

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank
Baum
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)*
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e
Antoon van Dyck
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus
MATTEO ZADRA

Morte e resurrezione delle maschere

Fantasma della commedia dell'arte nel teatro musicale di Gian Francesco Malipiero

Nicola Pasqualicchio

1. PREMESSA. LA COMMEDIA DELL'ARTE NEL PRIMO NOVECENTO.

Anticipando la propria riscoperta sul piano storiografico, che ha dato vita a un filone fondamentale degli studi teatrali del secondo Novecento, la Commedia dell'Arte, o meglio il suo 'mito', ha percorso e irrorato settori ampi e diversificati della cultura europea già dall'inizio del secolo scorso.

Privilegiato terreno di coltura di questo revival è stato naturalmente il teatro, che ha visto nella Commedia un modello di rifondazione del linguaggio scenico, e dunque un riferimento concreto per la costituzione di una nuova performatività, sottratta agli eccessi testocentrici e fonocentrici caratteristici del teatro borghese, in funzione di una ridefinizione del rapporto tra attore e spazio scenico, tra corpo e parola, tra palcoscenico e platea. In questo caso la Commedia dell'Arte si è offerta come un magazzino di strumenti utili o necessari alla costituzione di un armamentario teorico e soprattutto di un sapere tecnico ad uso degli uomini di teatro, e in particolare dei primi grandi esponenti della regia nell'accezione 'forte' e contemporanea del termine: Craig, Mejerchol'd, Copeau, per fare solo i nomi dei più grandi.

Intanto, però, un'altra più pervasiva forma di accoglimento della Commedia stava coinvolgendo l'insieme dei linguaggi artistici, specie la pittura e la letteratura, senza escludere però il teatro stesso, la musica e la danza. Il teatro delle maschere giocava qui il ruolo di un repertorio tematico e di un apparato iconico, al centro del quale campeggiava comprensibilmente la sineddoche più rappresentativa di quel mondo teatrale: la maschera, per l'appunto. Contribuirono alla fortuna di questa immagine novecentesca, e più marcatamente primonovecentesca, della Commedia dell'Arte, elementi costitutivi della cultura dell'inizio del secolo scorso, anche se già pienamente in germe nell'Ottocento: mi riferisco in particolare alle valenze simboliche di cui si carica la maschera nel momento in cui si fa emblema della crisi dell'identità soggettiva e



1 | Alberto Martini, *Ratto di Colombina*, disegno per il balletto *Il cuore di cera*, 1919-1920, tempere colorate su carta. Milano, collezione privata eredi Martini (pubblicato in Alberto Martini, *Il cuore di cera. Ballo in due quadri e quattordici danze*, a cura di Marco Lorandi, Lubrina, Bergamo, 1990).

della sempre più dichiarata sfiducia di pervenire a un nucleo solido di verità oltre lo schermo delle finzioni e dei travestimenti. Sicché l'artista tende a diventare creatore e 'regista' di maschere, nonché maschera egli stesso, ilare e disperata assieme, in un processo di esibita autoidentificazione con il buffone, il saltimbanco, la maschera da Commedia, le cui tappe e i cui tratti distintivi sono stati disegnati in un noto libro di Jean Starobinski (Starobinski 1983).

In ambito teatrale le due modalità appena delineate hanno spesso convissuto. Sarebbe d'altra parte molto ingenuo pensare che la prima di esse, che sceglie la Commedia dell'Arte come modello di prassi scenica, possa utilizzare un'immagine di quella forma teatrale storicamente intatta e direttamente fruibile, senza passare a sua volta attraverso il filtro di idealizzazioni o mitizzazioni del fenomeno. Solo per fare un esempio, si pensi a un regista come Mejerchol'd, che ha sicuramente eletto la Commedia a modello di pratica scenica ed è tra i principali responsabili del suo recupero novecentesco, ma ne ricostruisce l'immagine estetica attraverso l'amplificazione e la deformazione di una lente molto particolare, che è la visione fantastico-grottesca del teatro delle maschere maturata specialmente in seno a certo romanticismo tedesco e variamente declinata altrove, particolarmente in Francia e appunto in Russia, seguendo una linea di sviluppo che vede i suoi caposaldi nelle incisioni di Jacques Callot, nelle commedie di Carlo Gozzi e nei racconti di E. T. A. Hoffmann.



2 | Gino Severini, *Due Arlecchini su una terrazza*, affresco, Castello di Montegufoni, 1921-1922. (Immagine tratta da *Cicli pittorici. Storie profane*, Touring Club Italiano, 1981; fotografie di Francesco Radino)

Considerato che questa modalità, prettamente scenica, di revival novecentesco della Commedia è strettamente connessa all’imporsi del teatro di regia e all’indebolimento della visione grandattoriale della recitazione, non è paradossale che proprio nella sua patria, ancora fortemente vincolata a pratiche e concezioni ottocentesche della produzione teatrale, il recupero del teatro delle maschere trovi su questo fronte pochi adepti nella prima metà del secolo: si può anzi affermare che, anteriormente ai recuperi espliciti da parte di Vito Pandolfi e Giorgio Strehler, che avverranno però solo a partire dal secondo dopoguerra, in una prima fase la sua ‘riabilitazione’ italiana sia sostanzialmente limitata agli interessi di un teatrante anomalo e innovatore come Anton Giulio Bragaglia. Sicché nel primo Novecento le maschere della Commedia rientrano piuttosto in Italia per l’altra via che abbiamo indicato, ampiamente artistica più che specificamente scenica: una via attraversata da poeti come Gian Pietro Lucini e Ardengo Soffici, pittori come Alberto Martini (fig. 1) e Gino Severini (fig. 2), musicisti come Pietro Mascagni e Ferruccio Busoni. Si ha in questo caso a che fare, in Italia come altrove, con una riproposizione delle maschere (con particolare predilezione per quella di Arlecchino) soprattutto come emblemi di un disagio d’artista, di contrasto tra apparenza e interiorità, di trasognata nostalgia di un mondo idealizzato: per cui la Commedia dell’Arte si offre qui più come riserva iconografica, patrimonio di immagini ed emblemi, che come fenomeno artistico recuperato nei suoi tratti intrinseci. Ma quando, alla pura occasione di recupero ‘astratto’ della maschera con intenti simbolici caratteristicamente novecente-

schì, si sostituiscono, o almeno si aggiungono, la rilevanza di un ritmo, la particolare natura di un gesto o di una postura, l'incrinatura formale di una convenzione, la suggestione di una libertà improvvisativa, allora si fa più stretto il nesso con aspetti sostanziali della Commedia, e la sua immagine esteriore si salda a più stringenti nessi genetici. Il teatro musicale del compositore veneziano Gian Francesco Malipiero (1882-1973) costituisce, in quest'ottica, un caso esemplare.

2. LE MASCHERE DI MALIPIERO: FIGURE E RITMI PER UN TEATRO ANTIMELODRAMMATICO.

La copiosa produzione teatrale di Malipiero (che lo vede attivo nella doppia veste di musicista e librettista) mette in scena con frequenza, e assegnando loro un ruolo di evidente rilevanza, le maschere dell'Arte, con una continuità, tra l'altro, che accompagna il musicista dalla giovinezza fino alle fasi conclusive della sua parabola creativa: senza contare altre più appartate o allusive apparizioni, le maschere fan da protagoniste, o quantomeno costituiscono delle presenze sceniche importanti, nella *Morte delle maschere* (1922), nel *Finto Arlecchino* (1925), nei *Capricci di Callot* (1942), nel *Capitan Spavento* (1955), nelle *Metamorfosi di Bonaventura* (1963). Malipiero non è il primo autore italiano d'opere nel Novecento a recuperare il tema: l'avevano preceduto Pietro Mascagni con la "commedia lirica e giocosa" *Le maschere* nel 1901, Adriano Lualdi con l'"intermezzo giocoso per marionette" *Le furie di Arlecchino* nel 1915, Ferruccio Busoni con il "capriccio teatrale" *Arlecchino oder die Fenstern (Arlecchino o le finestre)* nel 1917. Ma la rilevanza e la costanza che il motivo delle maschere assume nell'opera di Malipiero è un fenomeno particolare e ci induce a prendere sul serio l'affermazione – che anzi, ripetuta due volte a breve distanza, suona piuttosto come un'implorazione – messa in bocca dal compositore al suo alter ego Bonaventura, nelle *Metamorfosi* poco fa citate: "Guai se le maschere mi abbandonassero" (Malipiero 1992, 456).

Cercarne una giustificazione teorica negli scritti di Malipiero conduce a risultati deludenti: al di là delle dichiarazioni non rare ma piuttosto laconiche di legame affettivo e intellettuale con le maschere, il compositore non ci consegna mai una riflessione di qualche compiutezza su questo tema. Chi si aspettasse di trovarla nel libro *Maschere della commedia dell'arte* (Malipiero 1969), ne rimarrebbe deluso: la ventina scarsa di pagine di cui Malipiero è autore, che precedono la riproduzione a colori di 40 incisioni di Alexandre Manceau tratte dai celebri disegni di Maurice Sand

(Sand 1860), si limita a presentarci una storia schematica e didascalica della Commedia dell'Arte, di cui si sottolineano le radici antiche nell'atellana per passare poi in rassegna i principali tratti distintivi (di costume e di carattere) delle singole maschere. Sul piano personale, non si va al di là dell'espressione di un bonario affetto nei confronti delle maschere: nessun indizio, dunque, che ci aiuti a comprendere il senso della loro presenza all'interno dell'opera malipieriana.

Si dimostra più utile, allora, far ricorso ad altri pronunciamenti teorici dell'autore, apparentemente estranei alla questione delle maschere, a cominciare dalla sua avversione, reiteratamente espressa, nei confronti del melodramma ottocentesco: le *Sette canzoni* (forse la più compiuta delle sue opere giovanili, che nella trilogia dell'*Orfeide* seguono *La morte delle maschere*, pur essendole cronologicamente anteriori), dice Malipiero (ma la dichiarazione è estensibile a tutto il suo teatro), nascono dalla "lotta tra due sentimenti: il fascino per il teatro e la sazietà per l'«opera»" (Malipiero 1977, 186). Insomma, avverte Malipiero, chi come lui si propone di scrivere teatro musicale nel Novecento, deve farlo in opposizione alle convenzioni drammatiche e musicali dell'opera dell'Ottocento, prima romantica e poi verista, il cui successo ha imposto un'immagine così forte e univoca di melodramma da oscurare ogni alternativa, sia trascorsa che da venire. A quell'enfasi sentimentale, a quei libretti che hanno tradito i ritmi dell'antica poesia italiana e altro, non sono per lui che un assurdo pretesto per cantare (cfr. Malipiero 1913 e Malipiero 1919), Malipiero intende opporre il progetto di un altro dramma musicale, più astratto nei caratteri, più libero nello sviluppo drammatico, in quanto non asservito agli snodi obbligati di una drammaturgia psicologico-sentimentale e di una trama tradizionalmente conchiusa, e capace di recuperare quella cifra ritmico-plastica attorno alla quale il teatro in musica dovrebbe ritrovare la propria vocazione. Alfredo Casella, appartenente come Malipiero alla cosiddetta generazione dell'Ottanta, scriveva nel 1921 sulla rivista "Il pianoforte" (a cui collaborava lo stesso Malipiero) parole che Marzio Pieri (cfr. Pieri 1992, 16) propone di leggere come una prefigurazione, se non una promozione, del teatro malipieriano, almeno quello più accostabile alle modalità comiche: "[...] malgrado tutto, mi ostino a credere [...] che, sulle rovine del nostro melodramma, debba sorgere [...] una commedia plastica, nella quale il gesto sostituirà la parola, e che risusciterà la mirabile *verve* buffona dell'opera settecentesca napoletana" (Casella 1921, 105). Ora, quando parla di "commedia plastica" e, più avanti nello stesso luogo, di "predominanza dell'elemento plastico su quello poetico" (leg-

gasi ‘verbale’, ‘testuale’), Casella certamente ricorda i *Balli plastici* di Fortunato Depero, che si avvalsero del contributo musicale tanto suo che di Malipiero. Ma ne parla ora in un’accezione più ampia di quella legata a quell’esperienza futurista, da entrambi superata in direzioni diverse ma ancora consonanti; per questo credo che Pieri non abbia torto a ravvisare in questo scritto una visione di teatro musicale che Malipiero avrebbe potuto in buona parte sottoscrivere: a partire proprio da quel termine “plastico”, a patto che ci impegniamo a spogliarlo di connotazioni troppo futuriste, e non lo pensiamo come esclusione della parola, ma come sua integrazione in una visione ritmico-gestuale dell’opera (e ricordiamo anche, per inciso, che quando quella “*verve buffona*” resuscita effettivamente nel teatro di Malipiero, lo fa comunque in forme immalinconite, quando non raggelate dalla lontananza o addirittura rese spettrali dalla loro evanescenza).

Proprio il trattamento che nel suo teatro Malipiero riserva ai personaggi ci aiuta a capire la direzione ideale da lui imboccata: da una parte, c’è quella “vitalità di ritmi carnascialeschi mai [...] paralizzata da preoccupazioni sentimentali” (Malipiero 1966, 207) di cui parla a proposito di un’altra sua composizione che, tramite il tema del carnevale, è nuovamente connessa con le maschere: la *Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima*; dall’altra c’è, in stretta connessione con il precedente obiettivo, una spogliazione psicologico-sentimentale dei caratteri, una loro schematizzazione quasi araldica, una riduzione, appunto, a maschere, anche laddove esse non si manifestino apertamente come tali attraverso il costume. “Tutte le sue [di Malipiero] figure potrebbero portare la maschera”, ha rilevato Hans Heinz Stuckenschmidt (Stuckenschmidt 1952, 73), anche perché la loro artificialità, la loro teatralità antinaturalistica viene esibita senza veli. “Ogni sorte individuale, ogni accadimento, ogni conflitto”, scrive a sua volta Piero Santi, “restano contemplati da una prospettiva spettacolare; dell’azione rappresentata Malipiero sottolinea la finzione, la natura illusoria, l’apparenza effimera” (Santi 1977, 158): è quasi inevitabile che un teatro così inteso sfoci in diversi suoi episodi nel pieno e dichiarato recupero delle maschere. Tra l’altro, anche le tre opere tratte da commedie goldoniane (*La bottega del caffè*, *Sior Todero brontolon* e *Le baruffe chiozzotte*) sono pienamente commedie di maschere, che tendono ad accorciare di molto la distanza tra personaggio goldoniano e tipo fisso della Commedia dell’Arte, in quanto “[i] testi originari [...] sono svuotati della sensibile umanità goldoniana a tutto vantaggio di brulicanti, quasi astratte e certo distaccate pitture d’ambiente popolate da macchiette, da tipi, quasi da maschere” (Mioli 2007, 258).

In più di un caso si è interpretato questo procedimento di Malipiero nei confronti dei personaggi come una forma di allegorizzazione: Gian Paolo Minardi, in particolare, ha osservato che la solitudine di Malipiero “non sembra staccarlo dalla realtà, dalle sollecitazioni della vita, soltanto che queste, anziché attivarsi in presenze troppo emergenti o in gravidanza esistenziale, si definiscono sempre nella riduttività dell’allegoria che diviene pertanto come l’essenza rivelatrice del mondo malipieriano” (Minardi 1984, 33). Il problema, però, è che per lo più tali allegorie sembrano indecifrabili; il che mi spinge a chiedermi se le maschere (esplicite o implicite) di Malipiero siano portate dal procedimento di svuotamento psicologico del personaggio ad apparire come allegorie quando in realtà esse hanno un altro valore: la mia impressione è che tale svuotamento abbia piuttosto come obiettivo e come risultato la restituzione di tali figure, libere da zavorre sentimentali, alla plasticità e al ritmo teatrale di cui esse devono essere l’espressione. La frase poco sopra citata dalle *Metamorfosi di Bonaventura* (“Guai se le maschere mi abbandonassero”) proseguiva così: “Le vedo in folla danzare intorno a me, vorrei ghermirne una per vedere la sua faccia” (Malipiero 1992, 456). Parole interessanti, che coniugano l’ineludibilità autogenetica delle maschere (come i personaggi di Pirandello, esse non sono create o convocate dall’artista, ma gli si fanno spontaneamente attorno e quasi l’assediano) con la caratteristica dell’indecifrabilità: Malipiero stesso non sa che volti si nascondano dietro le maschere, e non è nemmeno in grado di afferrarne una per scoprirlo. Se dunque esse possono presentare all’apparenza i tratti per così dire araldici e a-psicologici dell’allegoria, non ne rivestono però la funzione, non potendo rinviare a un significato altro, che l’autore stesso mostra di non conoscere; rimandano piuttosto a quegli emblemi di cui si è persa la chiave d’interpretazione di cui ci parla Roger Caillois, la cui forma sospesa e arcana, orfana di un codice ermeneutico che le renda trasparenti rivelazioni di altro da sé, ne fa delle presenze misteriose e inquietanti (Caillois 1965). È forse precisamente questo il motivo per cui, anche laddove Malipiero non ce le presenti visibilmente circonfuse da un’aura macabra o spettrale, le sue maschere esercitano comunque sull’ascoltatore o lo spettatore sensazioni sottilmente perturbanti.

L’indagine sul significato delle maschere malipieriane va dunque indirizzata, più che in direzione di una decrittazione allegorica, verso un orizzonte interpretativo che definirei ‘performativo’, rivolto non tanto a ciò a cui esse eventualmente rimandano, quanto a ciò che concretamente fanno, ciò che le definisce nella loro funzione attiva. E ciò che fanno è la sola informazione che la reticente descrizione datacene da Bonaventura/

Malipiero nelle *Metamorfosi* ci offre: esse danzano. Non si offrono nell'immobilità dell'emblema, ma nel ritmo e nel movimento plastico della danza. Nelle opere di Malipiero che le hanno a protagoniste, effettivamente, esse sono spesso impegnate in azioni di danza o pantomima, senza tuttavia essere relegate nel mutismo che rischierebbe di fare di loro, all'interno di un'opera, delle figure esornativamente coreografiche. Non sono simboli, ma ritmi. Sono, le maschere malipieriane, un'antitesi e un antidoto al personaggio melodrammatico, e di conseguenza all'attore 'melocentrico', cioè al cantante della tradizione italiana che lo interpreta, ovvero che lo canta. E proprio in questo senso svolgono un ruolo critico e rifondativo per molti versi analogo a quello che maschere e caratteri del teatro dei baracconi rivestono in registi come Mejerchol'd, in contrapposizione al personaggio del teatro borghese e di conseguenza all'interprete 'testo-centrico' che lo incarna, o forse, meglio, lo 'vocalizza' sulla scena. Come a Malipiero il melodramma pareva essersi ridotto a mero pretesto per cantare, Mejerchol'd avrebbe ben potuto definire il teatro borghese un pretesto per recitare. Nessuno dei due, si badi, pretende che in teatro non si canti o non si parli più, che il teatro musicale debba limitarsi al balletto o quello 'di prosa' confinarsi nella pantomima; il problema, e il loro obiettivo, è quello di risituare canto e recitazione vocale all'interno di un'altra concezione di teatro, dove gesto, ritmo, musica, parola lavorino assieme a una piena valorizzazione dell'arte scenica.

In questa prospettiva, la maschera in Malipiero non è tanto un tema, quanto un dispositivo formale particolarmente adatto a scardinare le convenzioni melodrammatiche. La Commedia e i suoi caratteri, per quanto mitizzati e rimodellati in un'immagine funzionale al suo programma estetico, diventano per lui, quanto intenzionalmente o consciamente non lo so, un riferimento operativo, un modello compositivo per un nuovo teatro. Anche, in un certo senso, sul versante dell'improvvisazione. Intendiamoci: la musica di Malipiero tutto è tranne che frutto di improvvisazione (ma sarà forse il caso di ricordare che anche nella Commedia dell'Arte c'era molto meno improvvisazione di quanto paresse, e che il gioco virtuosistico dei Comici consisteva soprattutto nel dare l'impressione che tutto nascesse, nuovo e improvviso, sul palcoscenico, quando in gran parte era premeditato e ben fermato nella memoria). Ma il suo saldo, rigoroso comporre si manifesta spesso all'ascolto come un percorso imprevedibile, uno 'spontaeo' trascorrere in orizzontale quasi esente da sviluppi tematici, "in favore d'una libera fluidità discorsiva che ha la natura inafferrabile dell'acqua" (Mila 1977, 18). Quell'"inquieto bisogno di improvvisare" (Viagrande 2007, 64) da cui erano in parte

scaturite le opere giovanili, poi ripudiate, sembra dunque lasciare una traccia anche nel compositore maturo, nel suo procedere per immagini musicali che “conservano solo il presentimento d’una loro necessità architettonica, ma ignorano qualsiasi nesso funzionale. Vivono [...] quasi senza sapere cosa sono e dove vanno. Eppure consistono e procedono, ma come illuminazioni istantanee, senza legami interni istituiti da una propria vicenda” (Santi 1977, 156). Che su questo versante ‘improvvisativo’ la Commedia dell’Arte abbia esercitato un diretto influsso su Malipiero è molto improbabile; ma è certo che l’adozione delle sue maschere ha facilitato il libero, liquido fluire della sua musica teatrale molto di più di quanto non l’avrebbero fatto dei convenzionali personaggi da melodramma.

3. DAI BALLI AI CAPRICCI, ATTRAVERSANDO HOFFMANN.

Mi sembra chiarificatore, nella prospettiva che sto tentando di indicare, soprattutto per quel che concerne il nucleo ritmico-plastico del teatro di Malipiero, il significato che egli attribuisce ai *Capricci di Callot*, ispiratigli dai *Balli di Sfessania* dell’incisore francese (figg. 3 e 4) e dalle opere di Hoffmann – a loro volta concepite come germinazioni letterarie della ‘capricciosa’ fantasia callotiana – e in particolare dalla *Principessa Brambilla*:

I balli di Sfessania, 24 strane incisioni di Jacques Callot, sono una raccolta di ritmi musicali [...]. Questo pensavo parecchi anni fa, ma non ho saputo né voluto tradurre in un balletto l’opera di Callot. Ero convinto che fosse più di un semplice *balletto* e sono lieto di aver indugiato, perché fu così possibile il mio incontro con E. Th. A. Hoffmann. La fervida fantasia hoffmanniana ha immaginato, mentre assimilava i balli di Sfessania, un racconto che infatti è una storia di vestiti e bene si adatta alle maschere di Callot che sembrano degli esseri senza scheletro, vestiti gonfi d’aria.



3 | Jacques Callot, *Franca Trippa e Fritellino*, dal ciclo di incisioni *I balli di Sfessania* (1621-1622).

4 | Jacques Callot, *Taglia Cantoni e Fracasso*, dal ciclo di incisioni *I balli di Sfessania* (1621-1622).

(Malipiero 1977, 202-203).

Ecco ritornare, al centro della riflessione malipieriana sul teatro musicale, l'idea-chiave di ritmo, in cui musica e gesto (ma anche, dove occorra, parola, perché l'opera *non* è un balletto) si saldano in un'unità estetica che la storia del melodramma ha perso di vista, e, anzi, probabilmente non ha mai neppure attinto; è il frutto di un processo creativo radicalmente diverso rispetto a quello da cui si origina il melodramma, il quale non ha avuto altro scopo, almeno agli occhi di Malipiero, che di far cantare i cantanti. La genesi dei *Capricci di Callot* come ce la descrive il loro autore assume in questo senso i caratteri dell'esemplarità: all'origine stanno dei disegni, già però virtualmente carichi di musicalità, già configurati in ritmi, insomma. Per inciso, quest'idea di un carattere musicale della recitazione delle maschere, indipendentemente dalla reale presenza della musica nei loro spettacoli, è una componente significativa del mito della Commedia; sicché non suonano come frutti di posizioni isolate, e nemmeno di intenzioni esclusivamente metaforiche, ma piuttosto come sintomi di una diffusa percezione, soprattutto a inizio Novecento, di una qualità intrinsecamente musicale delle maschere, considerazioni come questa di Konstantin Miklaševskij, le cui ricerche sulla Commedia dell'Arte esercitarono tra l'altro un influsso importante sui registi russi d'avanguardia:

Non tenterò di dimostrare che la "orchestrazione" debba avere, a teatro, un ruolo altrettanto importante che nella musica, però sarà giusto ricordare di tanto in tanto la Commedia Italiana, in cui Arlecchino e Pedrolino, facendo bruscamente irruzione con i loro salti e i loro lazzi nel dialogo poetico e raffinato degli innamorati, dovevano produrre un effetto simile a quello degli oboi e dei bassi, quando irrompono improvvisamente, con i loro suoni profondi, nella melodia dei violini. (Mic 1927, 31-32, citato e tradotto in Taviani, Schino 2007).

Lo stretto rapporto tra maschere e musica è tra l'altro visibilmente testimoniato da tanta pittura primonovecentesca, che spessissimo ritrae i personaggi della Commedia come danzatori o musicanti. Ed è in buona parte su quest'idea di congenita musicalità delle maschere che si costituisce anche la sequenza Callot-Hoffmann-Malipiero. La particolarità che qui mi interessa sottolineare del modo in cui Malipiero se ne pone a conclusione, è che l'ispirazione del compositore non è originariamente letteraria (lesse Hoffmann tempo dopo aver visto Callot), ma ritmico-gestuale: l'ispirazione non viene da un testo, e nemmeno da una storia, ma da una serie di ritmi realizzati in immagine: in sé già in certa misura musicali, come musicali appaiono a Miklaševskij i salti e i lazzi di Arlecchino e

Pedrolino. Toccherà allo scrittore tedesco conferire ai *Balli di Sfessania* la giusta sostanza verbale: giusta perché capace di accogliere in seno alla parola narrativa la sostanza ritmica delle incisioni dell'artista, concatenate in una sorta di "balletto trascendentale" (Magris 1969, XXVI). E sarà questa corrispondenza ritmica tra la partitura gestuale di Callot e la narrazione di Hoffmann a far scattare infine l'ispirazione compositiva di Malipiero, e a permettergli di trasformare definitivamente ed esplicitamente in musica e teatro l'energia potenziale delle maschere. C'è qui un rapporto tra ispirazione e composizione molto diverso, per non dire antitetico, rispetto a quello che di consuetudine appartiene alla creazione di un'opera lirica, che consiste nel rintracciare in un romanzo o novella o dramma in prosa la storia giusta per estrarne personaggi e sentimenti adatti a trasformarsi in canto. A tale trasformazione del 'romanzesco' in canoro, il teatro musicale di Malipiero oppone un teatro di figure ritmiche che siano fin dalla loro genesi intrinsecamente, anche se magari in un primo tempo silenziosamente, musicali. Queste figure sono le maschere. Proprio in quanto non assimilabili a 'veri' personaggi, non appesantite da fardelli psicologici o sentimentali, non asservite a obblighi di verosimiglianza e nemmeno necessariamente vincolate agli sviluppi di una trama, esse si pongono come il miglior antidoto contro i 'romanzi cantati' che hanno costituito la parte di gran lunga preponderante del melodramma, specie ottocentesco.

Di trame vere e proprie, infatti, il teatro di Malipiero non ne vuole sapere, fatta eccezione per quel momento particolare, e generalmente considerato come una non troppo felice parentesi della sua attività di compositore, che comprende, tra il 1936 e il 1943, una serie di opere derivate dal 'teatro alto', quello fatto di testi forti, personaggi pieni e storie compiute: *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*, *Ecuba* e *La vita è sogno*: fase non ripudiata dall'autore, ma considerata da lui stesso come "una parentesi lirica" (Malipiero 1977, 199), dove credo che il termine 'lirica' voglia indicare non un'intonazione più poetica del proprio teatro, ma appunto una maggior vicinanza all'opera lirica tradizionalmente intesa; e dunque un'interruzione della sua più autentica vena teatrale, che l'aveva votato, prima e dopo quella parentesi, "alla commedia un po' folle, alla bizzarria scenica e grottesca, alle maschere dilette e strapazzate insieme, alle canzoni e ai cortei del suo bel disordine" (Mioli 2007, 267). 'Disordine' sarà qui da intendere come sostituzione, chiaramente intenzionale, dell'intreccio "con un tipo di rappresentazione a pannelli staccati e accostati per legge di contrasto, anziché di interiore crescita psicologica" (Mila 1977, 18); e come intrusione nell'azione scenica di processioni e cortei e mascherate,

quasi come un ripetuto omaggio a un Carnevale consanguineo al teatro di Malipiero perché per il musicista, già lo si è detto, esso è puro ritmo scenico, sciolto da ogni debito nei confronti dei sentimenti (cfr. Malipiero 1966, 207): e laddove il sentimento è bandito e il ritmo trionfa, regine sono le maschere.

È possibile rintracciare, su questo versante, delle consonanze tra Hoffmann e Malipiero che vanno ben al di là del dichiarato debito dei *Capricci* nei confronti della *Principessa Brambilla*. In qualche misura, il modo in cui il teatro di Malipiero si oppone all'opera lirica è analogo a quello in cui la narrativa di Hoffmann (ben più rivoluzionario, in quest'ambito artistico, di quanto non lo sia nel suo meno noto ruolo di compositore musicale) si distingue dalle forme romanzesche predominanti ai suoi tempi. Se, come ha scritto Claudio Magris a proposito dell'opera dello scrittore tedesco, "non si potrebbe immaginare una contrapposizione più radicale alla fisionomia conchiusa delle figure del romanzo storico-realistico" (Magris 1969, XVII), un'affermazione analoga si potrebbe fare per il musicista italiano a proposito della sua contrapposizione alla fisionomia conchiusa del melodramma ottocentesco. Per entrambi, è proprio la sottrazione di consistenza ai personaggi (che li porta a privilegiare il protagonismo delle maschere) a fungere da elemento essenziale delle loro rispettive 'opposizioni': i caratteri di Hoffmann sono contraddistinti da un'"evanescente inconsistenza" (Magris 1969, XVII), che non permette loro di sussistere al di là delle proprie effimere apparizioni, rendendoli incarnazioni del "dolore dell'assenza di durata" (Magris 1969, XVII). È, questa, una caratteristica propria anche di molte larvali presenze del teatro malipieriano, si tratti di effettive maschere o di personaggi che sul modello impersonale e astratto delle maschere siano modellati. Caratteri di questo tipo non possono farsi garanti della tenuta di una consequenziale trama, che tende in Hoffmann a dissolversi in indecifrabili ambiguità e giochi di specchi, mentre in genere in Malipiero rinuncia addirittura a prendere avvio, frammentandosi, come s'è visto, in una successione di autonome situazioni sceniche (e questo passo in avanti di Malipiero in direzione della disgregazione della storia può essere verificato proprio nel confronto tra *La principessa Brambilla* e il libretto dei *Capricci di Callot*).

Il protagonismo delle maschere è anche, per Hoffmann come per Malipiero, indice della consapevole impossibilità di sopravvivenza della forma tragica nella modernità, o piuttosto è la figura attraverso cui il tragico mostra tanto la sua persistenza quanto l'impossibilità di trovare nella modernità un linguaggio atto ad esprimerlo. Se "Hoffmann teoriz-

za la trasformazione comico-parodistica del tragico, esprimibile ormai soltanto attraverso la commedia e lo ‘scherzo’”(Magris 1969, XXXVIII), analogamente Malipiero spinge talvolta l’aspra atmosfera comica di cui avvolge le sue maschere fino ai limiti della tragedia, per negarne però, necessariamente, l’effettivo compimento. Affidata alle maschere, la tragedia non può che autonegarsi e ostentare la propria impossibilità. Così, nel finale dei *Capricci di Callot* le maschere della Commedia, “agitando i simboli della tragedia”, (Malipiero 1992, 332) danzano sui versi del Poeta che sembrano pomposamente celebrarle come eroi tragici (“Co’ più bei simboli / de la tragedia / tosto si adornino / campion sì celebri”), per negare immediatamente la consistenza reale di tutto ciò a cui si è appena assistito e farsi beffe di chi vi ha seriamente prestato fede (“Tutti han creduto / la verità / di cui l’istoria / con tanto credito / parlando va”) (Malipiero 1992, 331-332). L’immagine ossimorica delle maschere comiche che brandiscono emblemi tragici non ha intenti parodici, almeno non nel senso più facilmente comico, ma è in sé in certo modo tragica, o vorrei dire metatragica, essendo qui ‘tragico’ lo scacco reciproco che tragedia e commedia si impongono. Scomparsi gli eroi tragici, dissolte le trame che essi animavano e il *pathos* che erano destinate a suscitare, alla tragedia non resta che affidarsi ai soli ‘personaggi’ rimasti, le maschere comiche; le quali della tragedia altro non riescono a mostrare che l’impossibilità, mentre non possono a loro volta dispiegare in modo liberatorio la propria comicità, perché gravate dalle insegne della tragedia. Se delle maschere di Malipiero vogliamo ad ogni costo fare delle allegorie, allora forse esse lo sono proprio di questo scacco, che è d’altra parte centrale per molta della maggiore drammaturgia del Novecento, dove il tragicomico cessa di essere *un* genere, fatto d’alternanza o fusione di tragedia e commedia, per diventare il nucleo aporetico del teatro stesso.

4. MORTE E RESURREZIONE DELLE MASCHERE

Vi è almeno un altro luogo, oltre alla chiusa dei *Capricci*, in cui la drammaturgia malipieriana dichiara con altrettanta chiarezza l’impossibile aspirazione alla tragedia. A proposito della “mascherata eroica” *Capitan Spavento*, l’autore dichiara sia l’intenzione che l’impossibilità di concluderne tragicamente la terza e ultima parte, dopo avere trattato comicamente le prime due: “La buffa spavalderia del *Capitan Spavento* ha suggerito una commedia la quale nelle prime due scene è derivata dalla commedia dell’arte, ma non nella terza, inventata come conclusione ironica ché tragedia non ci poteva essere” (Malipiero 1977, 213). Questa breve descrizione dell’opera, che accomuna le prime due scene nel nome

della Commedia dell'Arte distinguendone la terza, ironica per non poter essere tragica, è piuttosto depistante rispetto alle fonti: che sono, per la prima scena, il *Parlamento di Ruzante che iera vegnù de campo* di Angelo Beolco, e per le altre due il secentesco *Arlequin Protée* di Nolant de Fatouville. I primi due quadri sono però, in effetti, accomunati da un 'lieto fine': nel primo il Capitano/Ruzante si prende un gran pugno dall'amante della sua Gitta, ma se ne va millantando il proprio eroismo; poi, il Capitano/Arlecchino se ne scappa dopo aver borseggiato con destrezza due locandieri. Ma alla fine del terzo quadro l'attende la morte. Catturato, condannato, crudelmente sbeffeggiato dalla Gitta, il Capitan Spavento è portato al patibolo e impiccato. Mentre il corpo penzola dalla forca, gli astanti si allontanano. La tragedia sembrerebbe compiuta: ma dal mondo delle maschere, sia questa una fortuna o un'ulteriore condanna, la morte è bandita: *"Improvvisamente si vedrà il corpo del Capitan, rotta la corda, precipitare nella botola che si apre ai suoi piedi e uscire carponi, a fatica, di sotto al palco della forca. Il Capitan Spavento s'impadronisce del suo spadone e con un buffo passo marziale se ne va cantando"*. (Malipiero 1992, 348).

È, questa della morte e resurrezione di una maschera, una scena che si presenta più volte nel teatro di Malipiero. Nella *Morte delle maschere* era l'autore stesso, almeno in apparenza, a volerle mandare a morte: l'intenzione manifesta dell'opera sembrerebbe infatti quella di dichiarare finito il teatro delle maschere, per sostituirlo con personaggi presi dalla vita reale. Un proposito che sembrerebbe pienamente contraddire l'idea di teatro che abbiamo fino a questo momento attribuito a Malipiero. E in effetti le maschere della Commedia (le più tipiche: Arlecchino, Brighella, il Dottor Balanzon, il Capitan Spavento, Pantalone, Tartaglia e Pulcinella), dopo essersi presentate, attraverso dei monologhi, nei propri tratti caratteristici, vengono cacciate a languire in un armadio; mentre il poeta Orfeo, che si è sostituito all'impresario delle maschere, chiama in scena un cieco, una donna, un cantastorie, una madre con un figlio, due fanciulle con i loro innamorati, un campanaro, un lampionaio. Sembra, veramente, il congedo dall'artificio scenico delle maschere e la premessa di un dramma realistico. Ma le cose non stanno così, e diversi segnali ci avvertono che il proposito dichiarato non si realizzerà, e si rovescerà anzi nel suo contrario, sancito dalla rinascita e dalla rivincita delle maschere. Innanzitutto, lo stesso Orfeo, prima di mostrarsi abbigliato nei suoi panni tipici, con tanto di cetra, si presenta inizialmente mascherato come un diabolico domatore, *"vestito di rosso, dalla faccia mostruosa e armato di scudiscio"* (Malipiero 1992, 100): ibrido tra personaggio da circo e diavolo

da tradizione burattinesca, questa figura sembra appartenere a quel *coté* demoniaco e infero delle maschere, cui sarebbero da ricondurre almeno le origini di Arlecchino. Ed è proprio quest'ultimo, giusto alla fine del quadro, che riesce ad evadere dall'armadio con acrobatica abilità, sottraendosi così alla morte per inedia cui le maschere parrebbero condannate: "Non sarà mai vero che Arlecchino muoia di fame" (Malipiero 1992, 101), esclama dandosela a gambe, in una 'resurrezione' finale a sorpresa che anticipa nei modi quella del Capitan Spavento.

La preventivata morte delle maschere dunque non si realizza, e la loro storia continuerà: tanto che anche il finale della seconda parte dell'*Orfeide*, le *Sette canzoni*, che danno spazio ai personaggi subentrati alle maschere nel quadro precedente, chiude con una 'zoomata' sul mondo delle maschere e dei confratelli pagliacci, anch'essi figli indiretti della Commedia dell'Arte, e su un'azione mimica che sembra porre un suggello esemplarmente ritmico-plastico su questa sezione centrale del trittico 'orfico': "*Con grande circospezione entra il pagliaccio che aveva perduto il berretto, e lo raccatta: nel rialzarsi si imbatte con una mascheretta che sta rincasando, l'abbraccia, la prende per la vita e saltando allegramente se ne vanno insieme*" (Malipiero 1992, 86). D'altra parte, i personaggi delle *Sette canzoni* non si sono distinti poi così nettamente dal precedente comportamento delle maschere: anch'essi hanno monologato senza interagire, e nessuno di loro ha fatto da coagulo a un qualche nucleo narrativo: "se gli Arlecchino, i Brighella, i dottor Balanzon e i Pulcinella che si muovono agli ordini dell'impresario si presentano come tipi fissi e parlano per filastrocche e monologhi da commedia dell'arte, altrettanto si può dire dei personaggi veri, anch'essi tipi privi di una propria individualità, con una storia pronta da narrare nel momento in cui l'impresario li nomina uno per uno" (Bernardoni 1996, 904-905), ma avulsi da un qualsiasi sviluppo drammatico, proprio e dell'azione, con il risultato che "le figure di questo teatro mancato divengono maschere prigioniere della finzione del teatro rispetto alla verità della vita, che aspirerebbero a rappresentare" (Bernardoni 1996, 905). Il che non fa altro che confermare l'idea di Stuckenschmidt che tutti i personaggi di Malipiero siano, o tendano ad essere, delle maschere. Se ne trova conferma in *Orfeo*, parte finale della trilogia, dove il divino cantore si presenta ancora mascherato, questa volta da Pulcinella o da Pierrot (è un pagliaccio bianco con liuto ad armacollo), intervenendo a seguito della recita di un Nerone-burattino che non può non rimandare alla 'maschera' petroliniana (Petrolini inventò il suo Nerone nel 1917, *Orfeo* fu composto nel 1920).

Così, l'opera che dovrebbe sancire la liquidazione delle maschere a favore dei personaggi, ci mostra invece dei personaggi che tendono ad assimilarsi alle maschere, benché presentati come loro antitesi. Come giustamente ha notato Luciano Alberti, in questa fase del teatro malipieriano “maschera e persona «vera» sono radicalizzazioni in antitesi provvisoria” (Alberti 1977, 62). Malipiero è in realtà già sulla traccia di un teatro in cui personaggio e maschera siano un tutt'uno: perché l'obiettivo sia raggiunto è però necessario che le maschere non si identifichino con quelle, sfiate dalla stereotipia, che si presentano all'inizio dell'*Orfeide*, ma piuttosto con l'Arlecchino che fugge dall'armadio; devono insomma dimostrare di possedere ancora una loro vitalità, anche se in Malipiero essa sarà sempre filtrata da un senso di malinconia, da un “ambivalente mescolanza di commiato e di salvataggio” (Waterhouse 1984, 91). Al contempo, i personaggi dovranno rinunciare alle residue illusioni di realismo, per adattarsi al principio che è la maschera “quella che sopprimendo ogni contatto con la realtà, perché la nasconde, finisce per favorire la verità” (Malipiero 1977, 220). L'antitesi provvisoria apparirà davvero superata, e quindi la conciliazione tra personaggio e maschera davvero raggiunta, nei *Capricci di Callot*, dove maschere non sono solo quelle tradizionali filtrate dalla visione di Callot che all'inizio escono danzando da una gamba di un enorme clavicembalo, ma tutti i personaggi, ‘realistici’ o fiabeschi, che si dimostreranno figure ritmiche di un gioco fantastico leggero e misterioso. Malipiero agisce qui da “grande mascheraio” (Malipiero 1977, 220), come definirà più tardi Bonaventura. Che è il suo doppio, ed è egli stesso una maschera, e come tale non potrà darsi la morte: tormentato e disilluso, accarezza l'idea di salire su una torre e gettarsi nel vuoto, ma sa che l'aria lo sosterrà e lo poserà a terra dolcemente (cfr. Malipiero 1992, 457). La tragedia, come in buona parte dell'opera di Malipiero, aleggia; ma ancora una volta non troverà compimento, e dovrà indossare la maschera della disillusione e dell'amara ironia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alberti 1977

L. Alberti, *L'interpretazione registica e scenografica*, in M. Messinis (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze 1977, 55-77.

Bernardoni 1996

V. Bernardoni, *L'Orfeide*, in P. Gelli (a cura di), *Dizionario dell'opera*, Milano 1996, 903-905.

Caillois 1965

R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris 1965.

Casella 1921

A. Casella, *Il risveglio musicale italiano*, "Il pianoforte" II, 3 (1921), 103-106.

Magris 1969

C. Magris, *L'esilio del borghese*, in E. T. A., *Romanzi e racconti, vol. I: Gli elisir del diavolo*, Torino 1969, VII-XLI.

Malipiero 1913

G. F. Malipiero, *Del dramma musicale italiano e dei suoi pregiudizi*, "Musica" VII, 23 (1913), 1.

Malipiero 1919

G. F. Malipiero, *La vera storia del melodramma italiano*, "La Ronda" I, 7 (1919), 120-121.

Malipiero 1966

G. F. Malipiero, *Il filo d'Arianna*, Torino 1966.

Malipiero 1969

G. F. Malipiero, *Maschere della commedia dell'arte*, Bologna 1969.

Malipiero 1977

G. F. Malipiero, *Catalogo delle opere*, in M. Messinis (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze 1977, 175-223.

Malipiero 1992

G. F. Malipiero, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, Venezia 1992.

Mic 1927

C. Mic (K. Miklaševskij), *La Commedia dell'Arte, ou le théâtre des comédiens italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1927.

Mila 1977

M. Mila, *Modernità e antimodernismo in Malipiero*, in M. Messinis (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze 1977, 15-20.

Minardi 1984

G. P. Minardi, *L'avanguardia solitaria di G. F. Malipiero*, in M. T. Muraro (a cura di), *Malipiero. Scrittura e critica*, Venezia 1984, 21-41.

Mioli 2007

P. Mioli, *Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano. IV. Il Novecento*, Palermo 2007.

Sand 1860

M. Sand, *Masques et bouffons (Comédie Italienne), texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par Alexandre Manceau. Préface par George Sand*, Paris 1860, 2 voll.

Santi 1977

P. Santi, *La concezione teatrale*, in M. Messinis (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze 1977, 153-163.

Starobinski 1983

J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris 1983.

Stuckenschmidt 1952

H. H. Stuckenschmidt, *Le opere per teatro di G. F. Malipiero*, in AA. VV., *L'opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani e stranieri*, Treviso 1952, 71-75.

Taviani, Schino 2007

F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze 2007.

Viagrande 2007

R. Viagrande, *La generazione dell'Ottanta*, Monza 2007.

Waterhouse 1984

J. C. G. Waterhouse, *Malipiero, critico di se stesso*, in M. T. Muraro (a cura di), *Malipiero. Scrittura e critica*, Venezia 1984, 73-91.

ENGLISH ABSTRACT

Commedia dell'Arte masks play an important role in Gian Francesco Malipiero's compositions for theatre. Their presence, however, is surrounded by an aura of mystery, which the few declarations of the composer on the subject do not help to dispel. Some critics attributed an allegorical value to Malipiero's masks, though not specifying to what their meaning could refer. This paper proposes a different interpretation of these figures, based on the active role they play in Malipiero's project to create a musical theatre antithetical to opera. In order to free musical theatre from the prison of its inveterate conventions and from its thorough identification with singing, the composer replaces the traditional opera character with the Commedia mask, which acts as a 'rhythmical-gestural-verbal' figure. From this perspective, Malipiero aims at a revolution in opera theatre that can be compared in some respects to the revolution against 'bourgeois drama' of many avant-garde directors, such as Meyerchold. On this theoretical basis, the paper aims at emphasizing the influence of Callot's etchings and Hoffmann's novels on the development of Malipiero's conception of masks, the peculiar tragicomic role that the masks play in his work, and the symbolic process of death and resurrection in which they are involved.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort II

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra