

«CARO LUALDI...». I RAPPORTI D'ARTE E D'AMICIZIA TRA  
G. F. MALIPIERO E A. LUALDI  
ALLA LUCE DI ALCUNE LETTERE INEDITE

*Laureto Rodoni*  
(BIASCA)

*Quanti lutti, quante rovine, quante umiliazioni senza conforto,  
senza compenso alcuno: senza neanche poter dire in coscienza:  
abbiamo fatto tutto quello che potevamo fare.*  
Adriano Lualdi (8 settembre 1943)

*Respiriamo fisicamente, dunque i nostri corpi vivono,  
speriamo poter respirare spiritualmente e di poter vivere anche con la mente.  
Quante nubi. Quanto nero. De profundis, o Te Deum? Si vedrà.*  
Gian Francesco Malipiero (23 giugno 1945)

«IO SONO UNO STRANIERO PER L'ITALIA»<sup>1</sup>

Dopo aver studiato per un breve periodo al Conservatorio di Vienna<sup>2</sup>, Gian Francesco Malipiero<sup>3</sup> ebbe una irrequieta formazione

---

<sup>1</sup>. Da una lettera di Malipiero a Bas del 27 marzo 1927, pubblicata integralmente in BIANCHI, Chiara: «Caro Bas...». I rapporti tra G. F. Malipiero e G. Bas alla luce di lettere inedite', in questa miscellanea. Nella prima parte del 'Florilegio epistolare inedito', pubblicato in appendice al presente saggio (= APPENDICE I), le lettere di Malipiero trascritte integralmente sono di mia proprietà (Archivio privato L. Rodoni, Biasca, Svizzera). Le fotocopie di queste lettere sono state da me donate al Fondo Malipiero, *Fondazione Giorgio Cini*, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia. Nella seconda parte del 'Florilegio' (= APPENDICE II) sono pubblicate le lettere di Lualdi a Malipiero (Fondo Malipiero, Venezia) non incluse o solo in parte citate nel saggio, ma a esso intimamente connesse. Sono ospitate infine una lettera di Lualdi a Scherchen (Fondo Malipiero), una lunga lettera di Lualdi a Casella e due di Casella a Lualdi (Carte della Famiglia Lualdi, Roma). La pubblicazione delle lettere malipieriane a Lualdi, contestualizzate e annotate, è preceduta da un ritratto dei due musicisti, da cui scaturiscono le diversità di carattere, del pensiero estetico e dell'approccio al regime fascista. Ringrazio la *Fondazione Giorgio Cini* di Venezia e la Famiglia Lualdi di Roma per i documenti inediti che mi hanno messo a disposizione. Sono inoltre riconoscente a Giovanni Morelli, Giuliana Lualdi, Cecilia Palandri e Tilman Schlömp per la consulenza, le informazioni e i materiali di difficile reperimento che mi hanno fatto pervenire. Un affettuoso ringraziamento, infine, agli amici che mi hanno aiutato, sostenuto e... pazientemente ascoltato durante la laboriosa stesura del mio lavoro. Dedico questa ricerca, con sconfinata gratitudine, a mia madre e alla memoria di mio padre.

<sup>2</sup>. Dall'ottobre 1898 al giugno 1899. A metà degli anni Sessanta, Malipiero espresse la convinzione che «lontano dal mio paese mi sarei smarrito» e si pose la domanda: «quale impulso mi spinse ad abbandonare, nonostante l'esito lusinghiero dello studio, il Conservatorio di Vienna e più tardi, a

musicale a Venezia<sup>4</sup> e a Bologna sotto la guida di Marco Enrico Bossi, con cui si diplomò nel 1904. Sui suoi maestri, negli anni della maturità, fu elusivo e caustico nel contempo:

Non amo le recriminazioni, né accusare, però di quanti ammaestramenti convenzionali, assurdi, errati, veri scogli contro i quali s'infrangono le migliori energie giovanili, potrei lagnarmi se non ritenessi più opportuno dimenticare un insieme di fatti e misfatti che offenderebbero la memoria di quelli che facevano professione di insegnanti e che nulla mi hanno insegnato salvo a guardarmi dai falsi insegnamenti<sup>5</sup>?

Fra il 1906 il 1909 soggiornò tre volte a Berlino. Nella metropoli prussiana poté confrontarsi con le tendenze della musica contemporanea europea nell'ambito dei 'Concerti sinfonici di opere nuove e raramente eseguite' promossi con acuta lungimiranza da Ferruccio Busoni, che Malipiero conosceva sin dal 1902<sup>6</sup>. La profondità del pensiero estetico busoniano, sconcertante nei suoi aspetti visionari e profetici<sup>7</sup>, la commistione di stili, registri, influenze (musicali, letterarie, pittoriche) connessa a un'audace

---

Berlino, la carriera di direttore d'orchestra?»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Ti co mi e mi co ti. Soliloqui di un veneziano*. Milano, All'insegna del pesce d'oro (Vanni Scheiwiller), 1966 (*L'armonioso labirinto*, 1), pp. 56-57.

<sup>3</sup>. Nacque a Venezia il 18 marzo 1882 e morì a Treviso il 1 agosto 1973. Cenni biografici essenziali si trovano nella 'Nota bio-bibliografica', in: MALIPIERO, Gian Francesco. *L'armonioso labirinto. Teatro da Musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992 (*I giorni*), pp. 535-555. Su Malipiero compositore permane fondamentale il volume: WATERHOUSE, John C. G. *La musica di Gian Francesco Malipiero*, presentazione di Fedele D'Amico, Torino, Nuova Eri, 1990.

<sup>4</sup>. «[...] Venezia, era per lui la capitale di un mondo infantile, onirico, favoloso. Era la matrice in Malipiero dell'originalissima invenzione delle maschere come simboli d'anima. [...] In Malipiero quel mondo, anzi quella che è stata chiamata l'ossessione delle maschere [...] nasceva tutta dall'interno dell'ispirazione più rigorosa e più sua: non aveva nulla di espressionistico o di dialettale, così come la sua musica respingeva ogni mimesi onomatopeica. Con trasparenza autobiografica mi confidava (e poi avrebbe scritto): 'Guai se le maschere mi abbandonassero. Le vedo in folla danzare intorno a me, vorrei ghermirne una per vedere la sua vera faccia. 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... Io non mi tolgo la maschera e recito la mia commedia'»: BRANCA, Vittore. 'Malipiero. Musicista da grandi battute', in: *Il Sole 24 Ore*, 4 marzo 2001.

<sup>5</sup>. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, saggi di scrittori italiani e stranieri, con una introduzione di Guido M. Gatti, seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso, a cura di Gino Scarpa, Treviso, Edizioni di Treviso-Libreria Canova, 1952, p. 286.

<sup>6</sup>. Cfr. SABLICH, Sergio. *Busoni*, Torino, EDT, 1982 (*Biblioteca di cultura musicale. Autori e opere*), pp. 42-43. I programmi di tutti i concerti si trovano in DENT, Edward. *Ferruccio Busoni. A Biography*, Londra, Oxford University Press-H. Milford, 1933, pp. 332-336.

<sup>7</sup>. Cfr. BUSONI, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, a cura di Martina Weindel, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 2001 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, a cura di Richard Schaal, 145). La prima edizione di questo fondamentale trattatello fu pubblicata a Trieste nel 1907. La più recente traduzione italiana si trova in: ID. *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977 (*Saggi di arte e di letteratura*, 47), pp. 39-72.

sperimentazione armonico-tonale, presente nelle opere che il versatile *Kulturmensch* empoiese stava componendo in quel periodo<sup>8</sup>, e la dirompente, rivoluzionaria originalità del suo pianismo<sup>9</sup> influirono non poco sul pensiero musicale di Malipiero e sulla sua concezione dell'opera d'arte in senso lato<sup>10</sup>.

Altra esperienza fondamentale sul piano artistico e umano fu il soggiorno, nel 1913, a Parigi<sup>11</sup>, dove conobbe Casella<sup>12</sup> e d'Annunzio<sup>13</sup> (ai quali si legò con fraterna amicizia), incontrò di nuovo Busoni e approfondì la conoscenza delle avanguardie musicali

---

<sup>8</sup>. *Die Brautwahl*, su libretto del compositore, tratto da un racconto di E. T. A. Hoffmann. Cfr. SABLICH, Sergio. *Busoni, op. cit.* (vedi nota 6), pp. 193-204; BEAUMONT, Antony. *Busoni the Composer*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1985, pp. 116-136; NICOLODI, Fiamma. *Gusti e tendenze del Novecento in Italia*, prefazione di Fedele D'Amico, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 213-217.

<sup>9</sup>. Di cui Busoni, pianista tra i sommi di ogni epoca, era pienamente consapevole: cfr. la lettera a Marcel Rémy, in BUSONI, Ferruccio. *Lo sguardo lieto [...]*, op. cit. (vedi nota 7), pp. 157-158.

<sup>10</sup>. Sui rapporti tra Busoni e Malipiero, cfr. SABLICH, Sergio. 'Malipiero e Busoni: un incontro personale e fra concezioni di teatro', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Edizioni Unicopli, 1984 (Quaderni di Musica/Realtà, 3), pp. 150-163; MALIPIERO, Gian Francesco. 'I miei incontri con Ferruccio Busoni', in: *L'Approdo Musicale*, Roma-Torino, ERI, xxii (1966), pp. 121-125. È legittimo supporre che a quell'epoca uno degli argomenti di discussione fosse l'esperienza musicale di Debussy (Busoni inserì *L'Après-midi d'un faune* nel programma del 1903 (prima esecuzione a Berlino); *Nuages e Fêtes* in quello del 1904 (prima esecuzione in Germania). Una discussione da posizioni divergenti: Malipiero era affascinato dal compositore francese, la cui musica ebbe palesi influssi sulla *Sinfonia del Mare* (1906), sulle *Sinfonie del silenzio e della morte* (1908), e sulle prime *Impressioni dal vero* (1910). Busoni ne era invece molto distante sul piano musicale ed estetico, e quando fu accusato di averne a sua volta subì l'influenza reagì con durezza nella 'Autorecensione' (1912): BUSONI, Ferruccio. *Lo sguardo lieto [...]*, op. cit. (vedi nota 7), pp. 175-176. Pur nell'ambito di una severa critica, da questo articolo emerge la profonda conoscenza, maturata nei primi anni del secolo, che Busoni aveva della musica di Debussy. Per il rapporto Malipiero-Debussy vedi note 15 e 51. Anche Adriano Lualdi fu un convinto estimatore della figura e dell'opera di Claude Debussy: vedi nota 51.

<sup>11</sup>. LESURE, François. 'La Generazione dell'Ottanta vue de Paris', in: *Alfredo Casella negli anni dell'apprendistato a Parigi*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994 (Studi di musica veneta, 20), pp. 7-13.

<sup>12</sup>. Cfr. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1939 (Documenti e testimonianze), pp. 151, 188, 193 e 211 sgg.; MALIPIERO, Gian Francesco. 'Così mi scriveva Alfredo Casella (1913-46)', in: ID. *Il filo d'Arianna. Saggi e Fantasie*, Torino, Einaudi, 1966 (Saggi, 384), pp. 159-194.

<sup>13</sup>. Cfr. MALIPIERO, Gian Francesco. 'Ariel Musicus', in: ID. *Il filo d'Arianna [...]*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 268-271; LUALDI, Adriano. 'D'Annunzio e la musica', in: *Piazza delle Belle Arti*, Rassegna 1957-1958, a cura di Adriano Lualdi, Firenze, Atti dell'Accademia Nazionale Cherubini, 1958, vol. v, pp. 144-168 (vedi due spezzoni nella nota 356); BIANCHI, Chiara. *Il carteggio tra Gabriele d'Annunzio e Gian Francesco Malipiero (1910-1938)*, Bergamo, Edizioni Ferrari, 1997, pp. 5-48; PETRASSI, Goffredo. *Autoritratto*, intervista elaborata da Carla Vasio, Bari, Laterza, 1991 (I Robinson), pp. 96-99. Sul rapporto con Venezia dei due artisti, cfr. LANZA TOMMASI, Gioacchino. 'Il gusto musicale di d'Annunzio e il dannunzianesimo musicale', in: *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80'*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981 (Historiae Musicae Cultores. Biblioteca, 35), p. 401 e DAMERINI, Gino. *D'Annunzio a Venezia*, Milano, Mondadori, 1943 (Quaderni dannunziani, 5), in particolare pp. 173 sgg. e 265 sgg. Vedi infine la parte finale della nota 35.

europee<sup>14</sup>, ascoltando composizioni di Ravel, Debussy<sup>15</sup>, De Falla, Schönberg<sup>16</sup>, Bloch, Berg<sup>17</sup>, ma soprattutto di Stravinskij: il 28 maggio di quell'anno assistette infatti, stupito e commosso, alla prima rappresentazione del *Sacre du printemps*, un'esperienza che lo risvegliò «da un lungo e pericoloso letargo»<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup>. Cfr. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 147 sgg.; ID. 'Il linguaggio di Malipiero', in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), pp. 127-129.

<sup>15</sup>. «[...] la sua musica è indispensabile»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 301. Cfr. anche MALIPIERO, Gian Francesco. 'Tradizione e rinnovamento', in: ID. *Il filo d'Arianna [...]*, op. cit. (vedi nota 12), p. 125; ID. 'La Voce, il Dramma', in: ID. *L'armonioso labirinto [...]*, op. cit. (vedi nota 3), pp. 515-518.

<sup>16</sup>. Vedi note 46 e 272. Cfr. inoltre: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 346; MINARDI, Gian Paolo. 'L'avanguardia solitaria di Malipiero', in: *Malipiero. Scrittura e critica*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1984 (Studi di musica veneta, 8), pp. 28-29, nota 19; WATERHOUSE, John C. G. 'Gian Francesco Malipiero e la dodecafonia', in: *Malipiero Moderna 1973-1993*, a cura di Paolo Cattelan, Firenze, Olschki, 2000 (Linea veneta, 13), pp. 135-147; infine le puntualizzazioni di John C. G. Waterhouse e il prezioso ricordo di Domenico de' Paoli (cui Malipiero, porgendogli il *Pierrot Lunaire*, disse nel 1915: «Leggilo, è molto interessante, ma non fartici prendere»), in: *Musica italiana del primo Novecento [...]*, op. cit. (vedi nota 13), p. 136-138. Sull'importanza di Schönberg nella storia della musica, Malipiero non ebbe mai dubbi. Tuttavia, poiché la sua cultura «lo portava a condividere le questioni del modernismo italiano con al centro il nazionalismo, la strada schönberghiana [...] si rivelò presto impraticabile»: PESTALOZZA, Luigi. 'G. F. Malipiero: le canzoni del silenzio', in: *ibidem*, p. 319. Secondo Malipiero, ricorda Vittore Branca, «Schönberg spiega scientificamente ogni cosa, dalla più piccola alla più grande, diminuendo le grandi e ingrandendo le piccole' [...]. Persino certe esperienze, saggiate appassionatamente anche da lui, erano drasticamente ridimensionate. A Cini che gli chiedeva, nel '60, di spiegargli cosa fosse la dodecafonia, che sentiva ancora esaltata in certi compositori contemporanei, lampeggiando di riso critico per le ritardate esagerazioni: 'Xe esser ancuo dodese volte cafoni' (e annotava in un suo taccuino: 'i dodecafonicisti oggi sono soppiantati dai rumoristi (vedi nota 41), in realtà il cromatismo, *Tristano*, fu il precursore della dodecafonia')»: BRANCA, Vittore. *Op. cit.* (vedi nota 4). Ben più grossolani e sarcastici furono invece i giudizi che Lualdi espresse sulla musica di Schönberg e della sua scuola: vedi, a questo proposito, le note 69, 126, 170 e le **pp. 72-73**.

<sup>17</sup>. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 302; *ibidem*, pp. 382-384, in cui sono pubblicate due lettere di Berg a Malipiero; NICOLÒDI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre', in: *Musica italiana del primo Novecento [...]*, op. cit. (vedi nota 13), pp. 190-192; 195-201 e 186-203 (vedi nota 332). Cfr. **p. 64**.

<sup>18</sup>. *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 349; inoltre pp. 346-350 e 346-347. «[...] la prima del *Sacre du printemps*. Fischi, urla, motti di spirito. Da un palco Gabriele d'Annunzio apostrofa la folla e gli fanno coro Florent Schmidt e tutti i giovani musicisti francesi e Alfredo Casella. Claudio Debussy, nascosto in un palco fremente e tace. La carriera del *Sacre du printemps* ha dimostrato giusta la nostra convinzione di avere assistito ad uno dei più grandi avvenimenti della vita musicale»: 'Alcuni scritti di G. Francesco Malipiero', in: BONTEMPELLI, Massimo. *G. Francesco Malipiero*, con illustrazioni musicali a cura di Raffaele Cumar e prose critiche di Malipiero, Milano, Bompiani, 1942, p. 188. Cfr. inoltre: MALIPIERO, Gian Francesco. 'Igor Stravinsky a Venezia' in: ID. *Il filo d'Arianna [...]*, op. cit. (vedi nota 12), p. 195; ID. *Stravinsky*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945 (Musica), pp. 9-11; MINARDI, Gian Paolo. 'L'avanguardia solitaria di Malipiero', op. cit. (vedi nota 16), p. 23. Vedi infine la parte finale della nota 39.

Di animo inquieto, ipersensibile, febbrile, introverso, in conflitto con se stesso e con il mondo<sup>19</sup>, Malipiero fu indelebilmente segnato dal primo conflitto mondiale<sup>20</sup>:

Ho passato giorni tremendi per me. Sono passati. Certo che mi rimane l'impressione e non è indifferente. Forse passerà anche questa. Difficilmente però senza lasciar traccia. Non so che farò. Probabilmente verso il 20 marzo partirò per Parigi - Londra. Partirò? Pare. [...] La guerra è finita. È finita per molti, non per tutti però. Intendo dire che non a tutti è concesso di vivere in pace mai. Mai. Ed io mi credo tra questi. Ma non importa<sup>21</sup>.

Tuttavia non fu ammutolito artisticamente dai terribili eventi della guerra. Come Busoni<sup>22</sup>, la sofferenza interiore non gli impedì di dedicarsi alla composizione e di essere attivamente al fianco di Casella come operatore musicale<sup>23</sup>. Nel 1914, i due musicisti organizzarono a Parigi un concerto dedicato alla musica italiana moderna<sup>24</sup>: una sorta di prova generale della loro imminente e frenetica attività divulgativa in Italia. Quando l'anno seguente

---

<sup>19</sup>. Vedi nota 30.

<sup>20</sup>. Cfr. PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', in: *La Rassegna Musicale*, antologia a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966 (I fatti e le idee. Saggi e biografie, 144), p. lxx: «*Orribile estate* la chiamerà Malipiero quella del 1915 [...], benché non ci fosse bisogno di dichiararlo l'atteggiamento del musicista verso la guerra. Con mirabile efficacia lo avrebbero testimoniato le *Pause del silenzio* (1917), la più alta pagina musicale italiana, e fra le più alte europee, di quel tempo. [...] sullo sfondo clamoroso della guerra e contro l'esaltazione anche musicale dei suoi retori, [Malipiero] oppose il silenzio, la solitudine del mondo preso dalla morte e dal dolore [...]. L'ansiosa tensione della musica [...] suonò infatti condanna della storia stessa [...]. Quella di Malipiero fu la sola voce musicale che insorse in Italia contro la guerra, anche per questo dandoci la misura antiprovinciale della sua esperienza.» Cfr. inoltre FUBINI, Enrico. 'Malipiero e l'estetica musicale in Italia fra le due guerre', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, op. cit.*, (vedi nota 10), pp. 170-171.

<sup>21</sup>. Lettera di G. F. Malipiero a Hélène Kahn, prima moglie di Casella, del 28 febbraio 1919 (Archivio privato L. Rodoni).

<sup>22</sup>. Cfr. RODONI, Laureto. 'Die Gerade Linie ist unterbrochen. L'esilio di Busoni a Zurigo: 1915-1920', in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, XIX (1999), a cura di Joseph Willmann, Berna, Peter Lang, 2000, pp. 27-106.

<sup>23</sup>. «Le opere di questo periodo rispecchiano forse la mia agitazione, ciononostante ritengo che, se qualcosa ho creato di nuovo nella mia arte forma-stile, è appunto in quest'epoca»: *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), p. 224. Su questo, cfr. WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), p. 63. Dopo la disfatta di Caporetto, Malipiero fu costretto ad abbandonare Asolo e a trasferirsi a Roma: «Ho passato giorni d'inferno», scrisse a Gatti il 23 novembre 1917, «forse i peggiori della mia vita ed è dir molto!»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Firenze, Olschki, 1997 (Studi di musica veneta, 24), p. 21. Sul rapporto guerra-musica, cfr. CASELLA, Alfredo. 'Tendenze e stile della nuova musica italiana', in: *21 + 26*, a cura di Alessandra Carlotta Pellegrini, Olschki, 2001 (Studi di musica veneta, Archivio Alfredo Casella, Studi, I), pp. 43-47.

<sup>24</sup>. *Alfredo Casella: gli anni di Parigi. Dai documenti*, a cura di Roberto Calabretto, Firenze, Olschki, 1997 (Studi di musica veneta, 25), pp. 83-84; CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara, op. cit.* (vedi nota 12), pp. 160-161; MALIPIERO, Gian Francesco. 'Così mi scriveva Alfredo Casella (1913-46)', *op. cit.* (vedi nota 12), pp. 160-162.

Casella fece ritorno in patria, Malipiero sostenne con piglio energico tutte le iniziative del vulcanico sodale per sprovvincializzare l'ambiente musicale italiano. Dopo aver proposto alcuni concerti di autori contemporanei, attirandosi l'odio «della mediocrità connazionale»<sup>25</sup>, nel 1917 i due musicisti fondarono la Società Nazionale di Musica, pochi mesi dopo ribattezzata col nome di Società Italiana di Musica Moderna (1917-1919). La SIMM fu un pregnante preludio alla Corporazione Delle Nuove Musiche (CDNM), definita da Casella «un nuovo organismo di cultura moderna», che aveva due scopi: «far penetrare in Italia le ultime espressioni, le più recenti ricerche dell'arte musicale contemporanea» e «restituire alla luce le più belle musiche antiche nostre, prime fra quelle le monteverdiane»<sup>26</sup>. La CDNM venne sin dal suo apparire riconosciuta come sezione italiana della Società Internazionale di Musica Contemporanea (SIMC<sup>27</sup>), appena costituita.

In quel periodo, il mai sopito patimento per gli accadimenti bellici fu esacerbato da una insanabile crisi matrimoniale conclusasi tragicamente con la morte di parto della sua prima moglie: «[...] tutti i miei progetti sono interrotti. La tragedia è stata troppo orribile. Chissà che Parigi non mi riveda»<sup>28</sup>, scrisse Malipiero a Hélène Kahn Casella, preziosa confidente in quegli anni «terribilmente angosciati»:

[...] nessuno saprà mai ciò che ho sofferto. E la più grande sofferenza fu quella del giugno scorso quando vidi ancora una volta la morte mietere spietatamente una persona che mi stava vicino e per la quale nutrivo molto affetto, nonostante la vita che conducevamo non fosse felice<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup>. È probabile che Casella includesse anche Lualdi, già chiassoso militante nell'ambito dei musicisti xenofobi e conservatori, in questa «mediocrità nazionale». Vedi **pp. 19 sgg.** e nota 123.

<sup>26</sup>. CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 188 sgg. La CDNM, concepita da Casella e Malipiero ad Asolo nell'estate del 1923, fu poi sostenuta e patrocinata con entusiasmo da d'Annunzio. Cfr. *ibidem*, p. 212 sgg.; LABROCA, Mario. *L'usignolo di Boboli*, Venezia, Neri Pozza, 1959 (Collana di varia critica, 15), pp. 97-101. Cfr. anche il giudizio negativo sulla CDNM di Lualdi nella nota 125.

<sup>27</sup>. Sulla SIMC, cfr. LABROCA, Mario. 'La Società Internazionale per la Musica Contemporanea', in: *Parole sulla musica*, Milano, Ricordi, 1954, pp. 74-76; MALIPIERO, Gian Francesco. 'La SIMC', in: ID. *Il filo d'Arianna [...]*, op. cit. (vedi nota 12), pp. 218-219. Cfr. i durissimi i giudizi di Lualdi sui concerti della SIMC nella nota 223.

<sup>28</sup>. Lettera a Hélène Kahn-Casella del 17 agosto 1921 (vedi APPENDICE I). Cfr. MALIPIERO, Gian Francesco. 'Il ragno', in: ID. *Il filo d'Arianna [...]*, op. cit. (vedi nota 12), p. 204: «Durissimo fu il periodo fra il 1910 e il 1921. Ciononostante nel 1918 riuscivo ad abbattere un muro della mia prigione, ma senza poterne uscire. Attraverso il foro da me praticato mi parve però 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.» Vedi nota 4.

<sup>29</sup>. La lettera a Casella, dell'8 maggio 1922, è citata in NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1984 (Contrappunti, 19), p. 205, nota 195.

Queste esperienze acuirono la sua scontrosità, la sua misantropia<sup>30</sup> e il suo pessimismo<sup>31</sup> che fu «radicale e assoluto»; un'esperienza interiore che verificava «il fallimento di un mondo senza vederne il recupero»<sup>32</sup>.

I rapporti con gli ambienti musicali si fecero, in molte occasioni, conflittuali, grevi, improntati alla diffidenza<sup>33</sup> e a una sorta di mania di persecuzione, sebbene razionalmente negasse di esserne affetto<sup>34</sup>. Acre e sardonico nel giudicare eventi e persone<sup>35</sup>, suscitò

---

<sup>30</sup>. «Purtroppo è difficile evitare il commercio con gli uomini senza isolarsi, ma non è impossibile, basta farlo spontaneamente»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Da Venezia lontan...*, Milano, All'insegna del pesce d'oro (Vanni Scheiwiller), 1968 (L'armonioso labirinto, 3), p. 9. Cfr. anche la lettera a Gatti del 6 febbraio 1923, in: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, op. cit.* (vedi nota 23), p. 129: «Te l'ho detto ancora ch'io desideravo ritirarmi dalla vita musicale italiana, per vivere molto italianamente in un bel paese — italianissimo. Amo il mio paese, ne sono schiavo, ma i suoi sistemi mi ripugnano, né mai potrò abbassarmi adottandoli.» Verso il mondo borghese, Malipiero nutriva, come Pirandello, «un orrore senza prospettiva» e *La Favola del figlio cambiato* (vedi pp. 62 sgg.) «fu un episodio che ratificò questo fatto»: dalla trascrizione di un intervento di Fedele D'Amico durante il convegno malipieriano del 1972, in: *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Firenze, Olschki, 1977 (Studi di musica veneta, 4), pp. 32 e 34. «Il sarcasmo di Malipiero» — scrisse Massimo Mila — «le sue ironie, il suo perenne mugugno, sono totali, investono la condizione umana nella sua interezza, con un pessimismo biblico, da *Ecclesiaste*. Malipiero deplora i tempi moderni, in cui gli è toccato vivere, ma sa benissimo che 'la douceur de vivre' non è mai esistita»: MILA, Massimo. 'Modernità e antimodernismo in Malipiero', in: *ibidem*, p. 17.

<sup>31</sup>. Cfr. D'AMICO, Fedele. 'Il pessimismo di Malipiero', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, op. cit.* (vedi nota 10), pp. 144-149; PIRROTTA, Nino. 'Malipiero e il filo di Arianna', in: *Malipiero. Scrittura e critica, op. cit.* (vedi nota 16), p. 10; GENTILUCCI, Armando. 'Il linguaggio musicale come negazione della forma in Malipiero', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, op. cit.* (vedi nota 10), p. 138; PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', in: *La Rassegna Musicale, op. cit.* (vedi nota 20), p. cxlvii.

<sup>32</sup>. Parole di Fedele D'Amico pronunciate durante il convegno malipieriano del 1972 e trascritte in: *Omaggio a Malipiero, op. cit.* (vedi nota 30), p. 35. «Per questo Malipiero» — continua D'Amico — «è un modernissimo e al tempo stesso un solitario: è questo paradosso dell'artista moderno che esprime la società negandola, ma negandola anche come possibilità.»

<sup>33</sup>. «Vivo ad Asolo per non smerdarmi in quelle pozzanghere dove nuotano i miei colleghi e per non respirare la loro aria impestata»: dalla lettera a Gatti dell'11 ottobre 1927, in: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, op. cit.* (vedi nota 23), p. 217. Cfr. inoltre *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), p. 320. A Giulio Bas scrisse: «Non esiste essere umano, amico o nemico mio, al quale io abbia fatto confidenze di sorta. Ho due o tre amici per i quali metterei le mani sul fuoco, e anche con questi non ho mai parlato di nulla, nonostante io abbia avuto nella mia vita momenti difficili»; dalla lettera del 23 maggio 1922 (Archivio privato L. Rodoni), trascritta integralmente in: BIANCHI, Chiara. '«Caro Bas...» [...]', *op. cit.* (vedi nota 1). Cfr. inoltre le lettere a Hélène Casella del 17 agosto 1921 e del 9 dicembre 1921, pubblicate in APPENDICE I, e nella nota 415. Infine la lettera a Mussolini del 25 marzo 1936, pubblicata in: SACHS, Harvey. *Music in Fascist Italy*, Londra, George Weidenfeld & Nicolson, 1987; trad. it. a cura di Luca Fontana, *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 173-174.

<sup>34</sup>. Cfr. le lettere a Gatti del 27 maggio 1922 — «Ora mi occuperò di controbattere certi teppisti che si sono messi a tendermi delle imboscate

non di rado l'ostilità e la malevolenza di molti suoi colleghi<sup>36</sup>. «Ho conosciuto più o meno da vicino, tutti i musicisti», confessò nel 1940 «da tutti mi sento, più o meno lontano»<sup>37</sup>: lontano sia umanamente sia artisticamente. Quando, alla fine degli anni Sessanta, Leonardo Pinzauti gli chiese se avesse mai provato negli ultimi ventitrent'anni, con qualche musicista, un'emozione sconvolgente, analoga a quella suscitatagli dal *Sacre* di Stravinskij, Malipiero rispose<sup>38</sup>:

Dopo il *Sacre* la cosa che mi ha fatto più

---

[...]» — e del 6 febbraio 1923: «Non credere ch'io sia affetto da mania di persecuzione. So perché ho molti nemici. Perché vivo isolato fuori dall'intrigo mentre la fortuna mi ha spinto, o attraverso i concorsi anonimi o altre circostanze dovute al caso, molto in alto. Bisognava impedire il successo per scuotere la mia posizione. Se sono ancora in piedi il merito è del mio carattere che mi permetteva di infischiarvene di tutto ciò che è volgare perché troppo m'interessa il bello, cioè tutto quello che mi soddisfa intimamente»; MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), pp. 125 e 129.

<sup>35</sup>. Anche gli amici: definì «farabutto di prima forza» Pizzetti (lettera a Gatti del 18 gennaio 1922: *ibidem*, p. 113) durante la ben nota polemica sulla musica dell'Ottocento: cfr. *ibidem* pp. 107 sgg. e BIANCHI, Chiara. «Caro Bas...» [...], op. cit. (vedi nota 1). Nel 1927 si incrinarono per un breve periodo anche i rapporti di schietta amicizia con Casella e Malipiero ebbe parole durissime nei suoi confronti: «In questo volgare e turpe mondo musicale dove regna l'ipocrisia, la vigliaccheria, la prostituzione, il basso tradimento è forse naturale di agire come il Signor Alfredo.» L'episodio, di veniale gravità, è narrato in una lettera a Gatti dell'11 ottobre 1927: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 217. Narra Vittore Branca nell'articolo 'Malipiero. Musicista da grandi battute', op. cit. (vedi nota 4): «[...] i giudizi sui contemporanei si risolvevano spesso in epigrammi [...]. D'Annunzio — l'amatissimo da questo scrittore visceralmente antidannunziano — era fatto comparire fra le paccottiglie del suo ritiro: 'Al Vittoriale... applicò la sua retorica alle idee politiche che lo tormentavano; e gli abbondanti tendaggi, i cuscini, le comode poltrone assorbivano la sua voce senza eco. Il Vittoriale è stato, dal giorno in cui entrò, la tomba di Gabriele d'Annunzio'.» Sul sarcasmo malipieriano, cfr. anche il brano di Mila nella nota 30.

<sup>36</sup>. «Cerco di rimanere fuori dal mondo musicale perché senza volere, distrattamente, leggo sulla faccia di quelli che vi appartengono, l'ostilità che ispiro: essi indovinano tutto ciò che io devo pensare sulla loro personalità. Il mio silenzio non mi salva»: MALIPIERO Gian Francesco. *Da Venezia lontan...*, op. cit. (vedi nota 30), pp. 47-48. Lualdi gli attribuisce questa sarcastica battuta: «Io dedico all'edizione monteverdiana tutto il tempo che i miei colleghi dedicano a dir male di me. Per questo l'edizione procede molto rapidamente»; LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Europa*, Milano, Edizioni Alpes, 1929, p. 468. Ricorda Leonardo Pinzauti: «[Malipiero] mi ha parlato di Casella, di Busoni e di Mitropoulos: eccettuato Casella, la sua separazione dagli altri era stata sempre brusca, sottolineata da un litigio, e Malipiero li ricorda come per riaffermare la sua indipendenza e insieme la stranezza di questa vita che porta — per esser se stessi — perfino a rompere con gli amici»; PINZAUTI, Leonardo. *La musica e le cose*, Firenze, Vallecchi, 1977, p. 58.

<sup>37</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. *La pietra del bando*, in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, op. cit. (vedi nota 5), p. 302. Inoltre: CASELLA, Alfredo. 'Il linguaggio di G. F. Malipiero', in: *ibidem*, pp. 127-132 e WATERHOUSE, John C. G. *Op. cit.* (vedi nota 3), pp. 13-21;

<sup>38</sup>. PINZAUTI, Leonardo. *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, Torino, ERI, 1968 (Musica e musicisti, 2), pp. 16-17.



impressione sono stati i *Canti di prigionia* di Dallapiccola<sup>39</sup>. In Italia c'è poi anche Petrassi<sup>40</sup>, che io scoprii a Amsterdam nel 1932. E invece quei giovani di cui si parlava [Bussotti, Stockhausen, Cage] — mi creda — rappresentano per me un grande dolore: mi vien fatto tante volte di pensare: — A chi lasciamo la musica, nelle mani di chi<sup>41</sup>? E poi mi prende lo scrupolo, e qualche volta mi domando se siamo noi che siamo rimasti indietro o sono loro che sono andati troppo avanti. D'altra parte, quando guardo Bussotti, non posso fare a meno di chiedermi: — Ma lui è sicuro di sentire, dopo, quello che ha scritto in bella calligrafia? In fondo la colpa è anche della pittura, che anzi è oggi più responsabile di tanti guai della stessa musica; perché almeno i musicisti fanno rumore... e i pittori<sup>42</sup>? Non so se in pittura esista una cosa come il rumore. Comunque quante volte ci sento il *bluff!* E dire che dev'essere tanto faticoso, e continuano ugualmente a farlo... [...] Lei sa che ho molto studiato Monteverdi<sup>43</sup>: credo che con questo musicista in

---

<sup>39</sup>. La promulgazione delle leggi razziali, provocò «il distacco del musicista dalle falsità ideologiche del regime» e un'immediata reazione anche nella sfera creativa con la composizione, per l'appunto, dei *Canti di prigionia* (1938-1941), che, secondo Fiamma Nicolodi, sono «la più alta testimonianza di 'musica impegnata' composta durante il fascismo in Italia»: *Musica e musicisti del ventennio fascista, op. cit.* (vedi nota 29), p. 290. «Nel mondo» — confidò Malipiero a Pinzauti — «non c'è un secondo Dallapiccola. Il suo *Ulisse*, son sicuro, sarà una cosa strepitosa. Ho avuto l'impressione, per la prima volta, di un Malipiero che si sente in un atteggiamento di ammirazione totale, per l'uomo e per la sua musica, come se Dallapiccola fosse oggi più vecchio di lui»: PINZAUTI, Leonardo. *La musica e le cose, op. cit.* (vedi nota 36), p. 58. Di nuovo Pinzauti: «Malipiero considera ancora i *Canti di prigionia* come il capolavoro di Dallapiccola. 'Ne ebbi un'impressione' — mi ha detto — 'quando li sentii la prima volta, come alla prima del *Sacre...* Ma i tempi erano diversi; il *Sacre* di Stravinskij è stato una cosa unica, non si possono fare paragoni. Ma insomma sono stati una cosa simile: sono veramente bellissimi. E di Dallapiccola oggi non c'è un secondo nel mondo...'; *ibidem*, p. 66.

<sup>40</sup>. Petrassi ebbe con Malipiero un lungo rapporto di amicizia «intima e intensa». Malipiero «era un personaggio estroso e complesso [...]. Trascinato da una immaginazione irrefrenabile, ha scritto una enorme quantità di musica sui soggetti più vari, sempre affondando le radici nell'antichità, in quella cultura umanistica che era parte integrante della sua vita. La cosa più interessante è che si esprimeva in un linguaggio musicale attualissimo, quasi fosse bifronte; con una faccia voltata verso l'antico e una verso il moderno»: PETRASSI, Goffredo. *Op. cit.* (vedi nota 13), p. 96.

<sup>41</sup>. Ancora più cupe le considerazioni in MALIPIERO, Gian Francesco. *Di palo in frasca*, Milano, All'insegna del pesce d'oro (Vanni Scheiwiller), 1967 (*L'armonioso labirinto*, 2) p. 15: «Coloro che con imponderata prepotenza oggi si ergono eredi universali dell'arte dei suoni, hanno tagliato i ponti col passato, nulla è rimasto nemmeno dello Schönberg o di von Webern, e l'elettronica preannunzia l'era atomica, in cui il silenzio sarà insopportabile. Purtroppo la paura del silenzio, che costringe a pensare, agisce disastrosamente e non si sa perché, più è grande la confusione e più si lasciano andare a pieno gas ogni sorta di intonarumori.» *Cfr.* infine ID. 'La SIMC', in: *Il filo d'Arianna [...]*, *op. cit.* (vedi nota 12), p. 219: «Non è da escludere che il rumore organizzato dal ritmo, caratteristico presso i selvaggi, diventi la forma di espressione musicale dell'avvenire e a suffragare questa ipotesi sta il fatto che il globo va sempre più popolandosi, fatalmente si arriverà al cannibalismo.»

<sup>42</sup>. È ben noto il disprezzo che Malipiero nutriva per la pittura astratta.

<sup>43</sup>. Vedi nota seguente e 182. Vittore Branca ricorda le parole di Malipiero su Monteverdi (in corsivo) e le commenta: «*Il suo stile, la polifonia vocale del XVI*

certi momenti della mia vita io abbia avuto quasi un rapporto medianico<sup>44</sup>. [...] Ma i miei musicisti 'del cuore'<sup>45</sup> — diciamo così — sono Gesualdo da Venosa<sup>46</sup> e Domenico Scarlatti<sup>47</sup>; poi anche Vivaldi<sup>48</sup>, ma per una

---

*secolo, Monteverdi lo perfezionò accostandosi, nell'inevitabile ritardo del suono rispetto alla luce, all'arte del Rinascimento...: ed è definita con uno scorcio prodigioso la proporzione matematica e metaforica, fisica ed estetica: suono sta a luce, come musica sta a pittura. Durante il xv e xvi secolo la musica avanzò compatta, quasi volesse dare in forze l'assalto all'avvenire: un crescendo militare, alla Chesterton, che annuncia il grande secolo musicale europeo. Sciagurata musica, che cosa sono quei poveri che devono far stare allegri i ricchi? Poveri di spirito, cioè musicisti, che non sanno far meglio che cantare, sonare e ballare: una voragine grottesca e apocalittica, alla Ensor, in cui minacciava di sprofondare nell'Ottocento la musica, come avvertì questo nuovo profeta di Babilonia»; BRANCA, Vittore. *Op. cit.* (vedi nota 4). Quanto all'espressione «profeta di Babilonia», vedi nota 45.*

<sup>44</sup>. Malipiero immaginò di essere il destinatario di due messaggi di Monteverdi dall'aldilà. Il primo è pubblicato in MALIPIERO, Gian Francesco. *Così parlò Claudio Monteverdi*, Milano, All'insegna del pesce d'oro (Vanni Scheiwiller), 1967 (La coda di paglia, 4), pp. 12-16. Il secondo è pubblicato in un minuscolo libro fotografico (con nove foto di Franco Bottino) di CIMA, Annalisa. *G. F. Malipiero a Venezia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro (Vanni Scheiwiller), 1968 (Occhio magico, 5), pp. 33-38; ecco un breve stralcio del secondo messaggio dall'aldilà: «Certamente [io, Monteverdi] ho composto una musica umanamente espressiva che purtroppo si presta alle gonfiature, però se nessuno mi ha difeso vuol dire che nemmeno in questo frangente si deplorò la mia assenza. Il quarto anniversario della mia nascita offrì molte occasioni ad astuti raffazzonatori di musica antica, per mettersi in vista a mie spese. La piccola quantità di disinteressati ammiratori, sopraffatta dal dilagante e assordante malcostume musicale, si ricorderà dell'anno 1967 e di Claudio Monteverdi come di una eccezionale indigestione» (p. 35).

<sup>45</sup>. Già nel 1922, ne *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di poesia, 1924 (I fascicoli musicali), pp. 9-10, Malipiero scrisse: «Potei subito constatare che in Italia, la musica strumentale non solo venne molto coltivata sino alla fine del XVIII secolo, ma che le sue origini erano una gloria prettamente italiana. Palestrina, Gesualdo da Venosa, Orazio Vecchi, Claudio Monteverdi, Domenico Scarlatti divennero i miei veri maestri e cercai pure di rintracciare la nostra musica popolare, anche attraverso il Canto Gregoriano.» Ciò gli permise di convincersi che «la musicalità italiana non era quella che comunemente si voleva spacciare come unica manifestazione del nostro genio». *Cfr.* nell'ultima parte della nota 235, la posizione analoga di Busoni.

<sup>46</sup>. Quanto a Gesualdo, Malipiero lo accosta, impavido, a Schönberg: «Alcuni suoi madrigali, pur non abusando del sistema e conservando quelle proporzioni che sono il dono divino di tutte le arti latine, hanno passaggi armonici che fanno pensare ad Arnold Schönberg. Ascoltandoli nessuno può torcere il naso, appunto perché Gesualdo da Verona è un maestro nell'architettura e perciò nelle proporzioni, mentre Schönberg è un fisico-farmacista che smercia soltanto i suoi specifici; ma se Gesualdo da Venosa tre secoli fa concepiva l'espressione musicale in una forma personale, armonicamente audacissima, come audaci erano tutti i nostri musicisti, perché sapevano religiosamente rispettare lo spirito, oggi noi non dobbiamo rinunciare alla nostra poliedrica musicalità solo per il fatto che Schönberg è nato a Vienna e che i nostri cantanti preferiscono la musica orecchiabile. Fra il cantante e la musica c'è di mezzo il Mediterraneo e sulle rive del Mediterraneo la musica è nata insieme alla poesia. Non calpestiamo la poesia per uccidere la musica»; MINARDI, Gian Paolo. *L'avanguardia solitaria di Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 16), pp. 40-41.

<sup>47</sup>. *Cfr.* MALIPIERO, Gian Francesco. 'Domenico Scarlatti', in: *Il filo d'Arianna* [...], *op. cit.* (vedi nota 12), pp. 112-117 e la nota 402.

<sup>48</sup>. *Cfr.* ID. 'Antonio Vivaldi', in: *ibidem*, pp. 118-122; ID. *Antonio Vivaldi. Il Prete rosso*, Milano, Ricordi, 1958 (Piccola biblioteca Ricordi); *L'opera di Gian*

decina di concerti soltanto... [...] L'Ottocento, in genere, mi interessa poco. Wagner<sup>49</sup> [...] è stato il peggiore critico di Wagner che io conosca: ma il *Preludio e morte d'Isotta* è la pagina più grande dell'Ottocento. Quanto a Verdi, lei sa che mi accusano sempre di dir male di Verdi<sup>50</sup>; e invece è una calunnia. Anzi, in questi ultimi tempi ci ho pensato molto: il IV atto di *Otello* è fra le cose più potenti che siano state mai scritte, e l'ho sempre detto; e il *Falstaff* è davvero un testamento da miliardario per la musica che è venuta dopo. Mi sono ricreduto, invece, per *Rigoletto* e *Trovatore*: in quella che potremmo chiamare l'opera popolare sono due grandi capolavori; nella *Traviata*, invece, che appartiene allo

---

Francesco Malipiero, *op. cit.* (vedi nota 5), p. 276 e pp. 333-335.

<sup>49</sup>. «Gli avvertimenti per la realizzazione scenico-musicale della *Rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio de' Cavalieri corrispondono quasi ai principi che Riccardo Wagner propugnava per il suo teatro a distanza di due secoli e mezzo. È possibile che segretamente egli abbia attinto le sue idee leggendo la prefazione alla rappresentazione cavalleriana? Tutte queste ipotesi sono campate in aria e valgono solo a constatare il misterioso ripetersi di certe evoluzioni dello spirito umano»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Il filo d'Arianna* [...], *op. cit.* (vedi nota 12), p. 98. E ancora: «Richard Wagner contribuì col cromatismo ad allargare, solo apparentemente però, il campo dell'armonia. Egli condusse il sistema diatonico alla esasperazione, tanto che dopo il *Tristano e Isotta* la musica non riuscì a prender fiato. L'antiwagneriano Claude Debussy tentò di porre un argine all'invadenza wagneriana, ma morì durante la prima guerra mondiale, dopo la quale ebbe principio quella grande confusione che oggi tormenta e compromette l'esistenza dell'arte dei suoni, condannata ad affogare nelle inutili parole: è il diluvio e si salverebbe forse qualche musicista qualora l'arca non si fosse trasformata in un'immensa uccelliera nella quale migliaia di pennuti schiamazzano e nel frastuono l'usignolo muore d'inedia»; MALIPIERO, Gian Francesco. 'Tradizione e rinnovamento', in: *ibidem*, p. 125. Vedi infine la parte finale della nota 16. Per Lualdi il *Tristano* era «l'opera d'arte forse più rappresentativa e completa del Romanticismo tedesco», un'opera d'arte «vertiginosa e grande sensuale e voluttuosa, pletorica anche, ma sempre illuminata e riscaldata da una grandissima fiamma. [...] Tutto, nel *Tristano*, è fermento ed esuberanza ed ardenza interiore, tutto è ricchezza e gagliardia di espressione di colore. [...] tutto appartiene al più alto spirito romantico. [...] Wagner [...] si è impossessato di alcune figure medioevali e con esse ha istoriato una meravigliosa vetrata, portentosamente ricca e sfolgorante di colori e di luci preziose»: LUALDI, Adriano. *Serate musicali*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1928, pp. 79-80.

<sup>50</sup>. Sul rapporto tra Malipiero e il melodramma dell'Ottocento, cfr. NICOLodi, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, *op. cit.* (vedi nota 29), pp. 137 sgg. «I veri detrattori di Giuseppe Verdi erano coloro che si illudevano di poter fare come lui (sognavano il paradiso terrestre) grazie alla volgarità della loro musica e la ponevano sullo stesso piano di quel Verdi che si presta alle riproduzioni meccaniche degli organetti di Barberia e degli orecchianti. Erano dunque doppiamente antiverdiani, prima di tutto perché la loro banalità non si poteva paragonare alla espressione popolare del Verdi della prima maniera e poi perché ripudiavano quasi il Verdi dell'ultima maniera. La 'Gioconda', per costoro, non valeva meno del 'Trovatore' perché si sentivano più vicini a Ponchielli che all'autore del 'Falstaff'»: MALIPIERO, Gian Francesco. *Cossì va lo mondo*, Milano, Il Balcone, 1946, p. 41-42; sul *Falstaff* cfr. *ibidem*, pp. 16 sgg. Inoltre: «Non accettare i dogmi del melodramma italiano del XIX secolo non significa distruggere i capolavori che esso ha dato, ché credendo in un nuovo teatro musicale si glorifica quello del passato. Riconoscendogli la possibilità di generare nuovi musicisti, nuovi capolavori, lo si esalta mentre lo si avvilisce dichiarandolo morto senza eredi»; ID. 'Claudio Monteverdi. Commiato', in: *Il filo d'Arianna* [...], *op. cit.* (vedi nota 12), p. 98.

stesso genere, trovo ancora qualcosa che mi pare banale. [...] Senza dubbio l'opera che mi impressiona di più è *Pelléas et Mélisande*<sup>51</sup>: una partitura e un cantare, che mi fanno pensare al Busenello e all'*Incoronazione di Poppea*...<sup>52</sup>.

Dall'intervista emergono da una parte l'amore viscerale che Malipiero nutriva per i suoi 'antichi maestri', dall'altra la sparutezza delle musiche contemporanee da cui fu impressionato, nonostante le copiose e doviziose esperienze vissute in patria e all'estero a contatto diretto con le avanguardie artistiche. Malipiero fu sì un musicista isolato, poiché lontano sia dalle esperienze post-romantiche e decadenti, sia da quelle impressioniste, espressioniste, nazionalistiche e neoclassiceggianti. Ma ciò non significa che fosse estraneo al suo tempo, che visse in una dimensione a storica; anzi, *del suo tempo*, seppe cogliere e assimilare le sollecitazioni filologiche, estetiche, musicali e filosofiche<sup>53</sup>, fruendone tuttavia *cum grano salis* e in modo antidogmatico, eccentrico, contraddittorio, come acutamente intuì Giovanni Morelli:

Il suo genio si costruiva, per dialetticofilia, nella scontentezza, nella sopravvivenza della creatività dei 'non defunti' poeti, intesa come monito al 'comporre musica ancora, fare musica ancora'. Proprio evitando di compiere mai l'ultima e definitiva opera, coltivando

---

<sup>51</sup>. Cfr. *L'opera di Gian Francesco Malipiero, op. cit.* (vedi nota 5), p. 345; MALIPIERO, Gian Francesco. 'Rispettate in morti', in: *Omaggio a Malipiero, op. cit.* (vedi nota 30), pp. 110-111. Anche per Lualdi l'opera di Debussy («il grande Claudio di Francia») rivestiva un'importanza capitale; cfr. il lungo e notevole saggio, scritto nel 1918: LUALDI, Adriano. 'Claudio Debussy e la sua parabola', in: *Tutti vivi*, Milano, Dall'Oglio, 1955, pp. 183-237. Cfr. inoltre la recensione al *Pelléas* rappresentato alla Scala il 17 maggio: «Dopo aver ascoltato *Pelléas et Mélisande*, si esce dal teatro stanchi di commozione, di null'altro desiderosi che di solitudine, di silenzio, di raccoglimento. [...] [Quest'opera] ci ha rapiti nel suo turbine di sogni e di poesia, ci ha ubriacati delle sue luci azzurre, ci ha riempiti di turbamento e di ansia»; ID. *Serate musicali, op. cit.* (vedi nota 49), p. 180.

<sup>52</sup>. Su questo, cfr. NOLLER, Joachim. 'Quando gli strumenti cantano. Malipiero, Maderna, la metafisica e il concetto d'espressione nel Novecento', in: *Malipiero Maderna 1973-1993, op. cit.* (vedi nota 16), pp. 235-236. Sul rapporto antico-moderno scrisse parole memorabili Massimo Mila: «La modernità di Malipiero è una modernità originale e autonoma da modelli, una modernità tratta tutta dal di dentro e largamente intrisa di quel recupero dell'antico che era l'altra branca della tenaglia storica messa in atto dalla generazione dell'Ottanta. Antico e moderno in Malipiero non restano separati, come due liquidi di peso diverso, ma anzi si mescolano inestricabilmente come elementi omogenei. Non Strawinsky e Schönberg, ma Frescobaldi e Monteverdi sono maestri di modernità a Malipiero»; MILA, Massimo. 'Modernità e antimodernismo in Malipiero', in: *Omaggio a Malipiero, op. cit.* (vedi nota 30), pp. 18-19.

<sup>53</sup>. Cfr. FUBINI, Enrico. 'Malipiero e l'estetica musicale in Italia fra le due guerre', *op. cit.* (vedi nota 20), p. 173. Anche sul piano umano il suo isolamento «non ha mai significato ipersensibilità ai problemi e alle tragedie che lo hanno circondato nella sua lunga vita, ma scelta dolorosa e rifiuto di un'adesione retorica a valori che egli non poteva condividere. Da qui deriva il suo distacco dal mondo che ne ha fatto uno spirito per certi aspetti contemplativo e sofferente, ritirato in se stesso, ma non indifferente al mondo»: *ibidem*, p. 170.

attraverso una tecnica del malumore la fiducia nel 'possibile' di una biografia artistica del tutto coincidente con la biografia fisica. Null'altro dal raccontare della sua vita che il farsi e rifarsi continuo dell'impulso a creare frizioni di realtà e sogno, vita e morte, poesia e antipoesia, verità e finzione, carnevale e quaresima<sup>54</sup>.

Nel suo eburneo isolamento, il comporre era strumento di comunicazione:

Scrivo la musica perché non faccio nessuno sforzo a scriverla... E se volete sapere perché ho scritto una nuova opera [...], io rispondo così: è l'opera che viene dopo la precedente; come la mia ultima sinfonia è quella che vien dopo la precedente; così, per continuare a lavorare. Anche perché è l'unica cosa che so fare, l'ultimo mezzo che ho per comunicare con me stesso e col mondo<sup>55</sup>.

Di pregnante concisione e folgorante perspicacia il ritratto umano e artistico che di Malipiero tracciò Vittore Branca, suo intimo sodale; un ritratto in cui l'aspetto biografico è mirabilmente intrecciato con l'attività di scrittore e di musicista:

Il suo estro di musicista e di scrittore<sup>56</sup> — librettista sorprendente, memorialista elegantissimo, saggista fra i più fulminei e penetranti — sembrava modulato sul suo muoversi e sul suo conversare. Lo accompagnavo spesso nelle sue passeggiate su Riva degli Schiavoni e

---

<sup>54</sup>. MORELLI, Giovanni. 'La poetica di un eterno scontento', in: *Il Sole 24 Ore*, 1 agosto 1993. Questo è il terzo di tre ritratti pubblicati sul Sole sotto il titolo generale 'Il destro e l'estro di Malipiero. Tre ritratti di un genio a cui lo Stato italiano negò la pensione'. Il primo, 'Ritratto di Malipiero', è di Vittore Branca, che lo ripubblicò, con modifiche, nel 2001 (vedi *infra*); il secondo, 'Le sue note, un paesaggio selvatico', di Andrea Zanzotto.

<sup>55</sup>. Cfr. PINZAUTI, Leonardo. *Musicisti d'oggi*, op. cit. (vedi nota 38), p. 13. Riferendo il pensiero di Malipiero, Guido M. Gatti scrisse: «Sono perfettamente d'accordo con te che il pubblico non ha bisogno di introduzioni critiche e ideologiche allo spettacolo che si è recato a vedere e che l'autore si è 'spiegato' chiaramente (quando vi è riuscito), con l'opera sua che si vede»; MALIPIERO, Gian Francesco. *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972*, op. cit. (vedi nota 23), p. 435.

<sup>56</sup>. Sul rapporto Malipiero-compositore e Malipiero-scrittore, cfr. MESSINIS, Mario. 'Malipiero e Maderna vent'anni dopo', in: *Malipiero Maderna 1973-1993*, op. cit. (vedi nota 16), pp. 4-5: «Curiosamente, dato che in realtà Malipiero scrive, scrive molto, del Malipiero-scrittore, sino ad oggi, se ne era parlato pochissimo. Il primo saggio credo [...] che sia [...] quello del 1972, di Folena, il quale, a proposito della voce parlata e della voce scritta di Malipiero, individua con molta acutezza, con molta finezza, le corrispondenze tra la scrittura letteraria, per così dire, di Malipiero e la scrittura musicale, ellittica — come la chiamava Folena —, del compositore, del musicista-Malipiero. Folena, in quel saggio, lanciava anche la sua provocazione: negava le influenze di d'Annunzio su Malipiero; lo definiva 'antidannunziano', riaprendo il dibattito per un aspetto molto importante ancora da verificare». Sullo stesso argomento, cfr. in proposito FOLENA, Gianfranco. 'La voce e la scrittura di Malipiero', in: *Omaggio a Malipiero*, op. cit. (vedi nota 30), pp. 99-113. Cfr. inoltre PIERI, Marzio. 'Parlata per una gita al faro Malipiero', in: *ibidem*, pp. 11-21; ZANELLA, Laura. 'Neologismi e invenzioni di Malipiero scrittore di cose musicali', in: *Le parole della musica II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1995 (Studi di musica veneta, 22), pp. 275-294.

le Zattere. Camminava lento, ma a scatti, sostando a guardarti perché i cani che lo accompagnavano glielo imponevano, riprendendo d'un tratto per fermarsi di nuovo o tornare sui suoi passi per una vetrina o per un particolare stradaiolo che lo colpiva. Un passeggiare così per passeggiare, sembrava; ma aveva invece una direzione ben precisa, una meta già stabilita. Parlava a sprazzi e baleni, ad aforismi, in un dialogare spezzettato da parentesi, da soste del suo sguardo interrogativo e da battute divaganti, misteriose o pungenti, vibrante con quella sua voce dai timbri puri, come gridi di uccelli marini. Ti avviava in una direzione, per poi svicolare in un'altra, sempre fra deviazioni, arresti, falsi scopi, per farti solo infine avvertire che tutto il discorso era, come la sua musica, logico e costruitissimo, e mirava a un fine, a una conclusione intuita e fissata da lui lucidamente sin dal principio. La sua stessa aria perennemente svagata era un siparietto dietro cui signorilmente nascondeva una memoria vivacissima e tenacissima, un'eccezionale capacità di comprendere, un prezioso e costante senso del pittoresco, una multiforme cultura volta sempre a casi concreti. Il movimento della sua scrittura o della sua musica ha questo stesso fascino: insieme dell'imprevedibile, anzi del raddomatico, e del logico e del conseguente: dell'avventura a sorpresa e del già tutto prestabilito. Nel suo procedere musicale o saggistico o narristico, tutto ambagi calcolatissimi e soste di parentesi e deviazioni ammiccanti sfolgora improvvisa e decisiva l'illuminazione. [...] Lo scatto e la battuta, il saettare e il folgorare, fra entusiasmi e risentimenti, fra passioni e puntigli, fra esaltazioni e maledizioni, fra tizzi e fiamme, erano i ritmi nativi del vivere e del creare di quell'unicum che fu Gian Francesco Malipiero li rimescola tutti nella sua musica con prodigiosa leggerezza da virtuoso alla Doni, da artista vero e autonomo nella più estrosa tradizione veneta, dal Marcello e dal Gozzi alla Teotochi e al Nievo; e quei ritmi animano anche il fascino di quella sua bizzosa autobiografia che è l'inedito singolarissimo scritto apologetico *Esalazioni epurative* (1945)<sup>57</sup>.

Durante il fascismo Malipiero si illuse, come tanti altri suoi colleghi, che il regime potesse risollevarle le sorti della musica italiana. Dopo il crollo della dittatura, con fiera amarezza, ammise di essersi sbagliato:

Ventitré anni son passati dal giorno in cui le campane dei comuni squillarono per la vittoria di una nascente dittatura. Il corrompersi degli ideali, la minaccia di una guerra fratricida, mille e mille forze

---

<sup>57</sup>. BRANCA, Vittore. *Op. cit.* (vedi nota 4). Su *Esalazioni epurative*, vedi nota 73. Gran parte di questo articolo è confluito, con leggere varianti, ne 'Il destro e l'estro di Malipiero [...]', *op. cit.* (vedi nota 55). Spunti per questo ritratto derivano da: LABROCA, Mario. *Malipiero musicista veneziano*, con il catalogo analitico completo delle opere compilato da Biancamaria Borri, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1957 (Civiltà veneziana. Saggi), pp. 8 sgg.; ID. 'Passeggiata con Malipiero', in: *L'usignolo di Boboli*, *op. cit.* (vedi nota 26), pp. 60-63 e GATTI, Guido M. 'Una lezione di Malipiero', in: *L'opera di Gian Francesco Malipiero*, *op. cit.* (vedi nota 5), pp. 76-80.

negative avevano assopita la nostra chiaroveggenza. Ciò nonostante siamo colpevoli del nostro cieco egoismo. Non potevamo credere, ma spesso abbiamo sperato, ci siamo imposti di sperare perché, nati in un clima ancor vibrante di autentico amor di patria, non potevamo disinteressarci alle sorti politiche d'Italia. Chi va ad abitare un edificio di recente costruzione e fiducioso vi trasporta tutto quello che possiede, può essere responsabile se crolla? Forse responsabile d'aver avuto fiducia nell'architetto? Chi poteva immaginare che il materiale fosse tarato e irrimediabilmente condannato a sgretolarsi<sup>58</sup>?

Fino alla metà degli anni Venti Malipiero non era ancora invisibile al regime, come attestano le parole del deputato Franco Ciarlantini in occasione di una commemorazione di Marco Enrico Bossi, un compositore che ebbe «audacia di novatore e sensibilità ultra moderne di espressione. Non è senza significato che dalla sua scuola sia balzato uno dei nostri più audaci musicisti d'avanguardia: il Malipiero»<sup>59</sup>.

Sui suoi rapporti con il fascismo, negli anni in cui il regime era ormai consolidato, permangono miliari le riflessioni di Luigi Pestalozza: Malipiero, non volendo abbandonare la sua patria, accettava con rassegnato pessimismo il contesto storico-politico in cui viveva e operava<sup>60</sup>. Fino al 1932 si rifiutò di iscriversi al Partito Nazionale Fascista: «Capirai bene» — scrisse a Lualdi — «contro le opinioni e contro le proprie convinzioni non si può andare»<sup>61</sup>. E nelle sue lettere, a differenza di Lualdi e Casella, compare solo alla metà degli anni Trenta l'anno dell'era fascista accanto alla data. Dovette però capitolare quando, con una serie di decreti del 1932-1933,

---

<sup>58</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. *Cossì va lo mondo, op. cit.* (vedi nota 50), p. 14.

<sup>59</sup> Camera dei Deputati, tornata del 9 maggio 1925, cit. in: BARBON, Antonio. *Aspetti della privacy di un dittatore. Mussolini e i musicisti del suo tempo*, Milano, Franco Angeli, 2000 (Temi di Storia), p. 91.

<sup>60</sup>. Cfr. la lettera a Mussolini nella quale Malipiero afferma «Sarei molto addolorato se dovessi emigrare. Amo troppo la mia patria»: SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 173-174. Vedi anche nota 30. Sul contesto storico-politico in relazione al mondo musicale, cfr. *ibidem*, pp. 17-48 e NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista, op. cit.* (vedi nota 29), pp. 275-305 e 306-472. Nel breve testo autobiografico 'Il ragno' — contenuto in *Il filo d'Arianna [...], op. cit.* (vedi nota 12), p. 205 — Malipiero considera un *martirio* l'aver scelto di vivere in Italia durante il fascismo.

<sup>61</sup>. Lettera a Lualdi del 3 dicembre 1931 pubblicata integralmente in questo saggio alle **pp. 53-54**. Il pensiero mussoliniano sul significato tessera fascista era, ancora nel 1928, tollerante: «Nel campo dell'arte, della scienza, della filosofia, la tessera non può creare una situazione di privilegio o di immunità. Come deve essere permesso di dire che Mussolini come suonatore di violino è un dilettante molto modesto, così deve essere permesso di giudicare obiettivamente l'arte, la prosa, la poesia, il teatro, senza che ci sia un veto per via di una tessera più o meno retrodatata. La disciplina di partito qui non giuoca. La Rivoluzione qui non c'entra. Un Tizio può essere un valoroso fascista, ed anche della prima ora, ma, come poeta, può essere un deficiente. Non si deve mettere il pubblico nell'alternativa di passare per antifascista fischiando, o per stupido e vile applaudendo, a tutti gli aborti letterari, a tutti i centoni poetici, a tutti i quadri degli imbianchini. La tessera non dà l'ingegno a chi non lo possiede»; BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), p. 85.

l'iscrizione al PNF fu resa obbligatoria per chiunque volesse ottenere impieghi pubblici, di qualsiasi genere essi fossero. E in quel periodo i suoi problemi finanziari, divenuti ormai insostenibili, lo costrinsero a compiere il triste, faticato passo. Tuttavia, Malipiero seppe sempre parlar chiaro e sempre cercò di non lasciarsi irretire o travolgere dalla propaganda e dalla demagogia. Sapeva anche «contrapporre il rigore di un gusto e di una coscienza culturale al ciarpame imperante. [...] Egli ben sentiva quanto la propria opera appartenesse a un'area culturale estranea al fascismo»; il suo rapporto con il regime fu quindi «irrilevante rispetto alla sua esperienza artistica e spirituale, o meglio, come nel caso di Pirandello, «antagonistico»<sup>62</sup>.

Anche per Marzio Pieri vi fu «uno sfalsamento storico fra l'esperienza di Malipiero e quella della cultura ufficiale, italiana; Malipiero, sfrenandosi all'alba degli anni Venti, è un cavallo imbizzito e geniale nell'universale placarsi dei 'destini' d'arte. Non conosce, non vede il 'ritorno all'ordine' che, complice alla politica, complice la politica, ciascun altro, che conti, persegue»<sup>63</sup>.

Dalla metà degli anni Venti, il regime divenne freddo e diffidente nei suoi confronti, sia per il suo difficile carattere<sup>64</sup> sia per il suo passato sperimentale e avanguardistico<sup>65</sup> sia, infine, per le peculiarità della sua musica<sup>66</sup>, ritenuta troppo cerebrale e quindi distante dal gusto corrente: «Le musiche di Malipiero devono essere condannate (e lo sono già dal popolo) perché frutto dello snobismo e del cerebralismo ebraico-internazionale»<sup>67</sup>, scrisse un anonimo

---

<sup>62</sup>. PESTALOZZA, Luigi. 'Introduzione', in: *La Rassegna Musicale*, op. cit. (vedi nota 20), pp. cxlviii-cxlvix. Quanto al «ciarpame imperante», vedi note 34 e 443.

<sup>63</sup>. PIERI, Marzio. 'Prefazione', in: MALIPIERO, Gian Francesco. *L'armonioso labirinto* [...], op. cit. (vedi nota 3), p. 51.

<sup>64</sup>. Vedi note 30, 33 e la parte finale della nota 175.

<sup>65</sup>. Cfr. NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), p. 233: «[...] i trascorsi sperimentali-avanguardistici lo rendevano uno dei bersagli preferiti delle forze più reazionarie.» Cfr. inoltre: GENTILUCCI, Armando. 'Il linguaggio musicale come negazione della forma in Malipiero', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea*, op. cit. (vedi nota 10), pp. 141-142.

<sup>66</sup>. «La qualità della sua produzione non era ovviamente destinata a soddisfare gli appetiti più gastronomici e triviali che il regime tendeva ad acquietare»: NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti del ventennio fascista*, op. cit. (vedi nota 29), pp. 233.

<sup>67</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. *Cossì va lo mondo*, op. cit. (vedi nota 50), pp. 33-34. Tuttavia Mussolini nei suoi ultimi giorni annoverava fra i compositori che preferiva anche Malipiero: «Esemplare, seppure i suoi oppositori non risparmiino mai rimproveri, mi pare la fatica di Malipiero»; D'AROMA, Nino. *Mussolini segreto*, Bologna, Cappelli, p. 304. Sul presunto 'cerebralismo' di Malipiero scrisse un divertente paragrafo BASTIANELLI, Giannotto. *Il nuovo dio della musica*, a cura di Marcello de Angelis, Torino, Einaudi, 1978 (Einaudi Letteratura, 56), pp. 143-144: «Malipiero, dati i limiti che il suo ironico dio ha saputo suggerirgli e il suo gusto aristocratico accettare a poco a poco ha saputo imporsi in terra straniera e di lì trionfare fra noi — italianissimo com'è —, a giocondarci con le sue frizzanti freschezze e con la sua incalcolabile sapienza musicale, non mai fatta pesare come usavasi spesso fare dagli atleti un po' da fiera del secolo XIX, bensì, con armonica leggerezza e con chiarezza che a volte ha della rarefazione, fattaci tintinnire negli orecchi e



giornalista negli anni Trenta<sup>68</sup>. Non stupisce quindi che le sue composizioni fossero più eseguite all'estero che in Italia. Per esempio, la maggior parte delle prime rappresentazioni delle sue opere fino al 1934 ebbero luogo in Germania<sup>69</sup>, dove la sua musica

---

negli animi con sonorità di zecchino». Sullo snobismo e sul cerebralismo ebraico-internazionale, cfr. LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Europa, op. cit.* (vedi nota 36), pp. 426-428: «[...] un altro fattore della poca spontaneità e del poco equilibrio, rispetto alla realtà dei valori, di alcune tendenze e manifestazioni che si osservano in qualche gruppo musicale parigino, è costituito dal fenomeno dell'arte israelita, che di anno in anno va assumendo maggiore importanza, e del quale non è possibile tacere senza trascurare uno dei caratteri salienti dell'attuale momento artistico: è un fenomeno grandioso, di carattere internazionale, che ha i suoi generali a Vienna, Berlino, Parigi, e qualche esimio luogotenente in Italia. Senza pensare a guerre religiose che non sono più di moda e che nessuno più sente, e tanto meno rievocando le feroci ingiurie di Riccardo Wagner contro i musicisti ebrei, basta accennare a Schönberg, Strawinski, Hindemith, Bloch, Honegger ecc., per riconoscere l'origine della tendenza a stabilire un'internazionale nella musica, e il prevalere — tutto proprio dell'arte ultramoderna — del cervello sul sentimento. È superfluo, poi, aggiungere che fra i gregari, più che fra i condottieri, di questi attivissimi manipoli, lo spirito di coesione e di reciproca assistenza è tanto forte, quanto sono irrefrenabili, fra i musicisti cristiani, gli istinti del fraterno reciproco siluramento e il pio desiderio di far bisticche del caro collega; a meno che, come ho detto, non ci sia di mezzo, lo statuto di qualche Società». Cfr. inoltre ID. *L'arte di dirigere l'orchestra*, antologia e guida, Milano, Hoepli, 1949, pp. 35, 49-50 e p. 242. Come risulta anche da questi documenti, l'antisemitismo era ben presente nella cultura fascista prima del 1938, soprattutto dopo il 1933: «È comunque inconfutabile che dopo l'avvento al potere di Hitler tra gli ebrei italiani crebbero inquietudine e disagio e in alcuni periodici fascisti comparvero con molta più frequenza espressioni antisemite»; STILLE, Alexander. 'Attenti a come si parla di storia', in: *La Repubblica*, 5 aprile 2001. L'orribile legislazione razziale nel 1938 era stata quindi lungamente annunciata da un fermento antisemita sotterraneo. Cfr. SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), pp. 219-270. Cfr. anche LUZZATO VOGHERA, Gadi. 'Antisemitismo', in: *Dizionario del fascismo*, 2 voll., a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Einaudi, Torino, 2002-2003, vol. II (L-Z), pp. 80-83; GABRIELLI, Gianluca. 'Razzismo', in: *ibidem*, vol. II (L-Z), pp. 470-477 e BARBON, Antonio. *Op. cit.* (vedi nota 59), p. 13, nota 1.

<sup>68</sup>. Che il fenomeno fosse diffusissimo lo prova questo testo di Alfredo Casella del 1933: «Occorre che cessi una buona volta sui maggiori quotidiani la incessante, intollerante diffamazione che consiste a dileggiare l'opera di artisti quali, ad es., un G. Fr. Malipiero, con argomenti da giornaleto umoristico oppure con volgari ingiurie; quei critici che rappresentano nel giornalismo attuale una sopravvivenza della mentalità giolittiana, vanno senz'altro allontanati dai quotidiani che ebbero la debolezza di tollerarli per troppo tempo. Occorre poi ancora che venga soppressa in Italia quella deplorabile usanza di considerare il compositore posto di fronte al pubblico, come un accusato che deve difendersi di fronte a un giudice. Il concetto democratico *Vox populi, vox Dei*, che il Fascismo ha per primo saputo estirpare dalla vita politica, deve essere abolito anche dalla vita artistica, dove esso rappresenta oggi nulla più che un superstite pregiudizio dell'opera melodrammatica; pregiudizio però che non è più ammissibile in una nazione evoluta come l'Italia odierna»; CASELLA, Alfredo. 'Musica italiana di ieri e di oggi', in: *L'Italia letteraria*, 26 marzo 1933, cit. da *Piazza delle Belle Arti, op. cit.* (vedi nota 13), vol. IV, p. 94.

<sup>69</sup>. A Coburgo, Monaco di Baviera, Braunschweig, ma anche a Parigi, Praga. A questo proposito, cfr. il saggio di SCHNEIDER, Frank. 'Malipiero nell'Europa musicale degli anni Venti', in: *G. F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, op. cit.* (vedi nota 10), pp. 91-94. Schneider è piuttosto elusivo sull'atteggiamento della Germania nei confronti di Malipiero dopo il 1934.

era molto apprezzata.

La tormentata, conflittuale convivenza col regime<sup>70</sup> accrebbe non soltanto il suo isolamento artistico (in questo caso imposto dal contesto storico-culturale), ma anche quello umano e politico:

Nessuno potrà mai penetrare nei luoghi dove ho nascosto i miei tesori, ma se mi facesse piacere di parlarne spiegando ciò che essi rappresentano PER ME, credo che potrei dimostrare perché non vivo di illusioni. I documenti più preziosi sono strettamente legati alle evoluzioni, o per meglio dire, alle rivoluzioni che hanno sconvolto la musica durante la prima metà del xx secolo. Non tutti i mali vengono per nuocere: grazie al mio forzato isolamento ho potuto indagare tranquillamente sulle origini delle nostre evoluzioni musicali e sulle espressioni che più si confanno alla nostra musicalità, ho potuto in tal modo raccogliere le prove del nostro diritto di staccarsi dalle formule di una recente tradizione con la quale si vorrebbe tenerci al guinzaglio<sup>71</sup>.

Malipiero trascorse coraggiosamente il periodo dell'occupazione tedesca (dal '43 al '45) all'interno del Conservatorio di Venezia, di

---

*Cfr.* invece PETRASSI, Goffredo. *Op. cit.* (vedi nota 13), pp. 45-46: «Con l'asse Roma-Berlino le posizioni avverse si radicalizzarono a scapito della tendenza più progressista. Alcuni musicisti italiani — fra i quali Casella, Malipiero, Dallapiccola e io — furono vietati in Germania. Su questa esclusione non si avevano notizie precise [...]. Ho ancora la lettera che mi [l'editore Suvini Zerboni] scrisse confermandomi la mia condanna come partecipe all'arte degenerata». Quando Harvey Sachs chiese a Petrassi se c'erano musicisti italiani, a parte quelli di origine ebrea, le cui musiche erano proibite in Germania, il compositore rispose: «Ma sì: Malipiero, Dallapiccola e io! Eravamo tutti e tre, dal punto di vista razziale, ineccepibili, [...] ma fummo messi al bando per motivi estetici. [...] Ecco un esempio di come era confusa la situazione: i tedeschi fondarono una società internazionale per la musica moderna (vedi note 332 e 352), con Richard Strauss presidente, che avrebbe dovuto essere in opposizione con la SIMC. [...] Nel 1942 [...] ci fu una grande riunione di questa nuova società a Berlino, e logicamente i tedeschi invitarono una delegazione italiana. Come fu composta? Da Pizzetti, da Malipiero e da me — tutti scelti da Nicola De Pirro! (vedi l'ultima parte della nota 126). Molti amici mi consigliavano di non andare, ma io dissi, 'Come si fa a non accettare?'. E quindi andai con gli altri. Dunque, passando davanti al negozio dell'editore Bote & Bock, che era l'editore tedesco di Malipiero, entrammo, io comprai uno spartito del *Torneo notturno* di Malipiero, e lui mi fece una dedica, proprio a Berlino, nonostante fosse un autore proibito in Germania. È un documento che conservo»; SACHS, Harvey. *Op. cit.* (vedi nota 33), p. 184.

<sup>70</sup>. *Cfr.* le acute osservazioni che Cecilia Palandri ebbe a scrivere alla fine degli anni Novanta, alla luce del monumentale carteggio Malipiero-Gatti: PALANDRI, Cecilia. 'Premessa', in: *Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, op. cit.* (vedi nota 23), pp. xiii-xiv.

<sup>71</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. 'Il ragno', in: *Il filo d'Arianna [...], op. cit.* (vedi nota 12), p. 204. *Cfr.* anche MINARDI, Gian Paolo. 'L'avanguardia solitaria di Malipiero', (vedi nota 16), p. 27: Malipiero era un artista che «non amava il mondo moderno [...], e ciò lo portava a ricreare un mondo tutto suo, ad affidarsi a una sua qualità immaginativa che è l'unico termine realmente attivo della sua creatività: attraverso il quale risorge un passato come splendido sogno impossibile e si esorcizza il presente». *Cfr.* infine le illuminanti parole di Fedele D'Amico trascritte in: *Omaggio a Malipiero, op. cit.* (vedi nota 30), p. 32 e la testimonianza di Malipiero stesso contenuta nella nota 207 (Giusta ma non in grassetto come nel testo originario).

cui divenne direttore nel 1939. Grazie al suo prestigio e alla sua determinazione, sottrasse insegnanti e allievi al servizio militare e ai campi di concentramento: «Nonostante le minacce, le denunce, le intimidazioni, il Conservatorio ebbe soltanto vetri rotti dallo scoppio del 21 marzo 1945, ma si salvò con tutto il contenuto», scrisse alla fine della guerra. E aggiunse con amarezza: «Confesso che dal 28 aprile 1945 in poi, cioè per quasi cinque mesi, ho atteso che 'qualcuno' [...] venisse a dirmi grazie per quello che ho fatto per il Conservatorio Benedetto Marcello durante la guerra»<sup>72</sup>. Invece...

Ventun settembre 1945. Mattino radioso, di una luminosità che quasi potrebbe far dimenticare gli orrori della guerra e le bassezze degli uomini. Rompe l'incanto l'arrivo di una lettera raccomandata: 'Comitato di Liberazione Nazionale della provincia di Venezia'. Penso che sia una lettera d'encomio per il direttore del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, ch'esponendosi a gravi pericoli ha impedito che i tedeschi occupassero il meraviglioso palazzo Pisani, che vi organizzassero concerti e che l'Istituto di cultura fascista, nonostante le minacce di Ca' Littoria, vi si insediassero. Il direttore è pur riuscito a impedire che gli insegnanti giurassero e si iscrivessero al partito o ubbidissero agli ordini di lavorare sotto la sferza tedesca alla difesa di Venezia. Riuscì pure a proteggere gli allievi minacciati da certi emissari del P.N.F. Aperta la lettera vi trovai una sequela di ingiuriose accuse e dissi a me stesso: non è possibile che così si tratti un veneziano che occupa un posto come il mio nel 'mondo' dello spirito; certo si tratta di errore d'indirizzo, ma dovetti purtroppo convincermi che mi ingannavo<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup>. MALIPIERO, Gian Francesco. *Cossì va lo mondo, op. cit.* (vedi nota 50), pp. 35-36. La sede del Conservatorio è Palazzo Pisani fatto restaurare da Malipiero.

<sup>73</sup>. Cfr. ID. *Esalazioni epurative*, parzialmente pubblicato in 'Né con il duce né contro il duce', in: *Il sole 24 Ore*, 25 ottobre 1992. Si tratta di un dattiloscritto che Malipiero non pubblicò (ne sono state realizzate poche copie per gli amici). Si apre con una singolare dedica «Al sindaco di Venezia». In esso racconta la «sconcia favola, spettacolo di miseria morale» dove è contenuta la sua apologia dall'accusa di fascismo. La singolare dedica si chiude con queste parole: «Mi vergogno di essere veneziano». Trattandosi di un documento preziosissimo, inedito se non si considera la fugace apparizione su *Il sole 24 Ore*, ritengo utile pubblicarne la continuazione: complessivamente si tratta delle prime tre pagine del dattiloscritto. Delle tre accuse che Malipiero contrassegna con a) b) e c), *Il Sole 24 Ore* pubblica le prime due. «a) Apologia mediante produzioni musicali. Che si falsifichino le mie opere prima della mia morte? Come fornire le prove di ciò che non ho mai scritto? Dovrebbe essere il Comitato a sottopormi le opere incriminate onde io possa constatare se sono apocrife. Mi piace ricordare un episodio divertente e che dimostra quanto le mie opere facessero piacere in certi ambienti fascisti. Appena consegnato la mia opera *Giulio Cesare* all'editore (nella mia fedele traduzione del dramma di Shakespeare, suddito inglese, non iscritto al PNF) il testo venne per legge sottoposto alla censura. Dovetti recarmi a Roma 'per comunicazioni'. Difatti il censore mi disse che la frase: 'Colui (Giulio Cesare) che cammina trionfante nel sangue di Pompeo' bisognava mutarla perché si poteva interpretare come un'allusione al delitto Matteotti. Seduta stante la trasformammo in: 'Colui che cammina esultante nel trionfo su Pompeo'. Più avanti dovetti mutare la frase di Giulio Cesare: 'Quel Cassio laggiù è troppo magro, pensa troppo' in 'Quel Cassio laggiù è troppo magro, odia troppo' perché poteva far nascere il sospetto che

---

Mussolini si preoccupasse di ciò che si pensava. Il libretto si stampò con le correzioni, nel testo musicale invece, che per mancanza di tempo si stampò in facsimile e perciò riproduce il mio autografo, mi rifiutai di mutare le due frasi e altre che non ricordo. Mi si impose inoltre che alle rappresentazioni (come fu fatto a Genova nel febbraio 1936) *Giulio Cesare* cadesse sotto il pugnale di Bruto dietro le quinte per non far nascere negli italiani il desiderio di far subire al duce la stessa sorte di Cesare. Tanto si fece e tanto si vituperò quest'opera che mai più si rappresentò in Italia, mentre ebbe buona fortuna al Teatro Colon di Buenos Aires, nel Brasile, a New York e in Germania. Tutto il mio teatro è ricco di simili episodi. Mai ho scritto una nota che abbia qualsiasi riferimento al fascismo, spesso invece mi preoccupai, dato il livello spirituale, delle sorti della mia patria. b) Malcostume: per avere fruito di divieti di gerarchi in ordine alla critica della sua persona e delle sue opere: per aver goduto dell'appoggio anche finanziario di fascisti e nazisti per la rappresentazione di sue opere. Proposto da Gabriele d'Annunzio, senza ch'io glielo chiedessi, all'Accademia d'Italia quando egli presentò a Mussolini la lista dei suoi candidati, la mia nomina fortunatamente non ebbe luogo (1929) perché il segretario federale di Treviso mi accusò di antifascismo. Non se ne parlò più grazie anche al mio contegno. Più volte ho dovuto protestare contro le ingiurie, anche offese personali della stampa fascista. Un paio di volte la cultura popolare (l'ultima volta circa nel maggio 1942, poi non me ne curai più. Il primo aprile 1945 la stampa fascista milanese mi ha sepolto sotto le contumelie) inviò ai direttori di giornali l'invito di smettere la campagna contro di me, quando cioè lo scandalo assumeva proporzioni internazionali...! Su tutti i giornali d'Italia venne pubblicato alla metà di dicembre 1932 un *manifesto* contro di me e Alfredo Casella, manifesto squisitamente fascista. Fra i musicisti gerarchi fascisti firmatari c'è anche il nome (ultimo per ordine alfabetico) di un certo Guido Zuffellato. Dispiacque a Mussolini la riproduzione sulla stampa estera di questo balordo documento e mi invitò a Roma per dirmi che non dovevo reagire. La stampa italiana definì sempre la mia arte antifascista e spesso ebbi a preoccuparmi della mia sorte. Per esempio un certo signor Asvaro Gravelli di buona memoria pubblicava sul suo giornale *Ottobre* (Roma 27 marzo 1934) dopo l'unica rappresentazione della *Favola del figlio cambiato* al Teatro Reale dell'Opera quanto segue: 'Non ci è piaciuta l'opera di Pirandello e Malipiero perché: 1) essa non risponde alle esigenze e ai caratteri del tempo fascista; 2) è una diffamazione di tutta la spiritualità che il fascismo si sforza di imprimere al popolo italiano; 3) è decadente, pessimista, deleteria antimorale; 4) è diarrea musicale; 5) contrasta in pieno con lo spirito e la finalità dell'etica fascista.' Mussolini vietava la seconda e ogni altra rappresentazione. [...]». Ritengo utile pubblicare anche stralci di tre lettere a Gatti in cui Malipiero parla di questo documento. Lettera del 14 ottobre 1945: «Carissimo, fra qualche giorno riceverai un mio memoriale. Parla anche con Rossi-Doria. So che a Roma (Ministero) si sta tramando contro di me. Vorrei che il mio memoriale pervenisse a Parri. Hai una via? *Io documento ogni cosa*. Il 20 marzo 1945, per la mia azione politica (vedrai) sono stato in pericolo. Soffiava in seno al P.F.R. Porrino. Ora questo turpe individuo è qui. È mostruoso tutto questo. Vuoi sentire la denuncia contro di me: [']completamente sconosciuto, si valse del fascismo per raccogliere onori, soldi (io non ho mai avuto un soldo di pranzo) e grazie a Bottai ebbe il non meritato posto di Direttore. (Pare che ci aspiri un certo M.<sup>o</sup> Fasano di Cagliari, pezzo grosso a Roma ora) È il prototipo delle *espressioni artistiche fasciste*. *Va epurato!*'. Per tua tranquillità sappi che io ho tutti i documenti e sporgo querela. Sto molto male e sono finanziariamente rovinato non avendo contatti con l'estero. Basta. Mi vergogno d'essere veneziano prima e italiano poi»; *Id. Il carteggio con Guido M. Gatti 1914-1972, op. cit.* (vedi nota 23), pp. 408-409. Lettera del 22 ottobre 1945: «Carissimo, ti mando questo documento segreto. Parlane ma non mostrarlo finché non saprò la soluzione qui. A Roma l'arpista Cicognani (ora tornata a Venezia) insieme a Mortari hanno 'lavorato' sulla frode, contro di me, al Ministero. Lo so. Conosci il Ministro? Sono stanco e nauseato. Non vorrei che mi cacciassero via. Sarebbe

Ci fu dunque chi macchinò per denigrarlo e spodestarlo, poiché avrebbe scritto musica «per fare l'apologia del fascismo»<sup>74</sup>. Fu accusato anche di «malcostume», per avere «fruito di divieti di gerarchi in ordine alla critica della sua persona e delle sue opere: per aver goduto dell'appoggio anche finanziario di fascisti e nazisti per la rappresentazione di sue opere»<sup>75</sup>. Quelle gravi accuse lo prostrarono a tal punto che scrisse all'amico Gatti:

Mio carissimo Guido, sopravvissuti miracol[os]amente, visto cose inverosimili, sopportato l'insopportabile. [...] Ho lavorato, ora aspetto perché non so se vivo o sogno. Respiriamo fisicamente, dunque i nostri corpi vivono, speriamo poter respirare spiritualmente e di poter vivere anche con la mente. Quante nubi. Quanto nero. De profundis, o Te Deum? Si vedrà<sup>76</sup>.

Quando ci vedremo? Non avendo amici, non ho né macchine, né facilitazione alcuna. Vado avanti a forza di sacrifici. Quasi quasi penso che le ragioni di tanto infierire sieno da ricercarsi nella necessità dei mediocri di tenermi lontano. E perché? Quasi quasi il perché potrebbe forse fornirmi una ragione per insuperbire<sup>77</sup>.

Nell'autunno del '45, allorché venne a conoscenza del testo di un'altra denuncia che si concludeva con le parole: «È il *prototipo* delle *espressioni fasciste*. Va epurato!<sup>78</sup>», Malipiero scelse ancora Gatti per una confessione di lancinante scoramonto: «Mi vergogno d'essere veneziano prima e italiano poi»<sup>79</sup>.

Le cinque lettere di Malipiero pubblicate in questo saggio e finora inedite furono redatte tra il dicembre 1928 e il luglio 1932<sup>80</sup>, in

---

troppo. Sono rovinato completamente»; *ibidem*, p. 409. Lettera del 25 ottobre 1945: «Caro Gatti, spero avrai ricevuto il mio *opuscolo*! Cose inverosimili. Criminali. Come ti dissi, vorrei che la copia rimanesse in deposito presso di te. Leggila (gli originali sono tutti depositati presso il mio avvocato), quando ti sarai formata una opinione parlane con chi crederai opportuno. Le autorità qui credono che il colpo sia fallito, comunque le persone che a Roma dovrebbero *un po'* venire informate sono il Direttore Generale Bianchi Bandinelli e il Ministro, ma non 'alla buona'. Ci vorrebbe un po' di autorità. E chi? Dopo esser stato tollerato e ingiuriato per tanti anni sarebbe quasi 'comico' che gli agenti di Mulè (Zuffellato per esempio) facessero con successo il loro giuoco. A Roma la insegnante di arpa di Venezia, (la conosci) è stata 2 settimane per lavorare contro di me al Ministero. Giunse a Venezia 8 giorni fa e mi telefonò per chiedermi se ero stato epurato! Roba dell'altro mondo. Adesso è ridotta male. In nessun caso perdonerò. Basta. Quando ti scrissi non avevo ancora letto le accuse. Ti prego di non dar fuori di mano l'opuscolo. Ti ringrazio e saluto cordialmente. Conto sulla tua amicizia»; *Ibidem*, pp. 407-408.

<sup>74</sup>. *Ibidem*.

<sup>75</sup>. *Ibidem*.

<sup>76</sup>. *Ibidem*, lettera del 23 giugno 1945, p. 405.

<sup>77</sup>. *Ibidem*, lettera dell'11 novembre 1945, p. 411.

<sup>78</sup>. *Ibidem*, lettera del 14 ottobre 1945, p. 409.

<sup>79</sup>. *Cfr.* la nota 73.

<sup>80</sup>. Precisamente, il 3 dicembre 1928; il 20 gennaio 1929; l'8 agosto 1930; il 3 dicembre 1931; il 12 luglio 1932. Si tratta di lettere manoscritte che fanno parte dell'Archivio privato dello scrivente.

un periodo travagliato e cruciale della sua vita.