENTURA Ora la vita mi sfiora e invano cerco di fermarla per chiedere che cosa vuole se la gioia si fa beffe di me, mentre il dolore mi scruta nel profondo degli occhi e l'ira mi aggredisce. Guai se le maschere mi abbandonassero. Le vedo in folle danza intorno a me, sto per cadere, vorrei ghermirne una per vedere la sua vera faccia. Guai se le maschere mi abbandonassero...

*La scena si trasforma in una specie di lungo androne nel quale alcune panche disposte disordinatamente, a poco a poco verranno occupate da gente ostile e inquieta.*

*In primo piano un palco. Bonaventura parla rivolto ai nuovi venuti, seduto sui gradini del palco.*

BONAVENTURA Io presento alcuni uomini e sono d'accordo, discendiamo dai primati, però l'uomo si veste con stracci multicolori e si copre la faccia con la maschera per fingersi gaio e amoroso, mentre il teschio ghigna di nascosto e mai può staccarsi dal volto. La pazzia è in agguato. Io non mi tolgo la maschera e recito la mia commedia: non salgo all'Olimpo per sconfiggere gli Dei. Ecco il mio personaggio: è un calzolaio, ma poeta.

*Appare il primo personaggio, il poeta.*

IL PRIMO PERSONAGGIO Nella bottega di Hans Sachs due arti si sposavano, però il poeta trionfava sul calzolaio. Anche io sfavillavo: scoppi poetici, petardi e il popolo tumultuava. Una mia concione sull'importanza degli asini provocò la rivolta, per quanto le mie intenzioni non fossero malvagie. La satira è dei satiri! Ora muoio di fame, si sono appropriati di ogni mio bene, eppure cantai come rapsodo, come il cieco Omero. Amano il sangue ora; se cantassi storie di assassini, di delitti, m'incoronerebbero in Campidoglio.

Avete invece davanti a voi il reo che giudica i giudici! I corpora delicti sono tutti contro di lui, quantunque i poeti accusino sempre i loro censori di non saper combinare due rime. Perché dovrei tacere?

*Parte. Appare il secondo personaggio.*

IL SECONDO PERSONAGGIO Udite? Danze e canti funebri. Sotto, i lamenti delle donne, sopra, si balla e i muri tremano. Sotto, la bianca sposa giace tenendo fra le mani una candida rosa, l'amante l'abbandonò, è impazzito per una rosa rossa e in alto festeggiano le sue nozze.

Più bella è la bianca rosa della morte,  
si fa desiderare e l'infedele ora la veglia.

La rosa rossa non è più.

*Esce.*

*Campane tristi e gaie.*

IL TERZO PERSONAGGIO (*tiene per i capelli una testa di legno con la corona*) Guardate questa regale testa di legno sanguinante, quando posava sul tronco essa regnava, ma il filo che la muoveva, era nelle mie mani. Perché odiaste questo Oloferne, se egli obbediva soltanto a me? Se siete contro Oloferne sfogate la vostra ira su di me, ma che cosa vi ha fatto di male questa testa per odiarla? Da essa non dipendeva la vostra libertà; può dipendere da un fantoccio? Ci furono drammi più terribili: è assurdo decapitare uomini senza testa. Guai se alle marionette si sostituisse la testa di legno con una vera testa. Guai se si spezzasse filo, la commedia si trasformerebbe in vera tragedia.

*Si ferma con aria di sfida, poi esce.*

*A poco a poco, durante la cicalata del terzo personaggio, l'androne s'è vuotato, sono rimasti, sparsi sul pavimento, libri, carte, ogni sorta di scartafacci che Bonaventura raccoglie melanconicamente e getta in un angolo.*

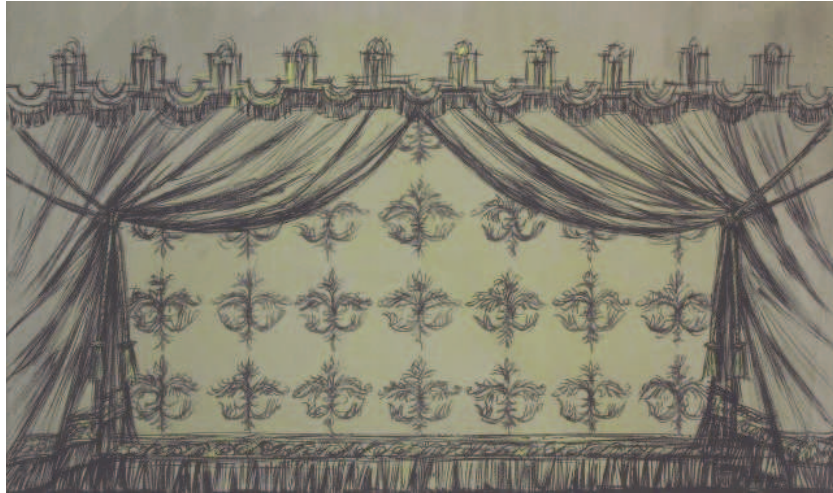
BONAVENTURA Io fui un uomo, e nulla fui, ma non posso dimenticarmi. Avrò la forza di salire sulla torre e di là lanciarmi nel vuoto? Da lassù non riuscirò a darmi la morte, l'aria mi sosterrà nell'ultimo volo e mi poserà a terra dolcemente. Ecco ancora parole perdute. Gli uomini le rifiutano. Nessuno vuole vedere o indovinare il mio tormento.

Il roseto l'han distrutto.

*Cade sulle sue carte.*

*S'ode la canzone, alla fine della quale appare «la donna», tenendo in mano la rosa rossa che depone sul corpo inerte di Bonaventura.*

CALA LA TELA



Fritz Bütz, Siparietto per *Le metamorfosi di Bonaventura* (bozzetto di scena)

## 2. Alcune note sulla prima rappresentazione

*Le metamorfosi di Bonaventura* furono scelte come opera di apertura del XXIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale veneziana che, per la prima volta, vedeva la collaborazione con la Società Internazionale di Musica Contemporanea (SIMC) e con la Radiotelevisione Italiana.



LA BIENNALE DI VENEZIA  
**XXIX Festival  
 Internazionale  
 di Musica  
 Contemporanea**  
 4 - 14 Settembre 1966

---

**TEATRO LA FENICE**  
**DOMENICA 4 SETTEMBRE - ORE 21.15**  
Musicalizzazione e 1<sup>o</sup> ed. adattamento

**LE  
 METAMORFOSI  
 DI  
 BONAVENTURA**  
 opera in tre atti di  
**GIAN FRANCESCO  
 MALIPIERO**

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA**

*Personaggi e Integri:*

**I - Bonaventura guardia di notte**  
*Bonaventura*  
**TEO OMIDEK**  
Primo Ombra  
 Secondo e Terzo Ombra (non parlate)  
**FRUC ENZARDRELLI**  
Terzo  
 Due ladri (non parlate)  
 L'ubriaco  
 Il commediante  
 Spalla  
 Il portinaio del Convitto (non parlate)  
 La monaca

**II - El Burlador De Sevilla**  
*Don Giovanni*  
 Don Ferruccio, suo fratello  
 Donna Elvira, sua moglie  
 Il Pappone (non parlate)  
*Bonaventura*  
 Un assistente della banda dei Tre Re  
 Un secondo assistente

**III - La Pazzia di Bonaventura**  
*Bonaventura*  
 La madre  
 La sorella  
 Il primo personaggio  
 Il secondo personaggio  
 Il terzo personaggio  
 Il pubblico

*Ballate:*  
 Alcibiade  
 Polissilla  
 Il Pappone  
 Don Giovanni  
 Donna Elvira

**Regia di  
 ADOLF ROTT**  
 Scene e costumi di FRITZ RÜTZ  
 Coreografie di MADEIRA TURITTO ALESSANDRI  
 Maestro sostituto PIERO FERRARIS

**Direttore  
 ETTORE GRACIS**

**ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE**  
 CORO ISTRUITO DA CORRADO MIRANDOLA

ALFONSO DI SERRA

**DURANTE L'ESECUZIONE È VIETATO L'ACCESSO IN SALA**

**PREZZI (Stanze comprese)**

Palcoscenico	L. 5.000	Palchi di III fila, laterali	L. 7.000
Palchi di I e II fila, Centrali	L. 14.000	Loggioni al pubblico	L. 3.000
Palchi di I e II fila, Laterali	L. 10.000	Prima Galleria, piano, balconi e loggioni	L. 1.500
Palchi di III fila, Centrali	L. 8.000	Seconda Galleria, piano, balconi e loggioni	L. 1.000

Per informazioni e prenotazioni rivolgersi alla biglietteria del Teatro La Fenice - Telefono 23.934  
 tip. mazzoni - Venezia

Locandina per la prima rappresentazione dell'opera alla Biennale di Venezia, 1966

Considerato il ruolo centrale svolto da questo Festival nella promozione di opere contemporanee, la presenza di Gian Francesco Malipiero è stata sicuramente testimonianza della statura riconosciuta al compositore, anche se le scene veneziane hanno offerto alle *Metamorfosi* la prima e unica occasione di messinscena.

Leonardo Pinzauti ha notato che

[...] l'illustre musicista veneziano non solo ha amici fedelissimi ma anche nemici altrettanto ostinatamente accaniti contro di lui, proprio perché il suo «far musica» suscita sempre interesse, non fosse altro che per la gagliardia e l'ostinazione con cui, a 84 anni di età, sente il bisogno di muovere la fantasia; anzi [...] di farsi in qualche modo consapevole «provocatore» di reazioni dell'intelligenza [...]»<sup>268</sup>.

Protagonista assoluto dell'opera – che è stata rappresentata il 4 e il 6 settembre 1966 e trasmessa in diretta radiofonica – è stato Scipio Colombo (baritono) nel ruolo di Bonaventura affiancato dai seguenti interpreti: in *Bonaventura guardia di notte* Augusto Pedroni (tenore) “Prima ombra”, Carla Dabalà (soprano) ed Ennio Buoso (tenore) “I due innamorati”, Alberto Carusi (baritono) “L'ubriaco”, Ugo Benelli (tenore) “Il commediante”, Edda Vincenzi (soprano) “Ofelia”; nel *Burlador de Sevilla* Paolo Pedani e Giancarlo Vantaggio (baritono) “Don Giovanni”, Silvano Carroli (baritono) “Don Toribio, suo fratello”, Jolanda Michieli e Alessandra Vianello (soprano) “Donna Eleonora, sua moglie”, Alberto Carusi (baritono) “Un avventore della locanda dei Tre Re”, Ottorino Begali (tenore) “Un secondo avventore”; infine nella *Pazzia di Bonaventura* Bianca Berini (contralto) “La madre”, Edda Vincenzi “La donna”, Augusto Pedroni “Il primo personaggio”, Silvano Carroli “Il secondo personaggio”, Alessandro Maddalena (basso) “Il terzo personaggio”.

Tra i personaggi che non parlano, infine, “Arlecchino” è stato interpretato da Angelo Sbrilli, “Pulcinella” da Pietro Ferri e “Il paggio” da Roberto Salaorni.

Ettore Gracis<sup>269</sup>, direttore d'orchestra e maestro concertatore, ha lavorato con lo scenografo e costumista Fritz Bütz<sup>270</sup> sulle cui scene «Belle e suggestive, come una stampa antica, nei colori predominanti del bianco e del nero [...]»<sup>271</sup> ha immaginato i momenti danzati la coreografa Mariella Turitto Alessandri<sup>272</sup>.

---

<sup>268</sup> Leonardo PINZAUTI, *Malipiero si confessa nelle vesti di Bonaventura*, Firenze, «La Nazione sera», 5 settembre 1966.

<sup>269</sup> Ettore Gracis (La Spezia, 24 settembre 1915 – Treviso, 12 aprile 1992) è stato direttore d'orchestra e compositore italiano. Si è diplomato in violino al Conservatorio di Parma, in pianoforte e composizione al Conservatorio di Venezia; si è quindi perfezionato in composizione con Gian Francesco Malipiero e in direzione d'orchestra con Antonio Guarnieri. È stato direttore stabile del “Maggio musicale fiorentino” e del Teatro “La Fenice” di Venezia.

<sup>270</sup> Fritz Bütz (Swiss, 1909-1989).

<sup>271</sup> Laura FUA, *Le metamorfosi di Bonaventura*, «La prealpina», 7 settembre 1966.

<sup>272</sup> Mariella Turitto Alessandri negli anni '50 è stata Direttrice dell'Accademia di Danza Classica di Venezia e ha curato diversi allestimenti di Balletti presso il Teatro La Fenice.



Fritz Bütz, Scena d'interno per *Le metamorfosi di Bonaventura* (bozzetto di scena)

[...] Malipiero [...] approvò in pieno lo spettacolo che il regista Adolf Rott (suo amico) [...] ideò per le *Metamorfosi di Bonaventura* alla Fenice (settembre 1966): [...] una messinscena risolta in larga misura in scene proiettate, nelle quali la precisione «grafica» dei vari elementi scenici («fotografica», dunque) lievitava nell'exasperazione espressionistica dei volumi, degli scorci, delle sovrapposizioni, delle luci. Precisione fotografica dei riferimenti scenici fondamentali e potenzialità espressionistica: questi i termini del difficile equilibrio che in ogni caso postula il teatro malipieriano<sup>273</sup>.

Piero Santi ha tuttavia rilevato come sia la regia che le scene si siano perfettamente adattate al dettato di Malipiero, rispettando alla lettera le indicazioni didascaliche del libretto senza proporre soluzioni personali: in questa scelta il critico ha riconosciuto una rinuncia sul piano 'spettacolare' da parte di Rott e Bütz che si sono mostrati «un po' inerti, privi di vitalità scenica e poetica, ma sembra abbiano pienamente accontentato l'autore [...]»<sup>274</sup>.

Non dello stesso avviso è stato Alfredo Parente che ha notato invece grande attenzione da parte del regista verso gli elementi visivi dello spettacolo, dal momento che Rott avrebbe creato una «continuità pittorica con momenti di viva suggestione, non di rado sul piano surrealistico che suggeriva il soggetto»<sup>275</sup>.

L'attenta e appassionata direzione di Ettore Gracis e l'ottima interpretazione del "Bonaventura" Scipio Colombo sono stati posti in risalto dalla maggior parte della stampa del tempo. Il pubblico numeroso e interessato ha riservato un'accoglienza calorosa sia

<sup>273</sup> Luciano ALBERTI, *L'interpretazione registica e scenografica*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Firenze, Leo S. Olschki, 1977, p. 72.

<sup>274</sup> Piero SANTI, *Con «Bonaventura» il miglior Malipiero*, «Avanti!», 6 settembre 1966.

<sup>275</sup> Alfredo PARENTE, «*Le metamorfosi di Bonaventura*» opera in tre atti di G. Malipiero, «Il Mattino», 5 settembre 1966.

all'opera che allo stesso Malipiero, acclamato e – come raccontano le cronache – chiamato in proskenio.

Nelle *Metamorfosi di Bonaventura* si realizza ancora una volta la particolare concezione di teatro musicale propria di Malipiero che

[...] non sente la figura teatrale, il carattere, ma va sempre oltre, alla categoria umana in generale, al portatore, di passioni, alla maschera, che mente a se stessa prima ancora che agli altri, al fantasma, che è incerto tra la vita e la morte, ma della vita conserva la sofferenza oltre che l'apparenza<sup>276</sup>.

Anche in quest'opera, che si pone nella fase conclusiva della sua produzione teatrale, Malipiero ha richiamato sul palcoscenico le tanto amate maschere e tutto l'impianto drammatico è stato dominato dal meccanismo di illusione e delusione, di finzione e verità, di fantasia e realtà.

I modi sono quelli cui ci ha ormai abituato il maestro, con le sue lunatiche intemperanze, con il suo segno tendente al capriccio nero o alla grottesca ironia<sup>277</sup>.

È stata infatti individuata da diversi critici una linea di continuità tra la nuova opera di Malipiero e il suo teatro precedente: qualcuno ha accolto questo lavoro come massima vetta del percorso intellettuale del compositore, altri invece hanno riconosciuto il riproporsi di moduli e tematiche già note come un suo disvalore.



Fritz Bütz, Scena di esterno per *Le metamorfosi di Bonaventura* (bozzetto di scena)

---

<sup>276</sup> Beniamino DAL FABBRO, *La battaglia della Fenice*, «Successo», ottobre 1966.

<sup>277</sup> Mario MESSINIS, «*Le metamorfosi di Bonaventura*» di Gian Francesco Malipiero, «Il Gazzettino del lunedì», 5 settembre 1966.



Sebbene nelle *Metamorfosi di Bonaventura* Malipiero si sia aperto a suggestioni e spunti nuovi, sul piano specificamente musicale ha dimostrato un certo ristagno nel suo vocabolario e linguaggio.

[...] bastano le prime venti battute delle *Metamorfosi di Bonaventura* per riconoscere il suo modo caratteristico di muover i suoni musicali e per aver l'impressione netta di un linguaggio da tempo organicamente sicuro di sé: quel suo formarsi come per agglutinazioni spontanee, unendo durezza strofiche tendenti all'«ostinato» a caratterizzazioni timbriche essenziali; oppure facendo sbocciare dall'intrico meccanico di un modulo ritmico [...] il fiore delicato di una melodia di sapore arcaico, spesso di sconcertante tristezza<sup>278</sup>.

Laura Fuà ha rintracciato un filo rosso che lega la partitura delle *Metamorfosi di Bonaventura* e la musica dei *Capricci di Callot* e del più recente *Don Giovanni*, in quanto

Il soggetto libero, fantastico, e in fondo così poco afferrabile, non può valersi che di una musica ricca di invenzione, ma fluida, senza elaborazioni tematiche, continuamente sviluppata in un discorso lineare, che si muove sul terreno tonale, ma sempre risente del canto gregoriano. Una musica ove il discorso vaga elegante, ma labile, ove mancano i nessi sintattici e i richiami e i temi (quando si escluda il ricorrente ritorno del corno di Bonaventura, che lo annuncia nel lungo preludio, e ricompare lacerante, ironico e ambiguo, nei momenti più salienti), ove intenzionalmente è assente qualsiasi caratterizzazione psicologica dei personaggi e si rifugge da propositi emotivi. La ricca fantasia strumentale, assai più del libretto, rivela la sua logica continuità, e dà a tutta l'opera il carattere di un fregio o di una successione di proiezioni tutte egualmente importanti<sup>279</sup>.

Attenta e puntuale è stata l'analisi condotta da Mario Messinis che ha evidenziato come nella partitura di Malipiero

[...] il discorso strumentale si fa particolarmente efficace proprio nella libera effusività dei legni, nella predilezione per i timbri chiari e netti, striati da improvvise zone d'ombra. Un'altra caratteristica di questa partitura [...] è l'alternanza tra momenti concitati e risentiti, e passi in cui si manifesta la tendenza al magico, ad un lirismo sorvegliato eppur penetrante, scoperto da una sensibilità timbrica rarefatta [...]<sup>280</sup>.

Molto severo è stato invece il giudizio di Alfredo Parente secondo cui Malipiero, preso da esigenze di ordine morale e intellettuale, ha ridotto la sua musica

[...] alla funzione di commento, di sottolineatura, di descrizione o d'illustrazione. L'orchestra [...] resta al di fuori dell'azione, che traduce in mere impressioni, e non sale se non di rado al grado veramente umano di suggestione e di emozione profonda. Fra tanti gravi pensieri manca il

---

<sup>278</sup> Leonardo PINZAUTI, *Malipiero si confessa nelle vesti di Bonaventura*, Firenze cit.

<sup>279</sup> Laura FUÀ, *Le metamorfosi di Bonaventura* cit.

<sup>280</sup> Mario MESSINIS, «*Le metamorfosi di Bonaventura*» di Gian Francesco Malipiero cit.

senso tragico; come manca il comico, di cui tiene luogo talvolta un grottesco di facile conio. [...] tolto il sentenzioso simbolismo che Malipiero si è messo in mente di porre in partitura da ironista e da moralista, egli gira con la sua musica intorno alla favola senza penetrarla e senza unificarne l'episodico disordine<sup>281</sup>.

Di tutt'altro avviso è stato Guido Gatti che anche in quest'opera ha riconosciuto la cifra propria del teatro di Malipiero e uno dei saggi più tipici di "teatro musicale", nel quale la musica si pone non come sfondo e commento all'azione, bensì come elemento «predominante e risolutivo»:

La chiave per comprendere ciò che i personaggi fanno e dicono soltanto la musica ce la può dare, una musica ricca di umori vari ma legati da una assoluta coerenza di stile, viva e scattante, che mai si adagia in schemi e ripetizioni, né si compiace di una sua bellezza astratta<sup>282</sup>.

Molti critici sono stati, tuttavia, concordi nel sostenere che il secondo atto delle *Metamorfosi di Bonaventura*, «tragica sovrapposizione di finzione e realtà»<sup>283</sup>, possieda una continuità e pregnanza che non appartiene alle altre parti dell'opera.

Questo breve secondo atto – ha notato Giacomo Manzoni – è strutturato con mano maestra sia nel suo svolgersi scenico, sia nelle proporzioni tra i personaggi, sia nella elaborazione musicale. Donna Eleonora acquista un rilievo musicale di straordinaria altezza, Don Giovanni è scolpito con penetranti tocchi vocali, gli inserti di Bonaventura come «storico» conferiscono all'azione quella duplicità spaziale e temporale che costituisce il lievito drammaturgico di tutta la scena<sup>284</sup>.

E anche per Luigi Pestalozza l'opera perviene a «pagine di altissima forza comunicativa» nell'episodio di Donna Eleonora che figura nella seconda parte e, nel terzo atto quando nel «canto dei tre fantomatici personaggi [...] si riflette la illuminata demenza di Bonaventura, e poi la sua stessa, conclusiva meditazione»<sup>285</sup>.

Qualcuno ha sostenuto che *Le metamorfosi di Bonaventura* rappresentano l'«ennesimo aborto dell'Autore dell'*Orfeide*. Ricordate il *Fabbricante di nuvole* di Papini? Ebbene, l'argomento [...] corre da una situazione all'altra, da una immagine all'altra, come cumolo di nuvole vaganti sperdutamente, mentre la musica insegue, in una impressionante disgregazione, vaniloqui noiosi e squallide astrusità»<sup>286</sup>.

Eppure

---

<sup>281</sup> Alfredo PARENTE, «*Le metamorfosi di Bonaventura*» opera in tre atti di G. Malipiero cit.

<sup>282</sup> Guido M. GATTI, *È definita così la musica di Malipiero, il maestro che ha inaugurato il Festival di Musica contemporanea*, «Tempo», 21 settembre 1966.

<sup>283</sup> Giacomo MANZONI, *Su Bonaventura il «taglio» di Malipiero*, Roma, «L'Unità», 6 settembre 1966.

<sup>284</sup> *Ibidem*.

<sup>285</sup> Luigi PESTALOZZA, *Le metamorfosi di Bonaventura*, «Rinascita», 10 settembre 1966.

<sup>286</sup> Emidio MUCCI, *Pagliacciate e casi clinici*, Roma, «Orizzonti», 25 settembre 1966.

[...] se è vero che non esiste alcun legame fra le diverse parti del dramma, c'è nell'opera un'unità di tono che è data dal senso della morte e del caduco e dall'amara ironia del protagonista sul tentativo delle maschere di nascondere la verità. Ma Bonaventura, maschera anch'egli fra tante maschere, solo perché poeta, riuscirà a conquistare questa verità pur pagandone il prezzo con la pazzia<sup>287</sup>.

Sembra chiaro che Malipiero «[...] intenda perseguire, come Bonaventura, una evasione dal mondo reale attraverso l'avventura dell'arte, sia pure con tutte le implicazioni filosofiche che vorrebbero, in definitiva, dimostrare l'inutilità delle molteplici aspirazioni umane e la caducità della vita»<sup>288</sup>.

Nell'ultimo atto dell'opera infatti «il protagonista sembra contagiare del suo delirio anche il pubblico che lo ascolta, la musica ne sottolinea con aspri ritmi convulsi e timbri asprigni l'evoluzione verso il mondo della pazzia, che è forse per Malipiero un mondo migliore»<sup>289</sup>.



Fritz Bütz, Scena con la chiesa per le *Metamorfosi di Bonaventura* (bozzetto di scena)

---

<sup>287</sup> Elvira URSINO, *Presentate a Venezia tre favole di Malipiero*, Catania, «La Sicilia», 11 settembre 1966.

<sup>288</sup> G.M. MODONESI, *Il Bonaventura di Malipiero*, «L'Avvenire d'Italia», 5 settembre 1966.

<sup>289</sup> Giacomo MANZONI, *Su Bonaventura il «taglio» di Malipiero* cit.



## BIBLIOGRAFIA

### AUTORI VARI

- 1929, *Malipiero e le sue Sette canzoni. Scritti di Alfano, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Cilea, Gui, Labroca, Lualdi, Marinetti, Mulè, Nordio, Pratella, Rossi-Doria, Toni, Veretti, Zuelli. Prefazione di G.F. Malipiero*, Roma-Milano, Augustea, «Quaderni d'attualità», II.
- 1966, *La biennale di Venezia. 29° Festival internazionale di musica contemporanea*, 4/14 settembre 1966.
- 1993, *Il destro e l'estro di Malipiero. Tre ritratti di un genio a cui lo Stato italiano negò la pensione*, «Il Sole 24 ore», 1 agosto 1993.
- 1993, *Retrosena di «Acciaio». Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero*, Firenze, Olschki.

### ALBÈRA, Philippe

- 2001, *Il teatro musicale*, in *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, vol. I, *Il Novecento*, pp. 223-282.

### ALBERTI, Luciano

- 1971, *Annotazioni drammaturgiche sul più recente Malipiero*, in «Chigiana», XXVIII/8, 1971, pp. 263-270.
- 1977, *L'interpretazione registica e scenografica*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Firenze, Leo S. Olschki, 1977, pp. 55-77.

### ALIGHIERI, Dante

- 1991, *Inferno*, in *Commedia*, I Meridiani, Milano, Mondadori, vol. I.

### ANTEO

- 2001, *Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, Libro X, 456b, Roma, Salerno Editrice, p. 1122.

### APOLLODORO,

- 1996, *I miti greci*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori, pp. 217-219.

### BARONI, Mario, DALMONTE, Rossana

- 1985, (a cura di) *Bruno Maderna. Documenti*, Milano, Suvini Zerboni.

BASTIANELLI, Giannotto

1927, *G. Francesco Malipiero*, «Solaria» di Firenze, 1° febbraio 1927, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani e stranieri con una introduzione di G. Gatti*, a cura di Gino Scarpa, Treviso, Libreria Canova, 1952, pp. 61-65.

BENJAMIN, Walter

1966, *Che cos'è il teatro epico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, pp. 125-135.

BERNARDONI, Virgilio

1986, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, premessa di Lorenzo Bianconi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi.

1993, *Arcaismo e contemporaneità nella drammaturgia malipieriana degli anni Venti*, in *Opera & Libretto*, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, «Studi di Musica Veneta», II, pp. 439-450.

2008, *“Un colore sinfonico... e un colore scenico”*. *Malipiero e la poetica dell'anti-opera*, in *Drammurgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, Convegno Internazionale di Studi, Centro Studi Musicali Ferruccio Busoni, Empoli, Cenacolo degli Agostiniani, 14-16 ottobre 2004, atti a cura di Marco Vincenzi, Lucca, LIM-«Quaderni di Musica/Realtà», 2008, pp. 225-249.

BERNARDONI, Virgilio, PESTELLI, Giorgio

2003, (a cura di) *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

BIANCONI, Lorenzo, PESTELLI, Giorgio

1988, (a cura di) *Storia dell'opera italiana*, Parte II *I sistemi*, vol. 5 *La spettacolarità*, Torino, Edt.

BONAVENTURA

1984, *I notturni di Bonaventura*, prefazione di Italo Alighiero Chiusano, traduzione di Felice Filippini, Milano, Rizzoli.

1990, *Veglie*, a cura di Paolo Collini, Venezia, Marsilio.

Cfr KLINGEMANN 1998.

Cfr. SCHELLING 1897.

BONTEMPELLI, Massimo

1940, *Due favole metafisiche, 1921-1922. La scacchiera davanti allo specchio. Eva ultima*, Milano, Mondadori.

1942, *Il cammino di Malipiero*, «La Rassegna musicale», febbraio-marzo 1942, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero cit.*, pp. 81-89.

BRANCA, Vittore

1993, *Ritratto di Malipiero*, in *Il destro e l'estro di Malipiero* cit.

BRECHT, Bertolt

2001, *Scritti teatrali*, nota introduttiva di Emilio Castellani, Torino, Einaudi.

BRETON, André

1924, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Aux Éditions du Sagittaire.

1945, *Primo manifesto del surrealismo*, traduzione e avvertimento di Beniamino Dal Fabbro, Venezia, Edizioni del Cavallino.

BUSONI, Ferruccio

1977, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, traduzioni dal tedesco di Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola e Fedele D'Amico, Milano, Il Saggiatore, pp. 39-72.

CASELLA, Alfredo

1935, *Problemi della musica contemporanea italiana*, in «La Rassegna musicale», Antologia a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 258-268.

1941, *Considerazioni sull'attualità musicale*, in «La Rassegna musicale», Antologia cit., pp. 407-413.

1942, *Il linguaggio di G.F. Malipiero*, «La Rassegna musicale», febbraio-marzo 1942, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero* cit., pp. 127-132.

CATTELAN, Paolo

2000, (a cura di) *Malipiero-Maderna 1973-1993*, Firenze, Leo S. Olschki.

2000, *Il sogno dannunziano ovvero come sbarazzarsene? Ariele, Bonaventura e il teatro di Malipiero*, in *Malipiero-Maderna 1973-1993* cit., pp. 25-85.

CAVALLOTTI, Pietro

2007, *Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma, Carocci editore, 2007, pp. 213-231.

COGLIANDRO, Aurora

1992, *Il carteggio Malipiero-Bontempelli (1932-1952)*, «Le Fonti musicali in Italia», VI, pp. 93-149.

COLACICCHI, Luigi

1942, *Sulla melodia di Malipiero*, «La Rassegna musicale», febbraio-marzo 1942, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero* cit., pp. 133-137.

COLLISANI, Amalia

2002, *Ironia romantica, 'stile classico', rappresentazione*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXVII/1, pp. 79-107.

COLLINI, Paolo

1990, (a cura di) *Veglie* cit.

COLOMBATI, Claudia

2006, *La categoria estetica del tragico e del comico come essenza fenomenologica dell'opera musicale*, in *Per una fenomenologia del melodramma*, a cura di Pietro D'Oriano, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 141-171.

COSTANZA, Christian

2003, *Ribelli e sognatori nel teatro di Gian Francesco Malipiero*, in *Suono, parola, scena* cit., pp. 83-110.

DAHLHAUS, Carl

1992, *Il teatro epico di Igor Stravinskij*, in *Stravinskij*, a cura di Gianfranco Vinay, Bologna, Il Mulino, pp. 81-114.

DAL FABBRO, Beniamino

1967, *Musica e verità. Diario 1939-1964*, Milano, Feltrinelli Editore.

DALMONTE, Rossana

1984, *Le fonti letterarie del teatro di Malipiero (l' "Orfeide")*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, Reggio Emilia, Teatro Municipale R. Valli e Musica/Realtà, 5-7 ottobre 1982, atti a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Unicopli, pp. 95-111.

D'AMICO, Fedele

1942, *Ragioni umane del primo Malipiero*, «La Rassegna musicale», febbraio-marzo 1942, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero* cit., pp. 110-126.

1962, *Gli ottant'anni di Malipiero*, in *I casi della musica*, Milano, «Il Saggiatore», pp. 457-461.

1969, *Bonaventura vestito da Arlecchino*, «L'Espresso», XV/7, 16 febbraio 1969.

1979, *La farsa degli equivoci nella "Favola del figlio cambiato"*, da «Vie nuove», Roma, 24 agosto 1952, in *Cinquant'anni del Teatro dell'Opera, Roma 1928-1978*, a cura di Jole Tognelli, Roma, Bestetti, 1979, pp. 207-209.

1984, *Il pessimismo di Malipiero*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea* cit., pp. 144-149.



DEGRADA, Francesco

1977, *Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana*, in *Omaggio a Malipiero cit.*, pp. 131-152.

1981, *La «generazione dell'80» e il mito della musica italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80. Atti del Convegno, Firenze 9-10-11 maggio 1980*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Leo Olschki, pp. 83-96.

DELLA CORTE, Andrea

1942, «*I capricci di Callot*», «*La stampa*» di Torino, 25 ottobre 1942, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero cit.*, pp. 147-150.

DE SANTIS, Mila

2008, *Opera o altro. Sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento*, in *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi cit.*, pp. 43-103.

EPHRIKIAN, Angelo

1952, *Malipiero e la tradizione musicale italiana*, Treviso, 31 luglio 1952, inedito, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero cit.*, pp. 179-186.

FAINI, Andrea

2009, *L'umorismo nella musica strumentale del primo Novecento. Tra teoria e analisi*, «*Musicalia*», vol. VI.

FOLENA, Gianfranco

1977, *La voce e la scrittura di Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero cit.*, pp. 99-114.

FREUD, Sigmund

1900, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke.

1977, *Il perturbante*, in *Opere*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri, vol. IX, p. 81-114.

FUBINI, Enrico

1984, *Malipiero e l'estetica della musica in Italia tra le due guerre*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea cit.*, pp. 164-174.

GATTI, Guido

1923, *G. Francesco Malipiero*, «*L'esame*» di Milano, 31 ottobre 1923, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero cit.*, pp. 25-39.

1925, *Musicisti contemporanei. G. Francesco Malipiero*, in *Appendice "Il Pianoforte"*, in «*La Rassegna musicale*», *Antologia cit.*, pp. 643-653.

1932, *Aspetti della situazione musicale in Italia*, «*La Rassegna musicale*», *Antologia cit.*, pp. 176-183.

1952, *Introduzione alla critica di Malipiero*, Pontresina, 10 agosto 1952, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero cit.*, pp. V-XII.

GENTILUCCI, Armando

1984, *Il linguaggio musicale come negazione della forma in Malipiero*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea cit.*, pp. 137-143.

1990, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, pp. 257-270.

GIOANOLA, Elio

1997, *Pirandello, la follia*, Milano, Editoriale Jaca Book.

GIVONE, Sergio

2003, *Il musicista romantico e i suoi eredi*, in «Civiltà musicale», XVIII, 48/49, gennaio-agosto 2003, pp. 85-93.

GUARNIERI CORAZZOL, Adriana

1998, *Gian Francesco Malipiero: il nuovo, anzi l'antico*, «Il Saggiatore musicale», V, 2, pp. 309-326.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus

1969, *Gli elisir del diavolo. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot, Gli elisir del diavolo, Racconti notturni*, a cura di Carlo Pinelli, prefazione di Claudio Magris, traduzioni di Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, volume primo.

1979, *Gli elisir del diavolo*, saggio introduttivo di Claudio Magris, traduzione di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi.

JANKÉLÉVITCH, Valdimir

1997, *L'ironia*, a cura di Fernanda Canepa, Genova, Il melangolo.

KERMAN, Joseph

1990, *L'opera come dramma*, trad. di Sandro Melani, Torino, Einaudi.

KLINGEMANN, August

1998, *Le veglie di Bonaventura*, introduzione e traduzione di Elena Agazzi, Milano, Garzanti.

LABROCA, Mario

1934, *Vita e musica nell'Italia nuova*, in «La Rassegna musicale», Antologia cit., pp. 233-237.

LANZA, Andrea

1991, *Il secondo Novecento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1991, vol. 12.

LONGHI, Claudio

1999, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pisa Ospedaletto, Pacini Editore.

MALIPIERO, Gian Francesco

1913, *Del dramma musicale italiano e dei suoi pregiudizi*, «Musica», VII/23, 8 giugno 1913, riprodotto in *Suono, parola, scena cit.*, pp. 221-226.

1917, *Orchestra e Orchestrazione*, «Rivista Musicale Italiana», XXIV, pp. 89-120.

1919, *La vera storia del melodramma italiano*, «La ronda», Roma, novembre 1919, in ID. *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 513-514.

1920, *L'orchestra*, Bologna, Zanichelli.

1921, *I conservatori*, in *Appendice "Il Pianoforte"*, in «La Rassegna musicale», Antologia cit., pp. 595-600 e «Musica/Realtà», XXVI/77, luglio 2005, pp. 191-196.

1922, *Risposta alla "Lettera aperta" di Ildebrando Pizzetti*, in *Appendice "Il Pianoforte"*, in «La Rassegna musicale», Antologia cit., pp. 606-607 e «Musica/Realtà», XXVI/77, luglio 2005, pp. 203-204.

1929, *Claudio Monteverdi*, Milano, Treves.

1932, *Pensieri sulla musica. Confessioni di musicisti*, in «La Rassegna musicale», Antologia cit., pp. 193-194.

1942, *Del contrappunto e della composizione*, in «La Rassegna musicale», Antologia cit., pp. 447-454.

1957, *Del teatro musicale*, in «La Rassegna musicale», XX/2, giugno 1957, pp. 97-102.

1966, *Il filo d'Arianna. Saggi e fantasie*, Torino, Einaudi Editore.

1966, *Le metamorfosi di Bonaventura*, in *La biennale di Venezia. 29° Festival internazionale di musica contemporanea cit.*, pp. 9-15.

1966, *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano*, Milano, Vanni Scheiwiller All'insegna del Pesce d'Oro.

1967, *Di palo in frasca. Con due libretti: L'Orfeide & Le metamorfosi di Bonaventura*, Milano, Vanni Scheiwiller All'insegna del Pesce d'Oro.

1969, *Gli eroi di Bonaventura*, Milano, Vanni Scheiwiller All'insegna del Pesce d'Oro.

S.d., *Gli eroi di Bonaventura. Partitura*, Milano, Ricordi.

S.d., *Le metamorfosi di Bonaventura. Opera in tre atti. Partitura*, Milano, Ricordi.

S.d., *Magister Josephus. Rappresentazione da concerto per quattro voci e orchestra*, Milano, Ricordi.

1970, *Le metamorfosi di Bonaventura, (1963-1965). Opera in tre parti. Riassunto per canto e pianoforte dell'autore*, Milano, Ricordi.

1977, *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero cit.*, pp. 175-223.

1990, *La pietra del bando*, a cura di Giuseppe Garrera, Montebelluna, Edizioni Amadeus.

1992, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, cit.

- 1997, *Il carteggio con Guido M. Gatti. 1914-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Firenze, Leo S. Olschki.
- 1999, *Strawinsky*, prefazione alla seconda edizione di Claudio Ambrosini, Venezia, Cavallino.
- 2003, «*C'era una volta un musicista*». *Tabù e idiosincrasie registiche negli scritti inediti*, a cura di Carmelo Alberti, con un'appendice di testi teatrali e un CD del *Capitan Spavento* e del *Marescalco* in prima esecuzione assoluta, Vicenza, Angelo Colla Editore.
- 2005?, *Abbozzi musicali: le opere sceniche e i misteri. Catalogazione critica e riproduzione annotata degli originali*, Archivio Gian Francesco Malipiero, Venezia, Fondazione Cini Istituto per la Musica, cdrom.

MARIANI, Renato

- 1952, *I settant'anni di Malipiero*, «Il mattino dell'Italia centrale», 18 marzo 1952, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero cit.*, pp. 161-166.

MARÓTHY, János

- 1982, *Malipiero e gli aspetti della sua contemporaneità*, in «Musica/Realtà», III/9, dicembre 1982, pp. 29-36 e *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea cit.*, pp. 23-30.

MEJERCHOL'D, Vsevolod

- 1993, *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri.
- 2004, *1918: Lezioni di teatro*, Milano, Ubulibri.

MESSINIS, Mario

- 1977, (a cura di) *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Leo S. Olschki.
- 2000, *Malipiero e Maderna vent'anni dopo (1973-1993)*, in *Malipiero-Maderna 1973-1993 cit.*, pp. 3-9.

MILA, Massimo

- 1974, *Gianfrancesco Malipiero e l'irrazionalismo contemporaneo*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.
- 1977, *Modernità e antimodernismo in Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero cit.*, pp. 15-20.

MORAZZONI, Anna Maria

- 1985, *Berg and Italy in The Thirties*, in IABSN, n. 13, Spring-Summer 1985.

MORELLI, Giovanni

- 1993, *La poetica di un eterno scontento*, in *Il destro e l'estro di Malipiero cit.*
- 2002, *Malipiero e la teatralità disdegnata*, in Laura ZANELLA, *Dopo la favola del figlio cambiato. Come rinasce una creatura innocente*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. VII-XIII.

2005, (a cura di) *La carica dei quodlibet. Carte diverse e alcune musiche inedite del maestro Malipiero*, Firenze, Leo S. Olschki, in particolare Giovanni MORELLI, *Il grande, benemerito, utente dell'Annunziata. Le dissolute diseconomie farmaceutiche asolane di Gian Francesco Malipiero nell'anno degli Eroi di Bonaventura 1969*, pp. 93-109.

MURARO, Maria Teresa

1984, (a cura di) *Malipiero scrittura e critica*, Firenze, Leo S. Olschki.

NICOLODI, Fiamma

1981, *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80* cit.

1984, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto Edizioni.

ORSELLI, Cesare

1982, *Oltre l'avanguardia: l'incontro tra Malipiero e Pirandello*, Firenze, Leo S. Olschki.

1984, *Fantasmagorici nel teatro di Malipiero*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea* cit., pp. 175-187.

PAGANNONE, Giorgio

2010, *Il melodramma: saperi, funzioni, dimensioni*, in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Pagannone, Lecce, Pensa MultiMedia, pp. 15-55.

PANNAIN, Guido

1931, *L'idea di classicismo nella musica contemporanea*, in «La Rassegna musicale», Antologia cit., pp. 159-175.

PAUL, Jean

1992, *Giornale di bordo dell'aeronauta Giannozzo*, a cura di Eugenio Bernardi, Milano, Adelphi.

PESOČINSKIJ, Nicolaj

1993, *La biomeccanica, dubbi e certezze. Storia di un'idea pedagogica*, in MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico* cit., pp. 15-50.

PESTALOZZA, Luigi

1966, (a cura di) «La Rassegna musicale», Antologia, Milano, Feltrinelli.

1966, *Introduzione*, in «La Rassegna musicale», Antologia cit., pp. LXVII-LXXX.

1977, *Malipiero nella cultura italiana del Novecento*, in *Omaggio a Malipiero* cit., pp. 29-43.

1981, *Gian Francesco Malipiero: le canzoni del silenzio*, in *Musica italiana del primo Novecento* cit., pp. 311-322.

1982, *Posizione di Malipiero*, in «Chigiana», XXXV/15, 1982, pp. 43-57.

- 1984, (a cura di) *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea* cit.  
1984, *Malipiero e la forma*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea* cit., pp. 15-22.  
2004, *Malipiero: oltre la forma. Gli anni della Favola del figlio cambiato*, in *Italian music during the Fascist period*, edited by Roberto Illiano, «Speculum Musicae», vol. X, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 401-425.

PIERI, Marzio

- 1992, *Minima testimonianza d'attenzione, con qualche istruzione d'uso per un (anti)esteta, espressionista, moralista, fanatico/fantastico, (mal)contento, (veneziano), dell'untergang*, in Gian Francesco MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970* cit., pp. 3-58.  
2000, *Parlata per una gita al faro Malipiero*, in *Malipiero-Maderna 1973-1993* cit., pp. 11-21.

PINZAUTI, Leonardo

- 1978, *Colloquio con G.F. Malipiero*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», Vol. I (1967), pp. 120-124, riportato in ID., *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, Torino, ERI, pp. 13-17.

PIRANDELLO, Luigi

- 1992, *L'umorismo*, introduzione di Salvatore Guglielmino, Milano, Mondadori.

PIRROTTA, Nino

- 1987, *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia, musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, pp. 349-361.

PIZZETTI, Ildebrando

- 1922, *L'infezione musicale ottocentesca. Lettera aperta a G. Francesco Malipiero*, in *Appendice "Il Pianoforte"*, in «La Rassegna musicale», Antologia cit., pp. 601-605 e «Musica/Realtà», XXVI/77, luglio 2005, pp. 197-201.

PORENA, Boris

- 1977, *I «Dialoghi»*, in *Omaggio a Malipiero* cit., pp. 85-97.

PROPP, Vladimir

- 1988, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, a cura di Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi.

RESTAGNO, Enzo

- 1987, (a cura di) *Nono*, Torino, EDT.

RIPELLINO, Angelo Maria

2002, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi.

ROSSI-DORIA, Gastone

1929, *Il teatro musicale di G.F. Malipiero*, in «La Rassegna musicale», Antologia cit., pp. 63-71.

SABLICH, Sergio

1984, *Malipiero e Busoni: un incontro personale e fra concezioni del teatro*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea* cit., pp. 150-163.

SANTI, Piero

1960, *Il teatro di G.F. Malipiero*, «L'Approdo musicale», 9, 1960, pp. 19-112.

1968, «*I capricci di Callot*» di G.F. Malipiero, in *Conferenze 1967-68*, Milano, Associazione Amici della Scala, 1968, pp. 75-91.

1972, *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento*, in «Studi musicali», n. 1, 1972, pp. 161-186.

1977, *La concezione teatrale*, in *Omaggio a Malipiero* cit., pp. 153-163.

1984, *La critica malipieriana*, in *G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea* cit., pp. 31-48.

SCARPA, Gino

1952, (a cura di) *L'opera di Gian Francesco Malipiero* cit.

SCHELLING, Giuseppe

1897, *Le veglie di Bonaventura*, traduzione dal tedesco di L. Bertoni, Como, Libreria Editrice Omarini Vittorio.

SCHLEGEL, Friedrich

1998, *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Torino, Einaudi.

SHAKESPEARE, William

1976, *Macbeth*, in *Le tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, I Meridiani, Milano, Mondadori, vol. IV.

1995, *Amleto*, traduzione e cura di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli.

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1976, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi.

2003, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, pp. 73-94.

STAROBINSKI, Georges

2000, *L'ostinato dans l'œuvre d'Alban Berg. Formes et fonctions*, Bern, Petr Land.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz

1934, *Le opere per teatro di G.F. Malipiero*, «Melos», Mainz, febbraio 1934, tradotto in italiano in *L'opera di Gian Francesco Malipiero cit.*, pp. 71-75.

VIALE FERRERO, Mercedes

1988, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana cit.*, pp. 3-117.

VINCENZI, Marco

2008, (a cura di) *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, cit.

VLAD, Roman

1957, *Riflessi della dodecafonia in Casella, Malipiero e Ghedini*, in «La Rassegna musicale», n. 1, 1957, pp. 44-53.

1971, *Arnold Schoenberg a Gian Francesco Malipiero*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1971, vol. V, pp. 264-270.

WATERHOUSE, John C.G.

1984, *Malipiero, critico di se stesso*, in *Malipiero scrittura e critica cit.*, pp. 73-91.

1990, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino, Nuova Eri.

2000, *Gian Francesco Malipiero e la dodecafonia*, in *Malipiero-Maderna 1973-1993 cit.*, pp. 135-147.

ZANELLA, Laura

1995, *Neologismi e invenzioni di Malipiero scrittore di cose musicali*, in *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, pp. 275-294.

2000, *Otto auto-imprestati per un'opera nuova. Gian Francesco Malipiero e l'epilogo drammatico degli «Eroi di Bonaventura» (1968)*, in *Malipiero-Maderna 1973-1993 cit.*, pp. 149-182.

2002, *Dopo la favola del figlio cambiato. Come rinasce una creatura innocente*, Firenze, Leo S. Olschki.

ZANZOTTO, Andrea

1993, *Le sue note, un paesaggio selvatico*, in *Il destro e l'estro di Malipiero cit.*



**RASSEGNA STAMPA** per la prima rappresentazione de *Le metamorfosi di Bonaventura*, Venezia, 4 e 6 settembre 1966:

AUTORE ANONIMO

1966, *Un tragico Bonaventura al festival della musica*, «L'Unità», 22 agosto 1966 (A).

1966, *Il festival musicale s'inaugurerà il 4 settembre*, «Messaggero del lunedì», 22 agosto 1966.

1966, *Qualche volta la vita finisce*, «Avanti!», 23 agosto 1966.

1966, *Teatro di maschere nell'opera di Malipiero*, «Avanti!», 25 agosto 1966.

1966, *Le metamorfosi di Bonaventura*, «L'arena», 26 agosto 1966.

1966, *Malipiero aprirà il Festival di musica contemporanea*, «Il Giornale d'Italia», 30-31 agosto 1966.

1966, *Un'opera nuova di Malipiero apre il Festival veneziano*, «Alto Adige», 4 settembre 1966.

1966, *G.F. Malipiero ha inaugurato il 29° Festival musicale*, «L'Unità», 5 settembre 1966.

1966, *“Bonaventura” di Malipiero ha inaugurato il Festival di musica contemporanea*, «La Tribuna Politica» e «La Voce Repubblicana», 5 settembre 1966.

1966, *Inaugurato il festival di musica contemporanea*, «Voce Adriatica», 6 settembre 1966.

1966, *Le metamorfosi di Bonaventura di Gianfranco Malipiero in prima rappresentazione assoluta*, «Arte oggi», luglio-settembre 1966.

ABBIATI, Franco

*Aperto a Venezia il Festival musicale*, «Corriere della sera», 5 settembre 1966.

BRUNI, Massimo

*Il festival di musica contemporanea aperto da un'opera di Malipiero*, «Gazzetta del popolo del lunedì», 5 settembre 1966.

CAMMAROTA, Lionello

*Malipiero apre il Festival*, «La fiera letteraria», 15 settembre 1966.

CARLI BALLOLA, Giovanni

*La fine del mondo sulle scene della Fenice*, «Gente», 21 settembre 1966.

*La musica rossa ha assordato Venezia*, «Gente», 28 settembre 1966.

CASINI, Claudio

*Solo pochi si salvano*, «Vita», 22-28 settembre 1966.

CONFALONIERI, Giulio

*A Milano e Venezia le due novità di Rota e Malipiero*, «Epoca», 25 settembre 1966.

DAL FABBRO, Beniamino

*La battaglia della Fenice*, «Successo», ottobre 1966.

DALLAMANO, Piero

*Venezia: novità*, «Paese sera», 5 settembre 1966.

DE CSILLAGHY, Nicola

*L'ultimo Malipiero*, «Carlino sera», 5 settembre 1966.

DE' ROSSI, Gianfilippo

*Venezia: più luci che ombre*, «Vie nuove», 29 settembre 1966.

FUÀ, Laura

*Le metamorfosi di Bonaventura*, «La prealpina», 7 settembre 1966.

GATTI, Guido M.

*È definita così la musica di Malipiero, il maestro che ha inaugurato il Festival di Musica contemporanea*, «Tempo», 21 settembre 1966.

GUALERZI, Giorgio

*Musica moderna a Venezia: perché sprecare così i soldi?*, «Il nostro tempo», 18 settembre 1966.

*Bilancio del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia*, «Corriere del Teatro», n. 1, 1967.

LABROCA, Mario

*Dieci giorni per la musica d'oggi*, «Radio corriere Tv», 4-10 settembre 1966.

LEVI, Lionello

*Le metamorfosi di Bonaventura*, «Il Resto del Carlino», 5 settembre 1966.

LUNGI, Fernando L.

*“Bonaventura” di G.F. Malipiero apre il XXIX Festival della musica*, «Il giornale d'Italia», 5-6 settembre 1966.

M., L.

*Malipiero apre il Festival di musica d'oggi*, «Il popolo», 7 settembre 1966.

MANZONI, Giacomo

*«Humor» feroce di G.F. Malipiero*, «L'Unità», 6 settembre 1966.

MECCOLI, Sandro

*Il cartellone del Festival della musica contemporanea*, «Corriere della sera», 1 luglio 1966.

MESSINIS, Mario

«*Le metamorfosi di Bonaventura*» di Gian Francesco Malipiero, «Il Gazzettino del lunedì», 5 settembre 1966.

MILA, Massimo

*Le notti del sorvegliante*, «L'Espresso», 25 settembre 1966.

MODONESI, G.M.

*Il Bonaventura di Malipiero*, «L'Avvenire d'Italia», 5 settembre 1966.

MONTALE, Eugenio

*Il quasi-melodramma del vecchio maestro*, «Corriere d'informazione», 5-6 settembre 1966.

MUCCI, Emidio

*Pagliacciate e casi clinici*, «Orizzonti», 25 settembre 1966.

NUZZO, Ferruccio

*Venezia. All'est nulla di nuovo*, «Discoteca», n. 64, ottobre 1966.

PANNAIN, Guido

1966, *Un'opera di Malipiero apre il Festival di Venezia*, «Il Tempo», 5 settembre 1966.

PARENTE, Alfredo

«*Le metamorfosi di Bonaventura*» opera in tre atti di G. Malipiero, «Il Mattino», 5 settembre 1966.

PESTALOZZA, Luigi

*Le metamorfosi di Bonaventura*, «Rinascita», 10 settembre 1966.

PIN, L.

*Da oggi alla Fenice musica contemporanea*, «Nazione», 4 settembre 1966.

PINZAUTI, Leonardo

*Malipiero si confessa nelle vesti di Bonaventura*, «La Nazione sera», 5 settembre 1966.

SANTI, Piero

*Con «Bonaventura» il miglior Malipiero*, «Avanti!», 6 settembre 1966.

SURCHI, Sergio

*Musica a Venezia. Conrad, Camus*, «Il popolo», 4 settembre 1966.

TONI, Alceo

*Il signor Bonaventura non ha vinto il milione*, «La Notte», 5 settembre 1966.

URSINO, Elvira

*Presentate a Venezia tre favole di Malipiero*, «La Sicilia», 11 settembre 1966.