



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI  
E AMBIENTALI

*Humanæ Litteræ*  
Corso di dottorato in  
Scienze dei Beni culturali e ambientali  
XXVIII ciclo

Il mito di Giulio Cesare e il culto della romanità  
nel teatro musicale dell’Era Fascista:  
i casi di Gian Francesco e Riccardo Malipiero  
(L-ART 07)

Dissertazione dottorale di  
ALESSANDRO TURBA

Tutor:  
Chiar.mo Prof. EMILIO SALA  
Coordinatore del dottorato:  
Chiar.mo Prof. GIAN PIERO PIRETTO

Anno Accademico  
2015-2016



## SOMMARIO

INTRODUZIONE	p. V
SIGLE E ABBREVIAZIONI	p. IX
<b>1. Dalla Favola al Mito: chiose alla <i>Favola del figlio ‘proibito’</i>.</b>	p. 1
<b>2. Dall’‘Ur-Giulio Cesare’ al <i>Giulio Cesare</i>.</b>	p. 17
2.1. Malipiero a Canossa.	p. 18
2.2. Il libretto.	p. 20
§ 2.2.1. Il trattamento della fonte shakespeariana.	p. 22
§ 2.2.2. L’‘Ur-Giulio Cesare’	p. 24
§ 2.2.3. La gestazione della partitura.	p. 27
2.3. “A.A.A. Cercasi teatro disperatamente”.	p. 28
2.4. L’iter (auto)ensorio del libretto.	p. 33
<b>3. La drammaturgia musicale del <i>Giulio Cesare</i>.</b>	p. 37
3.1. Il recitativo “parlato”.	p. 39
3.2. Una virtuale scena multipla: il coro « <i>Gentis humanae pater atque custos</i> ».	p. 44
3.3. «Tutto dipende dal saper dominare la massa come un artista»: la retorica (musicale) dei discorsi di Bruto e di Antonio.	p. 48
§ 3.3.1. «Bruto è un uomo rispettabile»?	p. 51
§ 3.3.2. <i>Lex orandi, lex credendi</i> : il ‘rito del sangue’ officiato da Antonio.	p. 58
3.3. « <i>O falsa invidia, inimica di pace</i> », ovvero la ‘Nona canzone’ di Malipiero	p. 71
3.4. Il tessuto leitmotivico.	p. 75
§ 3.4.1. Incubi ricorrenti.	p. 77
§ 3.4.2. L’accordo del fato.	p. 84
§ 3.4.3. Da profezia a maledizione: il ‘viraggio’ del Tema delle Idi di marzo.	p. 88
3.5. La <i>texture</i> della romanità.	p. 92
3.6. Il <i>Carmen saeculare</i> .	p. 104
<b>4. La messinscena e la ricezione del <i>Giulio Cesare</i>.</b>	p. 113
4.1. La regia della prima.	p. 113
4.2. Le rappresentazioni genovesi: «Fu vera gloria?».	p. 120
4.3. Una vocalità nuova per l’“uomo nuovo”. Il giudizio dei corrispondenti esteri.	p. 125
4.4. Un articolo di esportazione: Cesare varca Ellis Island.	p. 127
<b>5. <i>Giulio Cesare</i> «per teatro di masse»: di alcune sconosciute musiche di scena di Riccardo Malipiero Jr.</b>	p. 137
5.1. Riccardo Malipiero e “gli anni che scottano”.	p. 140

5.2. La (presunta) fonte teatrale: <i>Giulio Cesare</i> , dramma di Nino Gugliemi.	p. 142
5.3. Le musiche.	p. 147
§ 5.3.1. N. I, <i>Proemio</i> .	p. 147
§ 5.3.2. N. II, <i>Il Rubicone</i> .	p. 150
§ 5.3.3. N. II <i>bis</i> , s. t. («Marziale»).	p. 155
§ 5.3.4. N. III, <i>Introduzione alla II Parte</i>	p. 158
§ 5.3.5. N. IV, <i>La morte di Cesare</i>	p. 159
5.4. Un <i>Giulio Cesare</i> di troppo.	p. 162
<b>POSTILLA. Di un inedito ‘pentimento’ di G. F. Malipiero.</b>	p. 165
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	p. 169

## INTRODUZIONE

Ai riflettori, che d'ogni lato convergevano i loro fasci luminosi nella vastissima area, erano venute di rinforzo migliaia e migliaia di fiaccole di cui erano stati coronati [...] i più celebri monumenti dell'antichità. [...] Alla visione allucinante, [...] tutti già mostravano la gioia di sentire alzarsi e vibrare in uno scenario siffatto le note dell'*Inno a Roma* [di Giacomo Puccini] travestimento fedele del «Carme secolare» [di Fausto Salvatori]. Dalla Basilica di Massenzio il corteo ha fatto irruzione nel Foro, passando per la via Sacra. [...] Poi avanza una banda di Avanguardisti: la prima delle dieci fanfare che si alterneranno davanti al palco del Duce nell'intonare gli inni della Patria, segnando il passo all'avanzare delle centurie. Alla banda che si arresta dinanzi all'ara di Cesare, succede l'intrico fluttuante dei labari [...]. Dietro la selva di gagliardetti, nove per nove, in ben ordinate centurie, [i Balilla] sfilano tra le mille luci del Foro [...] con l'esemplare precisione di esemplari reparti di fanteria. [...] Le centurie formano un armonico quadro in mezzo al Foro. Al centro sono le Giovani italiane; a destra e a sinistra, la macchia bianca degli atleti; tutt'intorno le avanguardie azzurre. I gagliardetti sono raccolti tutti insieme da un lato. Le musiche versano su quell'immensa adunata torrenti di note. Ad un tratto, uno squillo di attenti risuona nel Foro. L'ammassamento si ricompone nella sua perfetta geometria. [...] Musiche, canti, applausi, tutto è sommerso sotto un grido, una parola, un'acclamazione: «Duce! Duce!». L'automobile si arresta dinanzi alle vestigia del tempio di Castore e Polluce e il Duce salta fuori col suo passo elastico. [...] Percorre un breve tratto, raggiunge un podio semicircolare dinanzi all'ara di Cesare [...] dove ardono due torce [...]; contro quello sfondo balenante, la figura del Duce si stacca netta e potente. I settemila giovani acclamati, la selva fluttuante dei gagliardetti, la folla nereggiante, tutto sembra convergere, far perno su quella figura energica e immobile che è al centro della scena [...]. Si svolgono le esercitazioni ginnastiche. Un ufficiale sale su un palco e soffia il comando nella concava latta di un megafono. Docilissima, la massa ubbidisce. Non sono più settemila cuori [...], ma è un organismo solo, compatto, fuso, omogeneo che si muove fra la Basilica Emilia e la Basilica Giulia. [...] Lo spettacolo è chiuso dall'audizione corale. [...] Non è senza emozione che si odono i canti della Patria sulle labbra di questi giovanetti.<sup>1</sup>

Valga questa lunga citazione a rammentare come l'Italia del Ventennio si fosse trasformata in un'immensa rappresentazione teatrale che, grazie alla mediazione di Mussolini, «come romano, nella realtà e nel mito, di Roma Imperiale, come personificazione e sintesi dell'idea-Popolus, come grande iniziato»,<sup>2</sup> guardò alla Roma dei Cesari quale soggetto privilegiato, nel quale, misticamente, si celebrava il destino imperiale d'Italia. Le logotecniche fasciste<sup>3</sup> non si accontentarono certamente della materia offertale dalla romanità e, infatti, si prodigarono per completare la nazionalizzazione, lasciata 'incompiuta' dalla retorica postunitaria, di «tradizioni inventate»<sup>4</sup> e di *idola* della mitografia risorgimentale di rilevanza solamente locale (si pensi solamente a quella genovese del «Balilla»), ma negli anni Trenta il culto della romanità prese il sopravvento.

Per comprendere la martellante propaganda a tal proposito, basti la seguente velina, diramata ai giornali dal Sottosegretariato per la Stampa e Propaganda il 17 gennaio 1933: «Si pubblicano articoli su articoli per illustrare fatti, episodi, vicende della vecchia Italia: Pasquino, Adua, Menelik e via discorrendo. Perché rinvangare cose che appartengono a un'Italietta minore, senza grandezza e senza vitale respiro politico? Se pure si vuol tornare sul passato, si illustri la romanità, ciò che è veramente grande e nobile nella nostra vita di popolo».<sup>5</sup> Proprio a partire da quell'anno, nelle piazze d'Italia presero a spuntare come funghi statue di Cesare e di Augusto (e, a Milano, di Costantino), donate da un Governo che già progettava, ancora in corso la Mostra della Rivoluzione fascista, quella Mostra

---

<sup>1</sup> E. M. 1933.

<sup>2</sup> OTTAVIO DINALE, *La Mostra della Rivoluzione. Lui: Mussolini*, «Gioventù fascista», 10 marzo 1934, cit. in GENTILE 2005, p. 137

<sup>3</sup> Con il termine «logotecniche» s'intendono sistemi semiologici condizionati, mutati o elaborati da un «gruppo di decisione» nel contesto della comunicazione di massa: cfr. BARTHES 2002, pp. 22-23 (§ 1.2.6, *Problemi [1]: origine dei sistemi*).

<sup>4</sup> «Per «tradizione inventata» si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e nome di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato. Di fatto, laddove è possibile, tentano in genere di affermare la propria continuità con un passato storico opportunamente selezionato»: HOBSBAWM 1994, pp. 3-17 (*Come si inventa una tradizione*): 3-4.

<sup>5</sup> TRANFAGLIA 2005, p. 101.

Augustea della Romanità, che, nel 1937, in occasione del bimillenario di Augusto, ospitò al suo interno quella precedente, a simbolo della sovrapposizione concettuale della “Terza Roma” con la Prima.

Lasciandosi alle spalle le ben note polemiche che accompagnarono (in crescendo) l’uscita dei volumi della monumentale biografia di Mussolini firmata da Renzo De Felice<sup>6</sup> e favorita dal riflusso ideologico a cavaliere degli anni Ottanta, un’intera generazione di storici<sup>7</sup> ha potuto offrire un quadro storiografico più obiettivo e ramificato sulla cultura italiana del Ventennio (prima di allora negata in quanto tale<sup>8</sup>), aggiornandola alla luce dei *cultural studies*, sul rapporto tra artisti, intellettuali, opinione pubblica, vecchi e nuovi *mass media* e fascismo. In particolare, alla luce delle ben note categorie interpretative forgiate da George Mosse,<sup>9</sup> Emilio Gentile, attraverso la definizione della nozione di “Stato nuovo” e del fascismo italiano come prima manifestazione di una «religione politica», ben diversa da quella «civile» nazionalista, fenomeno transnazionale insorto nel corso del XIX secolo,<sup>10</sup> ha proposto una chiave di lettura illuminante e utile anche per interpretare la produzione artistica dei primi decenni del XX secolo, già ampiamente applicata a diverse discipline storico-artistiche,<sup>11</sup> *in primis* alla storia dell’architettura.<sup>12</sup> Meno alla musica.<sup>13</sup> Negli stessi anni, parallelamente alla riscoperta dei compositori della cosiddetta “generazione dell’Ottanta”, gli studi di Fiamma Nicolodi hanno guidato la storiografia a fondare giudizi di valore sulle musiche e l’operato dei compositori operanti negli “anni che scottano”,<sup>14</sup> al di là di giudizi morali che, anche dopo questa lezione (la è anche dal punto di vista dell’acribia nel vaglio delle fonti documentali), non hanno mancato di farsi intendere.

La Piazza fu, dunque, lo spazio scenico e liturgico dell’Era Fascista e su di essa le masse e il «nazional-popolare», per dirla con Mario Isnenghi, vi appaiono «all’ordine del giorno come orizzonte politico conclamato, e non solo come una categoria critica per la rilettura delle aporie della storia unitaria portata avanti nella riflessione parallela di Gramsci»,<sup>15</sup> ma il tentacolare, totalitario controllo del Regime sulle manifestazioni artistiche non venne mai meno anche nei teatri d’opera, controllati per mezzo della Corporazione dello Spettacolo, attraverso la fondazione degli Enti Lirici e di festival amministrati direttamente dai podestà e da consiglieri selezionati tra le fila del Partito Nazionale Fascista e del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti.<sup>16</sup> Non stupisce, dunque, che, specie in occasioni ufficiali (solenni celebrazioni nazionali e del Partito, incontri diplomatici e al vertice), al chiuso o all’aperto che fossero, le programmazioni liriche e concertistiche venissero impaginate con scrupolo dottrinario. Non sarà un caso, per esempio, che, dopo cinquantasei anni dalla sua prima italiana al Costanzi, per la Stagione dell’anno XVI, anno II della Fondazione dell’Impero, il Teatro Reale dell’Opera di Roma si ricordasse de *L’Africana* di Meyerbeer; né sorprende, alla luce di quanto detto all’inizio, che, nell’inverno del 1933-34, le rappresentazioni alla Comédie-Française del *Coriolanus* di Shakespeare, nella traduzione di René-Louis Panchaud, scandalizzassero a tal punto l’opinione pubblica – per quel soggetto *fasciste* che avrebbe strizzato l’occhio a Maurras e all’Action Française

---

<sup>6</sup> Si veda GALASSO 2008, pp. 367-370 (prg 15.1, *Il genere biografico e la biografia di Mussolini*). Il ‘caso De Felice’, il presunto revisionismo della biografia mussoliniana dello storico reatino e le sue strumentalizzazioni politiche sono ampiamente lumeggiati nei saggi presenti in DEL BOCA 2009.

<sup>7</sup> Tra i quali menzionerò solo Gian Piero Brunetta, Simona Colarizi, Victoria De Grazia, Emilio Gentile, Mario Isnenghi, Gianni Isola, Paolo Murialdi, Nicola Tranfaglia e Pier Giorgio Zunino.

<sup>8</sup> Si veda, almeno, BOBBIO 1973.

<sup>9</sup> Cfr. MOSSE 1974.

<sup>10</sup> Cfr. GENTILE 1982 e ID. 2006

<sup>11</sup> Si veda, anzitutto, il volume collettaneo *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, un libro scrive Gentile nell’*Introduzione*, che «se fosse stato pubblicato una ventina d’anni fa, avrebbe suscitato molto probabilmente animose reazioni di protesta e di condanna, da parte di chi allora riteneva impossibile attribuire alla modernità una qualsiasi parentela con il totalitarismo, e al totalitarismo una qualsiasi parentela con la modernità»: ID. 2008, p. v.

<sup>12</sup> Si vedano, almeno, ID. 2007 e NICOLOSO 2011.

<sup>13</sup> Si veda, però *Musica e architettura nell’età di Giuseppe Terragni (1904-1943)* (TOSCANI 2005), non foss’altro per il raro intervento su *I drammi “romani” di Malipiero: richiamo all’ordine o fuga dalla storia?* (NAHON 2005).

<sup>14</sup> Per dirla col titolo del ‘memoriale-simbolo’ di un’intera generazione educata all’ombra del fascio littorio (cfr. GAMBETTI 1967).

<sup>15</sup> ISNENGI 1996, pp. 5-19 (*Preambolo*): 5.

<sup>16</sup> Si vedano PEDULLÀ 2009 e SCARPELLINI 1989.

nel tempio nazionale della prosa francese – che queste recite formassero uno dei capi d'imputazione contro il governo Chautemps (caduto nel febbraio 1934 a causa dello scandalo Stavisky).

I contributi degli artisti alla 'messa in opera' delle logotecniche del Regime è argomento ampiamente trattato nella storia dell'arte, meno in ambito musicologico, anche se, recentemente, sulla scorta di un'imprevista, ma doverosa riconsiderazione di Alfredo Casella, non siano mancati contributi sulla retorica colonialista de *Il deserto tentato*, mistero di Corrado Pavolini.<sup>17</sup> Su un altro versante, il presente lavoro intende considerare la figura di Giulio Cesare, così centrale nella mitografia fascista,<sup>18</sup> nell'omonimo dramma musicale di Gian Francesco Malipiero (1935) e in alcune, inedite musiche di scena di soggetto cesareo «per teatro di masse» composte da suo nipote Riccardo (1939).

*Giulio Cesare* è il titolo con il quale, dopo il fiasco della prima rappresentazione italiana della pirandelliana *Favola del figlio del cambiato*, con tanto di proibizione *ad perpetuum* voluta da Mussolini, Gian Francesco Malipiero intese rifarsi una verginità, se non agli occhi del pubblico, almeno di quelli del Regime, attraverso un soggetto shakespeariano caro al Duce. L'emblematico caso di 'censura dimostrativa' della *Favola*, si pone, dunque, come premessa necessaria ai seguenti capitoli e se ne darà un'interpretazione storica complementare a quella di Fedele d'Amico (cfr. CAPITOLO 1. Dalla Favola al Mito: chiose alla *Favola del figlio 'proibito'*). Non sono solo l'aggiunta del trionfale *Carmen saeculare* di Orazio in conclusione al *Giulio Cesare* (la «più schietta approssimazione ad un inchino al Regime che Malipiero abbia mai perpetrato nella sostanza di un suo lavoro», a detta di John Waterhouse<sup>19</sup>), i numerosi discostamenti e i tagli volontariamente apportati da Malipiero alla fonte shakespeariana a fare di questo dramma musicale una confessione di adesione al culto della romanità, ma un complesso codice simbolico-musicale che qui si cercherà di decrittare. «Non per questo – auspicava Fiamma Nicolodi una trentina d'anni fa – «una corretta metodologia ascriverà l'intera opera allo stesso ambito estetico» del fascismo.<sup>20</sup> L'invito della Nicolodi è stato tenuto in debito conto, senza per questo sottovalutare l'importanza che tale encomio al Regime ha avuto nelle intenzioni dell'autore:<sup>21</sup> tanto che, per testimoniare la progressiva chiarificazione di tale intento, ci si siederà alla scrivania di un Malipiero alle prese con la riduzione del libretto, da lui stesso curata (cfr. CAPITOLO 2. Dall' 'Ur-Giulio Cesare' al *Giulio Cesare*). Tuttavia, a latere di un'adesione al culto della romanità che, in questo senso, trascende Shakespeare e s'invera in una vera e propria tinta musicale romana, alcune deroghe dal *plot* originale e una delle interpolazioni testuali non shakespeariane si rivelano effettivamente ambigue: l'analisi drammaturgico-musicale proposta intende mettere in luce la complessa, 'autoreferenziale' intertestualità che vi soggiace e che non manca di venare anche la succitata e più ideologicamente compromessa pagina del dramma musicale (cfr. CAPITOLO 3. La drammaturgia musicale del *Giulio Cesare*). Se, da un lato, ciò non inficia il portato semantico dell'*identifying theme* di Cesare, che, in maniera a dir poco ridondante, continua a farsi intendere anche dopo il cesaricidio (come a voler sottolineare la sopravvivenza spirituale del dittatore perpetuo anche dopo la sua morte), è indubbio che, nel privilegiare la breve scena del linciaggio di Cinna "il Poeta" (*JC*, III.3; *GC*, III.6), il pessimismo di Malipiero colga, di fatto con quarant'anni di anticipo, ciò che René Girard definirà «crisi del *Degree*» (chiave di lettura, per l'antropologo, critico letterario e filosofo francese, di 'tutto' il teatro di Shakespeare).<sup>22</sup> A conclusione della parte riguardante Gian

---

<sup>17</sup> Dedicata: «A / BENITO MUSSOLINI / FONDATORE / DELL'IMPERO / A[LFREDO]. C[ASELLA]. / C[ORRADO] P[AVOLINI]»: ALFREDO CASELLA, *Il deserto tentato*. Mistero in un atto, [libretto di] Corrado Pavolini, Milano, G. Ricordi & C., 1937 (123925). Si vedano BASINI 2012 e COMTOIS 2016.

<sup>18</sup> Cfr. GENTILE 2006, pp. 129-137.

<sup>19</sup> WATERHOUSE 1990, p. 127.

<sup>20</sup> NICOLODI 1984, pp. 232-233.

<sup>21</sup> Onde non lasciarsi indurre in tentazione, l'autore ha meditato il dibattito critico intorno all'"estetica della Resistenza", sollevatosi tra gli anni Ottanta e Novanta intorno al *Friedenstag* (1938) di Richard Strauss, soprattutto l'imbecillata di DAHLHAUS 1984 a POTTER 1983. Si vedano le propaggini di questa *querelle* in SPLITT 1998 e in GILLIAM 2014, nonché, in merito ai *Bühnewerke* di alcuni compositori tedeschi della cosiddetta "migrazione interna", le assennate considerazioni di SCHNEIDER 1996.

<sup>22</sup> «Individuata la forza che ciclicamente distrugge il sistema differenziale della cultura, Shakespeare la ricrea nella forma di una crisi mimetica, che definisce crisi del *Degree*, la cui risoluzione è la violenza collettiva nei confronti del capro espiatorio (*Giulio Cesare* ne è l'esempio più compiuto). La fine di un ciclo culturale coincide con l'inizio di un

Francesco Malipiero, quanto l'adesione al cesarismo di quegli anni presente nel suo *Giulio Cesare* sia stata recepita dal pubblico, dalla critica e dal Regime sarà oggetto del capitolo 5 (*La messinscena e la ricezione del Giulio Cesare*), laddove, accennando alle numerose riprese di questo dramma musicale nel torno dei sei anni successivi alla sua prima rappresentazione (in ben tre continenti e anche *in tempore belli*), si privilegerà la sua esecuzione alla Carnegie Hall di New York, al principio del 1937, in una *concert version* imbastita *ad hoc*.

Quanto al *Giulio Cesare* di Riccardo Malipiero Jr, nipote e allievo di Gian Francesco, nulla se ne sapeva prima d'ora; in questa dissertazione si prenderà in esame l'unico – a oggi conosciuto – esemplare autografo di questa inedita partitura per grande orchestra,<sup>23</sup> che servì al suo primo e ultimo interprete, Primo Casale, nel corso di una *tournee* dell'Orchestra dei GUF, svoltasi tra la fine di aprile e gli inizi di maggio del '39 e che toccò otto grandi città del Reich. Trattandosi di musiche di scena prive di ogni riferimento alla fonte letteraria, un primo obiettivo di questa ricerca è stato quello di identificare il dramma deputato ad accoglierle. Dopo vari tentativi, chi scrive ritiene di esserci riuscito, anche se, in mancanza di riscontri obiettivi, pare prudente dare per “presunta” tale fonte: *Giulio Cesare*, dramma in quattro momenti e sei quadri di Nino Guglielmi. Esso verrà illustrato in rapporto alle musiche di Malipiero Jr nel CAPITOLO 5 (*Giulio Cesare* «per teatro di masse»: di alcune sconosciute musiche di scena di Riccardo Malipiero Jr). Il recente ritrovamento di questi «brani sinfonici dal dramma *Giulio Cesare* per teatro di masse» (come meglio specificarono le fonti giornalistiche del tempo), eseguiti nella primavera del '39 nelle maggiori città del Reich tedesco, merita qui una particolare considerazione, poiché si rivela prezioso sia per poter ampliare le attuali conoscenze sul Teatro di massa, una drammaturgia mista che Mussolini, prima di posare la prima pietra di Cinecittà, incentivò e che, a fini propagandistici, si sarebbe dovuta inserire nella dimensione totalitaria e nella spettacolarizzazione della politica fascista, sia perché questa partitura va ad aggiungersi alle musiche di scena di Renzo Massarani per *18 BL* (1934), le quali potevano considerarsi, fino a ieri, un *unicum* del genere.<sup>24</sup>

La copiosa messe documentale edita e inedita, ampiamente citata nelle prossime pagine, obbligherà il lettore di queste pagine a una gincana tra numerose SIGLE E ABBREVIAZIONI, per il scioglimento delle quali l'autore – scusandosi – rinvia chi legge alla tavola, qui di seguito, dedicata. Per quanto riguarda le fonti primarie e secondarie, invece, il lettore è rimandato alla BIBLIOGRAFIA. Si ricorda che i numeri in apice (es.: *GC*part, p. 1<sup>1</sup>), riportati tra parentesi tonde nelle intestazioni degli esempi musicali, si riferiscono ai sistemi estrapolati dalle rispettive pagine delle fonti musicali.

L'autore ringrazia la professoressa Adriana Guarnieri (Università Ca' Foscari di Venezia) e il professor Emilio Sala (Università degli Studi di Milano) per la loro squisita disponibilità e, nelle persone della dottoressa Maria Pia Ferraris (ASR) e del dottor Francisco Rocca (FM), le istituzioni dei cui archivi e fondi musicali essi sono a diverso titolo responsabili e nei quali si è svolta la più parte di questo lavoro di ricerca. Ancora, la dottoressa Ilaria Narici (direttore generale della società Hal Leonard MGB), il dottor Claudio Ostinelli (direttore generale di Casa Ricordi), gli amici Gabrio Delfiore e Konrad Badde, per le vivificanti chiacchierate, Barbara Malipiero, figlia di Riccardo Malipiero Jr, i dottori e coniugi Bianca De Mario e Davide Stefani, mia seconda famiglia in quel di Milano, e, non per ultimi, i miei amati, lontani genitori, Enzo e Beatrice, per la loro costante vicinanza.

---

ciclo nuovo, ed è la messa a morte unanime che trasforma la forza distruttiva della rivalità mimetica in una forza costruttiva, quella di una mimesi sacrificale che periodicamente riproduce la violenza originaria in modo da prevenire un ritorno della crisi»: GIRARD 2012, pp. 15-23 (*Introduzione*): 20. Si vedano, inoltre, i capitoli dedicati al *Julius Caesar*: ivi, pp. 298-362 (capp. XXI-XXV).

<sup>23</sup> La partitura del *Giulio Cesare*, emersa nel mercato librario antiquario, fu da chi scrive acquistata nell'estate 2014.

<sup>24</sup> «Riuniti in forma di suite intitolata *Squilli e danze per il 18 B.L.* (la partitura fu pubblicata nel 1937 dall'Editore Ricordi, facendola seguire l'anno successivo dalla pubblicazione della sua versione per banda realizzata da Salvatore Pappalardo), i brani composti da Massarani [...] circolarono abbastanza spesso nelle sale di concerto [italiane], certamente sullo slancio della testimonianza di adesione al regime, tuttavia senza configurarsi nell'assoggettamento a una facile e prevedibile formula d'uso»: PICCARDI 2005, pp. 377-378.

## SIGLE E ABBREVIAZIONI

### FONTI MUSICALI E LIBRETTISTICHE:

**GIAN FRANCESCO MALIPIERO**, *Giulio Cesare* (1935). Dramma musicale in 3 atti e 7 quadri da Shakespeare. Libera traduzione e riduzione dell'autore.

**GCcp**: riduzione per canto e pianoforte (dell'autore), facsimile, Milano, G. Ricordi & C. (123509), 1935, 172 pp.

**GClibr**: libretto, Milano, G. Ricordi & C. (123510), 1936, 51 pp.

**GClibrA**: bozza manoscritta e autografa del libretto (*G. Francesco Malipiero / Giulio Cesare / (da Shakespeare) / Tragedia in 3 quadri e 7 quadri*, 12 cc. piegate (FM, 10.07)

**GClibrD<sup>a</sup>**: libretto dattiloscritto del libretto (ACS, AUCT, 294/5379, f. "Giulio Cesare, 1935". T/Tragedia. Riduzione di Gian Francesco Malipiero), 27 pp.

**GClibrD<sup>b</sup>**: libretto dattiloscritto del libretto, 27 pp. (ASR, LIBR01269).

**GCluc**: lucido di una nuova versione (1971) di *GCpart*, p. 188<sup>3</sup> (ASR, PART02360).

**GCpart**: partitura, facsimile, Milano, G. Ricordi & C. (123506), 1935, 198 pp.

**GCpartA**, partitura manoscritta e autografa, 198 pp. (ASR, PART02360).

**RICCARDO MALIPIERO JR**, *Giulio Cesare* [musiche di scena «per teatro di masse»].

**GCMalJr**: eliocopia della partitura con frontespizio autografo, 30 pp. (proprietà di Alessandro Turba).

### ALTRE FONTI:

**ASJC**: *The Arden Edition of The Works of William Shakespeare, Julius Caesar*, ed. by T. S. Dorsch, Walton-on-Thames Surrey, Nelson & Sons, 1997.

### CARTEGGI

**CMB**: AURORA COGLIANDRO, *Il carteggio Malipiero-Bontempelli (1932-1952)*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», VI, 1992, pp. 93-149.

**CdAM**: GABRIELE D'ANNUNZIO, *Carteggio D'Annunzio-Mussolini (1919-1938)*, a cura di Renzo De Felice ed Emilio Mariano, Milano, Mondadori, 1971,

**CP**: *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi («Le vite»), 1958.

**CPM<sup>a</sup>**: GIORGIO PETROCCHI, *Il carteggio Pirandello-Malipiero*, «Ariel», 1/3, settembre-dicembre 1986, pp. 126-138.

**CPM<sup>b</sup>**: ENRICA BOJAN, “*La favola del figlio cambiato*”. *Lettere di Pirandello a Malipiero*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», v-VI, 1989-1990, pp. 301-330.

**CMG**: GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Il carteggio con Guido M. Gatti. 1914-1972*, a cura di Cecilia Palandri, Firenze, Olschki («Studi di Musica Veneta», 24), 1997.

**CVR**: *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cella, Marisa Di Gregorio Casati e Madina Ricordi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994.

#### **ARCHIVI STORICI E ISTITUZIONI:**

**GSV, ACAB, FG**: Gabinetto Scientifico Letterario «G. P. Vieuousseux», Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» (Firenze), Fondo Ghisi.

**ACS, AUCT**: Archivio Centrale dello Stato, Archivio Ufficio Censura teatrale (Roma).

**ANSC, AS**: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico (Roma).

**ASR**: Archivio storico Ricordi (Milano).

**FAeAM, FB**: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milano), Fondo Bottai.

**FM**: Fondo Malipiero (c/o Fondazione «Giorgio Cini», Venezia).

**IEL, AS, FIP**: Istituto della Enciclopedia Italiana, Archivio storico, Fondo Ildebrando Pizzetti (Roma).

#### **ALTRE ABBREVIAZIONI:**

**AC**: Azione Cattolica.

**ANFAL**: Associazione Nazionale Fascista Artiste e Laureate.

**ARMIR**: Armata Italiana in Russia.

**ARTE**: [Società] Anonima Rivendita Terreni Edilizi.

**c./cc**: carta/e.

**d.**: [l./ll] dattiloscritta/e.

**EIAR**: Ente Italiano Audizioni Radiofoniche.

**ES./ESS.**: esempio/esempi.

**FIG./FIGG.**: figura/e.

**FUCI**: Federazione Universitaria Cattolica Italiana.

**GC**: *Giulio Cesare* (1935), dramma musicale di G. F. Malipiero.

**GUF**: Gruppi Universitari Fascisti.

**int.**: [c./cc] intestata/e.

**JC**: *Tragedy of Julius Caesar* (1599) di W. Shakespeare.

**l./ll**: lettera/e

**MIN.CUL.POP.**: Ministero della Cultura popolare.

**MVSN**: Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale.

**NSDStB**: Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund.

**ONB**: Opera Nazionale Balilla.

**OND**: Opera Nazionale Dopolavoro.

**PNF**: Partito Nazionale Fascista.

**SIAE**: Società Italiana degli Autori ed Editori.

**SMN**: [Firenze] Santa Maria Novella.

**SNFG**: Sindacato Nazionale Fascista Giornalisti.

SNFM: Sindacato Nazionale Fascista Musicisti.

s. t.: senza titolo.

TAV.: tavola.

## **STRUMENTI MUSICALI E REGISTRI VOCALI:**

**A:** Contralto/i.

**Bar.:** Baritono.

**B:** Basso/i.

**B. t.:** Basso tuba.

**Car.:** *Carillon* di campane.

**Cast.:** Castagnette.

**Cb:** Contrabbasso.

**Cel.:** Celesta.

**Cfg:** Controfagotto.

**Cl.:** Clarinetto.

**Cl. basso:** Clarinetto basso.

**Cr:** Corno/i.

**Cr ingl.:** Corno inglese.

**Fg:** Fagotto/i.

**Fl.:** Flauto/i.

**Gc:** Gran cassa.

**Ob.:** Oboe/i

**Ott.:** Ottavino.

**Pt.:** Piatti.

**S:** Soprano/i.

**T:** Tenore/i.

**Tb mil.:** Tamburo militare.

**Trb:** Tromba/e.

**Trbn:** Trombone/i.

**Tt:** Tam tam.

**Vc:** Violoncelli.

**VI:** Violino/i.

**Vle:** Viole.

**Xil.:** Xilofono.



## 1.

### Dalla *Favola* al Mito: chiose alla *Favola del figlio ‘proibito’*

Molto si è scritto su *La favola del figlio cambiato* di Pirandello-Malipiero, specie sulla gazzarra del pubblico durante la sua prima rappresentazione italiana (Roma, Teatro Reale dell’Opera, 24 marzo 1934) e sul sipario fatto definitivamente calare dal ‘Grande Censore’ subito dopo di essa: numerose sono le ricostruzioni dello stesso Malipiero (plurime e non ancora considerate nella loro globalità), del suo primo censore, Leopoldo Zurlo, e di altri testimoni, dal medico del teatro a Goffredo Petrassi, oltre i critici musicali.<sup>25</sup> La «storia della *Favola*» è stata appannaggio, soprattutto, di uno di questi ultimi: Fedele d’Amico, che la fece oggetto di almeno due conferenze<sup>26</sup> e di ben quattro tra articoli e saggi.<sup>27</sup> Se nell’ultimo di questa serie di scritti, d’Amico affermò che la «storia esterna» della *Favola*, permaneva «tuttora malnota, lacunosa, o fondata su dati inattendibili»,<sup>28</sup> la messe documentale («riservata») riesumata dall’Archivio Centrale di Stato di Roma da Alberto Cesare Alberti,<sup>29</sup> le fonti – complementari allo scavo archivistico di quest’ultimo – radunate da Fiamma Nicolodi,<sup>30</sup> ben due edizioni debitamente commentate del carteggio Pirandello-Malipiero<sup>31</sup> e i recenti studi sulla censura mussoliniana in materia letteraria di Guido Bonsaver<sup>32</sup> consentono, oggi, di riaprire questo caso di censura dimostrativa del Regime, il quale, almeno fino a quel momento, sembrava aver stabilito un *modus vivendi* con i rappresentanti delle punte più avanzate del modernismo artistico, sostenendone l’operato.<sup>33</sup> In questa sede, riconsiderare l’emblematicità di questo caso di censura alla luce di un’analisi, non solo delle speculazioni pseudo-estetiche alimentate dal fiasco della *Favola*, ma anche della (poco nota) strumentalizzazione politica che di quest’ultimo si fece, in una prospettiva culturale e stografica più ampia possibile e, non da ultimo, aperta a fonti non ancora esaminate, si rende indispensabile onde comprendere la genesi, lo stile e l’‘urgenza’ del *Giulio Cesare*.

Per quanto riguarda gli atti II e III (quest’ultimo, con finale ‘aperto’: IL PRINCIPE è veramente o non è affatto il figlio de LA MADRE?), *La Favola del figlio cambiato*, integrata nell’estremo ciclo pirandelliano dei “Miti” (di cui fanno parte anche *I giganti della montagna*), fu l’unico testo drammatico appositamente scritto da Pirandello per la scene operistiche.<sup>34</sup> La filiale romana di Casa Ricordi inviò in duplice copia le bozze di stampa del libretto il 25 settembre 1933,<sup>35</sup> ma il 7 dicembre si trovò costretta a sollecitare il nulla osta, che, controfirmato dal capo della Polizia Arturo Bocchini, fu concesso solo sei giorni dopo. Cos’era successo, nel frattempo, allo zelante Zurlo? Questi, semplicemente, nel consegnare, come da prassi, il *résumé* della *pièce* per Mussolini a Bocchini, dichiarò di

---

<sup>25</sup> Si vedano: ZURLO 1952, p. 131; LEONI 1987, pp. 240-242; PETRASSI, 1979, p. 199, e lo spoglio di recensioni cit. in D’AMICO 1982<sup>a</sup>, pp. 614-621 (*La stampa dopo la «prima» a Roma*).

<sup>26</sup> Entrambe inedite e tenute all’Università di Palermo nell’aprile del 1980 e alla Fondazione Cini di Venezia nell’autunno dell’anno seguente: cfr. D’AMICO 1982<sup>a</sup>, p. 587n.

<sup>27</sup> ID.: 1934; 1952; 1979, 1982<sup>a</sup> e 1982<sup>b</sup>. Peraltro, in ID. 1982a (cfr. p. 587, n.), d’Amico rese noto di essere al lavoro su un ulteriore scritto, che, se non fosse rimasto inedito, avrebbe senz’altro costituito la *summa* di questo suo esercizio di memoria.

<sup>28</sup> ID. 1982<sup>a</sup>, p. 587, n. In questa nota, peraltro, d’Amico rese noto di essere al lavoro su un ulteriore scritto, che, se non fosse rimasto inedito, avrebbe senz’altro costituito la *summa* di questo suo esercizio di memoria.

<sup>29</sup> ALBERTI 1974, pp. 30-34 e 215-217.

<sup>30</sup> NICOLODI 1984, pp. 200-235: 221-229.

<sup>31</sup> Si vedano *CPM<sup>a</sup>* e *CPM<sup>b</sup>*.

<sup>32</sup> Si vedano BONSAVER 2007 e ID. 2013, in particolare pp. 88-105 (*Teatro, manganello e acquasantiera*).

<sup>33</sup> Si pensi, solamente, all’approvazione e alla realizzazione dei coevi progetti per la Stazione di Firenze SMN di Giovanni Michelucci e per la Casa del Fascio di Como di Giuseppe Terragni, a fronte dell’alzata di scudi, non solo localistica, contro l’architettura razionalista.

<sup>34</sup> «*La giara* di Casella (1924), *Scamandro* di Liuzzi (1928), *Liolà* di Mulè (1935), prevedono adattamenti in proprio o altrui di lavori preesistenti»: NICOLODI 1984, p. 221.

<sup>35</sup> Cfr. la documentazione in ACS, AUCT, 454/8563 (f. “*La favola del figlio cambiato*, 1933”). R/Opera. Bozze di st., pp. 49. Musica di Gian Francesco Malipiero. Copie 2 di cui una dattiloscritta).

non sentirsela «di tagliare l'opera di uno scrittore come Pirandello. Il Duce rispose che avessi cercato di “togliere il più forte”». <sup>36</sup> Sempre a sua detta, Zurlo brandì la matita rossa solo dopo aver chiesto venia a Pirandello e, in ottemperanza al comma 2 del RD 21 gennaio 1929 n. 62, art. 127<sup>37</sup> e con un forte sconto, si limitò a espungere, dal quadro III.5, sei righe dalla parte del PRINCIPE che smascheravano e relativizzavano l'autorità costituita:<sup>38</sup>



FIG. 1a.



FIG. 1b.

(Da vecchia volpe qual era, Zurlo non si era lasciato infiocchiare dal ‘subdolo’ refuso, presente in entrambi gli esemplari del libretto sottopostigli, che ad altri avrebbe indotto a credere che il concetto fosse espresso dai MINISTRI, dal MAGGIORDOMO e dal PODESTÀ, invece che dal PRINCIPE.) Alla presenza dell’ambasciatore Vittorio Cerruti e della principessa Mafalda di Savoia e riportando un considerevole successo di pubblico e di critica, il 13 gennaio 1934 *La favola del figlio cambiato* andò in scena per la prima volta al Landestheater di Braunschweig. Malipiero e Pirandello si trovarono a condividere con il regime fascista gli encomi dei critici (categoria che, di lì a poco, verrà soppressa da Goebbels), i quali si sperticarono in lodi per un’Italia ‘liberale’ dal punto di vista artistico-musicale.<sup>39</sup> La traduzione tedesca del libretto scongiurò che il coretto di MARINARETTI nel quadro II.3

<sup>36</sup> ZURLO 1952, p. 130.

<sup>37</sup> «[...] è vietata ogni rappresentazione: [...] 2) che offenda, anche con allusioni, la sacra persona del Re Imperatore, il Sommo Pontefice, il capo del governo, le persone dei ministri, le istituzioni dello Stato oppure i sovrani o i rappresentanti delle potenze estere»: estratto dal regolamento esecutivo di PS approvato con RD 21 gennaio 1929, n. 62, art. 127, cit. in FERRARA 2004, I, pp. 19-20: 20.

<sup>38</sup> Qui di seguito, in corsivo: «[IL PRINCIPE] Credete a me, / non importa che sia / questa o quella persona: / importa la corona! / Cambiate questa di carta o vetraglia, / in una d'oro e di gemme di vaglia, / il mantelletto in un manto, / e il re di burla diventa sul serio, / a cui voi vi inchinate. / Non c'è bisogno d'altro, soltanto / Che lo crediate»: PIRANDELLO 1934, p. 68.

<sup>39</sup> Così, Hans Heinz Stuckenschmidt, che solo qualche mese dopo, andrà a ingrossare le fila dei critici musicali fuorusciti dalla Germania in quanto spalleggiatore della *Neue Musik*: «L'Italia di Mussolini è oggi un rifugio del progresso culturale. Favorisce ed incrementa la gioventù ed è consapevole che nuove forme dell'espressione artistica non significano distruzione ma costruzione. I giovani architetti fascisti non sono tanto lontani da Le Corbusier e dal Bauhaus. La poesia e le pitture futuriste sono ormai ufficialmente accettate. Il Duce stesso in materia musicale è intervenuto in un contrasto tra i conservatori e i giovani e si è dichiarato per Stravinsky»: STUCKENSCHMIDT 1982. Quanto al «contrasto tra i conservatori e i giovani» a cui Stuckenschmidt allude, ossia alla non velata *querelle* contro Casella, Malipiero e i loro sodali seguita alla pubblicazione, nel dicembre del 1932, dell'arcinoto *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento* (ristampato anche sotto il titolo di *Manifesto per la musica della nuova Italia*, nel numero del gennaio 1933 della «Rivista Nazionale di Musica» diretta da Vito Raeli), converrà ricordare che, all'estero, essa fu interpretata come un segno della vivacità intellettuale italiana, come dimostra il seguente articolo del corrispondente da Vienna del quotidiano «La Stampa»: «Il manifesto musicale pubblicato [...] in Italia per condannare atonalismo e politonalità è stato letto anche qui con interesse. Ma se la musica atonale in Italia forma oggetto di discussione appena oggi, qui le discussioni sono finite da tempo e anche le opere che all'atonalismo avevano fatto la maggiore propaganda sono quasi sparite dal repertorio» (FEACE [IL] 1933). «[...] la première comédie musicale de Luigi Pirandello et du compositeur Malipiero qui a eu lieu à Brunswick [Braunschweig] et dont le retentissement, à Milan [...], a été considerable. Cette

suonasse offensivo alle orecchie dei tedeschi («Trinchevaine! Trinchevaine! / Mit Froilaine! Mit Froilaine! Mit Froilaine!»),<sup>40</sup> ma dopo la prima rappresentazione a Darmstadt, il 3 marzo successivo, le repliche vennero sospese e, in Italia, la notizia e le motivazioni di tale provvedimento furono rese note da «Il Popolo di Roma» il 14 marzo. Giusto l'indomani la *Favola* ritornava in scena,<sup>41</sup> ma quello stesso 15 marzo, riportando la notizia apparsa nel quotidiano romano, la redazione de «L'Osservatore Romano», organo di stampa della Santa Sede, la chiosava con un ammonitorio corsivo:

*Il Popolo di Roma* ha [pubblicato la seguente notizia] da Berlino [del] 13 [marzo]: «Il Ministro del Culto dello Stato dell'Assia su relazione dei critici e dei referendari del dicastero ha deciso di proibire ogni ulteriore rappresentazione dell'opera *La favola del figlio cambiato* di Malipiero, su libretto di Pirandello». La notizia aggiunge che l'opera, è stata definita dai critici «sovvertitrice e contraria alle direttive dello stato popolare tedesco» e conchiude: «Che cosa poi i nazionalsocialisti intendano con la parola sovvertitrice è difficile dire»...

*...ma non sarà difficile comprendere quando la sconcia favola che offende i principi tanto della moralità, quanto dell'autorità comparirà in Roma, al Teatro Reale dell'Opera, come ne annuncia il «cartellone».*<sup>42</sup>

Una volta caduto dal pero, nel corso di un'intervista rilasciata al riguardo a Luigi Chiarini per «Quadrivio», Pirandello replicò: «c'è un episodio, ma assolutamente secondario. Una ragazza perduta del paese [LA CENCIOSA] rimane incinta e siccome non si sa chi sia il padre, la gente dice che questi è [del] FIGLIO-DI-RE [che fu il disgraziato infante 'scambiato' nella culla con il figlio della MADRE]. [...]. Per quanto riguarda l'offesa all'autorità che nella *Favola* è rappresentata dal principio monarchico, non saprei proprio che dire. Non può certo consistere nell'attentato del FIGLIO-DI-RE [al PRINCIPE] che non ha nessuna conseguenza».<sup>43</sup> L'intervista uscì il 18 marzo e quattro giorni dopo giunsero anche le prime smentite della notizia della proibizione. Così, «Il Regime Fascista»:

Roma, 21 [marzo] sera. / [...]. Immensa [...] è stata la sorpresa dell'ambiente artistico italiano nell'apprendere alcuni giorni or sono da Berlino che il ministro del Culto dello Stato di Assia, su relazione dei critici e dei referendari del dicastero, aveva deciso la proibizione di ogni ulteriore rappresentazione dell'opera di Pirandello e Malipiero, perché «sovvertitrice e contraria alle direttive dello Stato popolare tedesco». Alcuni giornali italiani hanno riportato la notizia suscitando vivo scalpore e un intreccio vivacissimo di polemiche. Chieste spiegazioni al ministro tedesco della Propaganda Goebbels, questi ha telegrafato che l'opera non è stata affatto proibita, ma è stata prorogata di alcuni giorni dopo la prima rappresentazione per ragioni tecniche. E queste ragioni tecniche consistevano nel fatto che nel terzo quadro – la sguadrinella e la sciantosa – erano troppo succintamente vestite e avevano offeso il pudore di alcuni del pubblico. Non quindi una questione di maglieria, che nessuno della stampa aveva sollevato, e tanto meno [si tenga ben a mente questa affermazione] di... atonalità (la quale nella musica malipieriana non esiste), una semplice questione... di sartoria, come ha detto argutamente Malipiero, mostrando una decisiva lettera di spiegazione giunta dal signor [Oskar] Walleck, il quale ha annunciato che tanto a Braunschweig quanto a Darmstadt proseguono fortunate le rappresentazioni e che a una prossima assisteranno le maggiori autorità tedesche. Del resto a una delle precedenti aveva presenziato lo stesso Hitler.<sup>44</sup>

---

comédie est intitulé : *La favola del figlio cambiato* (La fable du fils échangé). Pirandello s'est inspiré d'un de ses contes qui est la glorification de la maternité. [...] Le compositeur Malipiero a suivi avec beaucoup de talent la douleur maternelle à travers trois temps dramatiques bien distincts. [...] Une sorte d'orgueil patriotique s'est emparé non seulement des milieux artistiques mais également du public qui condamnait souvent par parti pris les généreux efforts des écrivains de la Péninsule. Les auteurs ont, maintenant, obtenu gain de cause. Ils voulaient être jugés, condamnés, mais *joués*, ils exigeaient que leurs ours n'aient plus la destinée tragique du panier ou du tiroir des secrétariats. Mais le Duce a conseillé (et son *conseil* est toujours considéré un ordre) aux écrivains dramatiques d'abandonner les petits sujets, les petites pièces intimistes grises et bourgeoises [...] au profit d'"idées" plus amples: de grandes passions modernes ou historiques ou, s'ils préfèrent, les luttes, les triomphes et le credo de l'Italie nouvelle»: TÈGLIO 1934.

<sup>40</sup> Cfr. PIRANDELLO 1934, p. 31.

<sup>41</sup> Cfr. DURANTE 1986.

<sup>42</sup> «OSSERVATORE ROMANO (L')» 1934<sup>a</sup>.

<sup>43</sup> CHIARINI 1934, p.1, parzialmente cit. in NICOLODI 1984, p. 224. La scena dell'attentato del figlio-di-re al principe avviene nel quadro III.5, cui segue il passo incriminato della *Favola*: cfr. PIRANDELLO 1934, pp. 62-63.

<sup>44</sup> «REGIME FASCISTA (IL)» 1934<sup>a</sup>.

Nel frattempo – col beneficio d’inventario che si conviene ai memoriali – Zurlo confessò di aver scritto a Mussolini onde difendere la bontà del libretto di Pirandello contro l’accusa di immoralità mossagli contro da «L’Osservatore Romano», ma, per tutta risposta, questi gli avrebbe risposto: «la censura a quell’opera la farò io». <sup>45</sup> Dal canto suo, Malipiero aveva chiesto per lui e Pirandello udienza al Duce, probabilmente per mostrargli la lettera dell’*Intendant* di Braunschweig, ma questi gliela negò. <sup>46</sup> Quindi, si giunse al campale 24 marzo 1934: «Quello che accadde alla rappresentazione è impossibile dirlo. La musica sollevò violenti contrasti, il libretto violente lagnanze, la recita fu tempestosa, il Duce furente e l’opera immediatamente vietata. Chi aveva ragione lo sapeva solo Iddio... se si interessa di musica», scriverà Zurlo nelle sue *Memorie inutili*.

Invero, le cronache della serata si trovarono tutte concordi nel registrare applausi a scena aperta alla fine del I e del II atto, di contro a manifestazioni di dissenso che già covavano durante lo svolgersi del primo quadro in una minoritaria parte del pubblico; l’acme di tali proteste fu toccata quando il buio calò in platea durante l’interludio orchestrale fra i quadri III.5-6: a questo punto, come testimoniò Henry Prunières, «le bruit devint tel que durant huit minutes il fut impossible d’entendre une note de la partition que le maestro [Gino] Marinuzzi conduisait imperturbablement» <sup>47</sup> e se le *attitudes* da tenore tutto d’un pezzo di Alessio De Paolis, nel ruolo del PRINCIPE, istigarono non poco l’ilarità del pubblico, solo la penetrante interpretazione del soprano Florica Cristofeanu del personaggio della MADRE poté scongiurare il fiasco più totale:

Enfin, au dernier tableau, Mme [Florica] Cristoforeanu, qui représentait la mère, entra. Elle jouit d’une telle autorité que le calme s’établit et que la fin de l’opéra fut écoutée dans un silence complet. Peu de bruit au baisser du rideau et pas mal d’applaudissements courageux. L’impression générale était que les siffleurs se décourageraient à la seconde représentation, mais on apprit avec stupeur, le lendemain, que la pièce, bien qu’ayant suivi le visa de la censure qui avait exigé quelques suppressions, était interdite «d’ordre supérieur» pour immoralité et pour raisons politiques. Le cas de ce prince qui refuse le trône et prétend y faire asseoir à sa place un idiot parut un peu fort dans un pays monarchique... <sup>48</sup>

Prunières non fu il solo critico ad avere l’impressione «d’una cabale bien organisée» <sup>49</sup> e, secondo Gaspare Giudice, biografo di Pirandello, si trattò, meglio, di «un preciso sabotaggio di un folto gruppo di fascisti farinacciani». <sup>50</sup> Ovviamente, i primi a sposare la tesi complottista furono i diretti interessati; a questo proposito, Malipiero scrisse a un amico da poco ‘ritrovato’:

Caro Ildebrando,

[...] io rimango fermo nelle mie idee: da noi conta soltanto la cronaca; perché, su più di 3000 persone che affollavano il teatro una diecina “beccava», il testo di Pirandello e fischiava, soltanto nel buio, quando (in tutto sono undici versi) Pirandello faceva il Pirandello, l’opera è stata fischiata! Io ho fatto di tutto per impedire la rappresentazione, ma tutti me l’hanno sconsigliato (compreso un personaggio molto in alto). Ero convinto che avrebbero fischiato la musica, cinque minuti dopo l’alzarsi della tela, invece il I° atto (io che sapevo quello che si preparava ti posso assicurare che durante il II° atto tre volte sentii il tentativo di far nascere la tempesta, invece Nessuno del pubblico se ne accorse) andò benissimo, il lungo preludio al II° atto si ascoltò con molta attenzione e tutto l’atto andò bene e, ti ripeto, per andare a colpo sicuro al III° atto si beccò Pirandello! Petrolini impera!

Questa la cronaca vera, invece si volle far vedere che il pubblico era insorto perché comprese di trovarsi di fronte a un’arte che non era fascista e così di seguito!

[...]

---

<sup>45</sup> ZURLO, p. 131.

<sup>46</sup> Cfr. NICOLODI 1984, p. 359.

<sup>47</sup> PRUNIÈRES 1934, p. 2

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> *Ibid.* «Il pubblico non ha accolto *La favola del figlio cambiato* con il favore e nemmeno col rispetto dovuto ad un artista della probità e del talento di Malipiero. Ha mostrato fin dal principio dell’opera la sua irrequietezza, che somigliava piuttosto ad una ostilità preconcepita»: ROSSI DORIA 1934, p. 4.

<sup>50</sup> GIUDICE 1963, p. 455.

Nel mio caso, quanto si è visto sorpassa ogni limite anche del fantastico. Si vuole costringermi a rompere il contratto della prima in Germania.

Resisto e si toglie l'opera dal cartellone del Reale.

Si rimette accettando la priorità dei due teatri tedeschi: Braunschweig e Darmstadt. Il successo di Braunschweig, straordinario anche di critica dà sui nervi a certa gente e dopo pubblicata la notizia ufficiale (per forza) s'investe contro di me perché non ho riservato la prima al Teatro Reale dell'Opera.

Questa è la gratitudine dei compatriotti!

Dopo Darmstadt si approfitta di un incidente avvenuto fra il *regisseur* e il ministro (causa certi costumi troppo succinti nella scena del caffè) per pubblicare che l'opera era stata proibita per atonalità e disfattismo culturale. Otto sono state le rappresentazioni in Germania. Tutta la stampa italiana ha pubblicato la notizia falsissima quasi compiacendosi. E poi i preti hanno preparato contro il libretto chiamandolo sconcia favola! Può questo aver fatto bene? Io sostengo che il pubblico del Reale, lasciato in pace, si potrebbe educare ed abituare alle novità, cioè alle opere dei contemporanei, com'era fino a 60 anni fa in tutta Italia. [...].<sup>51</sup>

A mo' di postilla allo stralcio di questa inedita lettera di Malipiero a Pizzetti, va detto che la notizia del tentativo di 'autocensurare' l'opera è credibile: altrettanto insaputo è che, se a ciò dovette soprassedere, Malipiero riuscì, quantomeno, a non permettere la radiotrasmissione, in diretta dal Teatro Reale, della *Favola*. Il 9 marzo, infatti, Carlo Clausetti e Renzo Valcarengi avevano telegrafato a Malipiero: «EIAR CHIEDECI PERMESSO TRASMETTERE [LA] PRIMA [ITALIANA DELLA] FAVOLA [IN] TUTTA ITALIA ET GERMANIA TELEFONATECI BENESTARE SALUTI - RICORDI».<sup>52</sup> Nella risposta a stretto giro di posta c'è dentro tutto Malipiero e il bruciante ricordo delle *Sette canzoni* cadute ginocchioni nello stesso teatro cinque anni prima: «Ritengo eccezionale richiesta molto sospetta[:] sperano trasmettere più che opera mia quella del pubblico[.] Declino responsabilità saluti Malipiero».<sup>53</sup> Nonostante i gerenti di Casa Ricordi lo avessero, l'indomani, rincuorato sull'infondatezza dei suoi (impliciti quanto profetici) timori – «Abbiamo appreso che l'idea di trasmettere la “prima” della *Favola* a Roma è di provenienza della Germania (cade quindi il sospetto di quel secondo fine al quale accennava nel Suo telegramma)»<sup>54</sup> – e le loro reiterate insistenze, Malipiero s'impuntò, come l'aleatorio palinsesto della 'prima serata' dell'EIAR illustra in maniera eloquente:

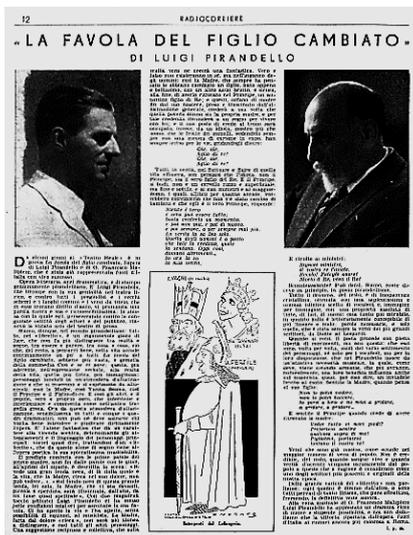


FIG. 2a. «Radiocorriere», x/12, 18-25 marzo 1934, p. 12.



FIG. 2b. Ivi, 24 marzo 1934, p. 47.

<sup>51</sup> L. di Gian Francesco Malipiero a Ildebrando Pizzetti (Asolo, 29 maggio 1934), 2 cc.: IEL, AS, FIP, s. “Carteggio 1894-1968”, ss “Critici e musicologi” 1906-1968, f. “Gian Francesco Malipiero”.

<sup>52</sup> Tlg. dei gerenti di Casa Ricordi (Carlo Clausetti e Renzo Valcarengi) a G. F. Malipiero (Milano, 9 marzo 1934); FM f. “Ricordi 1934”.

<sup>53</sup> L. (copia) di G. F. Malipiero ai gerenti di Casa Ricordi (Asolo, 9 marzo 1934); ivi.

<sup>54</sup> L. d. (c. int.: «G. Ricordi & C.») dei gerenti di Casa Ricordi a G. F. Malipiero (Milano, 10 marzo 1934); ivi.

Ciò farebbe buon pro alla tesi sostenuta da d'Amico, secondo il quale, «se l'opera cadde, non fu per un complotto "fascista"». Sospendo il giudizio, ma mi dichiaro dalla parte di Virgilio Bernardoni, il quale, sulla base delle medesime recensioni compulsate da d'Amico, sostiene che il parziale 'successo di stima' della *Favola* fu – come sostenne anche l'allibito Prunières – «tale da non esigere necessariamente il ritiro dell'opera dal cartellone [e dovuto], piuttosto, ad un comportamento del pubblico intenzionato ad esprimere il proprio dissenso per un lavoro che non apprezzava, poiché troppo lontano dal suo gusto, e nello stesso tempo disposto per convenienza ad applaudire quell'opera che il regime appoggiava caldamente». <sup>55</sup> Inoltre, se, secondo l'opinione di d'Amico, «è certo che le reazioni del pubblico, in assenza di lui [Mussolini] e dei suoi gorilla sarebbero state assai meno accese», <sup>56</sup> andrà ricordato che sarebbero bastati pochi biglietti da 100 lire per scatenare un putiferio simile, ché, a quell'epoca, la *claque* del Teatro Reale era un'istituzione ancora viva e vegeta, dato che la sua esuberanza e le sue prodezze verranno fatte oggetto di diversi articoli nel corso della Stagione successiva a quella della sventurata prima (e ultima) rappresentazione della *Favola*. <sup>57</sup>

Mentre la 'Favola senza lieto fine' poteva dirsi definitivamente conclusa e domenica 25 marzo l'allineatissimo «Popolo d'Italia» si trincerava dietro al silenzio stampa, siccome era solito osservare le feste, lunedì – oltre al danno, la beffa... – «L'Osservatore Romano», che non aveva ancora dato notizia della smentita ufficiale del Governo tedesco circa la presunta proibizione dell'opera in quel di Darmstadt, poté approfittare per prendere due piccioni con una fava: «I giornali hanno smentito che il Governo d'Assia abbia proibito la rappresentazione de *La favola del figlio cambiato*, parole di Pirandello, musica di Malipiero. I giornali annunziano che *il pubblico romano*, alla prima rappresentazione, *l'ha proibita* al Teatro Reale dell'Opera». <sup>58</sup> *Vox populi, vox dei...* Quando, chiedendo ragione della proibizione della *Favola*, Pirandello si fece avanti con il segretario particolare del Duce, gli sarebbe stato risposto, non senza sfottò: «In seguito sua richiesta il duce m'incarica comunicarle che ha proibito ulteriori rappresentazioni del *Figlio cambiato* "perché così gli è parso"», <sup>59</sup> ma quali furono le reali motivazioni che spinsero Mussolini, dopo aver assistito alla rappresentazione, a proibirne – *in perpetuum* – altre?

– Volle premiare la volontà della parte più 'ardita' del pubblico (si rammenti quel «*Il popolo romano* [...] l'ha proibita»)?

– Nonostante l'assenza di coordinate spazio-temporali utili a precisare l'ambientazione della *Favola*, ma evidentemente rischiarata dal sole del Mezzogiorno d'Italia (bastino la «tarantella» accennata da L'UOMO SAPUTO nel quadro I.1 e i panorami mediterranei delle scenografie dell'on. Carlo Efsio Oppò), voleva punirne gli autori per aver dato in Germania spettacolo di un popolo obnubilato da ataviche superstizioni e di uno scemo del villaggio (villaggio, non da ultimo, affacciato sul *Mare nostrum*)?

– Voleva dare una chiara dimostrazione ai futuri alleati, per ora tenuti a debita distanza, che, da par suo, il regime fascista sapeva come mettere in riga gli artisti non allineati alle direttive del Partito?

– Non si rese conto, come "i preti" (per dirla con Malipiero), che al degradato istinto di maternità da Lupa verghiana della CENCIOSA fa da contraltare quello della MADRE 'dolorosa'?

– Si offese per la (involontaria?) comicità della salace battuta del PRINCIPE, sfuggita allo stesso Zurlo: «Signori Ministri, non mi guardate con occhi sinistri»?

---

<sup>55</sup> BERNARDONI 1986, pp. 161-170 (cap. IV, *Una generazione al bivio*): 168-169.

<sup>56</sup> D'AMICO 1982<sup>a</sup>, p. 602.

<sup>57</sup> A proposito delle prodezze e delle esuberanze della *claque* romana, in occasione delle rappresentazioni di *Mignon* di Thomas, dell'*Otello* di Verdi e del *Pirata* di Bellini in cartellone al Reale nella Stagione lirica 1934-35, si veda D[ELLA] C[ORTE] 1935, che cita, inoltre, un precente articolo del critico de «Il Messaggero», Matteo Incagliati.

<sup>58</sup> «OSSERVATORE ROMANO (L')» 1934<sup>b</sup>; corsivo mio.

<sup>59</sup> *Pirandelliana*, «Giustizia e Libertà», 8 giugno 1934, cit. in ALBERTI 1974, p. 216.

Posto che, come Bottai non tardò a riferire a Malipiero, Mussolini non ce l'aveva affatto con quest'ultimo,<sup>60</sup> ma con l'Accademico d'Italia, diventato un sassolino nella scarpa del Partito,<sup>61</sup> le ragioni profonde che dovettero spingere Mussolini a proibire l'opera dovettero essere altre e non certamente il presunto oltraggio alla monarchia (che al Duce andava stretta), nella scena di lesa maestà o nel passo del libretto cassato dal solerte Zurlo. Certo, non è da escludere che, in tal senso, pressioni potessero essere state avanzate direttamente da Casa Savoia, oltre che da Starace – il cui zelo in materia di censura teatrale e in aperta concorrenza con Zurlo è ben noto<sup>62</sup> – o da qualcun altro, come quel, non meglio identificato, «ignobile mascalzone calato a Roma apposta per sfogare tutta la sua cattiveria», a cui Malipiero allude nella sua lettera a Pizzetti (il critico musicale del «Popolo d'Italia», Alceo Toni?). Secondo Fiamma Nicolodi, nella girandola delle ipotesi, una «prima chiave per intendere lo “scandalo” della *Favola*» sarebbe quella – che diresti la più capziosa, provenendo da una fonte antifascista quale la cellula di Giustizia e Libertà esule a Parigi – che si celerebbe dietro all'irrequieto comportamento del Duce (giunto in teatro, in compagnia di Starace, a spettacolo già iniziato), messosi a «incoraggiare la ribellione del pubblico [... e] passeggiare su e giù per il palco lanciando fulmini contro la Commissione di censura del Teatro Reale. “Una scena in una casa di tolleranza? E la moralità? E la famiglia? Me presente?”». <sup>63</sup> Eppure, nel «caffeuccio» del quadro II.3 non si assiste a pantomime da lupanare, da parte delle TRE SGUALDRINELLE, né la taverna di Lillas Pastias in *Carmen*, per esempio, poteva dirsi meno equivoca.<sup>64</sup>

C'entra, piuttosto, la ragion di Stato e, per dimostrarlo, occorre focalizzare due trascurati ordini di considerazioni, solo apparentemente irrelati tra loro ed entrambi tangenti al caso della *Favola*: a) la pessima stampa di cui Pirandello godeva in Vaticano e b) la strategia 'retorico-drammaturgica' dell'induzione al consenso di Mussolini in quel mentre. Circa la prima, indipendentemente da come la si pensasse a tal proposito nella Sala del Mappamondo di Palazzo Venezia e nell'Ufficio Censura teatrale del Viminale, presso la Santa Sede era disegno del Sant'Ufficio d'inserire gli *opera* di Pirandello nell'*Index librorum prohibitorum*: operazione, come ha tardivamente messo in luce Leonardo Sciascia nella sua ultima fatica critica, sventata nell'estate del '34 dall'allora nunzio apostolico a Londra, il giovane cardinal Giovanni Battista Montini, e, non da ultimo, da Silvio d'Amico (il babbo di Fedele), che proprio sul futuro papa Paolo VI fece pressione perché intercedesse a favore del drammaturgo di Girgenti.<sup>65</sup> In

<sup>60</sup> «Caro Presidente, / il Maestro Malipiero, del tutto rasserenato da quanto ebbi a dirgli dopo il colloquio ch'io ebbi con Te, mi chiede ora di poterti parlare [annotazione, in margine della Segreteria: “manca per ora la possibilità”]. / Egli si trova ad Asolo, dove eventualmente puoi farlo chiamare, per riceverlo con o senza Pirandello, a Tuo giudizio. / Devotamente»: l. di Giuseppe Bottai a Benito Mussolini (9 aprile 1934), cit. in NICOLODI 1984, p. 360.

<sup>61</sup> Tre anni dopo aver richiesto al PNF la tessera (all'indomani, inaspettatamente, del delitto Matteotti), nel 1927, convocato nella sede del Partito, Pirandello l'aveva stracciata sotto gli occhi di un impietrito Luigi Federzoni, gettandone i pezzi sul proprio *dossier* – relativo a sue dichiarazioni ‘sediziose’ rilasciate all'estero – aperto sul tavolo dell'allora segretario nazionale del PNF, ma se, da parte di Mussolini, le intemperanze di Pirandello potevano essere tollerate fino a quando avevano luogo nei corridoi della sede del Partito, l'uscita pubblica di quest'ultimo all'Accademia d'Italia, il 3 dicembre 1931, passava ogni limite. Quel giorno il governo commemorava Giovanni Verga e il discorso commemorativo tenuto dall'Accademico della prima ora si trasformò in una recriminazione contro d'Annunzio, opponendo, allo «stile di parole» del Vate, lo «stile di cose» di Verga e, in filigrana, proprio. Afferendo dunque se stesso alla categoria dei «costruttori» e d'Annunzio e i suoi epigoni a quella dei «riadattatori», Pirandello stigmatizzò la vacua retorica della letteratura italiana *à la page* e, indirettamente, di quella mussoliniana.

<sup>62</sup> Cfr. ZURLO 1952, p. 263, e FERRARA 2004, I, pp. 32-36.

<sup>63</sup> *Pirandelliana* cit.

<sup>64</sup> Peraltro, il tema della prostituzione femminile, caro al 'machismo' in camicia nera, non sembrava, in linea di massima, essere stato un problema fino a quel momento: squaldrine se n'erano viste sfilare a josa, per esempio, nei quattordici teatri che – lontano dall'Urbe – ospitarono le rappresentazioni de *La veglia dei lestofanti* – come Mussolini *in person* reintitolò *L'opera da tre soldi* prima di dare il proprio assenso allo spettacolo portato in *tournee* da Anton Giulio Bragaglia – e nel *Mahagonny-Songspiel* di Brecht-Weill andato in scena alla Sala Accademica di Santa Cecilia di Roma meno di tre mesi prima della rappresentazione della *Favola*. Sul grande schermo, invece, la pellicola muta di Pabst *Die freudlose Gasse* (conosciuto in Italia come *La via senza gioia* o, in virtù delle doti della Garbo, *L'ammalatrice*), già vistata dalla censura nel 1925 e seppur ampiamente mutila, circolò senza problemi nelle sale italiane tra il 1931 e l'anno successivo. Cfr. TURBA 2016, pp. 203-205.

<sup>65</sup> Cfr. SCIASCIA 1989, pp. 34-35. Sciascia trascrisse, inoltre, la lettera di risposta di monsignor Montini alla supplica di Silvio d'Amico: «Non ho tardato ad occuparmi dell'oggetto della Sua lettera e La posso assicurare ch'essa è stata

più, non andrà dimenticato che, mentre *La favola del figlio cambiato* stava per andare in scena, sempre a Roma era al suo culmine l'Anno Santo inaugurato il giorno di Pasqua del 1933. Bonsaver ha già largamente lumeggiato su come questo Giubileo straordinario abbia gettato una cattiva stella sulla produzione teatrale coeva: ce lo ricordano le tribolazioni della *Caterina Sforza*, ennesima anticata *pièce* in endecasillabi di Sem Benelli e non poco critica nei confronti della Chiesa cattolica (una donna contro il potere temporale incarnato da Papa Borgia!), la cui rappresentazione venne proibita dal Patriarca di Venezia.<sup>66</sup> Anche questa contingenza, dunque, non è da sottovalutare per comprendere il contesto culturale e politico del fiasco della *Favola*. Entra in scena, a questo punto, il 'messaggio' del Vaticano, mediato da «L'Osservatore romano», circa la «favola oscena» che dovette mettere in allerta Mussolini, il quale non era certo insensibile alle idiosincrasie della Chiesa. La ragione per cui anche la censura teatrale stava alzando il tiro proprio in quel momento è evidente: in gioco era, infatti, l'affermazione del consenso al regime e la eco che ne sarebbe seguita a livello internazionale<sup>67</sup> con il risultato elettorale del plebiscito che si sarebbe svolto il 25 marzo 1934 (proprio l'indomani della prima andata in scena italiana della *Favola*), per una schiacciante riuscita del quale, Mussolini non poteva che contare sull'ampia base dell'elettorato cattolico. Se, da un lato, Mussolini mostrava i muscoli agli untori dell'antifascismo, dall'altro, non intendeva, in quel frangente, sollevare questioni contro le ingerenze di natura etica della Chiesa sulla politica del Governo, né, tantomeno, permettersi di tornare ai ferri corti con Pio XI come tre anni prima.<sup>68</sup> Diversamente, anche ciò avrebbe potuto ledere l'immagine del Fascismo all'estero e si rendeva necessario, pertanto, favorire il delicato equilibrio diplomatico del Regime con la Chiesa, sancito nel '29 dai "Patti lateranensi". In tutta Italia, quindi, le diverse sezioni provinciali del PNF e quelle locali dell'Associazione Nazionale Antiblasfema ripresero ad andare a braccetto e, certamente, l'ammonimento in difesa del matrimonio cristiano contro

[...] coloro che stimano doversi essere indulgenti verso le idee e i costumi del nostro tempo, intorno alla falsa e dannosa amicizia con terze persone, e sostengono doversi in queste relazioni estranee consentire una certa maggior licenza di pensare o di operare, e ciò tanto più che (come vanno dicendo) non pochi hanno una congenita costituzione sessuale, a cui non possono soddisfare tra gli angusti confini del matrimonio monogamico[.]<sup>69</sup>

dell'enciclica *Casti Connubii* (31 dicembre 1930), tornarono a essere riconsiderate con la doverosa attenzione, certo più da Mussolini che da Zurlo,<sup>70</sup> dato che – altro fatto non trascurabile – nel gioco di

---

portata a conoscenza, con i commenti del caso, ad autorevoli persone del S. Offizio, e ho ragione di pensare ch'essa abbia portato loro con soddisfazione preziosi elementi di conoscenza e di riflessione. Anche per cotesta opera buona quindi La ringrazio sentitamente» (ivi, p. 34).

<sup>66</sup> Tuttavia, non ci furono conseguenze così disastrose per la *pièce* di Benelli, la quale andò in scena con successo a Forlì (cfr. *Vivo successo a Forlì di "Caterina Sforza"*, «L'Ambrosiano», 29 gennaio 1934, p. 3), quindi a Cremona e in altre città del Nord Italia, ma l'offensiva contro la "*Caterina Benelli*" o la "*Caterina semitica*" dello «scriba di Prato», da parte de «L'Osservatore Romano» e dei vescovi delle varie diocesi toccate dalla compagnia benelliana fu strenua e «senza precedenti»: cfr. BONSAVER 2013, pp. 92-105.

<sup>67</sup> Non si dimentichi come, tra la firma del "Patto a quattro" (16 marzo 1933) e quella dei protocolli italo-austro-ungheresi (17 marzo 1934), la politica estera di Mussolini, grazie anche al riavvicinamento diplomatico dell'Italia alla Francia, fosse considerata dalle altre nazioni europee di vitale importanza per indebolire l'influenza della Piccola Intesa sull'area danubiano-balcanica e per preservare l'Austria dalle mire espansionistiche di Hitler (pienamente palesatesi col tentato *Putsch* nazista del 25 luglio 1934 a Vienna).

<sup>68</sup> Nel 1931, infatti, "Lui" era giunto alla conclusione che, del complesso dei Trattati lateranensi stipulati tra il Governo italiano e la Santa Sede due anni prima, «solo due non hanno dato luogo a inconvenienti all'atto della loro applicazione – il Trattato vero e proprio e la convenzione monetaria» (da una nota riservata di Mussolini a Emilio Grandi del 1° giugno 1931, cit. in DE FELICE 1996, I, p. 260). A deteriorare i rapporti diplomatici tra il Governo fascista e il Vaticano era intervenuto, il 29 maggio 1931, lo scioglimento, imposto da Mussolini, della FUCI – a favore dei GUF – e dei circoli cattolici organici all'AC ed esattamente un mese, dopo, Papa Ratti si pronunciò a questo proposito con l'enciclica *Non abbiamo bisogno*. Successivi accordi, presi in settembre, ristabilirono i rapporti.

<sup>69</sup> PIO XI 1943, pp. 32-35 (prg. 3.3, *Errori e vizi contro la fedeltà: Perverse licenze - Emancipazione della donna - Simpatie capricciose*): 32.

<sup>70</sup> Se no, quest'ultimo avrebbe reciso anche la battuta dell'UOMO SAPUTO quando, nel quadro I.1 (che in sede di rappresentazione filò liscio come l'olio), agitandosi tra le sottane delle astanti, sbotta: «fhhhhhhhhhh / Sa di rinchiuso la vostra onestà!»: PIRANDELLO 1934, p. 13.

forze tra la Santa Sede e il Governo fascista erano in palio potenziali compravendite di terreni, di proprietà del primo e necessarie all'edificazione delle 'Grandi Opere' del secondo.<sup>71</sup> Ecco perché tante scene, quella sera, in quel palco di prim'ordine. Di questo presunto inchino all'altare, Mussolini seppe fare, però, virtù e, da mattatore qual era, quella sera, al Reale, conseguì una piccola vittoria politica per raggiungere il consenso delle masse. Come si diceva, il Governo aveva fissato l'indomani della prima italiana della *Favola* le elezioni per il rinnovo della Camera dei Deputati (meglio, per approvare o meno un "listone" stilato dal Gran Consiglio); plebiscito a viatico del quale e a esplicitazione della linea che il regime avrebbe perseguito all'indomani dello scontato risultato delle votazioni,<sup>72</sup> Mussolini pronunciò, il 18 marzo, un discorso in occasione della Seconda Assemblea Quinquennale del Regime. Non foss'altro per la dichiarazione delle proprie imperialistiche mire, questo discorso di Mussolini non fu affatto, come scrisse Renzo De Felice, «di routine»<sup>73</sup> né è di secondaria importanza in questa sede, poiché la violenza assunta dai toni del Duce in quest'occasione si appuntarono contro lo spirito borghese e sulla chiamata alle armi delle più giovani generazioni nelle file del Partito:<sup>74</sup> due *Leitmotive* che, a ruota, verranno fatti propri dalla propaganda culturale del Regime, ai quali, grazie a questo vibrante *la*, si allineeranno i giornali – e, di conseguenza, l'indirizzo estetico delle relative rubriche di critica musicale – e si conformerà il SNFM, offrendo ai detrattori dei due dioscuri del 'novecentismo musicale' (leggi Casella e Malipiero) materia per accanirsi contro di loro e i semi della discordia per future polemiche. In questo senso, non si è mai fatto notare che la prima rappresentazione italiana dell'opera di Pirandello-Malipiero si stava per apparecchiare proprio sulle medesime tavole dalle quali, appena sei giorni prima, Mussolini aveva pronunciato questo discorso: alla luce di ciò e del monito del Duce a tenere alla larga «i poltroni dell'intelletto» dalla «rivoluzione continua» del fascismo, si può ben comprendere come la *Favola*, squisito esempio di "teatro di pensiero" (come, all'epoca, s'irrideva il teatro più moderno e d'avanguardia), si offrì come il più docile dei vitelli sacrificali al taglio della gola.



FIG. 3a. «Radiocorriere», x/12, 18-25 marzo 1934, p. 3.



FIG. 3b. Ivi, 18 marzo 1934, p. 21.

<sup>71</sup> Per esempio, pare che il reale proprietario dei terreni tra il settimo e il nono chilometro della Tuscolana sui quali verrà eretta Cinecittà fosse proprio il Vaticano, per quanto la titolarità di quelle aree, 'espropriate' dal Governo (dietro compenso di 3 milioni di lire), fosse della Società ARTE, presieduta dall'avvocato Pietro Campilli, in seguito parlamentare democristiano e più volte ministro: cfr. GAVIOLI 1987.

<sup>72</sup> La grafica della scheda elettorale è passata alla storia per la sua 'eloquenza' e le votazioni si svolsero in un'atmosfera che richiama alla memoria i tempi del fascismo in fasce e dello squadristico: «sugli "elettori" fu esercitato quasi ovunque un occhiuto controllo per evitare un troppo elevato numero di astensioni o di voti contrari e soprattutto per individuare i dissenzienti. A Genova la MVSN riuscì, per esempio, a individuare molti di coloro che votarono "no"» (DE FELICE 1996, I, p. 311, n. 1).

<sup>73</sup> Ivi, p. 312.

<sup>74</sup> «[...] Il credo del fascista è l'eroismo, quello del borghese l'egoismo. Contro questo pericolo non v'è che un rimedio: il principio della rivoluzione continua. Tale principio va affidato ai giovani di anni e di cuore. Esso allontana i poltroni dell'intelletto, tiene sempre desto l'interesse del popolo: non immobilizza la storia, ma ne sviluppa le forze [...]»: MUS-SOLINI 1958, p. 192

Stando a Fedele d'Amico si potrebbe obiettare, però, che nell'immediato dopo-rappresentazione della *Favola* «nessuna pressione fu esercitata sulla critica, la quale parlò senza remore, in più casi con entusiasmo [...], in nessuno tirando le sedie»<sup>75</sup> e, a riprova di ciò il musicologo romano ricordò i nomi di Colacicchi («Il Popolo di Roma»), il proprio («Musica») e quelli, ancora, di Labroca («Il Lavoro fascista»), Mezza («Il Resto del Carlino»), Rossi Doria («La Stampa»), «per tacere degli stranieri». Anche Matteo Incagliati («Il Messaggero») e Raffaello De Rensis («Il Giornale d'Italia») e lo stesso Alberto Gasco («La Tribuna»), uno dei dieci firmatari del 'Manifesto neoromantico' del '32, in genere poco teneri con Malipiero, riconobbero in lui "l'opera della svolta",<sup>76</sup> così come il poi famigerato Telesio Interlandi («Quadrivio») si schierò a spada tratta a favore di Pirandello. Tuttavia, lo spoglio giornalistico offerto da d'Amico non risulta esaustivo al fine di comprendere la ricezione dell'opera al di fuori degli angusti confini della critica di settore e, se è appurato che le saette del Duce furono rivolte solo contro il libretto di Pirandello, non poche e non poco di vaglia furono le testate che, con ripetuti articoli, prenderanno di mira soprattutto Malipiero. Senza contare il mensile veneziano «Europa svegliati!»<sup>77</sup> e altri periodici diffusi solo previo abbonamento, ne prenderò in considerazione, qui, tre: «Ottobre», quotidiano romano di recente fondazione (diretto da Asvero Gravelli), promotore di un fascismo quale "articolo di esportazione"; il quotidiano cremonese «Il Regime Fascista», portavoce dell'intransigente e reazionario Roberto Farinacci, e «Il Selvaggio», il quindicinale diretto da Mino Maccari che, non meno del precedente, si erse a vessillo di un'estetica strapaesana e a vestale ('disperata') dello spirito squadrista del fascismo delle origini. Furono soprattutto queste ultime due testate a sfruttare il fiasco della *Favola* a scopi di propaganda politica.

Quando Malipiero lamenterà che la «stampa italiana decretò che *La favola del figlio cambiato* "non rispondeva alle esigenze del teatro fascista, che era una diffamazione di tutte le spiritualità che il fascismo si sforzava d'imprimere nel popolo italiano, che si contrastava in pieno con lo spirito e la finalità dell'etica fascista, che era *diarrea musicale*"»,<sup>78</sup> il compositore citò testualmente proprio un grassetto del direttore del quotidiano romano premesso alla recensione della rappresentazione firmata da Alberto Ghislanzoni:

A quanto scrive il nostro critico musicale, aggiungiamo che non ci è piaciuta l'opera di Pirandello e Malipiero perché:

- 1) essa non risponde alle esigenze ed 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 le finalità dell'etica fascista.<sup>79</sup>

<sup>75</sup> D'AMICO 1982<sup>a</sup>, pp. 602-603.

<sup>76</sup> «Se dicessimo ora, che quella della *Favola* ci ha procurato sensazioni peregrine e profonde, mentiremmo con spudoratezza. Ad ogni modo si trovano nella nuova partitura di Malipiero non poche pagine che lo mostrano degno, più che mai, di avere uno dei primi posti nel plotone d'avanguardia dei musicisti italiani odierni»: A[LBERTO]. GASCO, «La Tribuna», 27 marzo 1934, cit. in FRAJESE 1977, III, 84-88 (§ 12.18, "*La favola del figlio cambiato*": Gianfrancesco Malipiero e Luigi Pirandello): 86.

<sup>77</sup> Da segnalare, in merito a quanto appena detto, l'articolo intitolato *Arte. Chi non lo ascolta* [Mussolini], apparso sul numero di aprile, «interamente dedicato al discorso del Duce alla II.<sup>a</sup> Assemblea Quinquennale del Regime»: «Nella caotica, tumultuosa e ingombrante produzione artistica di questi tempi – ci si risponda con intelligenza ed onestà – quali e quante sono le opere che possono dirsi avere interpretato lo spirito del fascismo e compresa, inoltre, la *funzione* che nell'arte riserba il fascismo? [...]. Casella, Malipiero, ecc., cioè tutti quelli che fanno maggior strepito e professione di arte fascista? No, certo. [...]. Hanno due difetti capitali: primo, la loro impossibilità interpretativa e comprensiva per tutti e quindi in modo particolare per le masse; secondo, la mancanza di un chiaro, semplice e facile senso lirico. Due doti, cioè, che – inutile tergiversare sui cadaveri – il fascismo richiede a tutta l'arte perché fascismo è regime di popolo e per il popolo e, inoltre, alta, altissima lirica»: MARTELLO 1934, pp. 232-233. In esergo all'articolo, una citazione tratta dal discorso di Mussolini del 18 marzo 1934 (il medesimo qui cit., *supra*).

<sup>78</sup> MALIPIERO 1946, pp. 31-32; corsivo mio.

<sup>79</sup> GRAVELLI 1934.

Dopo aver assolto al proprio dovere d'ufficio con toni pacati che potrebbero trovare posto nella conciliante rassegna stampa compilata da d'Amico,<sup>80</sup> alla fine della sua recensione Ghislanzoni passò, però, a spezzare una lancia a favore dei più esacerbati spettatori della *Favola*:

[...] da un certo punto di vista, rappresentazioni come queste, attraverso i contrasti più duri rilevano peraltro impressioni sincere, genuine. Dove c'è lotta c'è pure vita: e noi nella lotta scorgiamo anche la passione rinnovata del pubblico vasto per il nostro teatro lirico, a cui taluno pretende di tanto in tanto cantare le esequie. Ma questo atteggiamento del pubblico è anche sintomatico [e] deve definitivamente ammaestrare. Il nostro pubblico risponde sempre quando si toccano i sentimenti fondamentali del cuore umano, ma fischia e s'irrita quando l'autore spinge a certi estremismi veristici, s'abbandona a verbosità o a filosofismi discutibili o pretende assurgere a simbolismi cerebrali e assolutamente fascisti. Anche in tutto questo dobbiamo notare la sostanziale differenza tra il nostro pubblico e certi pubblici del nord più portati a cercare analiticamente nell'opera d'arte teatrale l'impostazione e la soluzione di problemi trascendentali. Ma è certo anche che la storia di domani dovrà testimoniare quanto forte e dura sia il travaglio degli artisti contemporanei, vissuti in un'epoca di trasformazione sociale e morale d'un mondo che stenta a trovare il suo nuovo assetto. Gli artisti creatori non hanno potuto sottrarsi a tante influenze diversissime e mutevoli. Oggi soltanto dalle deviazioni inevitabili, dallo sbandamento generale incominciano a ritrovare il senso della razza dimenticato, la chiarezza, l'equilibrio, la linea espressiva. Anche nell'arte di Malipiero si nota questo fenomeno. Attraverso fasi successive si è andato slacciando da tendenze e da sistemi non più consoni al nostro clima spirituale; ma egli dovrà tendere al definitivo superamento alla definitiva purificazione. Noi attendiamo l'arte teatrale nuova, viva, solida, forte che sappia conquistare il cuore e la coscienza di tutto il popolo italiano, che il fascismo ha redento col genio e col sangue.<sup>81</sup>

*Ergo*: «Andare verso il popolo»! Non andrà sottovalutato, inoltre, il breve saggio di deontologia professionale con il quale, stranamente, Ghislanzoni volle suggellare il suo articolo, apparso una settimana prima in «Ottobre», annunciante l'imminente andata in scena della *Favola* e dopo aver pertinentemente sottolineato come «realismo e simbolismo si intrecciano in questa trama e vi si compenetrano strettamente»: «La critica si deve limitare a preparare obiettivamente il pubblico alla migliore comprensione dell'opera di arte stessa, ma senza influenzare o ipotecare in alcun modo il giudizio del pubblico, che deve giungere alla ascoltazione teatrale sereno, libero da preconcetti, perché esso pubblico solo dev'esser giudice del valore artistico e teatrale della creazione!».<sup>82</sup>

Un certo, sadico compiacimento si evince, invece, dal resoconto della serata riportato ne «Il Regime Fascista»:

L'opera non ha riscosso le generali simpatie. Il pubblico indipendente [non quello, ossia, degli «ammiratori: i discepoli dell'accademico Pirandello, alcuni seguaci di Alfredo Casella e di Malipiero sparsi qua e là»], cioè la maggioranza del pubblico che ha voluto conservare in platea un riserbo silenzioso e corretto, manifestava la propria scontentezza, il proprio dissenso, lungo i corridoi durante gli intermezzi. Dopo il primo atto gli interpreti sono comparsi alla ribalta chiamati da deboli applausi e non convinti. Il secondo atto, che ostenta più degli altri due la fisionomia scheletrica antiromantico-verista di Malipiero, si è concluso tra approvazioni,

---

<sup>80</sup> «Il pubblico non ha accolto *La favola del figlio cambiato* con il favore e nemmeno col rispetto dovuto ad un artista della probità e del talento di Malipiero. Ha mostrato fin dal principio dell'opera la sua irrequietezza, che somiglia piuttosto ad una ostilità preconcetta. La cronaca registra due applausi con dissensi al primo quadro, e due applausi al secondo quadro del primo atto, al termine del quale sono venuti due volte alla ribalta, oltre agli interpreti, il Malipiero, e il direttore Gino Marinuzzi. I contrasti si sono fatti anche più vivi dopo il secondo atto, che è stato accolto con due chiamate. L'intermezzo che apre l'ultimo atto ha ancora di più rinfocolato l'opposizione dei dissidenti, che hanno zittito in maniera che l'atto si è chiuso tra scarsi applausi, senza che autori e direttore comparissero al proscenio. [...] il primo atto ha vivamente interessato e anche commosso con le espressioni della maternità dolorante e con la scena della fattucchiera e si è chiuso con quattro chiamate a Marinuzzi e agli artisti e una al musicista. I contrasti si accentuarono durante il secondo atto anche a causa di talune frasi considerate d'un verismo troppo crudo; si ebbero alla fine tre chiamate al direttore e agli artisti e una contrastata a Malipiero. Ma durante gli intervalli le discussioni proseguirono animatissime dappertutto, i contrasti di apprezzamento si inacerbirono, sicché i due quadri del terzo atto, che ascoltati avrebbero potuto piacere, si svolsero tra interruzioni che li resero scarsamente comprensibili. Alla fine cinque chiamate solo agli interpreti tra scarsi applausi e dissensi sensibilissimi»: GHISLANZONI 1934<sup>b</sup>. Compositore, autore di un *Re Lear* (1937), Alberto Ghislanzoni fu personaggio di spicco all'interno del SNFM, del cui organo stampa, «Il Musicista», fu direttore tra il 1934 e il '37.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> GHISLANZONI 1934<sup>a</sup>.

malumori e scrollate di spalle, applausi e fischi. L'esecuzione del terzo atto è stata disturbata da proteste, frizzi e risate. La fine dell'opera registra applausi e fischi.<sup>83</sup>

A differenza di Ghislanzoni, l'anonimo recensore si pose, qui, alla testa di una presunta "maggioranza silenziosa" e, se riservò la maggior parte del proprio articolo a un'attenta disamina della «magra vicenda» e della sua «pigra sostanza» del libretto di Pirandello, piuttosto che fare altrettanto con la partitura di Malipiero, limitandosi a rilevarne l'«atonalità», preferì stigmatizzare i «suoi consigli diretti ai giovani», tratti, senza dichiararne la fonte, da un suo recente articolo apparso nel numero di marzo di «Scenario» (mensile diretto da Nicola De Pirro):<sup>84</sup>

Il musicista della *Favola del Figlio cambiato* ha pubblicato recentemente i suoi consigli diretti ai giovani. La prima rappresentazione della sua nuova opera ci fa ricordare le sue fierissime amarezze. Scegliamo tra le sue affermazioni più significative: «È molto triste vedere, ascoltare tanti, che negano l'esistenza di un'arte moderna. Ma per combattere questo "meschinissimo disfattismo" basterebbe dimostrare che i giovani di ingegno ci sono, anche se durano poco. [...] Vorremmo che i giovani tenessero presente che soltanto l'avvenire può dimostrare la vera forza del loro ingegno, e che rispetto all'arte considerassero che vivendo serenamente, sviluppando la loro sensibilità in modo da poter capire tutto ciò che è arte, *pur non creando, sarebbero degli artisti*». Dunque – se abbiamo capito – chi non si entusiasma per la musica nuova, cioè la musica di Malipiero, è un «disfattista». Comodo disfattismo?!...

Canzonatoria e sardonica la chiusa: «Intanto porgiamo a Gian Francesco Malipiero un insospettabile augurio. Possa egli, insieme ai suoi continuatori, ai fedeli, che accompagnano la sua marcia, *sorpassare i maestri del passato*. Forse applaudiremo *domani* anche noi [corsivo mio], forniti di una tarda sensibilità e di una svogliata intelligenza». La tregua, però, durerà poco: l'11 aprile, il quotidiano cremonese di tutti i farinacciani d'Italia tornò a dedicare a Malipiero un articolone – due fittissime colonne – dal titolo decisamente minatorio:

#### COLPIRE SENZA PIETÀ

##### *Le grottesche pretese di certa musica nuova*

Le offensive dei polemisti partigiani contribuiscono qualche volta a disorientare, a rompere le volubili resistenze dei timidi, degli incerti, degli *snoobs*, avvezzi a cadere nella rete delle «parole grosse». Da alcuni anni i rumorosi squilli di un gruppo di interessati, che si proclamano innovatori, imperversano con implacabile insistenza. La Dea, che presentano al pubblico è la musica nuova. La tengono nascosta, ogni tanto la mettono in vetrina e la esaltano con note sterili e dissonanti. I ragazzi si voltano, rimangono un po' impressionati, osservano la marionetta esposta, che indossa una divisa molto semplice. Porta il grembiule e le pantofole. È una donna priva di grazia, una zitellona inacidita, che si sfoga presso i fornelli, agita il ventaglio della cucina con molta energia, afferra i suoi sogni superstiti mentre le pentole borbottano prima del pranzo e della cena. Il viso è pallido, smunto e le sole labbra, sono coralline, tinte con un po' di rossetto. Sulle unghie delle mani nodose brilla qualche goccia di smalto. La moda appiccica i capricci persino ai vecchi, alla gente finita. Giovanotti, alzate la veste del «fantoccio». Scoprirete una canna liscia, vuota, che scricchiola. La stoffa non veste un corpo. Di conseguenza, l'anima è assente. Strombettano in giro: *Musica nuova!* Si tratta di una musica novissima, ferma sulle immagini di Claudio Monteverdi. Dobbiamo tornare all'antico? Anche Verdi disse: – *Torniamo all'antico!*...<sup>[85]</sup> – Ma il Musicista di Busseto con questo suo consiglio non intendeva sopprimere, né condannare le conquiste del suo genio, della sua esperienza. I nostalgici ritorni nel mondo dell'arte debbono essere sentiti con desto equilibrio e con sensibilità moderna. Gli autori drammatici dei nostri giorni, volendo sconvolgere e rinnovare, potrebbero accontentarsi delle sole «forme» della tragedia greca?... Certi musicomani e compositori d'avanguardia fingono d'ignorare l'epoca d'oro del melodramma, il Settecento, l'Ottocento, avvicinano la bocca all'unica fonte di Monteverdi. Parlano, chiacchierano, strepitano e... non sanno bere. Intanto raccolgono in giro le pattuglie dei

<sup>83</sup> «REGIME FASCISTA (IL)» 1934<sup>b</sup>.

<sup>84</sup> MALIPIERO 1934, p. 114.

<sup>85</sup> «È vero che io ho detto "Torniamo all'antico"! Ma io intendo quell'antico che è stato messo da parte dalle esuberanze moderne, ed a cui si dovrà ritornare infallibilmente. Per ora, lasciamo che il torrente straripi. Gli argini si faranno dopo»: l. di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi (Genova, 26 dicembre 1885), cit. in CVR, pp. 248-249.

seguaci... Giovanotti, conoscete davvero certa *musica nuova*? Frequentate le sale dei Concerti, entrate nei Teatri. Il mito cadrà subito, la maschera la farete colare... a picco.<sup>86</sup>

*Ergo*: “Largo ai giovani!” (tranne quelli della «Camerata musicale novecentista», come l’anonimo articolista definisce, più oltre nel suo articolo, i giovani seguaci di Malipiero). Seguono accuse all’ideologia anarchica che si celerebbe dietro al «pirandellismo» del libretto, rinviando, tra l’altro, la falsa notizia della proibizione della *Favola* in Germania (notizia, peraltro, più volte smentita dallo stesso «Regime Fascista»<sup>87</sup>):

La trama della *Favola*, concepita, sviluppata crudamente, staffila, ferisce il “principio d’autorità”? Quest’ accusa la pronunziarono in Germania? Ma le suscettibili tribune tedesche non ebbero torto. L’*Autorità* – intesa nel suo concetto tradizionale, nella sua effigie monarchica, nella sua essenza storica – non deve divenire prigioniera del «caso» per trasformarsi in una persona fisicamente, intellettualmente e moralmente deforme. Essa è giusta interprete della sana intelligenza, dell’umano prestigio. Perciò l’affermazione pirandelliana: – *Non importa che sia questa o quella persona...* – è un rottame delle telluriche amarezze dell’anarchia. Una simile menzogna è scomparsa anche dalla scala delle elucubrazioni bolsceviche. Si tratta però di una *Favola*. Pirandello ripeteva ai suoi amici discepoli: – *È una scherzosa favola...* – Il Teatro Reale dell’Opera l’ha soffocata nella gioconda, fugace tempesta delle risa, delle urla:

Quanto alla musica anti-italiana e anti-melodrammatica – in una parola, “novecentista” – di Malipiero, essa

[...] contrasta con «l’atmosfera inverosimile», che rappresenta la ragione e la corazza del dramma. I tre atti sono invasi, oppressi dal «*recitar cantando*» [più “tornare all’antico” di così...], che stimola i monotoni, uniformi commenti dell’orchestra. *Favola* nelle strofe e negli atteggiamenti, che dovrebbero diffondere un istante di melodia sognatrice. Ma il fascino della delizia e della letizia scaturiva dalla vena dei «romantici». [...]. Quanti hanno un cuore sensibile, una coscienza sveglia, una cultura felicemente attinta e scelte, debbono rifiutare e calpestare senza pietà queste sacrileghe profanazioni della bellezza.<sup>88</sup>

Per chi non avesse compreso l’antifona, ecco venire in loro soccorso, nell’articolo successivo, l’utile ammaestramento di un Accademico d’Italia: «Mascagni [...] ha detto come la composizione della sua nuova opera [*Nerone*] sia stata suggerita dal vivo piacere di non finire la sua vita artistica e materiale senza prima avere scritto un’opera veramente italiana, soprattutto romana, perché la Roma dei Cesari e del Littorio è divenuta oggi faro di luce nuova e punto di riferimento nel mondo. “Non abbiamo leggende come i Paesi del nord – ha soggiunto l’oratore – ma nel nostro Paese prevale sulle leggende la storia, che è romana, e come tale inobliviabile”».<sup>89</sup>

Se, nel primo numero utile (il doppio numero del 31 marzo; FIG. 5), l’insuccesso di pubblico della *Favola* fu presentato da «Il Selvaggio» come lo svelamento del «trucco su cui poggia tutta una montatura intellettualistica ai danni della salute pubblica [...]. Noi vogliamo [...] meno cavilli e più cuore, meno salotto e più popolo»,<sup>90</sup> nello stesso editoriale si dava anche annuncio di «un supplemento interamente dedicato al triste episodio, che uscirà al più presto». Per il momento, «Il Selvaggio» ne approfittò per rincarare la dose delle parole pronunciate dal Duce tredici giorni prima, ossia contro «le deviazioni dello “spirito borghese”».<sup>91</sup> Eloquente, in questo senso, la soprastante vignetta: l’*homo novus* fascista, *sub specie* di giovane e atletico ardito manganello-munito, si prepara a disperdere la

<sup>86</sup> «REGIME FASCISTA (IL)» 1934<sup>c</sup>.

<sup>87</sup> Si veda ivi 1934<sup>a</sup>, e la seguente: «Il Ministro tedesco della Propaganda, Goebbels, corse ai ripari con un preciso marconigramma: “L’opera di Pirandello e Malipiero non è stata proibita. La pretesa proibizione è inesistente”»: ivi 1934<sup>b</sup>.

<sup>88</sup> Ivi 1934<sup>c</sup>.

<sup>89</sup> Ivi 1934<sup>d</sup>. Un paio di colonne più in là sono fotoprodotti due bozzetti delle scenografie della *Favola*. La didascalia recita: «Una [*sic*] scena della *Favola del Figlio cambiato*, che si è rappresentata per una sera sola al Teatro Reale dell’Opera. La messa in scena, l’unica cosa bella dell’opera caduta, è di C. E. Oppò».

<sup>90</sup> «SELVAGGIO (IL)» 1934<sup>a</sup>, p. 1.

<sup>91</sup> SELVAGGIO N. 1.

grassa *silhouette* di un borghese d'età giolittiana, iconizzazione dell'intellettuale *snob* ed esterofilo (si noti la foggia, vagamente *british*, dell'oggettistica che caratterizza l'ombra).

Il promesso supplemento, intitolato per l'occasione «Il Selvaggio musicale» e corredato dall'immancabile, folkloristica vignetta (nella quale, a cantare «All'armi! all'armi siam fascisti», non è una sfilata di Camicie nere, ma di "neri"), uscì il 20 aprile: «Dopo circa venti anni di continuo, generale e illimitato predominio [del modernismo]», si leggeva nell'editoriale, al solito, in un linguaggio volutamente populistico, «i fischi dell'opera di Malipiero segnano il primo passo verso il rendiconto generale». <sup>92</sup> Nel tipico stile aforistico del foglio fondato a Colle Val d'Elsa nel '24, a un sirventese contro Pirandello seguiva, nell'ultima pagina, un salace ciclo di nove aforismi di Bruno Barilli, gl'ultimi tre dei quali dedicati a Malipiero, all'altrettanto 'declamatorio' Pizzetti e al loro editore: «MALIPIERO. Aforistico e funebre. Non basta qualche battuta buona a rialzar le sorti del suo neoavanguardismo. Là dove Strawinski zoppica, Malipiero procede addirittura sul sedere. / PIZZETTI. Autore di congetture e di tergiversazioni musicali. È rimasto indietro senz'essere mai stato all'avanguardia. / L'INDUSTRIA LIRICA. La Casa Ricordi vive nel secolo scorso. Intanto uccide il secolo presente. Sul quale camperà nel secolo venturo». <sup>93</sup> *Dulcis in fundo*, la redazione siglava, così, il supplemento: «Non si creda che il fiasco di Malipiero c'interessi come un episodio artistico, o che ne vogliamo fare una questione d'arte. Per noi, non è che un sintomo fra i tanti del contrasto che c'è, e che noi cerchiamo disperatamente da dieci anni di porre in evidenza, fra il mondo intellettuale e la realtà autentica della vita italiana. Si tratta di valutare questi sintomi, di raggrupparli, di intenderne il valore documentario, e non sarà difficile persuadersi della necessità di chiudere il credito, finora eccessivo, talvolta illimitato ai rappresentanti del modernismo intellettuale». <sup>94</sup>



FIG. 5. Prima pagina de «Il Selvaggio», 31 marzo 1934.



FIG. 6. Prima pagina de «Il Selvaggio musicale», 20 aprile 1934.

Nei neanche due anni che gli rimasero da vivere, Pirandello rimuginerà in silenzio la propria amarezza nei confronti di Mussolini, rompendo di quando in quando il muro del proprio risentimento con

<sup>92</sup> ULTIMI DUE (GLI) 1934, pp. 25-27.

<sup>93</sup> BARILLI 1934.

<sup>94</sup> «SELVAGGIO (IL)» 1934<sup>b</sup>.

vuoti elogi alle premure del Capo e delle organizzazioni del Regime per la rinascenza della vita teatrale nazionale,<sup>95</sup> ma il Teatro Nazionale promessogli da Mussolini, non verrà neanche dopo che, in occasione della “Giornata della fede” (18 dicembre 1935), fece pervenire direttamente a “Lui” il proprio medagliere aureo, comprendente anche la *Nobel Medal* conferitagli nel novembre del ’34. Scongiurando, così, drappi e camicie nere, Pirandello dettò nel suo testamento che, una volta morto, lo si sarebbe dovuto avvolgere, «nudo, in un lenzuolo». Com’è noto, la “storia esterna” della *Favola* si riflette ne *I giganti della Montagna*: i fantocci che prendono vita nell’Atto III non sono che i personaggi del suo libretto per Malipiero e l’incompiuto dramma si sarebbe dovuto concludere, all’Atto IV, proprio con una rappresentazione, da parte della compagnia teatrale capitanata da COTRONE-Pirandello, de *La favola del figlio cambiato*; rappresentazione che, alla presenza dei Giganti-Gerarchi «parati a festa», sarebbe stata da questi ripetutamente interrotta con grassi e volgari insulti e, infine, definitivamente rovinata dalle loro violente intemperanze, di fronte alle quali, la sensibile ILSE-Abba, prima donna della compagnia, sconvolta, stramazza esanime sulle tavole del palcoscenico. (Pare che, quando venne ricevuto a Palazzo Venezia dopo che gli venne conferimento il Premio Nobel, avendo malauguratamente confidato il suo platonico trasporto per la Abba, Pirandello si sia sentito consigliare dal suo volitivo ospite: «Quando si ama una donna, non si fanno tante storie, la si butta su un divano».<sup>96</sup>) Quanto a Malipiero, proseguendo l’allegorico giochino, si sarebbe tentati di immaginarlo trasfigurato nella seconda donna della compagnia teatrale della contessa Ilse, DIAMANTE, che, nella scena conclusiva dell’Atto III (prodromica delle ‘prima italiana’ della *Favola* e delle reazioni ch’essa avrebbe sortito), avvertendo «*potentissimo da fuori, il frastuono della cavalcata dei Giganti della Montagna che scendono al paese [...] con musiche e grida quasi selvagge*», di fronte all’incombente minaccia, lascia cadere l’ultima battuta: «Io ho paura! ho paura». Tela.

Fino al 1939 Malipiero non disperò che il *veto* alla *Favola* potesse prima poi decadere (ma invano) e dai suoi scritti in ricordo di questa sua infausta, seconda collaborazione con Pirandello – prima, ci fu la loro compartecipazione alla realizzazione del film *Acciaio* di Ruttmann – traluce un rincrescimento e, quasi, un senso di colpa sincero (ma tardivo). Tuttavia, diversamente dal drammaturgo, Malipiero corse subito ai ripari, iniziando a comporre sin dall’estate successiva una *Literaturoper* shakespeariana che sapeva sarebbe risultata certamente gradita all’*establishment*, nonostante la fantasia dell’*intelligenza* teatrale dell’epoca fosse infiammata dal tarlo mussoliniano di un futuribile “Teatro di masse”, altrimenti detto “Teatro dei Ventimila”. Guardando certamente alle esperienze del teatro di propaganda sovietico e coll’intimo desiderio di poterle emulare, il 28 aprile 1933, parlando nel ridotto del Teatro Argentina in occasione del 50° anniversario della fondazione della SIAE, il Duce, oltre a proclamare la propria considerazione verso l’alta missione educativa del teatro, invitava gli autori ad abbandonare il «famigerato “triangolo”, che ci ha ossessionato finora», e a fare in modo che le passioni collettive avessero finalmente espressione drammatica, predisponendosi, così, al «teatro di masse, il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone».<sup>97</sup> Diretto da Blasetti alla testa di decine di collaboratori, *18 BL*, il primo, ‘disumanizzato’ esperimento collettivo di Teatro di massa – protagonisti indiscussi del quale furono, infatti, gli omonimi autocarri FIAT, attornati da centinaia di reduci di guerra, manipoli in camicia nera e coloni – andò in scena il 29 aprile 1934, ma deluse le aspettative delle masse di spettatori e di critici accorsi, presso Firenze, all’Albereta dell’Isolotto. Per quanto i temi di discussione assegnati ai Convegni di teatro nelle prime edizioni dei Littoriali della Cultura e dell’Arte si fossero incentrati, tra il 1934 e il ’36, proprio sul teatro di propaganda (compreso quello relativo alla difesa dei valori della famiglia, assegnato ai Littoriali del ’35), le linee-guida sul carattere spirituale e sulle specificità del nuovo spazio scenico del Teatro di massa, illustrate ai drammaturghi e agli architetti “ingegneri di anime” (per dirla con Stalin), rispettivamente, da Massimo Bontempelli e da Gaetano Ciocca, al IV Congresso Volta presieduto da Pirandello (Roma, Accademia d’Italia, 8-14 ottobre 1934), cadranno nel vuoto, specie dopo che il Regime diede fondo alle casse dello Stato per la Guerra d’Etiopia e per l’inaugurazione, all’ombra dello *slogan* (leninista) «La cinematografia

<sup>95</sup> Cfr. GIM. 1934.

<sup>96</sup> Così riferì Corrado Alvaro: cfr. GIUDICE 1963, p. 460.

<sup>97</sup> Cit. in FORGES DAVANZATI 1933, p. 191.

è l'arma più forte», di Cinecittà, il 28 aprile 1937 (anniversario della “Marcia su Roma”). Quanto alla copiosissima produzione operistica contemporanea, essa, invero, si assestò su tematiche lirico-sentimentali e piccoloborghesi che trovano un corrispettivo nel “Cinema dei telefoni bianchi”; basti ricordare alcune delle novità che, nelle stagioni liriche italiane 1935-36, si affiancheranno al *Giulio Cesare* di Malipiero (Genova, Teatro Carlo Felice, 8 febbraio 1936): *Cyrano de Bergerac* di Alfano (Roma, T. R. dell'Opera, 26 gennaio 1936), *Le astuzie d'amore* di Casavola (Bari, T. Petruzzelli, 28 gennaio 1936) e *Il campiello* di Wolf-Ferrari (Milano, T. alla Scala, 11 febbraio 1936), titoli che, peraltro, tranne quello di Rossato da Boccaccio, godono tuttora di riprese. Eccezion fatta per il *Dibuk* di Ludovico Rocca (Milano, T. alla Scala, 24 marzo 1934), anche le prove dei più giovani compositori della generazione “del Littorio” si attestavano su un epigonismo del teatro musicale d'età umbertina, verista o ispirato a un medioevo di cartapesta e i girovaghi Carri di Tespi ‘lirici’ continuarono, con poche eccezioni, a essere trainati dal *tandem* Verdi-Mascagni. Non stupisce che, in questo panorama (e, non da ultimo, dopo il sorprendente “pasticciaccio brutto” della *Favola*), Petrassi, avvertendo di parlare, lui, allievo di Casella, a nome di giovani che, «fuori dai luoghi comuni accademici e delle viete formule melodrammatiche ottocentesche, non sono più attratti da quella che si chiama la polvere del palcoscenico», scrivesse un articolo intitolato *Perché i giovani musicisti non scrivono per il teatro*.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> PETRASSI 1935.

## 2.

### Dall'‘Ur-Giulio Cesare’ al *Giulio Cesare*

Appena sei giorni dopo la caduta della *Favola*, Malipiero aveva offerto a Bontempelli la propria disponibilità a mettere in musica il suo *La guardia alla luna* (1919).<sup>99</sup> Non una *pièce* a caso. Aurora Cogliandro ha giustamente rilevato la forte assonanza di questo lavoro teatrale con il libretto di Pirandello,<sup>100</sup> memore a sua volta, secondo Marzio Pieri, del bontempelliano *Il figlio di due madri* (1929), «romanzo, quest'ultimo, nel quale ancora una volta il fatto centrale è costituito dalla assenza/scambio/smarrimento di un figlio, tema che peraltro ricorre anche in uno degli episodi che formano le *Sette canzoni*»,<sup>101</sup> ossia il terzo. Se *Il ritorno* è la canzone, meglio, la ninna-nanna di un'anziana madre obnubilata dal dolore, tanto da non riconoscere, al suo ritorno, il figlio ritenuto morto, *La guardia alla luna* è il dramma di Maria, una giovane madre abbandonata dal marito e alla quale un gruppo di suore impietosite dalla follia causata dalla morte, ancora nella culla, della sua bambina, sottrae il cadaverino mentr'ella è ancora in preda allo *shock*. Abbandonato questo naturalistico interno, nei successivi, rettilinei sei quadri, Maria si sospingerà senza requie lungo un calvario al chiaro di luna (una luna istericamente accusata dalla donna di essere la cagione della propria sciagura), muovendo attraverso luoghi e scenari decisamente espressionistici e costellato dall'incontro con personaggi astratti. Inutile dire che, di tale proposta di collaborazione, insorta in Malipiero sull'onda dell'indignazione per il torto subito, non se ne fece più nulla. I mesi successivi furono, comunque, assai produttivi: Malipiero fu impegnato nella composizione del *Quarto Quartetto*, del *Primo Concerto* per pianoforte e orchestra, della *Sonata a cinque*, nonché de *Il Commiato*, per baritono e orchestra («Si può eseguire anche senza la voce»), sui versi dell'*A me stesso* di Leopardi. A dispetto del sottotitolo di quest'ultimo lavoro, *Fine*, Malipiero era meno pessimista di quanto si possa pensare circa la possibilità di rimettere in carreggiata la *Favola* e, oltre a 'rattopparla',<sup>102</sup> sempre nel corso dell'estate pose mano al suo nuovo lavoro teatrale, tratto dalla *Tragedy of Julius Caesar* di William Shakespeare, sicuro che, se almeno questo titolo fosse risultato gradito al 'nuovo Cesare', forse, quello di Pirandello avrebbe potuto tornare, quanto prima, a essere nuovamente rappresentato.

*Giulio Cesare*, la cui composizione assorbì completamente Malipiero fino al 10 febbraio 1935, sarà il primo dramma musicale di quelli che il compositore stesso definirà la «parentesi lirica»<sup>103</sup> della propria produzione teatrale che precede *I Capricci di Callot* (1942),<sup>104</sup> ma anche il titolo con il quale intese rifarsi una verginità agli occhi del regime, mobilitando le più influenti tra le sue conoscenze allo scopo sia d'informare il Duce sui progressi del suo nuovo lavoro teatrale sia di mandarlo al più presto in scena una volta completato. Tra queste personalità spiccava Giuseppe Bottai, il quale, nel tentativo di ricucire i

---

<sup>99</sup> Cfr. l. di G. F. Malipiero a Massimo Bontempelli (Firenze, 30 marzo 1934), cit. in *CMB*, pp. 112-114: 113. Su questa mancata collaborazione si veda la prefazione della curatrice di quest'ultimo carteggio: COGLIANDRO 1992, pp. 98-100.

<sup>100</sup> Ivi, p. 98

<sup>101</sup> Cfr. PIERI 1991, p. 561.

<sup>102</sup> A questo proposito, così, Anna Wright – seconda moglie di natali inglesi di Malipiero – scrisse alla mecenate statunitense Elizabeth Sprague Coolidge, committente e dedicataria, rispettivamente, del *Quarto Quartetto* e della *Sonata a cinque*: «Francesco has been working hard at altering (and almost improving in a way) the parts of the Pirandello opera which gave such political offence, it has been a work of bitterness more than love, but I really think that the result of this work is for greater perfection not for a concession to public demand»: l. (copia) di Anna Wright in Malipiero a Elizabeth Sprague Coolidge (Asolo, 1° settembre 1934): FM, f. “Coolidge, Elizabeth S”. Nella speranza di salvare il salvabile, quell'estate Malipiero non mancò di suggerire a Pirandello di apportare vari cambiamenti al libretto della *Favola* (cfr. l. di G. F. Malipiero a Luigi Pirandello [Asolo, 25 luglio 1934], in *CPM*<sup>a</sup>, pp. 134-136): a convincerlo a riallacciare i contatti con Pirandello fu Pizzetti (cfr. l. di I. Pizzetti a G. F. Malipiero [Cortina d'Ampezzo, 20 luglio 1935], cit. in NICOLODI 1980, p. 61, ma Pirandello non volle «pensarci più» (cfr. l. di Pirandello a Malipiero [Castiglione, 2 agosto, e Roma, 21 ottobre 1934], cit. in *CPM*<sup>a</sup>, pp. 136-137).

<sup>103</sup> MALIPIERO 1952, p. 201.

<sup>104</sup> *Antonio e Cleopatra* (1938), sempre da Shakespeare, l'euripidea *Ecuba* (1940) e *La vita è sogno* (1941), da Calderón de la Barca.

rapporti tra Mussolini e Malipiero, già due giorni dopo la prima e ultima rappresentazione della *Favola* si era adoperato a fare da ‘sensale’ tra i due e, pur non riuscendo a combinare l’incontro sperato dal compositore (non il primo),<sup>105</sup> poté quantomeno rincuorare quest’ultimo che Mussolini, se con qualcuno doveva avercela, quegli non era certamente lui, ma Piradello.<sup>106</sup> Quanto, poi, all’infondato timore di Malipiero che la proibizione della *Favola* potesse avere ripercussioni negative sulla propria carriera di docente di composizione superiore al Liceo musicale di Venezia,<sup>107</sup> questo venne fugato sul finire di luglio: l’insperato, diretto intervento del Capo del Governo in difesa sua e del suo posto di lavoro<sup>108</sup> è da ritenere cruciale nella decisione di voler dedicare a Mussolini, a mo’ di *ex voto*, il suo *Giulio Cesare*. Tornando a Bottai, se, come avrò modo di dimostrare, Bottai si incaricherà personalmente anche per promuovere l’andata in scena del *Giulio Cesare* (su un inopinato palcoscenico, come si vedrà), si può addirittura azzardare l’ipotesi che sia stato proprio l’ex ministro delle Corporazioni e futuro ministro dell’Educazione Nazionale ad aver suggerito o, quantomeno, avvallato il soggetto dell’opera riparatrice: un’ipotesi, non solo niente affatto peregrina o sorprendente alla luce della centralità di Bottai nella sintesi delle logotecniche del regime, ma che traluce da una lettera dello stesso Bottai a Malipiero, nella quale, schernendosi, minimizzò con modestia l’appellativo, affibbiatogli dal compositore, di «padrino» del *Giulio Cesare*.<sup>109</sup> Del resto, questo titolo shakespeariano s’impondeva da sé, ché il gradimento di Mussolini per il *Julius Caesar* era internazionalmente risaputo sin dal 1932, anno nel quale venne pubblicato e tradotto in più lingue quel *best seller* che furono i *Mussolinis Gespräche mit Emil Ludwig* (Berlin, Zsolnay, 1932):

– *Ha imparato solo dalla realtà? Recentemente parlammo del potere e della poesia. Se oggi Lei vede dal suo palco “Coriolano” o “Cesare” sorride Lei, o li studia con vantaggio?* – Mussolini si volse verso un tavolo coperto di libri e prese quello che stava sopra di tutti. Era aperto. «Ecco Cesare» disse egli sfogliando in una edizione francese di Shakespeare. «Una grande scuola per i governanti. Pensavo proprio come pure Cesare, negli ultimi giorni, sia diventato la vittima della [bella] frase». – *Di quella storica o di quella drammatizzata?* – «Temo anche di quella storica» disse egli pensoso.<sup>110</sup>

## 2.1. Malipiero a Canossa

Riprendiamo le fila del discorso sulla genesi del *Giulio Cesare* e, non disgiunto da quest’ultimo, sul recupero del presunto strappo tra Mussolini e Malipiero a partire da una lettera del 15 luglio 1934, attraverso la quale, rompendo un lungo silenzio, il compositore informava Pirandello della buona novella appresa da una dama veneziana sua estimatrice – la contessa Nerina Pisani Volpi di Misurata? – e da quest’ultima graziosamente estorta durante un *pour parler* con Mussolini nei giorni dello “storico incontro” tra quest’ultimo e Hitler, avvenuto tra il 12 e il 14 giugno 1934, tra Stra e Venezia:

Da 3 mesi non ho sue notizie. Ho visto quanto ella è stata rappresentata in questi ultimi mesi e con quale successo. Forse non più del solito, ma a me ha fatto piacere di seguirla perché ho potuto così convincermi che delle ignobili giornate romane non era rimasto che un lontano ricordo. È difficile distruggere gli artisti che sono veramente artisti per fare piacere a quelli che non lo sono! Della famosa visita (udienza) non ho

<sup>105</sup> Circa le udienze precedentemente accordate a Malipiero da Mussolini, si veda NICOLODI 1984, pp. 353 e 358, n. 39. Quanto alle raccomandazioni del ‘Comandante’ al Duce per favorire la nomina del compositore suo protetto – insieme a Pizzetti – ad Accademico d’Italia, si veda, invece, CdAM, pp. 270, 277-278, 292-294.

<sup>106</sup> «Caro Presidente, / il Maestro Malipiero, del tutto rasserenato da quanto ebbi a dirgli dopo il colloquio ch’io ebbi con Te, mi chiede ora di poterTi parlare [annotazione della Segreteria: “manca per ora la possibilità”]. / Egli si trova ad Asolo, dove eventualmente poi farlo chiamare, per riceverlo con o senza Pirandello, a Tuo giudizio. / Devotamente»: l. di G. Bottai a B. Mussolini (9 aprile 1934), cit. NICOLODI 1984, p. 360. L’incontro tra Bottai e Mussolini avvenne il 26 marzo, come si evince dalla lettera di Malipiero a Bontempelli (30 marzo 1934) cit.

<sup>107</sup> Cfr. l. di G. F. Malipiero a M. Bontempelli (30 marzo 1934) cit., pp. 113-114, e, circa l’infondatezza di tale timore, l. di Guido Beer a Osvaldo Sebastiani (6 agosto 1934), cit. in NICOLODI 1984, p. 361

<sup>108</sup> Cfr. l. di O. Sebastiani a G. Beer (25 luglio 1934), cit. in ivi, p. 360.

<sup>109</sup> Cfr. l. di G. Bottai a G. F. Malipiero (Pisa, 30 ottobre 1934) cit. *infra*.

<sup>110</sup> LUDWIG 1932, p. 192.

saputo più nulla, cioè mi sono state riferite queste parole, da una signora che, a un banchetto durante il soggiorno del Capo a Venezia, si è trovata alla sua destra. Egli ha detto: «quella sera al Teatro Reale ho preso cappello. Mi hanno chiesto un'udienza ma allora non ho voluto riceverli, mentre adesso li vedrei con piacere». Che le pare?<sup>111</sup>

La prima occasione utile per poter incontrare Mussolini di persona si presenterà a Malipiero in settembre.

Un mese e un giorno dopo il succitato tentativo di mediazione diplomatica di Mussolini tra il famelico cancelliere tedesco e il Governo austriaco, il presidente Engelbert Dolfuß venne assassinato durante il tentato *putsch* nazista di Vienna. Onde manifestare tutta la propria vicinanza all'Austria, nel pomeriggio del 13 settembre 1934, Mussolini lasciò la Rocca delle Caminate – suo *buen retiro* a metà strada fra Predappio e Forlimpopoli – in compagnia del suo segretario, Osvaldo Sebastiani, per raggiungere in serata, quasi a sorpresa, Venezia, dove il Duce assistette, l'indomani, alla rappresentazione del *Così fan tutte* di Mozart prodotto dalla Wiener Staatsoper (direttore, Clemens Krauss; regia, Lothar Wallerstein).<sup>112</sup> L'incontro tra Malipiero e Mussolini risalirebbe, dunque, al 14 o al 15 settembre. Non sappiamo se Mussolini fosse stato prevenuto su questo incontro né da chi Malipiero abbia ricevuto la 'soffiata' (forse, dall'on. Suppiej, allievo di Malipiero), ma, se le doviziose cronache mondane di quei giorni non segnalano il compositore tra i notabili liberi di circolare nella *hall* dell'«Hotel Excelsior», al Lido, e nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, tra questi figuravano il conte Giuseppe Volpi di Misurata, Adriano Lualdi – rispettivamente, presidente e direttore artistico del Festival Internazionale di Musica Contemporanea – e Ugo Ojetti,<sup>113</sup> la cui comune conoscenza tanto con Malipiero quanto con Mussolini poté agevolmente favorire loro d'introdurre alla presenza del Capo del Governo il compositore. (Non sappiamo se fu in quest'occasione che Mussolini dichiarò a Malipiero: «Lei ha commesso l'errore di mettere in musica il libretto [*La favola del figlio cambiato*] di un cretino»,<sup>114</sup> per dirla con un d'Amico reticente sulla propria fonte.) Stando al carteggio Bottai-Malipiero, si evince che quest'ultimo accennò senz'altro al Duce alla composizione, *in itinere*, del suo nuovo dramma musicale, anche se, per quanto il compositore potesse ritenersi soddisfatto della, forse inaspettata, accoglienza riservatagli da Mussolini (descritta in termini entusiastici in una lettera a Bernardino Molinari: «A Venezia mi sono incontrato col Duce che è stato con me, come sempre, molto affabile: la burrasca è passata. Speriamo che certi amici non soffino di nuovo sul fuoco»<sup>115</sup>), si dovette trattare, a suo modo di vedere, di un incontro troppo fugace; quindi, benché fosse ancora a metà del suo lavoro, Malipiero non si dette requie per incontrare Mussolini in forma privata, onde potergli illustrare i progressi nella stesura del *Giulio Cesare*. A tal fine, sollecitò nuovamente aiuto all'amico Bottai, il quale, il 30 ottobre, rispose propositivamente al suo invito:

Caro amico, [...]. Sapevo già del tuo colloquio veneziano. Ne sono stato lietissimo; e credo che si debba chiedere l'udienza. Potrò farlo io stesso. Ma deve dirmi se debbo chiedere un'udienza semplice o un'udienza-audizione e in quale periodo. Attendo un tuo chiarimento, prima del 9 pr[ossimo]. In quanto al tuo *Giulio Cesare*, perché dargli un padrino così indegno? Tutto di me è a tua disposizione, per aiutare e difendere la tua opera: con la più cordiale e discreta amicizia. Sii sereno e tranquillo. La maggiore forza è in te, nel tuo animo di creatore.

Credimi, con affetto, tuo,  
Giuseppe Bottai<sup>116</sup>

Grazie ai buoni uffici di Bottai, Malipiero ottenne finalmente la tanto sospirata udienza, fissata per il 10 gennaio 1935. Cadendo di domenica, essa dovette aver luogo a Villa Torlonia e dovette durare poco se il

<sup>111</sup> L. di G. F. Malipiero a Luigi Pirandello (Asolo, 15 luglio 1934), cit. in *CMP*<sup>a</sup>, pp. 326-329: 326.

<sup>112</sup> Quella del *Così fan tutte* era la prima di due rappresentazioni straordinarie inserite nel cartellone della III edizione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea: nella seconda (16 settembre 1934), sempre al Teatro La Fenice venne presentata per la prima volta in Italia *Die Frau ohne Schatten* di Richard Strauss.

<sup>113</sup> «STAMPA (LA)» 1934.

<sup>114</sup> Cfr. F. D'AMICO 1952 e ID. 1982<sup>a</sup>, p. 602.

<sup>115</sup> L. G. F. Malipiero a Bernardino Molinari (Asolo, 15 ottobre 1934), in ANSC, AS, f. "Molinari", 1934.

<sup>116</sup> L. (int.: «R. Università di Pisa / Scuola Superiore di Scienze Corporative / Il Direttore») di Giuseppe Bottai a Malipiero (Pisa, 30 ottobre 1934): FM, f. "Giuseppe Bottai".

compositore non ebbe neanche l'occasione di sedersi al pianoforte per far ascoltare al Duce la sua primizia. Oltre a illustrare la nuova partitura teatrale e a offrirgliene la dedica, dalla corrispondenza con i gerenti di Casa Ricordi si evince che Malipiero colse l'occasione per avanzare (coraggiosamente) la grazia nei confronti del 'Figlio proibito',<sup>117</sup> ma al solo toccare questo tasto, il Duce dovette impettirsi: «Ciò non è possibile. Per ora chi in alto l'ha condannata [la *Favola*] non può ricredersi. Dunque col dramma di Giulio Cesare (che il Duce ha MOLTO gradito[,] prego di notare il MOLTO) noi dobbiamo collaborare per una completa rivendicazione [della *Favola*]». <sup>118</sup> Un anno più tardi, una volta regolati i conti con la censura e a un mese dall'andata in scena del *Giulio Cesare*, Malipiero volle immortalare quella udienza in un articolo pubblicato, grazie all'interessamento di Bontempelli, ne «L'Italia letteraria»:

[...] il Duce ha definitivamente cancellato tutti i dubbi con le sue ottimistiche profezie sul *Giulio Cesare*. Il "manoscritto" è stato scrutato, pesato, sondato e non si può dimenticare la convinzione con la quale Egli ha accettato l'offerta di questa fatica senza peso. «Vorrei intorno a me soltanto uomini grassi». Lo strano desiderio di Cesare ha profondamente colpito il Duce e il suo volto si è aperto a un sorriso di approvazione. Tutto è musica nulla è musica. Il sorriso del Duce è stato per se stesso di una musicalità che corrisponde a tutti i ritmi, a tutte le armonie che spesso cerchiamo e non troviamo. Appunto perché tutto è musica è difficile precisare nell'arte musicale i valori definitivi, quei valori che creano l'equilibrio tra il passato e l'avvenire. Nella musica troppo spesso il deserto pare senza speranza, senza oasi e tutti si perdono perché non riescono a individuare nemmeno quelle oasi che per la loro vastità dovrebbero essere visibili anche per i ciechi. «Il mondo è popolato da uomini tutti in carne e ossa, tutti intelligenti, ma ne conosco uno solo che rimanga al suo posto, inaccessibile, incrollabile...». Così diceva Giulio Cesare [di sé].<sup>119</sup>

Come ha giustamente sottolineato Fiamma Nicolodi, Malipiero, con questo articoletto incentrato sul lusinghiero viatico ricevuto in quell'occasione da Mussolini, «nell'informare il pubblico dei detrattori – reali o immaginari –, pareva mettersi questa volta al riparo dalle critiche sotto l'ombra dell'influente dedicatario»,<sup>120</sup> non da ultimo, per via dei 'difetti' dell'eponimo eroe della tragedia shakespeariana: non si dimentichi che, un anno prima, inopinatamente, «Il Regime Fascista» aveva rimproverato Mascagni alla stregua di un disfattista, per aver offerto, con il suo *Nerone* su libretto del defunto Giovanni Targioni-Tozzetti, un'immagine decadente della Roma imperiale, niente affatto in linea con lo spirito eroico degli attuali tempi.<sup>121</sup>

## 2.2. Il libretto.

Nella già citata lettera a Mrs Coolidge, la Signora Malipiero ci conduce direttamente alla fonte utilizzata dal compositore per il libretto del *Giulio Cesare*:

I am simply brimming over with desire to tell you what he [Malipiero] is working at now, he is rather secretive about it, but I feel to you I can reveal everything: the theatre is always a lure, he always hearkens back to opera, but this time he goes back to being the author of his own libretti and the person responsible for the words, but actually he is not absolutely responsible for he is adapting a play of a great departed dramatist, will you ever guess that he has turned to Shakespeare, and will you ever of making a libretto out of it, following the Shakespearean text as closely as possible, he works on the French translation of François Hugo, but he has his English

---

<sup>117</sup> «Siamo lieti che, in seguito al colloquio da Lei riferitoci, tutto sia stato chiarito e appianato per quanto concerne la vicenda romana della *Favola*. Ci auguriamo che ciò prelude a una ripresa italiana del lavoro, il che costituirebbe la più bella e indiscutibile prova della... liquidazione del passato. / Quanto al Suo nuovo lavoro, francamente non ci sembra il caso che l'argomento possa essere trattato superficialmente, per corrispondenza. Preferiamo di parlarne di presenza, all'occasione di una Sua venuta a Milano. Frattanto gradiremmo prendere conoscenza del libretto, nella versione fattane da Lei»: l. d. (c. int.: «G. Ricordi & C. / Editori») di Carlo Clausetti e Renzo Valcarengi a G. F. Malipiero (Milano, 21 gennaio 1935). FM, f. "Ricordi 1935".

<sup>118</sup> L. d. (copia) di Malipiero ai gerenti di Casa editrice G. Ricordi & C. (C. Clausetti e R. Valcarengi), 3 cc.: 2r-3r.

<sup>119</sup> MALIPIERO 1936.

<sup>120</sup> Cfr. NICOLODI 1984, p. 239.

<sup>121</sup> Si vedano questo e altri riscontri 'critici' ivi, pp. 53-58. Il *Nerone* di Mascagni era andato in scena per la prima volta al Teatro alla Scala il 16 gennaio 1935.

text as his side and I translate it out to him as he wants to be even closer to the English than the French translation, alth[ough]’ it is the libretto that has occupied and preoccupied him yet at the same time of working it he is constantly thinking of the music of it. I know you will be mightily thrilled at this news.<sup>122</sup>

Dunque, pur tenendo l’originale inglese sulla scrivania e le competenze linguistiche di sua moglie a propria disposizione, come Mussolini, probabilmente, Malipiero lesse il *Jules César* nella traduzione di François-Victor Hugo,<sup>123</sup> alla quale si attenne scrupolosamente, come si evince, nella bozza manoscritta del libretto (*GClibrA*),<sup>124</sup> da un’annotazione vergata a matita in margine all’ultima allocuzione di Bruto nel suo duetto con sua moglie Porzia (quadro I.2): «*Nel testo francese / da questo punto / Bruto da [sic] del tu / a Porzia*». <sup>125</sup> Eccone la riprova, relativa proprio a questo passaggio dalla 2<sup>a</sup> persona plurale a quella singolare:

[...]		[...]	
	BRUTUS		BRUTO
Ne vous agenouillez pas, ma gentille Portia.		Non inginocchiatevi, mia gentile Porzia.	
	PORTIA		PORZIA
Je n’en aurais pas besoin, si vous étiez mon gentil Brutus [...].		Se voi foste gentile con me, non sarebbe necessario che io m’inginocchiassi.	
	BRUTUS		BRUTO
Vous êtes ma vraie et honorable épouse ; vous m’êtes aussi chère que les gouttes vermeilles qui affluent à mon triste cœur.		Voi siete la mia vera e onorata sposa; voi mi siete cara, come le gocce vermiglie che affluiscono al mio triste cuore.	
	PORTIA		PORZIA
Si cela était vrai, je connaîtrais ce secret. [...].		Se ciò fosse vero, conoscerei il vostro segreto.	
	BRUTUS		BRUTO
O dieux! rendez-moi digne de cette noble femme!		O Dei, fatemi degno di questa nobile donna!	
	( <i>On frappe.</i> )		( <i>Si batte.</i> )
Écoute, écoute! On frappe. Portia, rentre un moment ; et tout à l’heure ton sein partagera les secrets de mon cœur. [...]. Quitte-moi vite.		Ascolta. Battono. Porzia, ritirati per un momento. Fra poco il tuo seno dividerà il mio segreto. Lascia-mi. Presto.	
	( <i>Sorte Portia.</i> ) <sup>126</sup>		( <i>Porzia esce. [...].</i> ) <sup>127</sup>

Dal canto suo, Malipiero non rivelò nemmeno al suo editore la vera fonte da lui impiegata,<sup>128</sup> mentre, nei giorni precedenti l’andata in scena del *Giulio Cesare*, depistò i curiosi mettendo in giro la voce di essersi riferito a più edizioni tedesche della tragedia shakespeariana.<sup>129</sup>

<sup>122</sup> Cfr. l. di A. Wright a E. Sprague Coolidge (Asolo, 1° settembre 1934) cit.

<sup>123</sup> SHAKESPEARE 1862 o edizioni successive. Non una edizione del *Julius Caesar* figura, tuttavia, nella biblioteca del compositore, oggi facente parte del FM.

<sup>124</sup> Questa fonte si rivela preziosa, in quanto consente di enucleare le varianti genetiche testuali del libretto.

<sup>125</sup> *GClibrA*, p. 10.

<sup>126</sup> SHAKESPEARE 1862, p. 368.

<sup>127</sup> *GC libr*, pp. 22-23. Da notare, inoltre la pedissequa traduzione di *secret* e in “segreto”.

<sup>128</sup> «Prima di stendere l’atto di cessione desideriamo sapere da Lei, al più presto, se per la versione italiana del Giulio Cesare si è valso di una traduzione già esistente, e di quale»: l. d. (c. int. : «G. Ricordi & C. / Editori») di C. Clausetti e R. Valcarengi (Milano, 2 settembre 1935); «Caro Maestro, / Rispondiamo alla grad. Sua di ieri. / GIULIO CESARE – Grazie dell’informazione riguardante la versione italiana: stiamo approntando l’atto di cessione che contiamo inviarLe lunedì»: l. d. (c. int. : «G. Ricordi & C. / Editori») di C. Clausetti e R. Valcarengi a G. F. Malipiero (Milano, 6 settembre 1935), 2 cc: c. 1. fm, f. “Ricordi - 1935”.

<sup>129</sup> «Giovandosi di ottime traduzioni tedesche (lingua in cui il maestro è versatissimo) il Malipiero condusse in breve tempo [...] che ben si prestava alle finalità ed alle premesse programmatiche del proprio teatro musicale»: REBAUDI 1936.

### § 2.2.1. Il trattamento della fonte shakespeariana.

Una delle caratteristiche che, più in generale, accomuna a livello linguistico la traduzione di Hugo ad altre meno blasonate edizioni del *Jules César* di Shakespeare licenziate in Francia tra il XIX secolo e l'inizio di quello successivo (la maggior parte delle quali risale, inutile dirlo, agli anni del “Deuxième Empire”, essendo Giulio Cesare uno dei beniamini di Napoléon III, e al primo decennio della “Troisième République”), è il mancato distinguo tra i sostantivi «Commoners» e «Plebeians», riservati, rispettivamente, agli artigiani protagonisti della scena I.1 della tragedia e al popolo minuto: termini che corrispondevano a caste sociali nettamente separate nell'antica Roma, come ben sapevano sia Shakespeare sia gl'italiani inquadrati nel nuovo “Stato corporativo” (il cui ordinamento, partorito dalla *Carta del Lavoro* del '27, poteva dirsi, infatti, direttamente ispirato a quello romano dei *Collegia artificium*), genericamente e indifferentemente tradotti con «Citoyens», anche laddove Shakespeare utilizza il sostantivo plurale «Countrymen» (riservandolo per le esortazioni del tribuno Flavius e nei cruciali discorsi di Bruto e di Antonio). Parimenti, nel suo libretto, Malipiero definisce “cittadini” sia gli euforici e ilari artigiani sia gli irriflessivi popolani che intervengono, rispettivamente, nei quadri I.1 e III.5-6.

Degli originari cinque atti del *Julius Caesar*, Malipiero tagliò l'intero Atto IV e tre delle cinque scene dell'Atto II, condensando in sette quadri dieci delle rimanenti quindici scene, riservando al quadro centrale (II.4), conformemente alla tragedia di Shakespeare, la scena dell'assassinio di Cesare:

TAV. 1. Scene del *Julius Caesar* presenti nel *Giulio Cesare*.

W. SHAKESPEARE, <i>Julius Caesar</i> [1599]	G. F. MALIPIERO, <i>Giulio Cesare</i> (1936)
Act I: Scenes 1-2	Atto I: Quadro 1 (Una strada di Roma)
Act II: Scene 1	Quadro 2 (L'orto di Bruto)
Scene 2	Atto II: Quadro 3 (Nel palazzo di Cesare)
Act III: Scene 1	Quadro 4 (La sala del Senato al Campidoglio)
Scene 2	Atto III: Quadro 5 (Il Foro)
Scene 3	Quadro 6 (Una strada)
Act V: Scenes 1, 3, 5	Quadro 7 (Il campo di battaglia)

Di conseguenza, tale semplificazione del *plot* determinò la soppressione di tutti gli anonimi comprimari e di quattordici delle quaranta *dramatis personae* che agiscono nella tragedia (cfr. TAV. 2). Lo stuolo di amici, servi e ufficiali di Bruto e di Cassio si ridusse, così, alla loro più fida schiera: Lucio e Stratone, famuli del primo, e Volumnio, attendente del secondo (necessari, questi ultimi due, a coadiuvare, rispettivamente, la coppia di suicidi nell'ultimo quadro). Salvo Cinna “il Poeta”, al secolo Gaio Elvio Cinna, da non confondere – come, ahilui, accadde anche nella realtà storica secondo Plutarco – con l'omonimo “Cospiratore” (Lucio Cornelio Cinna), caddero anche due dei personaggi storici – secondari, ma fortemente caratterizzati – che nel *Julius Caesar*, rispettivamente nelle scene I.3 e II.3, si ritagliano dei cammei: Marco Tullio Cicerone, anch'egli in odore di cospirazione, e il meno noto sofista Artemidoro di Cnido, una sorta di agente dell'OVRA *d'antan* che, nella scena III.1, al Campidoglio, mentre Cesare sta per fare il suo ingresso in Senato, sottopone al diretto interessato una lista completa dei partecipanti alla congiura contro di lui, ma da questi sdegnata con alterigia. All'appello dei cospiratori manca, invece, Trebonio.

TAV. 2. Personaggi, ruoli e registri vocali.

UN TRIBUNO	Bar.	LUCIO, servo di bruto	T
PRIMO CITTADINO	Bar.	PORZIA, moglie di Bruto	S
SECONDO CITTADINO	Bar.	LIGARIO	T
CESARE	Bar.	UN SERVO DI CESARE	Bar.
CALPURNIA	S	METELLO CIMBER	Bar.
MARCO ANTONIO	T	PRIMO CITTADINO	Bar.
BRUTO	Bar.	SECONDO CITTADINO	Bar.
CASSIO	Bar.	TERZO CITTADINO	T
CASCA	T	OTTAVIANO	T
DECIO	B	IL MESSAGERO	Bar.
CINNA, il Cospiratore	T	PINDARO	T
CINNA, il Poeta	T	VOLUMNIO	Bar.
L'INDOVINO	Bar.	STRATONE	B

Cittadini – Popolo – Soldati  
(Cori interni)

Altri generosi tagli ai danni dei congiurati contribuiscono, per esempio, se non a ridimensionare la retorica adulatoria e la perfida capacità di persuasione di Cassio nel suo colloquio con Bruto nel quadro I.1, quantomeno a neutralizzarne la malfidente lungimiranza (quando, in *JC* III.1, 231-235, Cassio rimprovera a Bruto l'aver accordato ad Antonio il permesso di poter parlare alle esequie di Cesare). Non del tutto smiunito è il rovello interiore di Bruto, anche se si riflette meglio nelle parole della sua sposa, Porzia (I.2), ma la soppressione della scena V.3 nega a Bruto di estroflettere il proprio rimorso di coscienza (palese proiezione del quale è l'apparizione dello spettro di Cesare). Emerge a tutto tondo, invece, il *pedigree* di "homo politicus" di Antonio, il quale, dopo aver tentato di affrettare la presa del potere di Cesare (come si apprenderà dalle parole di Casca; cfr. prg 3.1), sarà il primo sia ad accorrere sul cadavere di Cesare sia a stringere la mano dei di lui assassini – mentre, con l'altra, questi impugnano ancora le lame grondanti del sangue del suo migliore amico – e ad assicurarsi la loro benevolenza. Niente affatto ridimensionati, come si è già accennato, risultano anche i difetti, non soltanto fisici (sordo da un orecchio, epilettico), ma anche caratteriali del Cesare shakespeariano (superstizioso e che parla di sé in terza persona).

Merita di essere rilevata, ancora, l'acribia con la quale Malipiero, sin dalla stesura della bozza del proprio libretto, espunse dalle porzioni di testo selezionate ogni esplicito riferimento, da parte dei congiurati e del popolo, alla tirannia di Cesare<sup>130</sup> e al servaggio del popolo romano. Eloquenti, in quest'ultimo senso, sono i tagli operati nel discorso di Bruto (cfr. § 3.3.1) e le drastiche sforbiciate degli interventi del popolo 'banderuola' nel corso dei discorsi di Bruto e di Antonio. Per inciso, mi piace rilevare la non minore cautela di Malipiero quando si troverà, giocoforza, a edulcorare, nel quadro I.1 dell'*Antonio e Cleopatra*, le irrispettose uscite dell'eponima coppia di amanti – sturbata da un servo che reca a essa notizie dall'Urbe – nei confronti di Augusto, definito da Cleopatra «blanc bec»,<sup>131</sup> e della "Città eterna", contro la cui incolumità Antonio scaglia la sua ennesima maledizione:

<i>(Entre un serviteur.)</i>	<i>(Appare un servo.)</i>
SERVITEUR	IL SERVO
Nouvelles de Rome, mon bon Seigneur.	Mio signore. Da Roma...
ANTOINE	ANTONIO
	<i>(interrompendolo.)</i>
Quel ennui!... Résume.	Mi annoi. Sii breve.

<sup>130</sup> «BRUTUS. So let high-sighted tyranny rong on»: *ASJC* (II.1, 118), p. 40; «CINNA [THE CONSPIRATOR]. Liberty! Freedom! Tyranny is dead!»: *ivi* (III.1, 78), p. 67; «1 PLEBEIAN. This Cæsar was a tyrant»: *ivi* (III.2, 69), p. 81.

<sup>131</sup> «s.m. pivello, sbarbatello; presuntuoso»: «blanc-bec», *ad vocem*, in *Il nuovo Dizionario Garzanti di Francese (francese-italiano – italiano-francese)*, diretto da Franca de Dominicis con la collaborazione di Bona Schmid, Milano, Garzanti, 1992, p. 102.

## CLÉOPATRE

Mais écoutez-les donc, Antoine! Qui sait! Fulvie peut-être bien, s'irrite. Peut-être qu'*Octave, ce nouveau César au blanc bec*, mande des ordres souverains : «Qu'Antoine aille ici. Qu'il agisse ainsi. Qu'il s'empare de ce royaume ; qu'il le libère. Qu'il m'obeisse ou qu'il soit condamné».

[...]

## ANTOINE

*Puisse le Tibre te disoudre, Rome! et l'arche immense du naissant Empire crouler! Voici mon univers...*<sup>132</sup>

## CLEOPATRA

Ascoltalo Antonio. Forse Fulvia è irritata, o *l'imberbe Cesare* vi manda i suoi ordini sovrani: «che Antonio vada là. Che faccia questo. Che conquisti un regno o che lo liberi. Che obbedisca o che si condanni».

[...]

## ANTONIO

*Che tutti affoghino nel Tevere. Ecco il mio universo!*<sup>133</sup>

Anche in questo caso, Malipiero ricavò il libretto da un'edizione francese dell'*Antony and Cleopatra*, come rivela l'annotazione a penna, vergata sul risguardo della copia personale dell'*Antoine et Cléopâtre* «traduit de l'anglais par André Gide»: «*per il mio / Antonio e Cleopatra / G. Francesco Malipiero / Asolo 1937*». <sup>134</sup> Nemmeno 'l'onore delle armi' concesso da Antonio a Bruto al termine della tragedia («This was the noblest Roman of them all»<sup>135</sup>), inutile dire, poteva essere messo in musica da Malipiero: al suo posto, il compositore optò per musicare quel *Carmen saeculare* di Orazio che, nella traduzione di Fausto Salvatori posta in musica da Puccini nel '19, era assurto tra gli Inni nazionali del Regime (cfr. prg 3.6). Questo conclusivo pannello sinfonico-corale, cantato dalle truppe vittoriose di Antonio e di Ottaviano su quelle delle truppe filo-repubblicane di Bruto e Cassio, non è dunque un mero *pendant* all'altrettanto oraziano «*Gentis humanae pater atque custos*» al centro del quadro I.1 (cfr. prg 3.2). Questi cori in lingua latina non sono i soli e più macroscopici discostamenti dalla fonte shakespeariana: a essi si aggiunge pure il coro, in 'volgare', «*O falsa invidia, inimica di pace*», l'unico nel quale non è il versipelle popolo romano a intervenire (cfr. prg 3.3).

### § 2.2.2. L'«Ur-Giulio Cesare»

Ancora in fase di stesura, Malipiero aveva, però, concepito un assetto drammaturgico-musicale affatto diverso da quello tramandato dalle edizioni del libretto e della partitura del *Giulio Cesare*: confrontando la versione d'ultima mano con *GClibrA* emerge, infatti, la fisionomia di un inedito 'Ur-Giulio Cesare', analogo al *Giulio Cesare* per il trattamento della fonte shakespeariana, rispettata, al netto dei fisiologici sfrondamenti e degl'impercettibili, significativi discostamenti da essa, ma ben diverso per quanto riguarda le assai più numerose interpolazioni testuali non shakespeariane, che avrebbero dovuto costituire altrettanti interventi corali.

TAV. 3. Cori dell'Ur-Giulio Cesare<sup>136</sup>

TESTI E FONTI	COLLOCAZIONE ORIGINARIA
Il calzolaio fa il figliuol barbiere Così 'l barbiere fa il figliuol calzolaio E il mercante fa il figliuol doppiere. Mal contento è ciascun di suo mestiere Ciascun guadagnar pargli col cucchiaio, L'altro gli par, che faccia con lo stajo,	Avanti il Quadro Primo.

<sup>132</sup> SHAKESPEARE 1925, pp. 14-15.

<sup>133</sup> G. F. Malipiero, *Antonio e Cleopatra*. Dramma musicale in 3 atti e 6 quadri, (da Shakespeare), cit. in PIERI 1992, pp. 246-249: 247.

<sup>134</sup> SHAKESPEARE 1925; FM, MAL T. 202.

<sup>135</sup> *ASJC* (V.5, v. 68), p. 129.

<sup>136</sup> Tra parentesi quadre sono riportate le fonti non dichiarate da Malipiero.

<p>Non ha l'uom sempre tutto quel che chere.<sup>137</sup>  [BINDO BONICHI, <i>Nessuno è contento del proprio stato.</i>]</p>	
<p><i>Gentis humanae pater atque custos,  Orte Saturno, tibi cura magni  Caesaris Fatis data [...]</i><sup>138</sup>  QUINTUS HORATIUS FLACCUS, <i>Odi</i>, Lib. I/12,  vv. 49-51.</p>	<p>Quadro I.1: «Questo dialogo sarà lento, sottovoce, a scatti e dall'interno si udrà il coro che accompagna i giuochi dei Lupercali».<sup>139</sup></p>
<p>L'uomo non dee [<i>sic</i>] sperar troppo in altura,  E per bassezza non si tegna morto[:]  Che [<i>sic</i>] troppo gira spesso la ventura.<sup>140</sup>  [GUITTONE D'AREZZO, «<i>La pianeta mi pare oscurata</i>», Rima (Sonetto) CCXXVI, vv. 12-14.]</p>	<p>Fine quadro II.3: dopo l'uscita di scena di Antonio, che, «<i>Aiutato da due servi[,] porta via il corpo di Cesare</i>».<sup>141</sup></p>
<p><i>Intermezzo corale: la sommossa</i>  Ecco di sangue uman tutte le strade  Di Roma piene, il qual per tutto corre  E disdegnoso e reo Marte discorre  Come porgendo ognor, saette e spade.<sup>142</sup>  [LAGIA CHIAVELLO, «<i>Ecco di sangue uman tutte le strade</i>», Sonetto, vv. 1-1: 1-4.]</p>	<p>Fine quadro III.5.</p>
<p><i>Intermezzo corale</i>  O falsa invidia, inimica di pace,  trista del bene altrui, che non ti nuoce:  tu porti dentro quell'ardente face,  che t'arde il petto ed altri mette in croce.<sup>143</sup>  [GRAZIOLO BAMBAGLIOLI, <i>Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali</i>, rubrica XCV («Della invidia, e suoi effetti».)]</p>	<p>Fine quadro III.6.</p>
<p>Morte, tu sei sì [<i>sic</i>] oscura e tenebrosa  che per venire al tuo pensier non trova  alcun per sua virtù tanto podere,  guardando la tua fine paurosa,  ch'aitar lo possa né virtù, né prova,  né che potenza voglia, né sapere.<sup>144</sup>  [GUIDO CAVALCANTI, «<i>Morte, tu sei sì oscura e tenebrosa</i>», Rima, vv. 1-12: 1-8.]</p>	<p>Quadro III.7, tra l'uscita di Bruto e Cassio e l'inizio della battaglia («<i>la scena rimane vuota</i>»)<sup>145</sup>.</p>
<p><i>Coro</i>  L'infide schiere  nemiche di Cesare  invano mossero  a Roma guerra.</p>	<p>Finale («<i>H fine</i>»)<sup>147</sup>.</p>

<sup>137</sup> GClibrA, p. 1.

<sup>138</sup> Ivi, p. 4

<sup>139</sup> GClibrA, p. 4.

<sup>140</sup> Ivi, p. 17.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> Ivi, p. 23.

<sup>143</sup> Ivi, p. 24.

<sup>144</sup> Ivi, p. 25.

<sup>145</sup> Ivi, p. [24 *quinquies*].

<sup>147</sup> *Ibidem*.

La stolta audacia Marte punì. <sup>146</sup>	
---	--

Nell'originaria concezione della «Tragedia» (così è sottotitolata la bozza manoscritta del libretto), Malipiero delimitò chiaramente questi testi, incorniciandoli all'interno di appositi *boxes*; ciò lascerebbe supporre che questi 'numeri corali', eccezion fatta per «*Gentis humanae pater atque custos*», si sarebbero dovuti giustapporre alle scene, commentandole o preveggendole.<sup>148</sup> Non è un caso, dunque, che nessuna suddivisione in atti o quadri traspaia dalla bozza manoscritta del libretto, nella quale sarebbero dovuti essere proprio i cori a determinarne le cesure, né lo è che, in luogo di questi ultimi, nel *Giulio Cesare* si ritroveranno puntualmente, all'inizio e alla fine di ogni atto rispettivamente, preludi e postludi a sipario abbassato e, tra un quadro e l'altro, interludi orchestrali à la manière de "Wozzeck" (opera cara a Malipiero). L'assenza di cori a mo' di cornice del quadro I.2, invece, suggerisce l'idea che Malipiero avesse già in mente l'interludio orchestrale avanti quest'ultimo e il preludio all'Atto II. Alla fine, dei sette cori preventivati nell'Ur-Giulio Cesare, solo «*Gentis humanae pater atque custos*» e «*O falsa invidia, inimica di pace*» passeranno nel *Giulio Cesare*.

Nell'Ur-Giulio Cesare, dunque, era il coro fuori campo «*Gentis humanae pater atque custos*» a costituire l'eccezione, essendo l'unico in latino e a non assolvere a una funzione parenetica. Invece, «*O falsa invidia, inimica di pace*» doveva essere, non solo il secondo di due intermezzi corali propriamente detti, ma il quarto di ben sei cori interni a commento dell'azione. O, forse, cinque, ché anche il primo coro ben si sarebbe prestato come canzone diegetica intonata dagli artigiani all'inizio del dramma musicale. A ogni buon conto, nell'Ur-Giulio Cesare, le due quartine del sonetto di Bindo Bonichi (Siena, 1260 ca. - ivi, 1338) e la sentenza in rima alternata del notaio Graziolo – o Bonagrazia – Bambaglioli (Bologna, 1291 - Napoli, a. 1343) si trovavano in buona compagnia insieme alle stanze di Guittone d'Arezzo (Santa Firmina, 1235 ca. - Bologna 1294), di Lagia – o Lixa o Aligia – Chiavello (seconda metà XIV sec. - Venezia, 1412) e di Guido Cavalcanti (Firenze, 1258 ca. - ivi, 1300). Unica deroga a questo florilegio della poesia italiana del Due e Trecento erano i versi, chiaramente tardosettecenteschi, del coro conclusivo («*L'infide schiere*»), per risalire alla fonte del quale non basta digitare un qualsiasi verso di questa sestina in uno qualsiasi dei motori di ricerca del web. In questo caso, infatti, Malipiero estrapolò e adattò una stanza tratta dall'Atto unico *Alessandro e Timoteo*, «Dramma» del conte Carlo Gastone – o Castone – Della Torre di Rezzonico (Como, 11 agosto 1742 - Napoli 23 giugno 1796) posto in musica da Giuseppe Sarti nel 1782.<sup>149</sup> Nella fattispecie, si tratta della seconda stanza del 'brindisi' elevato dal deuteragonista in onore delle guerresche imprese dell'amico (intimo) Alessandro Magno; invito al quale, nell'originale, risponde il Coro («In larghi calici / Spumi quel nettare, / Che da' bei grappoli / Ei sprigionò»), quindi, com'è ovvio che sia, la scena si conclude con un «*Ballo d'Egipani e di Baccanti*». Benché invochi virtù virili, non di Marte, infatti, Timoteo intesse le lodi, ma quelle di Bacco sterminatore di «Centauri e Lapiti»:

Invano mossero	→	L'infide schiere
Al Cielo guerra	→	nemiche di Cesare
I figli anguipedi	→	invano mossero
Dell'ampia Terra;	→	a Roma guerra.
La stolta audacia	→	La stolta audacia
Bacco punì.	→	Marte punì.

L'Ur-Giulio Cesare si prospettava, però, doppiamente fallimentare: da un lato, Malipiero dovette ben presto rendersi conto che, agli occhi del Regime, il pessimismo che pervade la maggior parte dei suoi cori sarebbe risultato inadeguato alla 'sacralità' del soggetto; d'altro canto, sul piano drammaturgico, i critici avrebbero gridato al sacrilegio e non avrebbero perdonato a Malipiero il suo porsi pariteticamente nei confronti del Bardo e l'aver spezzato con dei cori l'ineluttabile catena di nessi

<sup>146</sup> Ivi, p. 28.

<sup>148</sup> Eloquente, in questo senso, il secondo titolo del primo, sanguinoso intermezzo corale: «la sommossa».

<sup>149</sup> REZZONICO 1782, pp. 8-9 (scena 4): 9.

causali del *Julius Caesar*. Se, in vista della fattiva possibilità di ricevere il ‘perdono’ del Duce, non fosse stata prontamente riconfigurata da Malipiero all’insegna del *politically correct*, l’originaria riscrittura del *Julius Caesar* avrebbe certamente raggiunto il suo cassetto (nel quale era già stipato l’inedito trittico teatrale *I trionfi d’Amore*, del 1930<sup>150</sup>). Tuttavia, il cortocircuito drammaturgico-musicale nel passaggio dalla realistica sticomitia del quadro III.6 all’arcano coro all’unisono del ‘salvato’ «*O falsa invidia, inimica di pace*» costituisce, nel *Giulio Cesare*, uno *specimen* di come la costante, eclettica alternanza dei versi extra-shakespeariani alla prosa avrebbe potuto avere ricadute polistilistiche sulla musica nell’*Ur-Giulio Cesare* (cfr. ESS. 22-24), oltre a rifrangerne la dimensione drammaturgica (rappresentazione *vs* narrazione) e quella scenica (in *vs* fuori scena). Scarto che, nel *Giulio Cesare*, si avverte solo alla fine dell’opera, proprio laddove, dopo il dissonante suicidio di Bruto, Malipiero sostituì il modesto coretto «*L’infide schiere*» con il ‘perosiano’ *Carmen saeculare*, che, intonato da «Tutti» al termine del dramma musicale, avrebbe rinsaldato il sottinteso analogico tra la potenza della “Prima Roma” dei Cesari e quella della “Terza Roma” di Mussolini.

La soppressione di cinque dei sette cori dell’*Ur-Giulio Cesare* non è, però, meno interessante se osservata da un’altra prospettiva: quale motivazione, ossia, dell’impossibilità anche solo di lambire la perfetta irrelatezza delle *Sette canzoni*, che non gli riuscì nemmeno con il *Torneo notturno* (ché le parallele vicissitudini del Disperato e dello Spensierato, alla fine, s’intrecciano tragicamente nella mortale sopraffazione del primo sul secondo). Mi sembra evidente come, con queste ‘Sette canzoni corali’, Malipiero, non solo intendesse rinfoculare quel gusto antiquario che, a livello testuale, aveva contraddistinto la propria produzione teatrale fino al *Torneo notturno* (1929), ma tentasse disperatamente anche di ricondurre l’*Ur-Giulio Cesare* a quella concezione formale a pannelli abbandonata quando, con *La favola del figlio cambiato*, abbracciò un libretto d’impianto dialogico.<sup>151</sup>

### § 2.2.3. La gestazione della partitura.

A fornirci informazioni precise circa le tappe di stesura e di orchestrazione del *Giulio Cesare*<sup>152</sup> sono, rispettivamente, le fonti epistolari e l’autografo dalla partitura (*GCpartA*). Il 1° settembre 1934, come riferì la Anna Wright nella succitata lettera ad Elizabeth Coolidge, Malipiero era ancora alle prese con il libretto, anche se, parallelamente alla sua stesura, si sforzò di abbozzare, quantomeno a grandi linee, anche la musica (come patentano gli schizzi in margine ad alcune pagine di *GClibrA*).<sup>153</sup> Da una lettera del compositore a Passigli, messa in luce da Fiamma Nicolodi, si apprende, invece, che il 30 ottobre la musica dell’intero Atto I era ormai abbozzata e quella dell’Atto II si trovava in un avanzato stadio di stesura.<sup>154</sup> Intorno alla fine del mese successivo anche l’Atto II poteva dirsi concluso<sup>155</sup> e il 16 dicembre 1934, implorandolo contestualmente di non divulgare la notizia attraverso «La Rassegna musicale» diretta dall’amico, Malipiero poté finalmente comunicare a Guido Maggiorino Gatti: «Ho finito il mio *Giulio Cesare* (tre atti da Shakespeare, traduzione e riduzione fatte da me) e ne sono soddisfatto. Sto trascrivendo la partitura d’orchestra».<sup>156</sup> Le date di conclusione dell’orchestrazione furono registrate da Malipiero nell’ultima pagina di ciascun atto di *GCpartA*: 23 dicembre 1934, 5 gennaio e 10 febbraio 1935.<sup>157</sup> Non pago del *tête-à-tête* avuto un mese prima, Malipiero chiese nuovamente udienza a Mussolini per potergli far ascoltare al pianoforte la partitura ultimata (questa volta,

<sup>150</sup> Cfr. WATERHOUSE 1982 e ID. 1990, pp. 113-118.

<sup>151</sup> In questo senso, più che i versi, ad attirare l’attenzione sull’*Alessandro e Timoteo*, dovette essere, piuttosto, l’avvertimento del Della Torre di Rezzonico (entrato in Arcadia col nome di Dorillo Dafneio), nel quale l’autore, riallacciandosi all’affermazione di Voltaire secondo cui «L’Opera in musica è veramente un bel Mostro» e avendo astio per il recitativo, esortava a «rivendicare i diritti della possente melodia»: cfr. REZZONICO 1782 (*Argomento*).

<sup>152</sup> 2(+Ott.).2.2.2. - 4.3.3.1. - Timp., Gc, Pt, Tb mil., Tb B., Tr, Tt, Cast., Xil., Car. - Cel. - Arp. - Archi.

<sup>153</sup> *GClibrA*, pp. 11, 13, 16, 16 *bis*, [16 *ter*], 17, 22, 24 *bis*, [24 *quinquies*].

<sup>154</sup> «Finora sono soddisfatto del mio lavoro perché mi pare di aver raggiunto una linea ampia, chiara, efficace, senza esser caduto nell’enfatico, nel banale»: cit. in NICOLODI 1979, p. 22.

<sup>155</sup> Cfr. I. di G. Bottai a O. Sebastiani (13 dicembre 1934), cit. in NICOLODI 1984, p. 361.

<sup>156</sup> L. di G. F. Malipiero a Guido Maggiorino Gatti (Asolo, 16 dicembre 1934), cit. in *CMG*, pp. 343-344: 344.

<sup>157</sup> Cfr. *GCpartA*, pp. 61, 110 e 198.

per non disturbare Bottai, si rivolse direttamente a Sebastiani), ma gliene venne un cortese diniego.<sup>158</sup> Quindi, il 26 febbraio, trovandosi a Milano, scrisse ai gerenti di Casa Ricordi perché gli accordassero un'audizione.<sup>159</sup> Fissata il 1° marzo nella sede della casa editrice musicale, in via Berchet 2, l'audizione sortì in Carlo Clausetti e Renzo Valcarengi un'impressione positiva, tanto che i due gerenti concessero di buon grado una seconda *chance* al compositore della *Favola*.<sup>160</sup> Il 20 marzo Malipiero pose la doppia stanghetta anche sull'ultima pagina della riduzione per canto e pianoforte del *Giulio Cesare* (GCcp).<sup>161</sup> Ora, non rimaneva che trovare un teatro disponibile a rappresentare il *Giulio Cesare*.

### 2.3. “A.A.A. Cercasi teatro disperatamente”.

La presenza in laguna di Ojetti, presidente del Maggio Musicale Fiorentino, durante la tre giorni veneziana di Mussolini, aggiunge un tassello alla parziale ricostruzione della gestazione del *Giulio Cesare* offerta da Fiamma Nicolodi, la quale, compulsando i carteggi di Alberto Passigli, ha rivelato per prima come, già entro la fine del settembre '34, il direttore artistico del Maggio Musicale Fiorentino e Malipiero fossero entrati in trattative per tenere a battesimo il *Giulio Cesare* nella II edizione del “Maggio”,<sup>162</sup> ma, per quanto rosee potessero ancora apparire in ottobre le aspettative di Malipiero,<sup>163</sup> sul finire del mese successivo Ojetti, evidentemente mandato in avanscoperta dal compositore, informò a malincuore quest'ultimo che, da un colloquio informale avuto con il marchese Luigi Ridolfi Vay da Verrazzano (già Federale di Firenze, cofondatore e mecenate del Maggio), il *Giulio Cesare* non avrebbe potuto trovare spazio nella programmazione del festival, semplicemente perché «già arcicolmo».<sup>164</sup>

Per nulla noto, invece, è che, una volta fallito il tentativo d'inserire il *Giulio Cesare* nel cartellone del “Maggio”, ma rinfrancato dal felice esito dell'udienza privata concessagli dal Duce il 10 gennaio del '35 – in occasione della quale, inutile dire, Mussolini nulla promise per il varo del dramma musicale – Malipiero pensò di puntare sul Teatro Reale dell'Opera di Roma. A incoraggiare Malipiero furono certamente il recente passaggio di consegne ai vertice dell'amministrazione del Teatro: nel giugno 1934, infatti, la presidenza del Reale era passata a Francesco Dentice d'Accadia, mentre, a partire dalla Stagione 1934-35, il doppio incarico di Direttore artistico e musicale era stato conferito a Tullio Serafin. Inutile dire, però, che né il compositore né il suo editore si azzardarono ad avanzare direttamente la candidatura del *Giulio Cesare* presso il Teatro che aveva sancito la caduta (nell'ordine) di *Canossa* (24 gennaio 1914) delle *Sette canzoni* (8 gennaio 1929) e della *Favola*. Peraltro, il

---

<sup>158</sup> Cfr. appunto (postilla in margine di Mussolini: «evitare con diplomazia») di O. Sebastiani per Mussolini (15 febbraio 1935), cit. in NICOLODI 1984, p. 362. Si veda, inoltre, anche la l. (copia) di Sebastiani a Malipiero (21 febbraio 1935): «Spiacente di doversi privare di tale godimento artistico, S.E. non dubita ch'ella saprà a sua volta rendersi conto delle circostanze» (cit. *ibidem*, n. 48).

<sup>159</sup> Cfr. l. d. (c. int.: «G. Ricordi & C. / Editori») di C. Clausetti e R. Valcarengi a G. F. Malipiero (Milano, 28 febbraio 1935), FM “Ricordi - 1936”.

<sup>160</sup> La *Favola*, infatti, era il primo titolo teatrale di Malipiero pubblicato da Ricordi e che i suoi gerenti, inizialmente, fossero alquanto prevenuti lo dimostra la seguente lettera: «Caro Maestro, Rispondiamo alla grad. Sua [del] 3 corr [febbraio]. / Aspettiamo dunque il promessoci invio del libretto del Suo *Giulio Cesare* del quale prenderemo cognizione, *beninteso senza alcun impegno da parte nostra*»: l. d. (c. int.: «G. Ricordi & C. / Editori») di C. Clausetti e R. Valcarengi a G. F. Malipiero (Milano, 7 febbraio 1935).

<sup>161</sup> Così come GCpart, anche GCcp venne stampato da Ricordi, in facsimile, il 18 dicembre 1935 (ASR, Registri, vol. XXXIII [nn. 123501-12500]: nn. 123506-123510: 123509) ed è su uno di questi ultimi esemplari – in edizione di lusso – fatto pervenire a Palazzo Venezia due mesi prima, che, come ha appurato da Fiamma Nicolodi, si rinviene stampigliata la dedica dell'autore a Mussolini: «A Sua Eccellenza Benito Mussolini / G. F. M. / Asolo, ottobre XIII» (cfr. NICOLODI 1984, p. 342, n. 49). Questo esemplare è custodito presso l'ACS, PCM (1934-36), 3.2.-12.5855.

<sup>162</sup> Cfr. ID. 1979, pp. 21-22.

<sup>163</sup> «Ho visto Passigli e sembra che anche la cosa di Firenze cammini bene: sono soltanto ansioso di sapere come procede il lavoro e curioso di sentire quello che hai fatto fin'ora [*sic*]»: l. ms (int.: «I Concerti di Primavera») di Mario Labroca a Malipiero (Roma, 19 ottobre 1934). FM, f. “Labroca Mario”.

<sup>164</sup> L. ms (int.: «Pan») di Ugo Ojetti a Malipiero (Firenze, 28 novembre 1934). FM, f. “Ojetti Ugo”.

*Giulio Cesare* avrebbe dovuto ineluttabilmente subire il confronto, che a Roma si prospettava schiacciante, con il *Nerone* di Mascagni, previsto titolo inaugurale della Stagione lirica 1935-36 del Reale. Tant'è, per sperare di aver successo in una simile impresa, Malipiero ottenne segretamente l'appoggio, dapprima, dello stesso Serafin,<sup>165</sup> quindi di Bottai, fresco della nomina a Governatore di Roma (24 gennaio 1935), e già nella seconda metà di aprile il battesimo del *Giulio Cesare* al Reale fu dato per certo anche dalla stampa:

Presso il Teatro Reale dell'Opera di Roma e presso la Scala di Milano si sta alacremente lavorando, in questi giorni, alla definizione dei cartelloni per la stagione lirica 1935-36. Si dà oramai per sicuro che l'inaugurazione del Teatro Reale avrà luogo il 26 dicembre col *Nerone* di Pietro Mascagni, preparato e diretto dallo stesso autore. Nel cartellone del Reale sarà riserbato un largo campo, nella ventura stagione, a nuove opere italiane. Oltre al *Nerone*, vi figureranno, a quanto pare, l'*Orseolo* di Ildebrando Pizzetti; il *Dibuk* di Ludovico [sic] Rocca e tre novità assolute: il *Giulio Cesare*, che il maestro Malipiero ha portato ora a compimento e che è una riduzione fedelissima, in 7 quadri, della tragedia shakespeariana; il *Cirano* [sic] de Bergerac di Alfano e *Il dottor Os[s]* di [Annibale] Bizzelli, opera in due atti prescelta nel concorso del Teatro Reale.<sup>166</sup>

Il nuovo cartellone del Costanzi venne definito agli inizi di giugno e, con qualche cambiamento, sottoposto all'attenzione del Duce, perché lo approvasse, il 16 di quello stesso mese.<sup>167</sup> Non stupisce che, a meno di un anno dalla sua prima andata in scena al II Maggio Musicale Fiorentino, l'*Orseolo* di Pizzetti ricevesse, il 10 marzo 1936, la sua buona ripresa romana, dato che alla redazione del cui libretto Mussolini poteva fregiarsi di aver messo mano,<sup>168</sup> né, tantomeno, che, per lo spettacolo di apertura della Stagione, il *Nerone* venisse rimpiazzato con *Iris*, vuoi per problemi di *budget* vuoi per vendetta personale di Mussolini.<sup>169</sup> Ancor meno sorprende che la prevista prima assoluta del *Giulio Cesare* venisse letteralmente defalcata dal regio cartellone. Ad informare Malipiero del perché non avesse avuto la meglio sui 'mulini a vento' fu, il 10 giugno, lo stesso Bottai:

Caro Malipiero,

Ho ricevuto la tua lettera del 7 corrente.

Il tuo "Giulio Cesare" non è stato incluso nel cartellone della prossima stagione dal "Reale", in quanto la Direzione artistica aveva già in precedenza preso impegni con altri autori, per la rappresentazione di altre novità.

D'altra parte, per un sincero amore verso la tua opera, ci siamo tutti trovati d'accordo nel ritenere più conveniente che la opportunità di tornare a rappresentarti al "Reale" sia presa in esame tra qualche tempo.

Con i più distinti saluti alla gentile Signora e tante cose a te, credimi

Giuseppe Bottai<sup>170</sup>

La risposta del Nostro 'Don Chisciotte':

---

<sup>165</sup> Che Serafin avesse (inizialmente) preso a cuore questo titolo lo conferma il seguente stralcio dalla l. ms [v] di M. Labroca a G. F. Malipiero, risalente a tre mesi e mezzo prima (Roma, 24 febbraio 1935): «[...] Ed ora una buona notizia: ho l'impressione che se Serafin resterà al Teatro Reale dell'Opera la rappresentazione del *Giulio Cesare* è assai probabile».

<sup>166</sup> «ILLUSTRAZIONE ITALIANA (L')» 1935<sup>a</sup>.

<sup>167</sup> «Roma, 17 [giugno] mattino. Il Duce ha ricevuto ieri il Governatore di Roma, che, in unione col Vice-governatore, presidente del Teatro Reale dell'Opera, Gli ha riferito sulle risultanze artistiche e finanziarie della passata stagione lirica e su questioni di carattere amministrativo, dirette ad una sempre migliore organizzazione del Teatro. Da ultimo è stato presentato all'approvazione del Duce il cartellone per la futura stagione 1935-1936, preparato dal comitato, d'accordo con il direttore artistico, maestro Serafin»: «STAMPA (LA)» 1935.

<sup>168</sup> «Gliel'ho dato io il nome d'*Orseolo*, sì, perché lui [Pizzetti] voleva chiamarlo in modo balzano, e io ho detto *Orseolo*. Ma non vale proprio nulla, gli manca la vena, l'ispirazione, è un recitativo e basta, la melodia è finita. Respighi aveva qualcosa di buono. Hai sentito la *Fiamma*? È buona. Ma le cose migliori sono le *Fontane* e i *Pini di Roma*»: PETACCI 2009, p. 68. Mussolini fece notare al compositore, inoltre, la sconveniente accoppiata, in un verso del libretto, dei lemmi «Giustizia e Libertà»: NICOLODI 1984, p. 196.

<sup>169</sup> È dell'aprile 1935 la seguente lettera (firmata: "Un mascagnano") pervenuta a Sebastiani: «[...] Potete sbavare quanto volete contro il genio mascagnano ma egli può ripetere orgogliosamente la sua frase preferita: "col *Nerone* sono andato in c... a Mussolini!!!"» (cit. ivi, p. 405).

<sup>170</sup> L. d. (int.: «Il Governatore») di G. Bottai a G. F. Malipiero (Roma, 10 giugno 1935): FM, f. "Giuseppe Bottai".

Eccellenza e

Caro amico

mi sarebbe piaciuto la battaglia, ma sono lietissimo di non essere stato io a ritirarmi e più lieto ancora di aver evitato qualche dispiacere agli amici. Facciamo una croce sul passato e, convinto di non scrivere mai dei Ne-roni degli Orseoli, anche sull'avvenire.

Ti prometto di non darti mai più noie (in questo senso le trattative erano state iniziate da Serafin prima che tu fossi governatore di Roma) perciò non dimenticare la visita promessa. Se accusato di essere troppo italiano, all'estero non mi trovassi a mal partito sarei ottimista come sempre, sono soltanto preoccupato anche per Venezia e per la mia completa esclusione da tutto il movimento [artistico] italiano. Meglio sarebbe se anziché farmi gli occhi di triglia col pugnale nascosto dietro la schiena, mi si accompagnasse (intellettualmente) fra 2 carabinieri al confine come ospite non desiderato. Non alludo al Teatro Reale dell'Opera (mondo speciale e difficile) che rappresenta un piccolo punto (nero?) in mezzo al nostro paese, ma all'intero mondo musicale della mia patria. Tu m'intendi e se a Venezia faranno una certa cosa mi darai ragione. L'avventura del Teatro Reale Dell'Opera (1934) la sfruttano al 100 per 100! Conto su di te soltanto, ché tu guardi negli occhi quando parli e le tue mani stringono quelle degli amici affettuosamente come io te e stringo salutandoti. Vi aspettiamo. Ossequi a tua moglie[.] Saluti da mia moglie

Il tuo

G. Francesco Malipiero<sup>171</sup>

Non so fino a che punto un certo debito di riconoscenza nei confronti di Farinacci possa aver influito sul passo indietro di Serafin,<sup>172</sup> cert'è che la lettera di Bottai prova quanto forti fossero ancora le riserve dell'ambiente musicale del Costanzi nei confronti di Malipiero, a fomentare le quali è lecito supporre l'ingerenza di Mascagni. (Quando, poi, il *Giulio Cesare* si preparerà ad approdare sicuro a Genova, pare che l'operista anti-novecentista avesse millantato, in privato, ma in più occasioni, di essere stato lui a favorire la commissione [*sic*] e la conseguente andata in scena del *Giulio Cesare*, onde 'risarcire' il compositore veneziano per le 'bocciature' inferte alla sua candidatura quale Accademico d'Italia, responsabile delle cui nomine era proprio il compositore livornese, in quanto presidente della classe "Arti" dell'Accademia fascista.<sup>173</sup>) Dopo il tentativo di Bottai, la pratica "Giulio Cesare" passò, fortunatamente, nelle altrettanto amichevoli mani di Nicola De Pirro e di Mario Labroca. Effettivamente, sul finire di giugno il rancore di Malipiero che traspare da una lettera a Bontempelli è insolitamente mitigato da un certo ottimismo,<sup>174</sup> la ragione del quale venne chiarita dalla stampa pochi giorni dopo:<sup>175</sup> «Il

<sup>171</sup> L. ms (brutta copia) di G. F. Malipiero a Giuseppe Bottai (Asolo, 14 giugno 1935), ivi.

<sup>172</sup> Non di dimentichi che, dopo essere salpato da New York e prima di approdare a Roma, Serafin fece scalo a Cremona, dove fu l'artista di punta delle sontuose celebrazioni ponchielliane del '34, volute da Farinacci.

<sup>173</sup> Stando a Mario Ghisalberty, il quale, a sua detta, venne messo a parte di tali indiscrezioni dallo stesso Mascagni, del quale, un mese prima di curare quella della prima assoluta del *Giulio Cesare*, si occupò, sempre al Carlo Felice, della regia del *Nerone* (8 gennaio 1936): cfr. GHISALBERTI 1977, pp. 163-164. La bontà del racconto di Mascagni e della testimonianza di seconda mano, non solo è stata messa in discussione in NICOLINI 1979, pp. 21-22, ma è screditata dalla messe documentale messa in luce o valorizzate in questa tesi.

<sup>174</sup> «Caro Massimo, / ti annuncio che il Teatro Reale dell'Opera di Roma (capitale d'Italia) ha silurato il mio Giulio Cesare anche perché, dopo aver scritto *La favola del figlio cambiato* su libretto di quell'idiota di Luigi Pirandello (lo conosci?), è necessario che io faccia un po' di carriera imitando anzitutto Mascagni, Giordano, e facendo qualche cura ricostituente onde rinforzare la mia vena melodica ecc. ecc. Io direi che tutto ciò è indecente, ma speriamo bene e che Dio ci protegga. È una mia grande consolazione di pensare che soltanto la musica è ancora un po' indietro (1897 circa) però converrebbe fare qualche cosa per rialzare le sorti "musicali" o almeno per raggiungere l'anticamera dell'arte musicale, che ora e [*sic*] senza tetto. / A scanso di equivoci voglio dirti due cose: 1° che io non ho intenzione di insistere per l'esecuzione del *Giulio Cesare*, anzi meglio così [anche questa uscita è di tutt'altro che specchiata sincerità e, se conosco abbastanza il pusillanime Malipiero, da essa traluce, piuttosto, la serenità per un obiettivo raggiunto a buon fine e solo grazie all'aiuto altrui...]. 2° che S. E. Bottai è stato un vero amico per me e che non voglio nemmeno ch'egli sappia la vera origine del mio malumore. / Desideravo informarti perché tu hai sentito il *Giulio Cesare* e mi pare che l'impressione che ne hai ricevuto non sia stata negativa, e perché fa piacere di sfogarsi con un amico vero [...]»: l. di G. F. Malipiero a Massimo Bontempelli (Asolo, 28 giugno 1935), cit. in *CMB*, p. 116.

<sup>175</sup> «Caro Francesco, mi ero preso una grande arrabbiatura alla tua prima lettera. Poi Labroca mi disse che stava lavorando perché, mancata Roma (nonostante le grandi promesse [?] di Bottai, che ti è stato vero amico, si desse il *Cesare* a Genova; ma non voleva dirtelo fin che non era sicuro. Ora lo vedo annunciato sui giornali: figurati la mia gioia. Verremo a Genova e faremo una gran cagnara [...]»: l. di M. Bontempelli a G. F. Malipiero ([Forte dei Marmi,] 18 luglio [1935]), cit. ivi, p. 117.

“Carlo Felice” di Genova sarebbe il teatro prescelto per questa importantissima “prima” dell’originale e battagliero compositore veneziano». <sup>176</sup> Ciononostante, non si capisce perché Mario Corsi non divulgasse questa felice notizia una settimana più tardi, in un suo articolo interamente dedicato al *Giulio Cesare*, apparso a pagina intera nel «Radiocorriere» del 14 luglio e reso particolareggiato da informazioni fornite «dallo stesso Malipiero», ma concluso dalla seguente cadenza sospesa:

Il *Giulio Cesare*, come ho detto in principio, è finito, cioè pronto per la rappresentazione. Quando affronterà il giudizio del pubblico? Fino a pochi giorni addietro si dava per certo che l’interessante italianissima opera avrebbe figurato tra le novità del cartellone 1935-36 del Teatro Reale dell’Opera; ma l’eccellente proposito è rimasto allo stato intenzionale. A Malipiero è stato chiesto di dare il *Giulio Cesare*, nel prossimo inverno, in Germania, dove le sue musiche sono apprezzatissime: ma il compositore veneziano vuole assolutamente che questa nuova opera abbia il primo battesimo in Italia, disposto ad aspettare quanto sarà necessario. Da oggi alla prossima stagione lirica invernale c’è ancora parecchio tempo, ed i cartelloni dei principali teatri lirici d’Italia sono per fortuna ancora da completare... <sup>177</sup>

Si può ipotizzare che, con questo suo articolo, Corsi – il quale non poteva non sapere... – volesse favorire a Malipiero l’asso per controbattere al bluff del Comitato artistico del Reale di Roma, ma la notizia che precede l’“offresi”, <sup>178</sup> ossia la presunta richiesta «da parte di qualche teatro tedesco» di volersi accaparrare la *Weltaufführung* del *Giulio Cesare*, si rivela destituita di ogni fondamento. Oskar Walleck, sovrintendente del Bayerischen Staatsoper (e già *Intendant* dei Landestheaters di Braunschweig quando la *Favola* venne colà rappresentata per la prima volta), aveva effettivamente manifestato il proprio interesse a conoscere la nuova partitura teatrale di Malipiero sin dal novembre del 1934 e, dietro suo invito, Malipiero si era recato a München per fargliela ascoltare al pianoforte nei primi giorni del successivo gennaio, <sup>179</sup> ma solo pochi giorni avanti la prima assoluta del *Giulio Cesare*, il 5 febbraio 1936, il compositore riceverà la notizia che «RESERVIERTE VORBEHALTLICH GENEHMIGUNG DER REICHSTHEATERKAMMER DEUTSCHE URAUFFUEHRUNG JULIUS CAESAR FUER MUENCHEN - GRUSS WALLECK». <sup>180</sup> Prima di allora, per quanto in Germania Malipiero fosse uno dei compositori italiani più apprezzati, la possibilità di far intendere colà il *Giulio Cesare* era un’ipotesi assai remota: al confine con l’Austria erano ancora di stanza le divisioni dell’esercito italiano schierate da Mussolini dopo il tentato *Putsch* nazista a Vienna e Walleck, il cui balzo in avanti della propria carriera molto doveva al mutato clima politico nel proprio paese, non aveva certo intenzione di piantar grane con Goebbels. <sup>181</sup> Insieme agli annessi, prudenziali *omissis*, la lettera con la quale l’*Intendant* invitò Malipiero a fargli ascoltare il *Giulio Cesare* ben illustra tale stallo:

Lieber Freund und Meister!

Ich danke Ihnen herzlich für Ihren Brief und hoffe dass wir jetzt wieder in grössere Verbindung kommen können.

[...]

Wann darf ich, und das ist mir das Wichtigste, Ihr neues Werk [il *Giulio Cesare*] hören? Glauben Sie mir, dass alle politischen Dinge zwischen Ihnen und mir selbstverständlich ausgeschaltet sind, dass ich das brennendste Interesse an ihrem Werke habe und es nach Möglichkeit bald kennen lernen will. Wenn es fertig ist,

<sup>176</sup> «ILLUSTRAZIONE ITALIANA (L’)» 1935<sup>b</sup>.

<sup>177</sup> CORSI 1935.

<sup>178</sup> Riportata anche da GHISALBERTI 1977, p. 164.

<sup>179</sup> «Lieber Freund und Meister! / Vielen dank fuer Ihren Brief und meine Gratulation, dass Ihr *Julius Caesar* Interesse gefunden hat. Ich werde mich also bis zum März gedulden, um dann unsere gemeinsamen Pläne in Italien oder München zu besprechen. / [...]. / Ich möchte Ihnen heute noch meinen ganz besonderen und aufrichtigsten Dank sagen dafür, dass Sie mir die Ehre gönnnten, Ihr neues Werk als erster kennen zu lernen und ich stehe Ihnen nach wie vor vorbehaltlos zur Verfügung. Sie wissen, dass ich Ihnen niemals Schwierigkeiten machen werde»: l. d. di Oskar Walleck a G. F. Malipiero (München, 25 gennaio 1935); FM, f. “Oskar Walleck”. «Il direttore del Teatro di Monaco (al quale ho eseguito il *Giulio Cesare* ai primi di gennaio) è rimasto molto meravigliato dalle chiarezze del canto dirò anzi dal carattere popolaresco della musica [*sic!*] e appunto per questo la metterò in scena»: L. d. (nn. 2 copie) di G. F. Malipiero ai gerenti di Casa Ricordi (Asolo, 25 febbraio 1935), 3 cc.: c. 2; FM, f. “Ricordi 1935”.

<sup>180</sup> Tlg di O. Walleck a G. F. Malipiero (München, 5 febbraio 1936); FM, f. “Oskar Walleck”.

<sup>181</sup> A partire dal 1939, nella Praga di Heindrich, Walleck sarà Generalintendant del Deutsche Theater.

kommen Sie nach München oder ich zu Ihnen nach Asolo. Ich freue mich, dass für Sie in Italien wieder klarer Boden ist und Sie sich mit M[ussolini]. angesprochen haben. Wenn ich Sie in Asolo aufsuche, würde ich unter allen Umständen versuchen, eine Audienz bei M[ussolini]. zu erhalten, um künstlerische Dinge, die Deutschland und Italien betreffen, zu besprechen. Es ist sehr schön, dass die Wiener Staatsoper aus politisch-kulturellen Gründen so begünstigt wird, eine ähnliche Verbindung liesse sich aber mit gleicher Berechtigung zwischen München und Rom herstellen.

Also, ich freude mich auf Ihr Werk, hoffe zuversichtlich, dass Sie es mir überlassen werden und dass Sie Damit an Deutschland wiederum eine Freude erleben.

Bitte, schreiben Sie mir bald und sein Sie und Ihre liebe Frau herzlichst gegrüsst von Ihrem

Oskar Walleck<sup>182</sup>

Il *Giulio Cesare* dovrà attendere la fine del 1938 per essere rappresentato in Germania e su una piazza teatrale decisamente più modesta di quella monacense. Tuttavia, nel contesto del lancio promozionale del «Radiocorriere», la (falsa) notizia della patriottica volontà di Malipiero di riservare alle scene italiane la prima assoluta dell'«italianissima opera» sortì, l'effetto mediatico sperato, specie quando, due numeri dopo, sempre il settimanale dell'EIAR si pregiò di pubblicare la seguente lettera (e non nella rubrica dei lettori):

Genova, 19 Luglio 1935-XIII

Egregio Direttore, ho letto l'interessante recensione apparsa sul n. 29 del «Radiocorriere» nella quale Mario Corsi tratteggia brillantemente la vicenda scenica del dramma *Giulio Cesare* musicato da Francesco Malipiero. L'articolaista concludeva il suo scritto chiedendosi quando, e dove, se ne avrebbe avuto la prima rappresentazione, ed osservava, nel contempo, che i principali teatri d'Italia non avevano, fortunatamente, completati i loro cartelloni. Alla domanda del Corsi ecco rispondere oggi il «Carlo Felice» di Genova, che da lunghi anni è affidato alle mie cure. Infatti mi è grato poterla informare che l'ultima fatica artistica del Malipiero andrà in scena al massimo teatro genovese nel corso della grande stagione lirica 1935-36. E l'avvenimento teatrale, verso il quale convergerà l'attenzione del mondo musicale, non potrà non assumere l'aspetto di una manifestazione di arte d'eccezione; di quell'arte che – intesa come indice del nuovo clima italiano – può sollevare anche clamori di parte ma, non per questo, suscitare mai l'impressione di una battaglia perduta. E di ciò ne abbiamo la riprova nel concetto alto assai in cui è tenuta l'arte del Malipiero, specialmente all'estero, malgrado le tappe di *Canossa*, de *Le sette Canzoni* e della *Favola* pirandelliana, alle quali, invitato, convenne il pubblico di Roma. Il dramma lirico *Giulio Cesare* verrà posto in scena al «Carlo Felice» con ogni affettuosa cura. Il quadro artistico degli esecutori sarà formato in pieno accordo con l'autore, e all'attuazione scenica, studiata e condotta con passione di dirigenti e registi italiani, concorreranno – malgrado le limitate risorse finanziarie – i mezzi migliori di cui il «Carlo Felice» dispone. Con i migliori saluti

Corrado Marchi<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> L. d. (c. int.: «Generalintendanz / der Bayerischen Staatstheater») di Oskar Walleck a G. F. Malipiero (München, 26 novembre 1934), 1 c. (piegata); FM, f. «Oskar Walleck». Il concetto venne ribadito da Walleck in quest'altra lettera (al netto del suo simpatico e niente più che benaugurante *post scriptum*): «Lieber Freund! Ich verstehe es selbstverständlich vollkommen, dass heute andere Sorgen die Welt beherrschen als unsere künstlerischen. Ich danke Ihnen für die Mitteilung Ihrer Aufenthalte, leider ist es mir aber unmöglich, Sie in Rom aufzusuchen, da ich in der Regie-Arbeit zu der Uraufführung einer deutschen Oper stecke und nicht abkommen kann. Es wird also wohl dabei bleiben, dass ich Sie in Asolo aufsuchen werde. Sie haben mich in meinem letzten Brief vielleicht missverstanden. Selbstverständlich würde ich mich für Ihr Werk auch interessieren, wenn es zuerst in Rom aufgeführt werden würde. Nur ist, wie Sie sich denken können, die Situation im Augenblick etwas schwer. Vielleicht sind es wirklich nur Mißverständnisse, die zwischen Deutschland und Italien stehen, vielleicht ist es auch so, dass uns Künstlern die leidige Politik einen Strich durch die Rechnung macht und wir unsere gegenseitigen Beziehungen unter der Herrschaft der Politik ueberpruefen müssen. [v] Niemand würde das so sehr bedauern als ich, zumal Ihnen gegenüber, den ich in seinem wirklich deutschen Erziehungsgang und in seinem unseren so verwandten Wesen so ausserordentlich schätze und ehre. Ich hoffe, Ihnen bald eine endguelte Antwort geben zu koennen, hoffe es zuversichtlich in bejahendem Sinne. Dass ich alles versuchen werde, um wiederum bei Ihrem neuesten Werk Pate zu stehen, dessen koennen Sie versichert sein. / Mit den herzlichsten Grüssen auch an Ihre liebe Frau bleibe ich in later Freundschaft / Ihr / Walleck / Sichern sie mir bitte wenigstens das Recht der deutschen Uraufführung» (l. d. (con aggiunta a penna; c. int.: «Generalintendanz / der Bayerischen Staatstheater») di Walleck a Malipiero [München, 15 marzo 1935], 1 c. [piegata]); ivi.

<sup>183</sup> MARCHI 1935.

Le beneauguranti parole dell'on. Marchi, vicepresidente della Corporazione dello Spettacolo, oltreché federale di Genova e commissario straordinario del «Carlo Felice», dovettero suonare come una piena e ufficiale 'riabilitazione' di Malipiero: per il *Giulio Cesare* il dado poteva dirsi tratto. Ad accrescere ulteriormente le aspettative per la prossima andata in scena del dramma musicale da Shakespeare, fu un'iniziativa teatrale, fortemente sostenuta dal segretario nazionale del PNF. Proprio in quel mentre, infatti, Achille Starace stava organizzando a favore dell'OND dell'Urbe una serie di rappresentazioni delle 'tragedie romane' di Shakespeare affidata alla direzione artistica di Gualtiero Tumiati: *Coriolano* e *Giulio Cesare* si sarebbero dati nel corso dell'estate successiva, all'aperto della Basilica di Massenzio e per la regia di Fernando De Cruciani e di Nando Tamberlani.



FIG. 4. Roma, Basilica di Massenzio, 1° agosto 1935: rappresentazione del *Giulio Cesare* di Shakespeare organizzata dall'OND dell'Urbe.

Marco Ferrigni, giornalista, drammaturgo e fautore degli spettacoli di prosa all'aperto, definirà questo ciclo di rappresentazioni una «festa d'arte», che Starace «ha voluto elevare a rito di religione romana» e che «è stata una celebrazione solenne dell'apoteosi di Cesare e di Roma, degna del dittatore perpetuo, della Roma sua, e della Roma nostra».<sup>184</sup> Al di là della retorica celebrativa del Regime e nel contesto della 'Shakespeare *renaissance*' italiana di quegli anni, favorita dal successo riscosso dagli allestimenti veneziani e fiorentini – sempre *en plein air* – di Max Reinhardt, questa messinscena del *Julius Caesar* nella traduzione italiana di Raffaello Piccoli (1° agosto 1935; repliche: 2-5 agosto) va segnalata, non solo in quanto trattasi della sola registrata dagli annali teatrali dell'Era Fascista, ma perché, inevitabilmente, la sua vicenda censoria si riverberò in quella del libretto di Malipiero.

#### 2.4. L'iter (auto)censorio del libretto.

Quando, il 30 agosto 1935, Casa Ricordi entrò in possesso dei materiali musicali manoscritti e del libretto dattiloscritto del *Giulio Cesare*, i suoi gerenti si resero conto che quest'ultimo non era stato vidimato dall'Ufficio Censura teatrale:

Rispondiamo subito alla grad[ita] Sua di ieri.  
[...].

Siamo lieti che Ella abbia ottenuto il visto della censura per il libretto ed attendiamo il tutto [leggi copia vistata dalla censura] per procedere al più presto alla composizione tipografica dello stesso.

<sup>184</sup> FERRIGNI 1935.

[...]. Voglia ora dirci se la dedica al Duce – di cui ci ha fatto parola in una Sua precedente lettera – deve figurare sull’edizione. E, nell’affermativa, quale ne è il testo preciso? – Lei sa, indubbiamente, che per una dedica del genere è indispensabile avere una speciale autorizzazione: la possiede già?<sup>185</sup>

Non solo Malipiero – ritenendosi, forse, con le spalle coperte – non possedeva affatto l’autorizzazione per la dedicatoria, ma nemmeno il nullaosta del libretto, nonostante Malipiero avesse assicurato Clausetti e Valcarengi di averlo già ottenuto...<sup>186</sup> Aizzati da Malipiero, Gaspare Sparti, responsabile della filiale romana di Ricordi, e Labroca fecero allora pervenire in fretta e furia il libretto all’Ufficio Censura teatrale. Qui, però, a Zurlo si ripresentò un ‘caso di coscienza’, per comprendere il quale bisogna risalire alla trovata avuta qualche mese prima da Starace di far rappresentare le due tragedie ‘romane’ di Shakespeare. A quell’epoca, per quanto *Coriolano* sollevasse non minori problemi di censura, a dare a Zurlo i maggiori grattacapi era stato proprio il *Giulio Cesare* e, nella fattispecie (inutile dirlo), la scena madre al centro della tragedia, a suo modo di vedere inopportuna, ma senza la quale tragedia non poteva darsi... Nell’impossibilità di respingere *in toto* la rappresentazione della tragedia voluta dal ‘numero 2’ del Partito, Zurlo riuscì a imporre, quantomeno, che il cesaricidio fosse celato alla vista del pubblico. Ciononostante, «perfino l’uccisione di Cesare, isolata dalla luce nell’arco centrale, dovette dare il senso della grandiosità, facendo passare in secondo piano il tirannicidio».<sup>187</sup> Memore del vigoroso taglio del censore al passo incriminato di lesa maestà della *Favola* ed evidentemente informato da qualche suo gancio al Ministero per la Stampa e la Propaganda (De Pirro? Labroca?), Malipiero prevenne Zurlo e, conformemente al *desideratum* di quest’ultimo, prescrisse che nel quadro in Campidoglio, il cesaricidio venisse schermato dalla «grande statua di Pompeo disposta in modo da permettere che del corpo di Cesare, quando cade, si vedano soltanto i piedi».<sup>188</sup>

Torniamo alla scrivania di uno Zurlo chino sulla bozza dattiloscritta del libretto del *Giulio Cesare* di Malipiero ed evidentemente sorpreso, se non addirittura perplesso di fronte a cotanto zelo, come testimonia l’annotazione «*questa nota per la Regia è da pubblicare o no?*», in margine a quest’altra *captatio benevolentiae*, relativa alle scenografie del quadro I.1 e che venne comunque edita nelle note *Della messa in scena* in GCcp: «Con tutto il rispetto a Shakespeare abbiamo pensato che su questa Ara si potrà accendere un fuoco per un sacrificio, quando Cesare passa per recarsi ai Lupercali e anche quando ripassa e ciò per dare un po’ di verosimiglianza all’arrestarsi di un Cesare in mezzo alla strada per parlare alla moglie ed a un amico».<sup>189</sup> Non meno spassoso è, fin dal suo attacco, l’*Avvertenza*, integralmente pubblicata nell’edizione a stampa del libretto:

Nel discorso di Antonio (Terzo Atto – V.° Quadro) quando questi mostra al popolo il mantello di Cesare, abbiamo sostituito la frase «Egli aveva vinto i Nervi» con «Egli aveva vinto i Lusitani», per evitare equivoche interpretazioni. Del resto Cesare ha vinto anche i Lusitani. Nell’ultimo quadro ci siamo permessi di sostituire l’amico di Cassio: Titinius, con Bruto. Quando Cassio si uccide perché crede che «il suo migliore amico» sia stato fatto prigioniero dai soldati di Ottaviano, la situazione drammatica risulta più tragica se pensiamo che si tratti di Bruto. Titinius non s’incontra mai nel corso del dramma (e in Shakespeare la sua parte è insignificante), perciò abbiamo sempre creduto che «il migliore amico» di Cassio fosse Bruto.

Raccomandiamo infine che l’inizio del VII.° Quadro (dialogo Ottaviano-Antonio e Ottaviano-Antonio-Cassio-Bruto) sia parlato e che non si perda una parola, data l’importanza di quello che i quattro personaggi dicono.<sup>190</sup>

Tuttavia, le riserve nei confronti della tragedia di Shakespeare permanevano e, prima di concedere il nullaosta al libretto, il censore non aveva mancato di conferire a questo proposito direttamente col

<sup>185</sup> L. d. (c. int.: «G. Ricordi & C. / Editori») di Carlo Clausetti e di Renzo Valcarengi a Malipiero (Milano, 6 settembre 1935), 1 di 2 cc; FM, f. “Ricordi 1935”.

<sup>186</sup> Cfr. ll. del 11, 13, 17 e 30 settembre 1935 di C. Clausetti e R. Valcarengi a G. F. Malipiero; FM, f. “Ricordi 1935”. Peraltro, già dal mese di febbraio i gerenti Ricordi reclamavano «il promessoci invio del libretto».

<sup>187</sup> Come ricostruito in SESTITO 1978, p. 128.

<sup>188</sup> *Della messa in scena: GClibrD<sup>a-b</sup>*, pp. [1r]-2r: [1]. *Idem: GCcp*, p. [v e vii]: [vii].

<sup>189</sup> *Idem: GClibrD<sup>a-b</sup>, ibidem; GCcp, ibidem*.

<sup>190</sup> *Avvertenza: GClibrD<sup>a-b</sup>*, p. [I]; *GClibr.*, p. [III].

sottosegretario del Ministero ai cui faceva capo, ma invano, come si legge nella relazione allegata al dossier fascicolo “Giulio Cesare, 1935” conservato presso l’Archivio Ufficio Censura teatrale dell’ACS: «5. Ottobre [1935] / vistato il libretto con 2 tagli [-] pag. 2 e 4 – e consegnato al Maestro Labroca che ne curerà la trasmissione. Prima di provvedere però ho conferito con S.E. Alfieri mostrandogli il rapporto fatto quando il dramma di Shakespeare fu recitato alla Basilica di Massenzio. S.E. ha commentato che non è possibile proibire il libretto».<sup>191</sup> Oltre a mondare il testo da qualche errore ortografico, il testo venne, quindi, opportunamente modificato da Zurlo solo in un paio di passi. Tale riscrittura si appuntò sulla *tirade* del livoroso Tribuno che redarguisce l’atteggiamento da voltagabbana del gruppo di artigiani, prima seguaci di Pompeo, ora di Cesare, laddove quest’ultimo passa dall’essere «colui che cammina trionfante nel sangue di Pompeo!» a «esultante nel trionfo su Pompeo»...<sup>192</sup>

Roma? - E urlavate e le vostre acclamazioni facevan tremare il letto del Tevere. Ed oggi vi vestite da festa e gettate fiori su colui che cammina <sup>esultante nel trionfo su</sup> ~~trionfante nel sangue di Pompeo~~ ! Tornate alle vostre case, inginocchiatevi, pregate gli Dei che non facciano cadere su di Voi il castigo per tanta ingratitudine. - Andate, andate povera gente in riva al Tevere e piangete finchè le vostre lacrime lo facciano traboccare!  
( I cittadini se ne vanno, ma ritornano quasi subito)

FIG. 5a. GClibrD<sup>a</sup>, p. 2.

...e, sempre all’interno del quadro I.1, dove il dittatore passa dal diffidare di Cassio non tanto perché «Pensa troppo», ma perché «odia troppo»:<sup>193</sup>

Riappare il corteo di Cesare

Cesare Antonio  
Antonio Cesare  
Cesare Voglio vicino a me uomini grassi, dalla faccia lucente e che dormono la notte. Quel Cassio laggiù è troppo magro. <sup>odia</sup> ~~Pensa troppo~~. Gli uomini come lui sono pericolosi.  
Antonio Non temetelo, Cesare, non è pericoloso!  
Cesare Vorrei che fosse più grasso, ma non lo temo. Qualora la mia gloria ammettesse il timore, non so quale uomo eviterei più di quel magro Cassio. Egli legge molto e molto osserva. Non ama i giuochi, non ascolta la musica. Sorride di rado. Gli uomini come lui non hanno mai il cuore in pace finchè vedono qualcuno più grande di loro: per questo sono molto pericolosi. Dico quello che si dovrebbe temere, ma non quello che temo. Passa alla mia destra, sono sordo da questo orecchio e dimmi sinceramente quello che tu pensi di Cassio. ( escono )

FIG. 5b. GClibrD<sup>a</sup>, p. 4.

<sup>191</sup> ACS, AUCT, 294/5379, f. “Giulio Cesare, 1935”. T/Tragedia. Riduzione di Gian Francesco Malipiero. Questo documento è già stato parzialmente citato in ISEMBERG 2012, p. 96.

<sup>192</sup> GClibrD<sup>a-b</sup>, p. 2.

<sup>193</sup> Ivi, p. 4.

Così, alla diffidenza di Cesare, andarono ad assommarsi i timori di Zurlo circa la minaccia costituita dal libero pensiero nei confronti dell'istituto stesso della Censura teatrale. Le succitate modifiche vennero in seguito corrette, ovviamente, nel libretto, nella sola copia dello spartito con dedica inviata al Duce e nelle parti distribuite agli interpreti dei personaggi del TRIBUNO e di CESARE in occasione della prima del *Giulio Cesare*, ma non negli esemplari di GCpart e GCcp.<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> «Riceviamo, proprio in questo momento, il libretto vistato dalla Censura e sta bene. Quantunque con Sua lettera 1° corr. ci scriva che le 4 parole cambiate riguardavano il solo libretto (e l'esecuzione) e non gli spartiti del *Giulio Cesare*, pur tuttavia riteniamo opportuno che Ella riporti la modifica sullo spartito di lusso che intende offrire al Duce e che ormai nulla osta gli sia fatto tenere»: l. d. (c. int. : «G. Ricordi & C. / Editori») di C. Clausetti e R. Valcarengi a G. F. Malipiero (Milano, 8 ottobre 1935); FM, f. "Ricordi 1935".

### 3.

#### La drammaturgia musicale del *Giulio Cesare*

In una lettera a Gatti del 28 novembre 1941, ripercorrendo i passi salienti della propria produzione teatrale, Malipiero asserì che col *Torneo notturno* (1929), «dove una lieve trama drammatica dà la parvenza di soggetto, si conclude questo mio teatro che, iniziato con le *Sette canzoni* comprende anche il ciclo di *Filomela [e l'Infatuato]* e il *Mistero di Venezia*», affermando, inoltre, di considerare *La favola del figlio cambiato* «una specie di intermezzo» e di dovere a essa lo stile dei successivi titoli da Shakespeare, Euripide e Calderón: «se li ho fatti miei vuol dire che in essi ho trovato la materia drammatica per la mia musica. Anziché canzoni (come nel *Torneo notturno*) i personaggi cantano le loro passioni seguendo le vicende del soggetto senza *arie né cabalette né recitativi*».<sup>194</sup> Per comprendere il *Giulio Cesare* alla luce del suo contesto culturale, conviene, però, non fare affidamento su questa e altre seriori considerazioni dello stesso Malipiero, il quale, in generale, può ritenersi il peggiore esegeta di se stesso. Si può a ragion veduta affermare, infatti, che l'etichetta di «parentesi lirica» o l'appellativo di «stelle cadenti»<sup>195</sup> affibbiate da Malipiero ai propri lavori teatrali composti tra *La favola del figlio cambiato* e *I capricci di Callot* abbiano senz'altro contribuito alla loro mancata – pressoché nulla – ricezione e a istigare nella critica la tendenza a ricalcare pedissequamente gli 'autodenigratori' giudizi del compositore<sup>196</sup> o a enucleare dalle partiture teatrali di Malipiero della seconda metà degli anni Trenta, stigmatizzandoli, gl'indizi di una discontinuità – invero apparente – rispetto alle più conosciute e apprezzate partiture teatrali dei due decenni precedenti (Waterhouse definì i due titoli shakespeariani 'tra parentesi', addirittura, «un vero e proprio errore di direzione»)<sup>197</sup>. Nel caso del *Giulio Cesare*, eccezion fatta per le considerazioni di Fiamma Nicolodi,<sup>198</sup> i giudizi della critica a noi più vicina si rivelano, infatti, paradossalmente sovrapponibili, concettualmente, a quelle della più capziosa critica *d'antan*. Del resto, che all'indomani dell'andata in scena del *Giulio Cesare* parte della critica musicale abbia avanzato ampie riserve sulla vocalità declamata che pervade questo dramma musicale è comprensibile, specie se si considerano le ben diverse aspettative prospettate dallo stesso Malipiero in alcune sue dichiarazioni rilasciate pochi giorni prima, come, per esempio, la seguente: «nessun dogma in quest'opera. Ho inteso svolgere la mia musica con semplicità e purezza di forme, in modo che nel dramma shakespeariano nulla vada sommerso e perduto; e in primissimo piano, come in tutte le altre mie opere, *il canto*».<sup>199</sup>

Nel corso di una conferenza in forma di conversazione con Malipiero, tenutasi l'antivigilia della *première* del *Giulio Cesare* presso la locale sede dell'ANFAL, il giovane compositore genovese Louis Cortese, addentro nella partitura, aveva già annunciato, però, che «il canto [del *Giulio Cesare*] non si abbandona a una vena melodica estranea alla parola [tipo *Neue Sachlichkeit*, per intenderci], ma ritorna piuttosto a una tradizione seicentista italiana, a quel *recitar cantando* nato in seno alla camerata

<sup>194</sup> MALIPIERO 1942, pp. 99-100.

<sup>195</sup> «Il mio teatro infine rappresenta per me una specie di miraggio evanescente. *L'Orfeide, I capricci di Callot, il Torneo notturno, i Mondi celesti e infernali, Il figliuol prodigo*, riesco a guardarli quasi fossero stelle fisse, ma tutte le altre mie opere teatrali come classificarle? pianeti? stelle cadenti?»: ID. 1952, pp. 351-352.

<sup>196</sup> «[Nel *Carmen saeculare*] L'intento encomiastico nei confronti del dedicatario dell'opera vi appare fin troppo evidente, anche se, con sottile ironia, l'autore avrebbe definito la 'romanità' trionfalistica di questa pagina, ma ben accetta al regime, un vero e proprio "finale da melodramma"»: BERNARDONI 1996, p. 559.

<sup>197</sup> WATERHOUSE 1990, p. 126.

<sup>198</sup> Cfr. NICOLODI 1984, pp. 229-235.

<sup>199</sup> «Il Secolo XIX» 1936<sup>a</sup>; corsivo mio. «Il declamato del Malipiero, teniamoci alle sue dichiarazioni, è canto. Povera parola! Se la sono tanto contesa i compositori nel corso della storia della musicale che ha perso ormai interamente la precisione del significato. Ma se anche a noi è lecito esprimere la nostra opinione in proposito, stimiamo che canto voglia dire il radunare e armonizzare in un determinato giro melodico, i principî d'ogni altra logica musicale che consistono, come i principî d'ogni altra logica, nell'espore, nel concatenare, nello svolgere e nel concludere, gli elementi del discorso. Principî ai quali il declamato del Malipiero è ben lontano dall'aderire»: GATTI 1936, p. 269.

fiorentina del conte Bardi». <sup>200</sup> Tranne pochissime eccezioni, i critici non poterono constatare altrimenti e non stupisce, per dirla con Luigi Colacicchi, che, nel considerare il regime vocale del *Giulio Cesare*, gli strali della critica si siano diretti «contro tale recitativo, come già si direbbero in altri tempi [...], contro il recitativo di Wagner, di Debussy, di Pizzetti e dello stesso Verdi dell' *Otello*, del *Falstaff*, del *Boccanegra*. In fondo non si è voluto riconoscere al recitativo del *Giulio Cesare* concretezza musicale, consistenza lirica. Il che, sinceramente, non ci par giusto». <sup>201</sup> Se anche i critici che più sinceramente apprezzavano Malipiero tradirono quantomeno un certo stupore sotto la scorza delle loro felici impressioni, figurarsi Alceo Toni, talmente disorientato nel rilevare una tecnica leitmotivica così vicina a quella impiegata nelle opere della “Giovane Scuola” da farci apparire la sua recensione del *Giulio Cesare* il ‘pezzo’ più progressivo della propria carriera di critico musicale:

Per molti e molti segni anche il diavolo malipieriano mostra di voler patteggiare coi frati. Per tarda respicenza? A cinquanta e più anni? Non vogliamo indagare. Qua, veramente, lo vediamo accostato a forme e a modi della musica ortodossa: a quella, per intendersi, dell'avversato Ottocento. Malipiero melodizza [posto, poi, dire peste e corna sul «monocorde, invariabile recitativo quasi sempre musicalmente informe, vale a dire privo d'ariosità o melodismo»], armonizza, temateggia spesso come ogni odiato buon vecchio filisteo musicale. <sup>202</sup>

Anche il compositore Virgilio Mortari, prendendo in mano la penna per controbattere a ben altre accuse di Toni (cfr. prg 3.5), riscontrò ciò che, molto probabilmente, i più sfegatati *fans* delle *Sette canzoni* non avrebbero osato rimproverare al loro autore di fronte a un suo (così raro) successo di pubblico, ossia l'aderenza del *Giulio Cesare* ad alcuni *clichés* del melodramma, pur carpando parzialmente, forse, lo sforzo di sintesi tra istanze ‘antiche e moderne’ ivi conseguito. <sup>203</sup> A ciò, si aggiunga che, sempre nelle sue *Considerazioni di un musicista sul “Giulio Cesare”* pubblicate ne «La Rassegna musicale», Mortari si rimproverò di aver, forse, “conosciuto” le partiture teatrali di Malipiero prima di ascoltarle: sollevato, si badi, da un compositore che poteva averne una conoscenza tecnicamente più che approfondita, questo dubbio apre un ordine di considerazioni non ininfluente per valutare serenamente la ricezione della critica italiana coeva, non solo della drammaturgia musicale del *Giulio Cesare*, ma dell'intero *corpus* teatrale di Malipiero. Senza dimenticare che all'ascoltatore italiano dell'epoca, mancava un tassello fondamentale per comprendere il *Giulio Cesare*, ossia quella *Favola del figlio cambiato* nemmeno trasmessa alla radio in occasione della sua rappresentazione romana. Prima di allora, dunque, tanto per il critico musicale quanto per il melomane più aggiornato «il canto» malipieriano non poteva che essere ancora associato a quello del *Torneo notturno* e, in un ambito e in un genere diversi, a buona parte de *La Passione* (si pensi, solamente, alle pagine solistiche della Madonna e ad alcune di quelle corali), per citare soli i più recenti titoli noti al pubblico italiano. Perché il ‘radicalismo canoro’ di un nemico giurato del recitativo come lui venisse meno, Malipiero non dovette attendere, però, il libretto di Pirandello.

---

<sup>200</sup> «GIORNALE DI GENOVA (IL)» 1936.

<sup>201</sup> COLACICCHI 1936<sup>b</sup>, p. 113.

<sup>202</sup> TONI 1936.

<sup>203</sup> Cfr. MORTARI 1936.

### 3.1. Il recitativo “parlato”.

Il recitativo fece la sua prima coraggiosa apparizione già nelle, ridotte all’essenziale, *Tre commedie goldoniane* che seguirono *L’Orfeide*,<sup>204</sup> comparendo, per dirla con Malipiero, «come “didascalia cantata”, quasi “parlata”». <sup>205</sup> In questa prospettiva rovesciata, alla scleroticità di certe formule d’accompagnamento che contraddistinguevano le *Sette canzoni*, l’orchestra, qui, riavendosi dall’antica apatia, è come se, con popolaresco e sanguigno brio, facesse il verso a personaggi congelati in veri e propri ‘tic’ vocali. Posto che la scansione sillabica che così bene valorizza i testi delle *Sette canzoni* non è poi così distante da quello del recitativo insinuatosi nei lavori successivi, ritengo non si possa dar torto al critico inglese Henry Leigh, il quale, già nel 1920, riteneva del tutto conseguente che, ne *Le baruffe chiozzotte* (prima in ordine di composizione, ma terza all’interno del trittico goldoniano), «the essential intention of the seventeenth century *monodia* is revised and developed in a *recitativo parlato*, through which the dialogue is conveyed and which is based on the inflections of the speaking voice». <sup>206</sup> Per quanto anche Malipiero l’abbia definita «recitativo parlato» (alla stregua di Leigh o viceversa?), sembrerebbe che nella vocalità del *Giulio Cesare*, al paradigma offerto dal *recitar cantando* di seicentesca memoria, si fosse affiancata nel frattempo, però, un’altra maniera d’intendere l’espressione musicale della parola, più verbale e che tradirebbe, stando almeno alle coeve dichiarazioni di Malipiero, un’inaspettata influenza: «Il *recitativo parlato* non è un’invenzione mia. In caso i segni musicali precisano soltanto le inflessioni della voce, e vi si deve anzitutto rispettare la pronuncia della parola, combattendo le tendenze dei cantanti che, quasi sempre, all’intelligenza dell’attore preferiscono lo sfruttamento del suono materiale della voce». <sup>207</sup> Malipiero sembrerebbe evocare, dunque, non l’opera in musica italiana delle origini, ma lo *Sprechgesang* (più quello realistico e viennese del *Wozzeck* che quello stralunato e da *Kabarett* berlinese del *Pierrot*). In questo senso, ciò che non emergerebbe a livello semiografico dalla partitura del *Giulio Cesare* è più volte ribadito da Malipiero, non solo nell’*Avvertenza* in esergo a *GCpart*, *GCcp* e *GClibr*, ma, soprattutto, nelle indicazioni d’inflessione vocale, nei segni di respiro (contrassegnati nella sottostante TAV. 4 con il segno <sup>v</sup>) e nelle prescrizioni gestuali, disseminate alla stregua di vere e proprie indicazioni registiche per gli ‘attori-cantanti’ nelle parti vocali della partitura (in corsivo e tra parentesi quadre nella TAV.) e che, conseguentemente, si traducono nell’elasticità agogica della musica (cfr. la col. ds della TAV.), come si può apprezzare nel primo e più lungo intervento di Casca all’uscita dai Lupercali:<sup>208</sup>

TAV. 4

(*Riappare il Corteo di Cesare*)

[«Più mosso», bb. 309-319: 310-319.]

CESARE

[*parlato*] Antonio!

«Calmo», bb. 320-354.

ANTONIO

[*parlato*] Cesare!

CESARE

<sup>204</sup> «La nausea per il *recitativo cantato* mi aveva dapprima fatto bandire il cantante (le voci *invisibili* che si trovano in *Pantea* hanno un carattere puramente sinfonico) ma poi la voce umana ha ripreso il suo posto d’onore. Nell’*Orfeide* e in *Merlino mastro d’organi* il “soggetto” richiede il cantante, anzi, *L’Orfeide* si può considerare costruita su diciannove canzoni, e i cinque *recitativi parlati* (due di Orfeo e tre, brevissimi, di Nerone) passano in seconda linea, Nelle *Tre commedie goldoniane* il *recitativo parlato* assume una maggiore importanza e vi è un numero più ristretto di canzoni. Soltanto nella seconda commedia, Toderò, nella scena dell’oro ha uno sfogo lirico che pur non essendo una cera canzone, si potrebbe però chiamare “*la canzone dello scrigno*”»: MALIPIERO 1927, p. 12. Questo scritto risale al dicembre 1925.

<sup>205</sup> L. di G. F. Malipiero a Guido M. Gatti (Venezia, 28 dicembre 1941) cit. in «La Rassegna musicale» 1942, pp. 97-100: 99-100.

<sup>206</sup> LEIGH 1952, p. 14.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> Oppure nell’indicazione: «(*seguendo il discorso*)», nell’accompagnamento al di sotto della parte vocale di Bruto («*parlato, fra sé, libero*») tra le bb. 469 e 471 (solo in *GCcp*, 39<sup>4</sup>).

Voglio vicino a me uomini grassi, dalla faccia lucente e che dormono la notte. Quel Cassio laggiù è troppo magro, odia [or.: «pensa»] troppo. Gli uomini come lui sono pericolosi.

ANTONIO

[*parlato sempre*] Non temetelo, Cesare, non è pericoloso.

CESARE

Vorrei che fosse più grasso, ma non lo temo. Qualora la mia gloria amammettesse il timore, non so quale uomo eviterei più di quel magro Cassio. Egli legge molto e molto osserva. Non mana i guiochi, non ascolta la musica. Sorride di rado. Gli uomini come lui non hanno mai il cuore in pace, finché vedono qualcuno più grande di loro: per questo che si dovrebbe temere, ma non quello che temo. [*sempre parlato*] Passa alla mia destra, sono sordo da quest'orecchio, e dimmi sinceramente quello che tu pensi di Cassio.

(*Escono.*)

CASCA

(*a Cassio e a Bruto.*)

[*parlato*] Perché mi avete fatto segno di restare?

BRUTO

[*parlato*] Casca! Diteci perché [*molto accentuato*] Cesare sembrava di così cattivo umore.

CASCA

Non eravate con lui?

BRUTO

No [<sup>v</sup>], che [*sic*] allora non domanderei a Casca [<sup>v</sup>] quello che è accaduto.

CASCA

Ebbene, gli hanno offerto la corona ed egli l'ha rifiutata con un gesto della mano, [*fa il gesto*] così

(*Fa il gesto.*)

e il popolo allora l'ha acclamato.

BRUTO

E perché la seconda acclamazione?

CASCA

Per la stessa ragione.

BRUTO

E la terza?

CASCA

[*caricando*] Sempre per la stessa ragione.

BRUTO

La corona gli è stata offerta per tre volte?

CASCA

Sì, e tre volte l'ha rifiutata, ogni volta con meno vigore.

BRUTO

E chi gli ha offerto la corona?

CASCA

Antonio.

È stata una pura buffonata [*fin qui parlato*]!

[*sempre anno-*

*iato, cantando*] S'è visto Marco Antonio offrirgli una corona [<sup>v</sup>], che non era nemmeno corona, ma una di quelle ghirlande, voi sapete, e, come vi ho già detto, l'ha respinta una volta.

Io credo che avesse una gran voglia di prendersela.

Allora l'altro gliel'ha offerta di nuovo e di nuovo l'ha respinta.

Ma faceva fatica a staccarsela dalle dita.

[*esagerato*] L'altro gliel'ha offerta una terza volta e per la terza volta la respinse, e ogni volta tutti quegli sciocchi vociferavano, battevano le mani e perché Cesare rifiutava la corona [<sup>v</sup>] essi esalavano una tale quantità di fiato ammorbato, che Cesare, sentendosi soffocare,

«Rall[entand]<sup>o</sup>», b. 355.

«Ritenuto, ma non troppo», bb. 356-378.

«Rall.<sup>o</sup> un poco», b. 379.

«Meno mosso», bb. 380-385.

«Più ritenuto, libero», bb. 386-387.

«Tempo di prima», bb. 388-390.

«Più ritenuto (libero)», bb. 391-392.

«Tempo di prima», 393-406.

ne ed è caduto.	sven-	«Meno mosso», bb. 407-410.
Come? [v] Cesare è caduto?	CASSIO	
È caduto, e aveva la schiuma alla bocca ed era senza voce.	CASCA	«Pesante», bb. 411-414.
( <i>Escono.</i> )		
[ <i>Si chiude la tela</i> ]		«Rall.o assai» (b. 415) - «Lento» (bb. 416-450).

Onde evidenziare come «persino il discorso più apparentemente prosastico acquista nel tessuto sonoro [del *Giulio Cesare*] un respiro poetico impensato»,<sup>209</sup> quest'ultima parte del quadro I.1 venne ampiamente citata da Colacicchi ne «Il Popolo di Roma» e, da parte avversa, anche Mario Rinaldi, successore di Alberto Gasco a «La Tribuna», riconobbe che «il racconto di Casca (“tre volte ha rifiutato la corona”) è vivo, plastico, seppure insista un po' troppo su alcune frasi».<sup>210</sup> Dopo aver scorso lo spartito, Andrea Della Corte cercò, invece, di precisare meglio, nella sua recensione per «La Nazione» di Firenze, la mobilità ritmica che caratterizza i dialoghi e i discorsi dei personaggi del *Giulio Cesare*:

Il «parlato» appunto ha grande parte della vocalità del *Giulio Cesare*. Cento volte esso è prescritto e ripetuto, affinché i cantanti scaccino la tentazione di melodizzare o di biascicare. Le intense e nobili parole shakespeariane meritavano davvero chiarezza, luminosità, rilievo. Ciò avvenne quasi sempre, e, quando difetta, la colpa ne è certo di qualche men solerte cantante, poiché i suoni strumentali son disposti in modo da non offuscare i discorsi. Questo parlato è impeccabile. Osserva con zelo le proposizioni principali, le secondarie, gli incisi, le naturali ascese e discese del comune discorso, lo spicco delle sillabe più importanti. Ritmicamente è dunque una semplice prosa, di cui i valori musicali son per lo più la croma e la semicroma, frequentemente legate in gruppi da tre a nove suoni, quanti ne occorrono a sistemare la prosa del frequente variar dei tempi pari e dispari. Accanto a siffatti parlati o recitativi, il recitativo melodico si stende dove la prosa è, direi, meno pratica, meno concettosa, quando un impeto sentimentale liricizza le parole.<sup>211</sup>

In margine all' informato scritto di Della Corte e riallacciandomi alla definizione malipieriana di «recitativo parlato», aggiungerò solo che la professione di 'pragmatismo' del compositore circa l'intonazione delle parole, se, da un lato, si rivela inopinatamente affine a quella di Schönberg,<sup>212</sup> dall'altro se ne discosta per la maggiore fiducia riposta nel cantante affinché egli rispetti la naturale prosodia della parola: è forse per questo motivo che la scrittura ritmica delle parti vocali del *Giulio Cesare* non è esente da una certa sciatteria 'ortografica'. In queste ultime si può infatti appurare a ogni piè sospinto come l'accentuazione tonica di parole sillabate secondo la medesima pulsazione non corrisponda, il più delle volte, a quella delle figure ritmiche irregolari qui privilegiate, come, per esempio, la non infrequente, erronea interpretazione della sestina come 'doppia terzina', per quanto sia indubbio che Malipiero abbia sottinteso delegare ai più capienti gruppi irregolari di sei e di nove note la particolare organizzazione fraseologico- e tettonico-musicale del flusso della prosa shakespeariana, rendendola il più possibile sintatticamente compatta. Ancora Colacicchi, ritornando a ragionare sulla vocalità del *Giulio Cesare* in un suo più ampio articolo nella «Nuova Antologia», disse bene – e le sue considerazioni verranno confermate dalle mie sui discorsi di Bruto e Antonio e su alcuni motivi che dalle parti vocali s'infiltrano in orchestra<sup>213</sup> – quando scrisse:

In certo modo ci pare che Malipiero scelga di un periodo, o soltanto di una frase esauriente un concetto, il punto più alto di un tono, il più accentato, il più carico d'intensità drammatica, e di questo si serva come

<sup>209</sup> COLACICCHI 1936<sup>b</sup>.

<sup>210</sup> RINALDI 1936.

<sup>211</sup> DELLA CORTE 1936.

<sup>212</sup> «[...] in America, provando il lavoro [*Pierrot lunaire*], Schönberg insegnava la parte senza rispettare le intonazioni scritte»: testimonianza di Cathy Berberian, indirettamente riportata da D'AMICO 1971.

<sup>213</sup> Cfr. § 3.3.1, § 3.3.2 e § 3.4.3.

generatore musicale, come nucleo lirico da cui alimentare l'intero membro sonoro. Vale a dire ch'egli non segue la parola passo passo, supinamente; sibbene considera il periodo verbale come la curva d'un diagramma dotata d'un suo massimo livello; ed è a questo punto di massimo livello che il periodo attinge la sua luce musicale irradiandosi subito sulle quote sottostanti. È un processo progressivo e regressivo, nel quale la curva musicale che s'è sovrapposta alla verbale assorbe nel suo descriversi, nel suo slanciarsi e ripiegarsi tutti i valori ritmici e sonori della parola: valori rispettati nel loro complesso, ma subordinati alla nuova sintesi musicale. Laddove le parole sono molte e brevi il processo di musicazione è naturalmente più faticoso; la salita della curva è ostacolata dall'attrito delle troppe sillabe adiacenti. Le parole lunghe, dagli appoggi ritmici distanziati si connettono al contrario nel discorso musicale con maggiore facilità e fluidità. In tal modo il recitativo del *Giulio Cesare*, si assesta in una specie di prosa lirica che sta fra il recitar cantando e l'arioso secenteschi.<sup>214</sup>

Peraltro, quando Herbert Fleischer evidenziò un punto di contatto tra la nuova maniera della vocalità di Malipiero e quella d'intendere la "parola scenica" di Verdi non era fuori strada,<sup>215</sup> ma, com'è evidentissimo nel coro all'unisono «*O falsa invidia inimica di pace*», la flessibilità ritmica del *Giulio Cesare* è memore, senz'altro, di quella propria del canto gregoriano, che da sempre informava il linguaggio musicale di Malipiero. A ogni modo, più similmente ai primi saggi del teatro d'opera italiano, sussistono nel *Giulio Cesare* non pochi 'ariosi' che emergono dalle parole di Porzia (I.2; «Andante», bb. 559-615; cfr. ES. 68), da quelle ancor più apprensive della moglie di Cesare, Calpurnia (II.3; «Calmo», bb. 783-840) e da quelle contrite di Antonio, una volta chinatosi sul feretro dell'amico assassinato («Tranquillo»), il cui *identifying theme* langue nelle parti di Vle e Vc:

ES. 1. GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Giulio Cesare*, II.4, bb. 1090-1103: 1094-1102 (GCcp, p. 85<sup>1-3</sup>).

The image displays three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a vocal line (soprano) and piano accompaniment. The first system includes the lyrics 'da me con que- sto, te me- glo- rie'. The second system includes 'i tuoi tri- onfi i tuoi tro- fe- i di sono ai dot- to'. The third system includes 'in così piccolo spazio' and features tempo markings 'Ad- di- o' and 'Molto ritento'. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

A tratti, dando tregua al suo solipsistico cogitare, nel contemplare il firmamento, all'inizio del quadro I.2 (ES. 2a; «lirico»), e osservando il baldanzoso Cesare dopo averlo esortato a recarsi in Senato nel giorno delle Idi di marzo (ES. 2b; «*fra sé*»), anche Bruto si lascia andare, senza, per questo, che la

<sup>214</sup> COLACICCHI 1936<sup>c</sup>, p. 113.

<sup>215</sup> «Anzitutto nel *Giulio Cesare*, Malipiero mira a interpretare musicalmente nella nuova sonorità la poesia drammatica di Shakespeare, riprendendo così la linea maestra della tradizione verdiana»: FLEISCHER 1938, p. 213.

coincidenza – pienamente conseguita nel *Giulio Cesare* – tra tempo rappresentato e tempo della rappresentazione s’interrompa; meglio, permettendo al tempo psicologicamente percepito dal personaggio di manifestarsi con verisimiglianza nel tempo reale del *continuum* del recitativo (cfr. prg 3.2).

ES. 2a. Ivi, I.2, bb. 488-496: 491-495 (GCcp, p. 41<sup>24</sup>).

Bruto *(Pitonia)*  
Pitonia letta - L'alba ancora lontana - (Lucio parte)  
Pitonia  
490

Bruto  
Gli I di di Mar - (Lucio)  
De migliore chi passavo veloci  
piu pacmeno ritornato

Bruto  
quinto sono lumina - sa giusta not - te. Misterioso  
495

ES. 2b. II.3, bb. 932-940 (GCcp, p. 74): 934-937.

Cesare *(Riconosciuti, Ultima Bruto)*  
Cesare  
9

Bruto *(fazi)*  
Molto tranquillo  
sembra non essere, e questo per non tormentar  
935

Bruto *(Chiude la tela)*  
con di Bruto.  
940

Al di là di ogni considerazione pro e contro la scelta di Malipiero di rivestire di una vocalità fortemente declamata la sua prima partitura teatrale di soggetto storico, andrà a ogni buon conto rilevata

la coerenza di Malipiero con quanto da lui stesso dichiarato nel 1929: «Giulio Cesare, Dante, Napoleone sono stati degli uomini grandi, ma se si mettono a cantare “la cavatina” o “la cabaletta” scendono dal piedistallo sul quale la nostra fantasia li ha innalzati e precipitano negli abissi del grottesco». <sup>216</sup>

### 3.2. Una virtuale scena multipla: il coro «*Gentis humanae pater atque custos*».

Oltre agli ariosi, una delle più efficaci strategie drammaturgico-musicali per stemperare il regime continuo di questo *recitativo parlato* è senz'altro il felice contrasto espressivo tra il primo dialogo di Cassio e Bruto e il coro «*Gentis humanae pater atque custos*» (bb. 250-309); contrasto che non è solo vocale e idiomatologico (italiano vs latino): provenendo dall'anfiteatro dove si stanno celebrando i Lupercali, questo mottetto profano, meglio, pagano, si sovrappone al colloquio dei cognati che si sta svolgendo al suo esterno, incalzandolo implicitamente e ricreando, drammaturgicamente, una virtuale scena multipla. <sup>217</sup> Onde favorire la comprensibilità delle parole 'in primo piano' di Cassio e Bruto, Malipiero alleggerì ulteriormente l'orchestrazione: solo un *set* di cinque percussioni a suono indeterminato (Trg, TT, Tb mil., Pt, GC) è chiamato a sostenere l'invocazione oraziana, reiterando un semplice *pattern* ritmico.

ES. 3. I.1, bb. 250-253 (GCcp, p. 17<sup>4</sup>).

Proprio in virtù della particolare orchestrazione e della spazializzazione delle fonti sonore (Malipiero consiglia di collocare il coro in orchestra <sup>218</sup>), questa fu una delle pagine del *Giulio Cesare* che più favorevolmente sorprese la critica; unica voce fuori dal coro fu quella del critico musicale del quotidiano milanese «La Sera», Aldo Belloni, che, per quanto pretestuosamente, non ebbe tutti i torti ad avanzare, implicitamente, la possibile, 'esterofila' influenza de *La mort d'un tyran* (1933), per coro misto, clarinetto in *Mi<sup>b</sup>*, clarinetto in *Si<sup>b</sup>*, bassotuba e sei percussioni (su testo tratto dalla *Vita di Commodo* di Elio Lampridio, contenuta nella *Historia Augusta* e tradotto da Diderot), su questo «co-

<sup>216</sup> MALIPIERO 1929, pp. 21-22.

<sup>217</sup> La dislocazione fuori campo dei coristi e il disegno di sovrapporre il coro al dialogo di Cassio e Bruto erano già presenti alla mente di Malipiero quando attese alla bozza del libretto: cfr. TAV. 3, 2<sup>a</sup> riga.

<sup>218</sup> «Queste voci fanno parte dell'orchestra perciò / è preferibile che si collochino fra / gli strumenti»: bb. 247-248 (GCpart, p. 21<sup>1</sup>).

retto interno uso *Otello* con la variante dell'accompagnamento di strumenti a percussione alla Mi-lhaud». <sup>219</sup> Con prosa poetizzante (non esente da echi tasseschi), Colacicchi descrisse in questi termini l'impressione ricevutane: «L'effetto di questo coro interno mentre sulla scena Bruto e Cassio sostengono la linea del canto, e l'orchestra accompagna con la sola percussione di un giuoco opalescente di timbri, è indimenticabile. Fa pensare a qualcosa di magico; è come se intorno a un parlare di uomini in riva al mare ad un tratto le onde si mettessero a mormorare sommessamente, e un fruscio di pietre cristalline rispondesse sulla spiaggia». <sup>220</sup> A concorrere a quel «qualcosa di magico» non sono solamente la sovrapposizione dei due piani sonori e la 'ritualità' del *pattern* ritmico-timbrico delle percussioni, ma anche il quasi impercettibile trascolorare della seconda delle tre ripetizioni della stanza oraziana nelle acclamazioni del popolo previste da Shakespeare e che Malipiero provvide a fornire di testo («Ave»). <sup>221</sup>

Inutile sottolineare come, dal punto di vista encomiastico, «*Gentis humanae pater atque custos*» si riveli non meno pregnante del *Carmen saeculare* (cfr. prg 3.6): sovrapponendosi al declamato abboccamento di Cassio e Bruto, interferendovi, la compatta *texture* del coro misto e il contrappunto florido che innervano l'ode latina affinché Giove protegga Cesare («*Gentis humanae pater atque custos, / Orte Saturno, tibi cura magni / Caesaris Fatis data...*») <sup>222</sup> conclamano il consenso del popolo romano intorno al dittatore perpetuo (il quale rifiuta per tre volte la ghirlanda, simbolicamente offertagli da Antonio), contrastando – anche fuor di metafora – i due 'dissidenti'. Alle orecchie di questi, il coro giunge a ondate, dapprima in *p*, ed è all'inizio del terzo e ultimo verso oraziano che Cassio attacca discorso con Bruto («*Questo dialogo sempre parlato, con naturalezza*»).

ES. 4. Ivi, bb. 253-258: 255c e sgg (GCcp, p. 18).

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are staves for Bruto and Cassio. Bruto's part has the instruction "Questo dialogo sempre parlato, con naturalezza." Cassio's part has "(parlato)" and "Venite a vedere la". Below these are vocal parts for "Voce insieme" (mixed chorus) with lyrics: "Orte Saturno, tibi cura magni Caesaris". There are also percussion parts for "Trombe" and "Percussioni". A circled number "255" is visible in the middle of the page.

<sup>219</sup> BELLONI 1936<sup>c</sup>.

<sup>220</sup> COLACICCHI 1936<sup>c</sup>, p. 114.

<sup>221</sup> «Ave Cesare» in *GClibra*, p. 4.

<sup>222</sup> «*Gentis humanae pater atque custos, / Orte Saturno, tibi cura magni / Caesaris fatis data: tu secundo / Caesare regnes*» [Nato da Saturno, padre / e custode degli uomini, / il Fato t'affidò la cura / di Cesare il grande, e al tuo regno / secondo sia Cesare]: ORAZIO 2013, pp. 94-99 («*Quaem virum aut heroa lyra vel acri*» – *L'inno degli Dei e degli uomini*): 96-98.

La seconda occorrenza della stanza corale, principiando in *pp* e nuovamente nella tonalità di Fa minore 'eolio', si annuncia come una ripresa musicalmente invariata, se non che, a partire dal secondo verso (bb. 259 e sgg.), la linea dei soprani si fa più melismatica, tanto che, dovendo rinunciare alla stretta imitazione per aumentazione con i soprani di prima (cfr. bb. 253b-255), i tenori si ritrovano prima del tempo accoppiati ai contralti in moto parallelo (ora, non più per terze, ma per quarte giuste; cfr. bb. 256c-258b e 263-266). Quindi, tra le bb. 267-274b, quasi impercettibilmente, le parti dei T, S e A, da sillabiche si fanno vocalizzanti, trattenendo dalle parole a cavaliere del secondo e del terzo verso («magni / Caesaris»), rispettivamente, le vocali *a*, *i*, *e*:

ES. 5. Ivi, bb. 265-273: 267-273 (GCcp, pp. 20-21).

The image shows a handwritten musical score for three vocal parts: Bruto, Cassio, and three vocalists (Soprano, Tenore, and Contraltino). The score is divided into three systems. The first system (bb. 265-273) includes lyrics in Italian and Latin. The second system (bb. 270-273) continues the vocalization. The third system (bb. 273-274) is marked 'Andare. Acclamazioni' and shows the vocalists holding notes while the Bruto part continues. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Malipiero si era già servito di soli fonemi nel metafisico coro interno che, irretitosi su un intervallo armonico di ottava, raggela l'atmosfera dell'ultimo atto de *La favola del figlio cambiato*, dopo che

VANNA SCOMA ha annunciato la sopravvenuta morte del re: l'effetto 'loop' di questa fascia sonora, garantito dalla regolare e periodica entrata successiva delle voci del coro misto, creava, per dirla con Virgilio Bernardoni, «una sensazione di catastrofe imminente, ossessivamente gridata e lacerante». Al netto della parimenti tensiva atmosfera, dovuta alla frizione polimodale tra la parte dei bassi e quelle sovrastanti,<sup>223</sup> la deverbizzazione del coro in questo punto del *Giulio Cesare* non è funzionale all'intelligibilità delle parole pronunciate da Bruto in quel mentre. Anzi, il coro va via via acquisendo un maggior peso fonico, «cresc[endo] a poco a poco» dal *p* al *ff* (cfr. ES. 5, bb. 267b-271a). Si tratta, piuttosto, della soggettivazione di Bruto di tale, 'corale' dimostrazione del consenso intorno a Cesare, come se la messa a fuoco dei propri conflitti interiori, di cui Bruto mette a parte Cassio («Se ho la fronte velata, egli è che il mio sguardo tormentato è volto verso me stesso. Sono agitato da sentimenti che contrastano fra di loro»), fosse inversamente proporzionale alla sua sfocata percezione del tripudio del popolo. Con questa particolare resa sonora del meccanismo psichico di "rimozione", Malipiero riesce, dunque, a compensare ai pesanti tagli da lui, qui, operati alla fonte shakespeariana (impiegando solo un quarto dei versi originari), che sminuiscono le resistenze e il *sense of honour* di Bruto: in questo senso, Malipiero librettista si rivela 'allineatissimo' (cfr. prg 3.3).<sup>224</sup>

Trasalendo al suono dell'improvvisa, strepitosa perorazione di Cr e Trb – su un rullo di Tb mil. – del tema di Cesare (ES. 5, bb. 271-273), in concomitanza del culmine del 'cluster vocalico' («*Fanfare. Acclamazioni*»), Bruto si rià: «Che significano queste grida? Temo che il popolo scelga Cesare per suo re» (pare sia vero il contrario, però). Il timore di Bruto coincide con gli «*Ave*» levati dal popolo (bb. 274-286), che, intervenendo in luogo del secondo membro del terzo verso oraziano, si sovrappongono, parte dopo parte, dilatate a ogni nuova occorrenza, dapprima per tropatura, quindi grazie a una lunga estensione che sfoga in «*Altre acclamazioni*»:

ES. 6. Ivi, bb. 286-290 (GCcp, p. 25<sup>2</sup>): 287-290

Queste ultime si irretiscono, questa volta, nell'ottavazione di una quinta vuota (do<sub>3</sub> [B] - sol<sub>3</sub> [T] + do<sub>4</sub> [A] - sol<sub>4</sub> [S]), omoritmicamente scandita e reiterata per minime sempre sulla vocale *a* (bb. 287-

<sup>223</sup> Prima di sfogare nell'acclamazioni di cui si dirà, in Fa maggiore (bb. 271 e sgg.), tra le bb. 268-270, mentre la linea del basso si ancora sul modo ipoionio (con *finalis Si<sup>b</sup>*), le voci superiori si ritrovano nel modo ionio, trasposto sempre una terza minore sopra (in buona sostanza, nella tonalità Mi<sup>b</sup> maggiore).

<sup>224</sup> Alessandro Serpieni ha ben evidenziato come la raziocinante capacità di rimozione di Bruto e Cassio sia uno degli aspetti del loro spazio sintagmatico e materialista (della loro *Weltanschauung*, si potrebbe diversamente dire), opposto a quello simbolico e irrazionale di Cesare e Antonio: cfr. SERPIERI 1977, pp. 116-119.

290), mentre il *pattern* timbrico-ritmico, che aveva ripreso a b. 282, lascia nuovamente posto alla ripresa del tema di Cesare e della sua coda, prima della terza e ultima ripresa dei versi di Orazio, ora in Fa diesis minore. Non una tonalità a caso (cfr. § 3.4.2).

ES. 7. Ivi, bb. 297-309: 301 e sgg (GCcp, pp. 27-28).

Handwritten musical score for the scene "L'Oratio funebre di Antonio" from Giuseppe Verdi's opera "Giulio Cesare". The score is for the vocal parts of Cassio and the chorus (Voci insieme). The music is in F# minor and 4/4 time. The lyrics are in Latin: "disono- ra- te. Porgh De-i, di chei matre Cesare per esser dicitu-". The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "a tempo". The score is numbered 300 at the beginning of the second system.

### 3.3. «Tutto dipende dal saper dominare la massa come un artista»: la retorica (musicale) dei discorsi di Bruto e di Antonio.

V'è da credere che, in occasione dell'udienza privata concessa a Malipiero, Mussolini si compiacque con il compositore, non solo per come, nella riscrittura del *Giulio Cesare*, il fatalista Cesare fosse stato delineato nel rispetto della tragedia shakespeariana, ma anche per il rilievo riservato al suo vendicatore, Antonio, alla sua fedeltà verso Cesare e a quel suo, per dirla con l'*alter ego* di quest'ultimo, «saper dominare le masse come un'artista»<sup>225</sup> nell'orazione funebre che segnerà il declino della for-

<sup>225</sup> LUDWIG 1932, p. 132.

tuna di Bruto e degli altri cospiratori. Quanto, nel suo rapporto medianico con l'antica Roma, Mussolini avesse in odio l'*affaire* "Idi di marzo", lo si deduce agevolmente leggendo la didascalia scritta di suo pugno e che si sarebbe dovuta srotolare al termine della versione cinematografica del *Cesare* di Forzano (mai realizzata, ma preventivata a monte della stesura stessa della *pièce*), la quale, a mo' di *memento* per tutti, si appunta proprio sull'ignominia dei traditori del dittatore, rammentandone, da buon maestro delle elementari qual fu un tempo, il dantesco contrappasso nella Giudecca:<sup>226</sup>

GIULIO CESARE / VITTORIOSO / SU CONTINENTI E SU MARI / IN QUINDICI GUERRE / IRRESISTIBILE NELL'AZIONE / TRASCINATORE COLL'ESEMPIO E COL VERBO / FONDATORE / ALLA VIGILIA DELL'AVVENTO CRISTIANO / DELL'IMPERO DI ROMA / CHE DURÒ QUATTRO SECOLI / CESARE / GENIO INSUPERATO NELLA GUERRA / E NELLA POLITICA / NON VEDRÀ / PER TRASCORRERE DI SECOLI O DI MILLENNI / IMPALLIDIRE LA SUA GLORIA / E QUELLA DELLE SUE LEZIONI INVINCIBILI / NÉ DECLINARE IL RIMPIANTO / PER LA SUA TRAGICA FINE / VOLUTA PREPARATA E COMPIUTA / AGLI IDI DI MARZO / (44 ANNI AVANTI CRISTO) / IN NOME DI UNA MENZOGNA / DA COLORO CUI EGLI AVEVA DOPO FARSAGLIA / SALVATA LA VITA / ASSASSINI E TRADITORI / CHE DANTE / SUPREMO GIUDICE / INCHIODÒ NEGLI INFERNI / PER SEMPRE.<sup>227</sup>

Dire che, nel *Cesare* (*compendium* dei *desiderata* e delle idiosincrasie del suo committente), Forzano abbia ridicolizzato la figura di Bruto è un eufemismo: il figliastro di Cesare viene letteralmente 'carnevalizzato'. Vediamo come.

In casa sua, sede provvisoria del Senato (una proiezione dell'Aventino, evidentemente), Catone approfitta dell'assenza di suo nipote Bruto per lamentarsene con sua sorella, Servilia: «[...] ricordati che se il mio nome dovesse essere quello di uno sconfitto nella lotta contro Cesare, nella nostra casa v'è un altro nome che suona morte per chi attentava alla Repubblica: è il nome di tuo figlio!» (I.2).<sup>228</sup> Entra in scena Bruto, trafelato – siamo nel 49 a.C. e fuori infuria la lotta tra la fazioni filo-pompeiana e filo-cesariana – e con pessime notizie: «Catone, verrà anche Antonio coi tribuni della plebe». Neanche il tempo di lasciare esclamare a Catone: «Antonio? No!», ed ecco che l'ardito Antonio, alla testa dei tribuni, è già in casa e, senza tanti complimenti, accusa la bella compagnia di terrorismo e di corruzione, imputando a Bruto e a Cicerone, rispettivamente e non senza sfottò, i reati usura e di concussione: «[...] onesto Bruto, filosofo, campione della libertà, prestavi il denaro al quarantotto per cento di interesse. Sì: hai prestato quei meschini cinquantatré talenti al quarantotto per cento d'interesse. (Vede CICERONE *ch'è entrato restando nel fondo ad ascoltare*.) Ed è Cicerone che a malincuore si è adoperato a farteli incassare quei pochi sesterzi d'interessi» (ivi).<sup>229</sup> Un anno dopo, pizzicato in quel di Farsalo, Bruto viene trascinato da Gabrio al cospetto del patrigno; da quell'intellettuale qual vuol far credere di essere, Bruto giura: «In questo campo io vivevo lontano da costoro... Io passavo le ore in tenda... solo, a leggere le cose grandi del passato per dimenticare le miserie del presente. Le contese degli avidi di province mi sembravano delitti» (II.1).<sup>230</sup> Nella sua infinita bontà, anziché giustiziarlo, il 'Duce' si limita a fargli la paternale, trattandolo per quello che è, ossia come un bamboccione immaturo e intriso di "spirito borghese":

CESARE

(*lo guarda con pietà e tenerezza*.)

Tu sei sempre come dieci anni fa... E come quando eri fanciullo... È la vita della tua casa che ti ha turbato fin dalla prima giovinezza. Tu hai vissuto tra la ferma e forte saggezza di tua madre, sempre a me carissima, e fra i sogni del suo fratello. Catone si crea sempre dei numi e a loro tutto sacrifica e non si avvede che quei

<sup>226</sup> «De li altri due c'hanno il capo di sotto [come "Giuda Scariotto"], / quel che pende dal nero ceffo è Bruto: / vedi come si storce, e non fa motto!; // e l'altro è Cassio che par sì membruto» (*Inf.*, XXIV, vv. 64-67).

<sup>227</sup> Cit. e fotoriprodotta, rispettivamente, in FORZANO 1954, pp. XXVI-XXXVII e LXV-LXVII (DOC. 9); maiuscoletto mio. Questa didascalia fu allegata al brogliaccio del dramma – scritto sempre dal pugno del Duce – e fatta pervenire al drammaturgo e regista il 5 novembre 1933, per tramite di suo genero Galeazzo Ciano (all'epoca, capo Ufficio stampa di Mussolini).

<sup>228</sup> Ivi, p. 351.

<sup>229</sup> Ivi, p. 356.

<sup>230</sup> Ivi, p. 415.

numi sono nuvole... Vivere in questo contrasto ha reso la tua volontà incerta e pronta a piegarsi al vento più vicino: tu puoi essere eroe e vile, generoso e usuraio... far cose grandi o misere... E io vorrei che tu non fossi più un ramo sulle onde incerte... Vorrei piantarti nella terra e che tu dessi germogli tuoi... perché io ti amo... e la tua fanciullezza mi ricorda i tempi della mia disperazione, quando non sapevo se i miei pensieri sarebbero svaniti come sogni o divenuti vittoriose imprese...

(Egli sente ora che l'anima di bruto chiede pietà.)

Vuoi tu aiutarmi perché non sia più versato sangue romano fra Romani?

BRUTO

Sì, Cesare.<sup>231</sup>

Paraculo e traditore nato, secondo la premiata ditta Mussolini-Forzano, una volta così prontamente discolpatosi, Bruto fornisce su due piedi al suo patrigno notizie sugli spostamenti di Pompeo e delle sue truppe... Quattro anni dopo (nel frattempo, nel corso dell'Atto II, Cesare se l'era spassata con Cleopatra), pienamente riabilitato, Bruto sembra essersi ravveduto dalle sue passate marachelle, ma è un pretore ormai incapace d'intendere e di volere: «*come in preda a quella che oggi si direbbe un'angoscia isterica*» (III.1),<sup>232</sup> «*parla guardando dinanzi a sé come un allucinato*»<sup>233</sup> (III.2), recitano le didascalie dell'ultimo atto. Approfittando della sudditanza psicologica di Bruto nei confronti di sua sorella (una Porzia virago, che istruisce suo marito sul 'corretto' uso del pugnale come si farebbe con un bambino alle prese con le posate),<sup>234</sup> in combutta con lei, Cassio se lo lavora ai fianchi per abbattere le sue ultime remore.

Come Cinna "il Cospiratore" nel *Giulio Cesare* di Malipiero, nell'economia del *plot* del *Cesare* Cassio è men che un comprimario e sembra quasi che la sua defilata presenza in scena sia funzionale ad accrescere il biasimo del pubblico nei confronti di Bruto, sulle cui spalle si concentrerebbe la maggiore e più colpevole responsabilità nell'assassinio di Cesare; assassinio che, ancora una volta, non viene rappresentato, ma comunicato nel quadro III.3 da Gabrio, giunto a cavallo al porto di Ostia per annunciare l'infausta novella ai coloni che, in procinto di salpare per l'Africa Orientale (guarda caso), attendevano la venuta di Cesare in persona.<sup>235</sup> Il *Cesare* di Forzano ha forti analogie col *Julius Caesar* di Shakespeare, ma vi diverge proprio per la differente caratterizzazione dei congiurati e il ridimensionamento dei loro ruoli (tranne, appunto, quello di Bruto). Onde rafforzare l'integerrima immagine politica di Cesare, Forzano non chiarisce nemmeno la dinamica della congiura che porterà alla morte del dittatore, destituendo di qualsiasi sostrato ideologico le ragioni dei congiurati (qui, ridotte a vaghe rivendicazioni sulla difesa della dignità di Roma). Proprio per questo, è interessante notare come, in maniera lombrosiana, il gesto assassino di Bruto venga ricondotto a quello di un demente.

Giuseppe Baldini, che ha scritto pagine illuminanti la complessa personalità del Bruto shakespeariano,<sup>236</sup> confrontando il *Julius Caesars* con la fonte *princeps* di Shakespeare (le *Vite* di Plutarco tradotte da Thomas North<sup>237</sup>), sintetizzò:

Shakespeare non *inventò*, praticamente, nulla all'infuori dei discorsi di Bruto e di Antonio nel foro: e, tutto sommato, anche per l'impostazione stilistica di questi egli pensò bene di affidarsi a certe osservazioni di Plutarco, là dove, ad esempio, toccando lo stile di Bruto nelle sue lettere greche, il biografo dice ch'egli padroneggiava «il modo breve e compendioso che s'usa nella parlata de' Lacedemoni», o dove rivela che Antonio coltivava l'oratoria di stile asiatico[.]<sup>238</sup>

<sup>231</sup> Ivi, pp. 417-418.

<sup>232</sup> Ivi, p. 486.

<sup>233</sup> Ivi, p. 501.

<sup>234</sup> Cfr. ivi, p. 502.

<sup>235</sup> Cfr. ivi, pp. 509-511.

<sup>236</sup> Cfr. BALDINI 1951, pp. 254-262.

<sup>237</sup> Sulle fonti di Shakespeare, si veda DORSCH 1997, pp. XII-XIII, in *ASJC*.

<sup>238</sup> BALDINI 1991, p. 9. Mi piace ricordare che, nel *Cesare* di Forzano, Bruto giudica «da trivio» l'eloquio di Antonio: cfr. FORZANO 1954, p. 352.

ovvero, per dirla con George Steiner,

Lo stile di Bruto è asciutto e nobile, come quello del linguaggio giuridico; segue il corso della ragione e stimola l'intelligenza. Antonio accende il fuoco nelle vene. Ricorre a tutte le licenze poetiche per eccitare la plebe fino al parossismo. Ci dice: «Io non sono oratore come Bruto». È vero; è un prestigiatore delle parole ed è un poeta. Come tutti coloro per i quali la prosa è il mezzo espressivo naturale degli affari pubblici, Bruto non si rende conto di quanta parte abbia nella politica l'eloquenza irrazionale. Ancor prima che Antonio taccia, Bruto e Cassio «sono usciti dalle porte di Roma cavalcando furiosamente», inseguiti alle calcagna da una feroce poesia.<sup>239</sup>

Tre anni prima dell'uscita de *The Death of Tragedy* (1961) di Steiner e dando luogo, in seguito, ad analisi comparate delle strutture retoriche di Cesare e Antonio, da un lato, e di Bruto e Cassio, dall'altro,<sup>240</sup> il discorso di Antonio al Foro era stato più volte citato nel *Traité de l'argumentation* (1958) di Perelman e della Olbrechts-Tyteca al fine di rivalutare il genere epidittico.<sup>241</sup> Nei prossimi due paragrafi si tenterà, invece, di analizzare la riduzione di Malipiero e il rapporto testo-musica dei discorsi di Bruto e di Antonio, nonché le ricadute delle rispettive strategie retorico-musicali sulla psicologia della massa (corale).

### § 3.3.1. «Bruto è un uomo rispettabile»?

Rispetto alla tragedia, l'Atto III inizia in *medias res* con il discorso di Bruto. Prima di allora, una breve introduzione orchestrale principia a sipario ancora abbassato (Andante; bb. 1218-1224), quindi, allorché le linee dei Vc si stabilizzano su un pedale di tonica di Re bemolle maggiore, prosegue senza soluzione di continuità anche dopo l'alzata del sipario e il *perpetuum mobile* di Cel., VI I-II e Vle che lo caratterizza non si arresterà che al termine dell'*exordium* (b. 1239; una breve interruzione di questo flusso si registra solo tra bb. 1232-1235, in concomitanza del poliptoto: «Credetemi sul mio onore e, onde potermi credere, abbiate fede nel mio onore»).

ES. 8. III.5, bb. 1218-1220 (GCpart, p. 111<sup>1</sup>).

The image shows a handwritten musical score for the beginning of Act III, measures 1218-1220. The tempo is marked 'Andante'. The score includes staves for Violins (Vc), Celli (Cel.), and Double Basses (Vle). The music features a 'perpetuum mobile' texture with continuous sixteenth-note patterns. A circled measure number '1220' is visible at the top right of the score.

Alessandro Serpieri fa notare che Shakespeare articolò l'*exordium* del discorso di Bruto (JC III.2, 13-17) in tre periodi accomunati dall'impiego di figure circolari. In Malipiero, per quanto limitatamente al secondo e al terzo periodo (nel primo, il taglio del terzo membro ha ridotto l'originaria epanalessi a una mera *exhortatio*), la "circularità" è mantenuta, ma non attraverso la progressione semantica e

<sup>239</sup> STEINER 1999, pp. 218-219.

<sup>240</sup> Cfr. SERPIERI 1977, pp. 111-136, e RIBES 1986.

<sup>241</sup> Cfr. PERELMAN – OLBRECHTS-TYTECA 1966, in particolare, pp. 48-49 (§ 1.10, *Gli effetti dell'argomentazione*), 50-55 (§ 1.11, *Il genere epidittico*) e 151-156 (§ 1-37, *Problemi tecnici della presentazione dei dati*). Sull'ironia di Antonio si veda, inoltre, JAKOBSON 1970<sup>2</sup>, pp. 214-217.

logica delle figure impiegate nell'originale.<sup>242</sup> Malipiero, inoltre, omise la seconda delle quattro sezioni dell'*argumentatio* del discorso di Bruto, ossia la doppia interrogazione che costituisce certamente il primo picco espressivo del discorso: «*Avreste preferito vedere Cesare vivo e morire tutti schiavi[,] piuttosto di vedere Cesare morto e di vivere tutti liberi?*» (JC, III.2, 23-25).<sup>243</sup> Invero, il compositore la spiccò da GClibrA in un secondo momento, prima che, magari, gliene facesse notare l'inopportunità lo stesso Mussolini. Per le stesse fin troppo ovvie ragioni, il compositore cavò dall'*epilogus* un ulteriore riferimento alla mancanza di libertà dei romani, anch'esso inizialmente tradotto: «*Qual è l'uomo tanto basso che voglia essere schiavo? Se ce n'è uno[,] che parli[,] perché è lui che io ho offeso*» (JC, III.2, 30).<sup>244</sup>

TAV. 5. Discorso di Bruto.

JC (III.2, 13-35)	GC (III.5, bb. 1227-1279) («Andante», bb. 1227-1240.)	DISPOSITIO <sup>245</sup> <i>Exordium</i>
14-17.	Credetemi sul mio onore e, onde potermi credere, abbiate fede nel mio onore. Condannatemi con la vostra saggezza e fate appello alla vostra ragione per meglio giudicarmi (bb. 1233-1239).	Doppio periodo (R: poliptoto + chiasmo).
17-23;  23-25;  25-29.	Se fra voi c'è <sup>246</sup> qualche amico caro a Cesare, gli dirò che Bruto non amava Cesare meno di lui. Se questo amico chiede perché Bruto è andato contro Cesare, gli risponderò: non è che non amassi Cesare, ma amavo di più Roma (1241-1250). [ <i>Avreste preferito vedere Cesare vivo e morire tutti schiavi[,] piuttosto di vedere Cesare morto e di vivere tutti liberi?</i> ] («Un poco meno rit.», bb. 1253-1267.) Cesare mi amava e lo piango, fu fortunato e ne gioisco, fu valente e lo ammiro, ma fu ambizioso e l'ho ucciso. Per la sua amicizia le lacrime, per la sua fortuna la gioia, per la sua valentia la meraviglia, per la sua ambizione la morte (1253-1266).	<i>Argumentatio</i> (bipartita)  Sillo logismo disgiuntivo in <i>modus ponendo tollens</i> ( <i>sermocinatio</i> [P] <sup>247</sup> ).  [Doppia domanda retorica (la prima, R: antimetabole)].  Doppia serie di quattro frasi parallelistiche (l'ultima frase di ciascuna serie: epifonema [R]).
29-31;	(«Un poco meno», bb. 1268-1278.) [ <i>Qual è l'uomo tanto basso che voglia essere schiavo? Se ce n'è uno[,] che parli[,] perché è lui che io ho offeso.</i> ]	<i>Epilogus</i>  [Periodo tripartito: <i>communicatio</i> (R) + ipotesi + affermazione]

<sup>242</sup> In JC, III.2, 13-17, «Bruto esordisce con una serie di figure circolari dalla precisa progressione semantica e logica: *hear me* (A) *and be silent* (B) *that you may hear* (A) [epanalessi]; *Believe me* (A) *for mine honour* (B) *and have respect yo mine honour* (B) *that you may believe* [chiasmo]; *Censure me* (A) *in your wisdom* (B) *and awake your senses* (B) *that you may the better judge* (A) [chiasmo]. L'effetto perlocutorio è predeterminato a livello razionale: *ascoltare* Bruto significa *credere* nel suo onore e quindi giudicare onesta la sua azione. La dimostrazione viene quindi sviluppata per mezzo di ipotesi, domande retoriche e parallelismi» (SERPIERI 2013, pp. 193-227 [Note all'Atto III]: 214).

<sup>243</sup> GClibrA, p. 17 bis.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> Rispettivamente, le lettere P e R seguono, tra parentesi, le figure di pensiero e retoriche classiche, secondo la classificazione formulata da LAUSBERG 1969.

<sup>246</sup> «Se c'è fra voi» (b. 1241): cfr. GCpart, p. 113<sup>2</sup>, e GCcp, p. 98<sup>2</sup>.

<sup>247</sup> «Dialogismo e *sermocinatio* sono, nella terminologia di Perelman e della Olbrechts-Tyteca, *pseudo-discorso diretto* [cfr. PERELMAN – OLBRECHTS-TYTECA 1966, p. 186]; questo può essere usato con scopi variati, che però "hanno sempre qualche cosa in comune con l'ipotesi"»: MORTARA GARAVELLI 2015, p. 266.

31-35;	<p>Qual è l'uomo tanto volgare che non voglia esser romano? Se ce n'è uno, che parli, perché è lui che ho offeso. Qual è l'uomo tanto vile da non amare la sua patria? Se ce n'è uno, che parli, perché è lui che ho offeso.</p> <p>(«Molto lento»; b. 1279.)</p> <p>Attendo. Rispondete.</p>	<p>Doppio periodo tripartito: <i>communicatio</i> (R)<sup>248</sup> + ipotesi + affermazione).</p>
--------	---	--

L'*argumentatio* del discorso è musicalmente bipartita, con una doppia intensificazione dinamica nella seconda parte («Un poco meno ritenuto»), che riprende la rapida escursione dal *p* al *f* anche alla fine dell'ultima serie di frasi parallelistiche. Ancor prima che sulle labbra di Bruto affiorino figure di pensiero, l'orchestra, a partire da uno spunto motivico che affiora a b. 1240c nella parte dei VI I, prende a svilupparsi, come per 'ontogenesi', una plastica figura musicale:

ES. 9. Ivi, bb. 1239-1243: 1240c-1242b e sgg (GCpart, p. 98<sup>1-2</sup>).

Quindi, nella seconda parte dell'*argumentatio*, un più nervoso motivo, puntato e sincopato (cfr. ES. 11, bb. 1258-1260), funge da legante con la *conclusio* (cfr. ivi, bb. 1266-1267), nel corso della quale lo si ode ancora, a intermittenza (ES. 10, bb. 1268-1270 e 1273-1275), tra le pieghe del periodo affermativo di dieci battute che valorizza la *concinnitas* dell'articolazione periodale e retorica dell'ultima parte del discorso di Bruto:

ES. 10. Ivi, bb. 1268-1273 (GCcp, pp. 100<sup>4</sup>-101<sup>3</sup>): 1268-1277.

<sup>248</sup> «Se gli interrogativi vengono rivolti (in modo fittizio) all'avversario («che faresti tu al mio posto?») o al giudice, si ha la *communicatio* o *anacnosi* (in greco *koinōnía* o *anakoinōsis* «comunanza, coinvolgimento»): ivi, p. 268.

Bruto  
de ce n'è uno chi parl' perché è lui che ho offeso. qual'è l'uomo

Bruto  
tutto vile da non a marce sua patria? Se n'è uno chi parl' (1275)

Bruto  
perché è lui che ho offeso. *Allegro. Rispondete. Un poco meno lento. Molto lento* (1280)

Bruto  
Sempres non ho offeso nessuno ed ho

«Condannatemi con la vostra saggezza e fate appello alla vostra ragione per meglio giudicarmi»: Bruto è un filosofo, ma la sua retorica ha poco a che vedere con il censo della propria famiglia, che lo accomuna a quello del suo uditorio. Palesando l'educazione conservatrice datagli dallo zio, Catone "il Censore", piuttosto che quella di figlio di un tribuno della plebe qual fu, Bruto si rivela convintamente nobile, tanto da tradire un latente, sprezzante classismo nel dichiarare *rude*<sup>249</sup> chi, di fatto, non si riconosca in quel senso dell'onore che, oltre che con le parole, Bruto dimostrerà nei fatti, dandosi alla fine della tragedia la più nobile delle morti che il codice della romanità possa prospettare. Tuttavia, Malipiero sembrerebbe riconoscere proprio nell'aulica retorica deliberativa di Bruto il diaframma che si frappone tra quest'ultimo e il popolo. La compostezza dell'oratore traluce dai ristretti ambiti, progressivamente ascendenti e ampliandosi, del suo triplice appello in funzione conativa, a partire da la<sup>b</sup><sub>2</sub> («Romani, compatrioti, amici»; cfr. TAV. 6) e dalla saldezza della prima parte dell'*argumentatio*, saldamente ancorata nel modo misolidio trasposto su Mi<sup>b</sup>. Il suo eloquio è solenne, ma non monocorde (come dimostra la sillabazione delle parole per gradi congiunti): i concetti sono scanditi su ritmi irregolari e le coppie di parole-chiave del suo discorso – Onore-Roma/Ambizione-Morte – sono prese per salto oppure lungamente trattenute e precedute da rapide escursioni ascendenti di semicrome. Piuttosto, il discorso risulta algoritmico. Una schematicità evidenziata, in partitura, dalle prolisse inflessioni con le quali l'oratore, invariabilmente, con prolungate appoggiature discendenti di 2<sup>a</sup> che esasperano la naturale accentuazione delle parole conclusive, cadenza le ultime due sillabe dell'*exhortatio*, dell'*exordium* vero e proprio (ES. 11, b. 1239) e della seconda parte dell'*argumentatio*: una coerenza che appiattisce la *climax* retorica del discorso, appena rotta, nel suggellare la prima

<sup>249</sup> JC, III.2, v. 32; «*rude*: ignorant, barbarous»: ASJC, p.79, n.

parte dell' *argumentatio*, da un più ampio salto di 3<sup>a</sup> minore discendente che, nel contesto della tonalità 'misolidia' impiegata, enfatizza ulteriormente la parola "Roma" alterando il VI grado («...non è che non amassi Cesare, ma amavo di più Roma»: ivi, bb. 1248c-1250).

ES. 11. Ivi, bb. 1239-1267 (GCep, pp. 98<sup>2</sup>-100<sup>1-2</sup>).

*meglio giudicar* *mi* (1240)  
*tutti crescendo*  
*de c'è già un qualche amico Cesa- Cesare, gli dico che Bru-*  
*to non amava Cesare meno di lui. Il grande amico chiede perché Bru- to è ac-*  
*dato contro Ce- sare, gli risponderò: non a- ch non amassi Cesare ma a-*  
*maso di più Ro-* *ma.* (1250)  
*Ce- sare mi amava e lo pre- ca- go, fu fata- na- ta.* (1255)  
*Un po- ca meno ar- temen- te*  
*e mi- gio- so, fu val- ta- te- os- sumo, mi- fe- ce- ro- to*

Quanto, poi, alle due catene argomentative che formano la seconda parte dell'*argumentatio*, esse principiano, rispettivamente, con la ripetizione di 'frasi (musicali) fatte' («Cesare mi amava e lo piango, fu fortunato e ne gioisco», «Per la sua amicizia le lacrime, per la sua fortuna la gioia»; cfr. ES. 12, bb. 1253-1256 e 1260d-1263): progressioni rotte dalle oppositive chiuse delle due sottosezioni del discorso, incentrate sulla condanna della peggiore inclinazione del dittatore: «fu ambizioso e l'ho ucciso», «per la sua ambizione [fa<sup>#</sup><sub>2</sub>-do<sub>3</sub>] la morte». La parte vocale di Bruto – ahilui – cela ben altro, però. Nella prima parte dell'*argumentatio*, Bruto pronuncia il nome di «Cesare» quasi *en passant*: sempre più in basso rispetto al proprio – Bruto, dunque, sta parlando di sé in terza persona, proprio come un Cesare redivivo – e a quello di «Roma», quasi sempre sillabandolo su una stessa nota e senza elevazioni del tono di voce. Ancora, soppesando le virtù di Cesare, la loro reale considerazione da parte dell'oratore è tradita da *ranges* dissonanti rispetto alla generale consonanza della modanatura dei profili diastematici: «fu fortunato e ne gioisco» (re<sub>2</sub>-sol<sup>#</sup><sub>2</sub>; ES. 11, b. 1256); «Per la sua amicizia le lacrime» (mi<sup>b</sup><sub>2</sub>-re<sup>b</sup><sub>3</sub>; ES. 11, b. 1260d). Il brutto è che la "macchina della verità" alla quale Malipiero sottopone Bruto registra sin da subito anche scarsa sincerità: «abbiate fede nel mio onore» (mi<sup>b</sup><sub>2</sub>-re<sup>b</sup><sub>3</sub>):

ES. 12 Ivi, bb. 1235-1236 (GCcp, p. 97<sup>2</sup>).

La considerazione che Malipiero ha di Bruto è, dunque, ben diversa da quella che ne è fatta la maggior parte degli esperti di Shakespeare, secondo cui *Julius Caesar* sarebbe più la ‘Tragedy of Brutus’, o per René Girard, che considera il deuter-antagonista di questa tragedia come una delle molteplici incarnazioni di quella rivalità mimetica elevata a sistema nella sua chiave di lettura del teatro shakespeariano quale estrinsecazione di un totalizzante “Theater of Envy”. Girard afferma che, a differenza dell’invidioso Cassio,

Bruto detesta in Cesare il tiranno potenziale, ma prova un grande affetto per l’uomo, e possiamo credergli quando lo afferma, poiché Bruto non mente mai. [...] Dopo la morte di Cesare, la sua esaltazione isterica fa pensare che egli si identifichi a tal punto con la sua vittima da esserne letteralmente posseduto; il fantasma di Cesare non lo abbandona mai, e quando si rivolge alla folla, la sua concisione estrema potrebbe ben essere un’imitazione involontaria della celebre prosa di quest’ultimo. Il grido che si alza dalla folla: “Che sia lui Cesare!” è più pertinente di quanto non si creda. Lo spirito repubblicano ha in Bruto radici meno profonde di quanto la sua ostilità verso Cesare non lasci supporre.<sup>250</sup>

Nel *Giulio Cesare* di Malipiero, diversamente, la patriottica giustificazione di Bruto, che segue alla sua infiammata *communicatio* e che si stempera, nella *conclusio*, in una carezzevole e conciliante cantilena (cfr. ES. 11), altro non sortisce se non il...

(Silenzio)

[BRUTO]

Dunque non ho offeso nessuno ed ho fatto a Cesare quello che voi fareste a Bruto.

(Entrano Antonio e altri cittadini che portano il corpo di Cesare.)

Un’ultima parola: avendo ucciso il mio miglior amico per il bene di Roma, conserverò lo stesso pugnale per me: servirà quando chiederete la mia morte.

I CITTADINI

Evviva Bruto! Evviva Bruto! Che sia Cesare! Il migliore fra i Cesari sarà Bruto incoronato!

BRUTO

Miei buoni compatrioti, lasciatemi andar via solo ed ascoltate Marco Antonio. Fate onore al corpo di Cesare!

(Esce.)

Questo ‘sonoro silenzio’, che ricambia come un’anomia l’arringa autodifensiva di Bruto («Un poco meno lento»; bb. 1279-1283), dopo la quale, egli non può che sentenziare la propria autoassoluzione, costituisce un ulteriore, sostanziale e significativo discostamento dalla tragedia. Nel *Julius Caesar*, all’interrogativo dell’oratore se le ragioni fino a quel punto addotte a giustificazione del proprio gesto possano aver offeso “chiunque” («any»), “tutti” («ALL») rispondono prontamente: «None, Brutus, None» (*JC* III.2, 36).<sup>251</sup> Malipiero, invece, avendo volontariamente tarpato le ali all’espressione delle virtù repubblicane che hanno guidato il suo gesto omicida (si ricordino i versi tagliati *JC*, III.2, 23-25, 29-31; cfr. TAV. 5), sottolinea, su un sospensivo accordo per quarte, l’incomprensione del popolo circa le ragioni politiche dell’uccisione di Cesare:

---

<sup>250</sup> GIRARD 2012, pp. 303-304.

<sup>251</sup> *ASJC*, p. 79.

ES. 13. Ivi, bb. 1274-1284: 1279-1281.

Tant'è vero che, nella tragedia come nel dramma musicale, prima che Bruto si congedi, cedendo la parola ad Antonio, il popolo vorrebbe incoronarlo Re di Roma. Popolo 'banderuola', ché, ai Lupercali, si era parimenti infervorato quando, per tre volte, Cesare rifiutò la corona portale da Antonio e che, grazie al potere delle parole di quest'ultimo, avrà modo ancora di cambiare opinione.<sup>252</sup>

### § 3.3.2. *Lex orandi, lex credendi*: il 'rito del sangue' officiato da Antonio.

Nel frattempo, ancor prima che Bruto gli ceda la parola, Antonio si è già portato avanti (in tutti i sensi): «Entrano Antonio e altri cittadini che portano il corpo di Cesare». La macabra pantomima è accompagnato in *pp* da una 'Marcia funebre' («Funebre», bb. 1287-1294a), solenne, ma straniata da un intervallo di 5<sup>a</sup> diminuita che solca in levare la linea dei bassi, in Fa diesis minore, e dalla frizione polimodale con il *threnos* di Fl., Ob. e Cl. in modo ipofrigio.

ES. 14. Ivi, bb. 1285-1291: 1287-1291 (GCcp, pp. 101<sup>4</sup>-102<sup>2-3</sup>).

<sup>252</sup> «[...] la dimensione del dramma è a tal punto politica che i personaggi, pur mostrati in certe componenti profonde e personali, non possono avere che uno spazio, e un destino, pubblico. Le loro parole superano qualsiasi livello privato calamitandosi immediatamente a opzioni ideologiche. La folla, il "presunto" soggetto della Storia, è pertanto molto spesso in scena. Il dramma comincia e culmina con una persuasione della folla in quanto forza, materiale, su cui si prova la trasformazione in potere del proprio orientamento ideologico»: SERPIERI 1977, p. 117.



Questo inatteso, macabro *coup de théâtre* non può che far trasalire Bruto, il quale lascia cadere il suo: «Ecco il suo corpo, ecco il corteo funebre» come tra sé e sé, compresso, com'è, in un'estensione di 3<sup>a</sup> minore e rotto da un'ansiosa indicazione di respiro. A Bruto non resta che cedere la parola ad Antonio, non prima di conquistarsi il favore della folla dopo aver promesso di tenere per sé, nel caso dovesse servire al bene comune, il coltello con il quale ha colpito Cesare. Embricata tra il congedo di Bruto e le apostrofi di Antonio, l'avvicinamento dei due personaggi è punteggiato dalla ripresa di questa grottesca marcia («Funebre»; bb. 1313-1320). Secondo Perelman e Olbrechts-Tyteca,

mentre il compito del filosofo, in quanto si rivolge a un uditorio particolare, sarà quello di far tacere le passioni che gli sono proprie, in modo da facilitare la considerazione «obiettiva» dei problemi in discussione, colui che mira a una azione precisa, da compiere al momento opportuno, dovrà invece eccitare le passioni, commuovere i suoi uditori, così da determinare una adesione sufficientemente intensa, capace di vincere insieme l'inevitabile inerzia e le forze che agiscono in un senso diverso da quello desiderato.<sup>253</sup>

A differenza di Bruto, Antonio è più emotivo. O, almeno, così vuole apparire. Inizialmente, Antonio simula lo sforzo di appellarsi al silenzio della piazza nei modi del «nobile Bruto», emulandone la veemenza dell'esortazione e la vigoria degli slanci ascendenti, ma, per quanto sia un tenore, non gli riesce:<sup>254</sup> la prima risulta nervosamente concitata e i secondi si afflosciano ben presto, tradendo (volutamente) una contrizione che contraddice la volontà, esplicitata nell'*exordium* del suo discorso, di non compiangere il despota (da notare, però, come l'arguta permutazione dei membri delle apostrofi dell'*exhortatio* di Bruto risultino decisamente più confidenziali):

TAV. 6. Discorsi di Bruto e di Antonio: confronto dei rispettivi *incipit*.

BRUTO, Bar. (bb. 1227-1231)	ANTONIO, T. (bb. 1318-1319)
Fa <sub>3</sub>	fa-
Mi <sub>3</sub>	
Mi <sup>b</sup> <sub>3</sub>	ta- e te len-
Re <sub>3</sub>	Fa <sup>#</sup> <sub>3</sub>
Re <sup>b</sup> <sub>3</sub>	Fa <sub>3</sub>
Do <sub>3</sub>	Mi <sub>3</sub>
Si <sub>3</sub>	Re <sub>3</sub>
Si <sup>b</sup> <sub>3</sub>	Do <sup>#</sup> <sub>3</sub>
La <sub>3</sub>	Do <sub>3</sub>
La <sup>b</sup> <sub>2</sub>	Si <sub>3</sub>

mi- scol- temi si- zio.	ot- col- te-
A-	Re <sup>#</sup> <sub>3</sub>
ot- a- ci!	Re <sub>3</sub>
Romani, compatri- ti,	ma- tri- as- mi.
	Do <sup>#</sup> <sub>3</sub> mi- pa-
	Do <sub>3</sub>
	Si <sub>3</sub> A- ci, ro- ni, com- ti,

<sup>253</sup> PERELMAN – OLBRECHTS-TYTECA 1966, p. 50.

<sup>254</sup> Nell'originale, in ottemperanza al precetto della retorica classica, Antonio dirà, infatti: «I am no orator, as Brutus is» (JC, III.2, 219): ASJC, p. 86.

ES. 15a. Ivi, bb. 1226-1331: 1227-1331.

Handwritten musical score for Example 15a. It consists of three systems of staves. The top system shows a vocal line with the lyrics "Roma mi," and piano accompaniment. The middle system continues the vocal line with "Comfati-oti, a mi ci, Ascol-ta-tem" and piano accompaniment. The bottom system shows the vocal line with "e fa-tilen" and piano accompaniment. A circled number "1230" is present in the bottom system.

ES. 15b. Ivi, bb. 1316-1321: 1318-1319.

Handwritten musical score for Example 15b. It consists of two systems of staves. The top system shows a vocal line with the lyrics "Amici, Romani," and piano accompaniment. The bottom system continues the vocal line with "Comfati-oti, ascolta-tem... Vengo per appellare non per lodare" and piano accompaniment. A circled number "1320" is present in the bottom system.

Non meno di Bruto, Antonio non mancherà di sottolineare enfaticamente i nodi cruciali del suo discorso funebre, ma con tutt'altra *verve*: per esempio, tendendo la propria tessitura vocale verso l'acuto, allorquando, svettando su un sol<sub>3</sub>, egli 'parla' dell'espiazione di Cesare,

ES. 16a. Ivi, bb. 1328-1333 (GCcp, p. 106<sup>4</sup>-107<sup>1</sup>): 1332d.

Handwritten musical score for Example 16a. It consists of two systems of staves. The top system shows a vocal line with the lyrics "Il nobile Bruto in ha detto che Cesare era ambizioso. Se ciò fosse vero sarebbe un" and piano accompaniment. The bottom system continues the vocal line with "gravetorto e ce-sare l'avrebbe dutamente espi-a-to." and piano accompaniment.

della propria fedeltà verso l'amico,

ES. 16b. Ivi, bb. 1338-1340 (GCcp, p. 107<sup>2-3</sup>): 1339c.

Handwritten musical score for Example 16b. It consists of one system of staves. The top system shows a vocal line with the lyrics "Egli era il mio amico fe-de-re e giu-sto," and piano accompaniment.

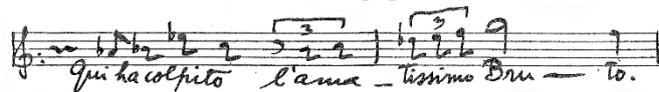
implora compassione per quest'ultimo e...

ES. 16c. Ivi, bb. 1364-1365 (GCcp, pp. 109<sup>4</sup>-110<sup>1</sup>): 1365.

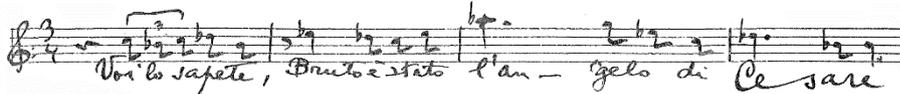
Handwritten musical score for Example 16c. It consists of one system of staves. The top system shows a vocal line with the lyrics "per-che ora non fran-gerlo!" and piano accompaniment.

...sottintende la crudele ingratitudine di Bruto, «l'angelo di Cesare» (su  $la^b_3$ ; ES. 16e),

ES. 16d. Ivi, bb. 1447-1448 (GCcp, p. 118<sup>3-4</sup>): 1448b.



ES. 16e. Ivi, bb. 1452-1455 (GCcp, p. 119<sup>1-2</sup>): 1454.



ma, più in altro ancora, nell'evocare la grandezza del dittatore perpetuo ( $la_3$ ):

ES. 16f. Ivi, bb. 1500-1502 (GCcp, p. 123<sup>4</sup>): 1500c-1501.

Antonio, sul calco dei congiurati, esordisce all'insegna di uno stoico pessimismo:

Vengo per seppellire, non per lodare Cesare. Il male che fanno gli uomini sopravvive, il bene spesso si seppellisce con le loro ossa. Che così sia per Cesare. Il Nobile Bruto vi ha detto che Cesare era ambizioso. Se ciò fosse vero sarebbe un grave torto e Cesare l'avrebbe duramente espiato. Col permesso di Bruto e degli altri (ché Bruto è un uomo rispettabile, tutti sono uomini rispettabili) parlerò ai funerali di Cesare. Egli era il mio amico fedele e giusto, ma Bruto dice che era ambizioso e Bruto è un uomo rispettabile.<sup>255</sup>

«Bruto è un uomo rispettabile, tutti sono uomini rispettabili». Peccato che, da mera incidentale insinuata tra le pieghe della frase subordinata del penultimo periodo, tale affermazione venga, quindi, ribadita categoricamente da Antonio a suggello della prima parte del suo discorso, ponendo, d'ora in poi, l'accento sul solo Bruto: «Bruto è un uomo rispettabile... Antonio lo dice, ma quel che è peggio lo canta», scriverà Malipiero nel già citato articolo sul *Giulio Cesare*, «Si può cantare che Bruto è un uomo rispettabile? E perché no? Anzi, giacché Antonio lo ripete più volte, parlando al popolo romano, diventa il centro del discorso, quasi un ritornello squisitamente musicale. Tutto è musica, nulla è musica».<sup>256</sup> Malipiero traduce in una frase musicale fissa questo reiterato inciso retorico che punteggia la prima e la seconda parte del discorso di Antonio (cfr. ES. 18a).

Come preannunciavasi, Antonio passa a intessere, nell'*argumentatio*, un virtuale, epico confronto dibattimentale tra l'assassinato e l'assassino sotto forma di sillogismo:

Ha portato a Roma gran numero di prigionieri che col riscatto han riempito d'oro i forzieri dello Stato. Fu dunque questa l'ambizione di Cesare? Quando i poveri gemevano, Cesare piangeva; l'ambizione veste panni più sontuosi! Ciò nonostante Bruto dice che egli era ambizioso e Bruto è un uomo rispettabile. Voi avete veduto che ai Lupericali io gli ho offerto tre volte la corona e che tre volte l'ha rifiutata. Eppure Bruto dice che egli era ambizioso e certamente Bruto è un uomo rispettabile.<sup>257</sup>

<sup>255</sup> GClibr, p. 38.

<sup>256</sup> MALIPIERO 1936.

<sup>257</sup> GClibr, p. 38.

L'eroica e integerrima aspirazione – non solo spirituale – al bene comune e la sensibilità sociale di Cesare costituiscono la prima premessa (o termine maggiore) di questo, invero fallace, sillogismo, laddove la seconda premessa (o termine minore), per quanto rafforzata dal “ritornello” (qui alla sua terza e quarta occorrenza), sarebbe invalidabile, in virtù dell’aperta contraddizione con il termine maggiore:

*Cesare era un grande statista.*

*Per Bruto, Cesare era ambizioso* [«e Bruto è un uomo rispettabile»].

Buona norma vorrebbe, poi, che solo la figura presente nel termine maggiore (Cesare), appaia nel “termine medio”, ossia nella conclusione: in questo senso, la dialettica del discorso di Bruto non faceva una grinza, a differenza di quella di Antonio, il cui sillogismo è inficiato da un *tertium non datur*: sintesi che il popolo non tarderà a dedurre da sé, agendo di conseguenza e d’istinto.

Se Antonio vincerà la sua partita contro Bruto facendo leva sui bassi istinti e l’irrazionalità del popolo, per ora, la meccanica reiterazione del “ritornello” ha già sortito l’effetto desiderato; del resto, ben più diplomaticamente di come aveva fatto Bruto, Antonio ha da subito messo il pubblico a proprio agio, senza chiamarlo direttamente in causa nel proprio discorso. Conscio di ciò, ad Antonio basterà un’accurata *captatio benevolentiae* perché il popolo sancisca l’essere dalla sua parte:

Voi l’avete amato e non senza ragione; perché ora non piangerlo? Perdonate, il mio cuore è là con Cesare, e devo aspettare che [io] ritorni in me.

IL POPOLO

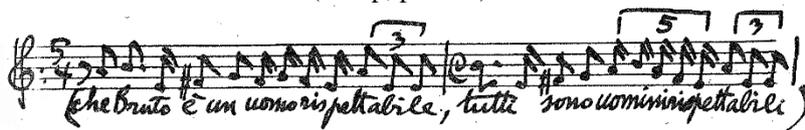
È vero! Ha ragione! [UNO SOLO<sup>258</sup>] Cesare è stato trattato molto ingiustamente.

ANTONIO

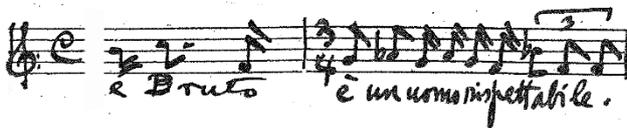
Ancora ieri sera la parola di Cesare avrebbe potuto dominare l’universo, ed ora eccolo là, e non c’è più nemmeno un miserabile che si degni di fargli onore. O cittadini, se fossi disposto ad eccitare i vostri cuori ed i vostri spiriti alla rivolta, farei torto a Bruto e a Cassio che, come voi sapete, sono uomini rispettabili...<sup>259</sup>

Fin qui, Antonio ha ribadito per ben cinque volte il solito ritornello:<sup>260</sup>

ES. 17a. Ivi bb. 1335-1336 (GCcp, p. 107<sup>2</sup>): 1335b.



ES. 17b. Ivi, bb. 1342c-1343 (GCcp, pp. 107<sup>4</sup>-108<sup>1</sup>): 1342d.

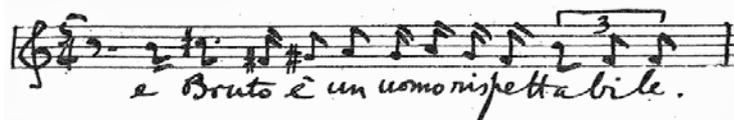


<sup>258</sup> GCpart, bb. 1372-1373.

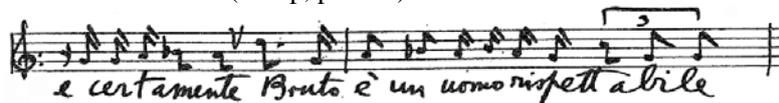
<sup>259</sup> Ivi, p. 39.

<sup>260</sup> «Marco Antonio satireggia il discorso di Bruto trasformando trasformando in pure finzioni linguistiche i motivi addotti da quello per giustificare l’assassinio di Cesare. L’accusa mossa da Bruto a Cesare, *as he was ambitious, I slew him*, subisce trasformazioni successive. Dapprima Antonio la riduce ad una semplice citazione che attribuisce la responsabilità dell’affermazione al suo autore: *The noble Brutus / Hath told you*. Questo riferimento a Bruto è ripetuto e viene contrapposto alle asserzioni dello stesso Antonio per mezzo della particella avversativa *but*; quindi viene ulteriormente screditato da un concessivo *yet*. Il riferimento all’onore del parlante non può più giustificare l’affermazione, essendo in seguito ripreso da un semplice *and* copulativo invece dell’iniziale *for* causale e infine è messo in dubbio per mezzo della maliziosa inserzione di un *sure* modale»: JAKOBSON 1970, pp. 214-215.

ES. 17c, b. 1352 (GCcp, p. 108<sup>4</sup>): 1352b.

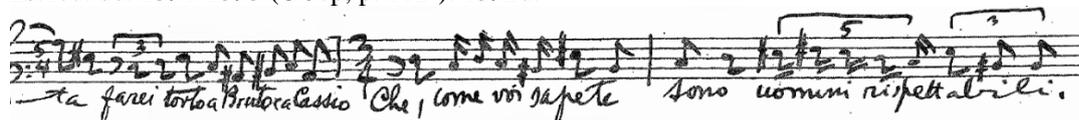


ES. 17d. b. 1358-59 (GCcp, p. 109<sup>3</sup>): b. 1358c.



Si noti come il “ritornello”, con l’accento posto sul nome di “Bruto”, abbia progressivamente guadagnato, da quello medio-grave, il registro mediano, avendola Malipiero trasposta cromaticamente più in alto a ognuna delle sue tre nuove occorrenze (si<sub>2</sub>-re<sub>3</sub>; cfr. ESS. 17a e 17b-d). Alla quarta ripetizione, però, volendo dare all’auditorio l’impressione che la categoricità dell’affermazione stia per vacillare, Antonio rincula di una 2<sup>a</sup> minore (ES. 18d) e motteggia gli «uomini rispettabili» facendo leziosamente a loro il verso (ivi, 1293b):

ES. 17e. bb. 1391-1393 (GCcp, p. 112<sup>3</sup>): 1392d.



Antonio pregesta con freddo calcolo l’effetto del suo virtuosismo istrionico sulla platea e sa bene, prima di passare al colpo maestro del suo discorso (la lettura del testamento di Cesare), che quel «come voi sapete», inciso che per la prima volta erompe nel mezzo del ritornello, suonerà, di per sé, ironico; a Malipiero non serve, infatti, enfatizzarlo: con indovinato tempo comico, l’inciso suona come tale anche musicalmente, preceduto, com’è, da una ‘beffarda’ pausa di croma (ivi, b. 1392a).

Così come Cassio era riuscito a portare dalla sua Bruto titillandone l’orgoglio, facendogli ritrovare sul davanzale della sua dimora, giorno dopo giorno, sempre nuove e più numerose missive di anonimi cittadini – di cui, inutile dire, autore era lui – che lo scongiuravano d’intervenire a salvaguardia della Repubblica,<sup>261</sup> anche Antonio pensa bene di servirsi di uno stratagemma per screditare definitivamente l’avversario:

ANTONIO

[parlato] Ma ecco una pergamena col suggello di Cesare. L’ho trovata nelle sue stanze. Sono le sue ultime volontà. [Ah.] Se il popolo sapesse quello che dice il testamento [parlato] (non ho intenzione di leggerlo), tutti vorrebbero baciare le piaghe di Cesare morto e intingere i loro fazzoletti nel suo sangue sacro.

Facendo leva sull’avidità del popolo e il diritto, democratico, alla ricerca della felicità (e alla proprietà) per ogni individuo, Antonio, dunque, sfodera da sotto il proprio mantello il testamento di Cesare, millantandone l’autenticità ed eccitando la curiosità del popolino con dissimulata e smagata malizia, che traspare da gestualità musicale squisitamente melodrammatiche, come la varietà di *attitudes* vocali (segnalate in corsivo, tra parentesi quadre, *supra* e *infra* nel corpo minore del testo), l’accurata interiezione «Ah» (assente nel libretto), presa per salto d’ottava ascendente – con tanto di portamento – e trattenuta su sol<sub>3</sub> (ES. 18, b. 1398), e dal dissonante tremolo degli archi, sul quale, ancora una volta, si arresta la concitazione della vocalità declamata di Antonio, nel cadenzare le parole «sangue sacro», che preludono all’incontenibile frenesia del popolo insieme all’oltramondana emersione del tema di Cesare (bb. 1406-1407a; Trbn I «con sordone»).

<sup>261</sup> Cfr. JC, II.1, 46-58 (ASJC, p. 36).

ES. 18. Ivi, bb. 1398-1407 (GCpart, p. 113).

The image shows a handwritten musical score for three voices: Antonio, Il Popolo, and Cesario. The score is written in Italian and includes various performance instructions such as *poco meno mosso*, *energico*, and *Calmo*. The lyrics are: "il popolo sa pure quello che dice il testamento. (non contumeliosi)", "tutti correvano tra cianc le piaghe di Cesare morto e intingeva loro faccetti nel suo sangue nero.", "Leggeteci il testamento!", "Non devo leggervelo.", "Leggeteci il testamento!", "Leggeteci il testamento!", "Leggeteci il testamento!", "Leggeteci il testamento!", "Un poco mosso", and "Calmo". The score is numbered 1400 and 1405.

IL POPOLO

Leggeteci il testamento!

ANTONIO

[*energico*] Non devo leggervelo. [*dolce*] Non dovete sapere quanto Cesare vi amava. Voi siete di pietra e se udiste il testamento di Cesare v'accendereste d'ira e allora che accadrebbe?

IL POPOLO

Leggete il testamento! Vogliamo conoscerlo! Il testamento! Il testamento di Cesare!

ANTONIO

Abbiate pazienza! Temo di avere fatto torto agli uomini rispettabili che hanno pugnalato Cesare.

IL POPOLO

Erano dei traditori! Il testamento! Il testamento!

ANTONIO

Volete forzarmi a leggere il testamento? Mettetevi tutti in cerchio intorno alle spoglie di Cesare e lasciate che vi mostri colui che ha scritto il testamento.

IL POPOLO

Indietro! Indietro! [UNO SOLO] *Mettiamoci in cerchio!*<sup>262</sup> Largo! Largo!

<sup>262</sup> Qui (b. 1431), a incitare gli altri è, ancora una volta, una voce solista maschile (T).

A questo punto, nel *Julius Caesar*, onde scoprire il feretro di Cesare e far in modo che tutti lo vedano, Antonio chiede il permesso di scendere dal *pulpit* e la piazza non si lascia pregare.<sup>263</sup> Come comprova il libretto del *Giulio Cesare*, invece, Antonio non scende affatto nel cerchio della folla, ma, come qualcun altro (vedi FIG. 6b), vi si erge al di sopra anche durante il particolare ‘rito’ che si sta apprestando ad apparecchiare.

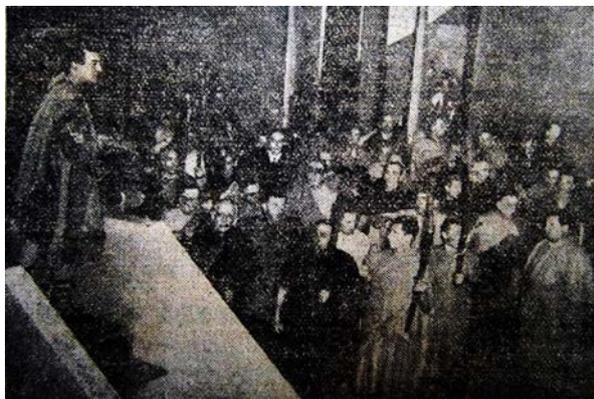


FIG. 6a. Il discorso di Antonio (Ettore Parmeggiani) al Teatro Carlo Felice di Genova.



FIG. 6b. Corridonia, 24 ottobre 1936: Mussolini inaugura il Monumento al caduto Filippo Corridoni.

Se Bruto è un filosofo, Antonio è un vate e un altrettanto raffinato *metteur en scene*: prima di dare lettura al testamento di Cesare, Antonio officia un vero e proprio “rito di consacrazione del sangue”<sup>264</sup> che trova continuità in analoghe pratiche culturali del Ventennio che si inseriscono, a detta del *Dizionario di politica* a cura del PNF (*ad vocem* «Appello fascista»), «in quel riconoscimento delle forze spirituali oltre la vita fisica che nelle religioni si manifesta col culto dei santi e presso i popoli, nelle diverse fasi della civiltà in forme diverse, col culto degli eroi».<sup>265</sup> Memore anche del saggio su *La violence et le sacré* (1972) di René Girard, lo storico Emilio Gentile afferma che, avanti la Grande guerra, «il simbolo del sangue salvifico purificatore e santificante», insieme con il mito cristologico della violenza rigeneratrice, «entra nella retorica di un nazionalismo che soffre del complesso di inferiorità per una tradizione nazionale senza grandi guerre e grandi vittorie»<sup>266</sup> e, dopo la Grande guerra (o “guerra santa”, come, trasversalmente a tutte i paesi belligeranti, fu presentata dalla propaganda<sup>267</sup>), il sangue versato dai caduti nelle trincee fu la linfa di quella religione della Patria che si sviluppò presso tutte le nazioni coinvolte nella guerra del ’14-’18 e che, «già presente nelle tradizioni rituali dei diversi nazionalismi, fu la prima, universale manifestazione liturgica della sacralizzazione della politica nel XX secolo, e diede nuovo impulso alla santificazione della nazione».<sup>268</sup> Quest’ultima, in Italia, si rinsaldò alla romanità e al culto dei martiri grazie a Gabriele d’Annunzio<sup>269</sup> e ai suoi discorsi tenuti a favore dell’interventismo e durante l’esperienza fiumana, che contribuirono «a trasformare le manifestazioni di piazza in nuovi riti della nazione, e a definire nuovi “spazi sacri” come la piazza del Campidoglio, dove il

<sup>263</sup> Cfr. ASJC, p. 84.

<sup>264</sup> Cfr. GENTILE 2006, pp. 27-33 (*La consacrazione del sangue*).

<sup>265</sup> «Questo rito [dell’Appello] ha come significato simbolico quello di attestare la continuità spirituale oltre la loro vita fisica di coloro che hanno contribuito con la loro opera alla ricostruzione della vita italiana promossa dal Fascismo. La “presenza” di coloro che si sono sacrificati nella lotta o che vi hanno dato contributo di azione, permane nella realtà conquistata dalla Rivoluzione. Gli scomparsi non sono assenti poiché vivono nel documento delle loro forze migliori. La risposta “Presente!” gridata ad una voce dei camerati afferma, oltre che il riconoscimento di tale apporto duraturo alla realtà storica della nazione, la vitalità in tutti gli spiriti dei motivi ideali che hanno mosso all’azione e al sacrificio il camerata scomparso»: PNF 1940, I, pp. 146-147 («Appello fascista», *ad vocem*).

<sup>266</sup> GENTILE 2006, p. 27.

<sup>267</sup> Cfr. ID. 2013, pp. 35-80.

<sup>268</sup> ID. 2006, p. 31.

<sup>269</sup> Cfr. MOSSE 1988, pp. 98-115 (cap. IV, *Il potere e l’esercizio del potere politico: Gabriele d’Annunzio*). Si veda, inoltre, LAFORGIA 2003, pp. 37-56.

poeta vestiva i panni dell'officiante per celebrare i riti della patria e rinnovare il culto degli eroi "nella perenne novità del mito"». <sup>270</sup> Due giorni prima del discorso a cui Gentile allude (cfr. prg 3.6), nel rivendicare Fiume, durante il suo celeberrimo discorso all'Augusteo di Roma (4 maggio 1919), d'Annunzio non mancò di commemorare i giovani caduti dell'ultima guerra con accenti che conferiranno familiarità all'orazione di Antonio nel *Giulio Cesare*:

Inginocchiamoci. Rialziamo quei morti. Gli ultimi saranno i primi, gli ultimi ci condurranno. Sono i nostri Capi di oggi, sono i nostri condottieri di domani. Sono i condottieri del nostro orgoglio. [...] Laggiù, su le vie dell'Istria, su le vie della Dalmazia, che tutte sono romane, non udite la cadenza in di un esercito in marcia? I morti vanno più presto dei vivi. E per tutto ritrovano essi i segni dei legionari. [...] Con le Aquile e col Tricolore gli indugi, rinnovato il suo maggio, un'altra volta dal Campidoglio si muove. / A Noi!<sup>271</sup>

Al *la* dato dalla memorabile, 'itinerante' processione del Milite Ignoto, infine tumulato ai piedi dell'Altare della Patria (4 novembre 1921),<sup>272</sup> Mussolini farà, poi, erigere monumentali sacrari militari votati a custodire e a glorificare le masse di combattenti caduti e a rinsaldare, soprattutto, presso i giovani, il mito delle origini;<sup>273</sup> era nelle loro rispettive cerimonie d'inaugurazione che il Duce dava il meglio della sua *ars rethorica* (nonché *orandi*): «Mussolini [...] legge negli occhi e nelle ferite di tutti» si scriverà a questo proposito,<sup>274</sup> ma non si dimentichi, ancora una volta, il vitalismo che animava questo genere di discorsi, tutt'affatto informati alla mestizia e a suggello dei quali si levava dalla folla il saluto rituale di prammatica: «Presente!».<sup>275</sup> Negli anni Trenta, oltre a erigere mausolei ai caduti nell'ultima guerra e tra le fila degli squadristi, Mussolini s'impegnò con non minore zelo a riportare all'antico splendore monumenti funebri d'età romana, come, per esempio, il Mausoleo di Augusto, per riportare alla luce il quale, il 22 ottobre 1934, furono iniziati i lavori di isolamento, quindi di demolizione della Sala da concerti dell'Augusteo, vanto e cuore pulsante della cultura musicale italiana e capace di tremila posti. In più, il culto imperiale romano del *Divus Iulius*, che, già prima che della sua ascesa al *pantheon*, voluta da Ottaviano nel 42 a.C. (in piena guerra civile), era oggetto della devozione del popolo (il quale aveva provveduto a costruire, laddove venne massacrato,

---

<sup>270</sup> GENTILE 2006, p. 30. L'ultima citazione riportata da Gentile è tratta da Gabriele d'Annunzio, *Orazione per la sagra dei Mille. V maggio MDCCCLX. V maggio MCMXV*.

<sup>271</sup> D'ANNUNZIO 2013 (*Gli ultimi saranno i primi. Discorso al popolo di Roma nell'Augusteo. IV maggio MCMXIX*).

<sup>272</sup> «La più importante commemorazione dei caduti fascisti ebbe luogo nel 1926, quando accanto alla tomba del Milite Ignoto sull'Altare della patria – nel pieno centro di Roma – venne collocato il sacello dei Martiri fascisti. Nel 1934, durante le celebrazioni della marcia su Roma, i corpi di trentasette martiri fiorentini furono poi esumati per essere tumulati nella Chiesa di Santa Croce: un evento che segnò l'inizio della mobilitazione nazionale in vista della guerra coloniale e dell'edificazione dell'Impero»: BEREZIN 2003, p. 102.

<sup>273</sup> «Durante la segreteria di Starace [del PNF] il mito delle origini – introdotto tra la gioventù universitaria da Turati, che per primo gli aveva dato rilievo attraverso i grandi riti patriottici di massa – divenne l'elemento di fondo del costante martellamento ideologico cui era esposta la gioventù. [...] Il culto delle origini era officiato in tutte le sedi [dei GUF] e nel corso di tutte le principali manifestazioni goliardiche, diventando parte integrante della vita universitaria. [...] Presso i GUF più importanti era edificato un sacrario dei "martiri", la cui esistenza costituiva di per sé un invito diuturno a ricordare e un monito morale per i più giovani. L'atmosfera di mistica austerità di tali luoghi sacri ai fascisti derivava dall'emulazione dei canoni estetici propri degli ambienti ecclesiastici»: LA ROVERE 2003, pp. 186-187.

<sup>274</sup> Cit. in NICOLOSO 2011, p. 20.

<sup>275</sup> «Fra i riti più notevoli instaurati dalla Rivoluzione fascista è l'appello fatto in determinate occasioni (cerimonie funebri, anniversari e simili) di camerati scomparsi. La risposta "presente" è data ad una voce da tutti gli astanti»: PNF 1940, p. 146. «Il grande successo della mostra [della Rivoluzione fascista inaugurata il 28 ottobre 1932], rimasta aperta per due anni e visitata da circa quattro milioni di persone, fu dovuto non solo alla mobilitazione organizzativa del partito, ma anche alla qualità dell'allestimento e alla capacità di coinvolgere emotivamente il pubblico in un percorso che si concludeva con il sacrario dei caduti per la rivoluzione, uno spazio circolare oscuro nel quale da una fiamma si ergeva una croce mentre sulle pareti correva insistita la scritta luminosa "Presente"»: VIDOTTO 2005, p. 43. Si pensi, ancora, alle 39.857 occorrenze del motto che tappezzano le gradinate del sacrario militare di Redipuglia (voluta da Mussolini, che lo inaugurò il 18 settembre 1938): tante quante le salme identificate dei caduti ivi seppelliti,

un altare dedicato a Cesare<sup>276</sup>), fu rinfocolato dalla nuova religione politica: uno dei primi provvedimenti presi dal neonominato Governatore di Roma Bottai fu proprio quello di commemorare ogni anno le “Idi di Marzo” (15 marzo) per celebrare Cesare “Fondatore dell’Impero Romano”.<sup>277</sup>

Tornando in teatro, andrà ricordato che, in Shakespeare l’entrata in scena del servo di Antonio aveva scongiurato, poco dopo l’uccisione di Cesare, che Bruto e Cassio concelebrassero *a modo loro*, insieme agli altri congiurati, il rito del sangue, immergendo le mani «up to the elbows» e bagnando le spade nel sangue di Cesare, secondo un sacrilego copione che l’esaltato Cassio immagina verrà drammaturgicamente eternato dai posteri: «How many ages hence / Shall this our lofty scene be acted over / In states unborn and accents yet unknown!».<sup>278</sup> Nella sua riduzione, invece, con la subitanea entrata in scena di Antonio al termine del quadro II.4, Malipiero non accenna nemmeno a questa ‘liturgia della rimozione’, che si sta per compiere attraverso questo settario e reificante rito, ma si attiene a quello officiato da Antonio, improntato all’invulnerabilità del corpo di Cesare: il console *mostra* le ferite di Cesare alla folla, una volta dopo averle ordinato (*ff*) di disporsi circolarmente intorno al feretro del dittatore. Fattasi ‘tempio’, la massa diventa depositaria delle gesta del *Divus Iulius* richiamate da Antonio nella sua apologia e redivivo, ora, nelle parti dei legni (Fl., Cl., Ob.):

ES. 19. Ivi, bb. 1439-1450 (GCcp, p. 118): 1440-1442.

prima volta che Cesare è ucciso. Quel giorno egli aveva vinto, questa - ni.  
 Guardate, qui è penetrato il pugnale! Cassio,  
 crescendo e animando a  
 vedete lo scampato che fatto l'indiviso Casca. Qui ha colpito l'anima  
 1445  
 poco a poco  
 l'assimo Bru - to. Quando è nato lo scumale della comha spogato il sangue.  
 1450  
 Mu poco ralle.  
 meno massa, ma non trofio

Ora, l’eloquio di Antonio si fa solenne (da notare l’assenza d’indicazioni di *moods* vocali), ma gradualmente s’infervora nell’enumerare gli autori delle ferite mortali (ES. 19, bb. 1443-1451), culminando su «l’angelo di Cesare» (cfr. ES. 16e), mano a mano che indica le lacerazioni del tessuto della sacra reliquia, ossia il mantello indossato quando Cesare “vinse i Nervi” (secondo la lezione originale, ma non nella deferente versione di Malipiero):

<sup>276</sup> Cfr. ZANKER 1989, pp. 37-40 (*Divi filius*): 39.

<sup>277</sup> Cfr. GUERRI 1973-74, pp. 330-359 (cap. VII, *Un Governatore per due città*): 332. Tesi di laurea consultata presso FAeAM.

<sup>278</sup> *JC*, III.1, 110-111 (*ASJC*, p. 69).

ANTONIO

Se avete lacrime, ora preparatevi a versarle! Voi tutti conoscete questo mantello. Ricordo la prima volta che Cesare lo indossò. Quel giorno egli aveva vinto i Lusitani. Guardate, qui è penetrato il pugnale di Cassio, vedete lo scempio che ha fatto l'invidioso Casca. Qui ha colpito l'amatissimo Bruto. Quando ha ritirato la lama maledetta, come ha sgorgato il sangue di Cesare! Voi lo sapete, Bruto è stato l'angelo di Cesare e gli Dei sanno quanto egli l'amasse. La sua è stata la più terribile ferita, perché quando il nobile Cesare vide che egli lo colpiva, l'ingratitudine, più forte del braccio dei traditori, lo ha abbattuto.

Con la conseguente ripresa della 'Marcia funebre' (bb. 1467-1473), questa prima *climax* del discorso si stempera nella commozione («Fu allora che si spezzò il cuore possente; nascondendo la faccia entro il suo mantello e grondando di sangue, il grande Cesare cadeva ai piedi della statua di Pompeo»), che Antonio sa essere, ora, condivisa da tutti:

Ah, ora voi piangete! Anime buone, voi piangete alla sola vista del mantello di Cesare.

IL POPOLO

Oh, nobile Cesare! Oh, giorno funesto! Oh, scellerati traditori! Andiamo! Incendiamo! Uccidiamo! Andiamo!

L'esagitazione del coro era stata fino a questo momento rifratta da Malipiero in una scrittura a *hoquetus* (bb. 1405-1406, 1430-1432) o imitativa (bb. 1413c-1418, 1424) e, solo per un attimo, sulle parole «Erano dei traditori!», il popolo si era ricompattata su una triade di Si maggiore (cfr. ES. 44, b. 1423). Se là, però, era per piaggeria, dettata dall'incontenibile curiosità del popolo circa il contenuto del testamento di Cesare (cfr. ES. 19), ora, tra le bb. 1480-1493 (ES. 20), a partire da una triade di Fa minore, la pervasiva scrittura omoritmica è segno che, ormai soggiogato dal mantra di Antonio, il popolo si è annullato, per dirla con una definizione dello storico Gentile, nell'«armonico collettivo» del rituale funebre: esso risponde come un sol uomo e le prime due battute del suo intervento sono scandite sul passo della marcia funebre.

ES. 20. Ivi, bb. 1480-1493 (GCcp, pp. 121-122).

Handwritten musical score for the beginning of Example 20, measures 1480-1485. It features vocal lines for 'Cassiodoro' and 'Antonio'. The lyrics are: "Oh, nobile Cesare! Oh, giorno funesto! O scellerati traditori!" and "Andiamo, incendiamo, uccidiamo! Andiamo!". The score includes dynamic markings like *ff* and *For*.

Handwritten musical score for the continuation of Example 20, measures 1485-1493. It features vocal lines for 'Antonio' and 'Cassiodoro'. The lyrics are: "dona a ogni città due romani settanta cinque dragme!" and "Nobilissimo Cesare! vendicheremo la tua morte!". The score includes dynamic markings like *ff* and *dim*.



o solo  
 Sulla piazza sacra, e con la torre mandieremo la casa dei tradito — ri!

1510

Avanti! Avanti! (Portano via il corpo di Cesare)

A-van-ti! A-van-ti!

1515

fare! Ma — te, eccoti scatenato, seguil cor do

1520

che ti piccena. (222) (si chiude la tela)

1525

8<sup>a</sup> 1530

1535

1540

Alla stregua di uno Jago, Antonio assiste all'inveramento del suo anatema: Bruto e Cassio sono messi definitivamente all'angolo e l'alba della Roma augustea giungerà dopo una notte di violenze lunga tredici anni.

Con questa scena del *Julius Caesar* (1599), Shakespeare ci consegna, non solo un'impetosa analisi della mistica fascista: parafrasando Wilhelm Reich e il paragrafo dedicato a *L'appello al sentimento mistico* nel suo saggio *The Mass Psychology of Fascism* (New York, Orgone Institute Press, 1946), se, sociologicamente, il bolscevico nutrirebbe, secondo la propaganda antibolscevica, un «odio coerente contro ogni tipo di religione», il fascista – confermando il detto marxista “La religione è l'oppio dei popoli” – «premette un intimo legame fra famiglia, nazione e religione», religione da intendersi come rappresentazione di una «libertà dal mondo esterno» e «soddisfacimento di compensazione fantasticato di un vero soddisfacimento».<sup>280</sup> Dunque, con trecentocinquanta anni di anticipo sui tempi, Shakespeare ha pure consegnato un saggio di sesso-economia patriarcale nel mettere in scena il (dissimulato) rapporto autoritario di Antonio con la popolazione: con la sola forza delle parole, il console piega la volontà di quest'ultima alla propria, instillandole paure e sensi di colpa inconsci attraverso la terrificante narrazione del cesaricidio e, sventolandole sulla testa il testamento di Cesare, minaccia di deprivarla del proprio sostentamento. Secondo Serpieri, nei drammi storici di Shakespeare (nel *Julius Caesar* come nel *Richard II*), la retorica è «l'arte attraverso cui *si fa* la storia» e «la retorica vale più delle idee»<sup>281</sup> ed è forse in ragione anche di questo ‘smascheramento’ della retorica che, nell'Italia del Ventennio, i drammi romani di Shakespeare circolarono ben poco. Se, al contrario di Shakespeare, con volenterosi tagli testuali o lasciando prevalere la propria presenza estetica, Malipiero si dimostrò decisamente “schierato” nel quadro III.5, nel successivo, brevissimo quadro egli, già solo per il fatto di aver privilegiato la figura di Cinna “il Poeta” piuttosto che “il Fantasma” di Cesare, assecondò appieno il pessimismo e la parabola discendente della tragedia shakespeariana. Nel *Julius Caesar*, l'uccisione di Cinna, caduto vittima di un tragico quanto deliberato scambio di persona, non si pone solo come tappa intermedia di un'escalation di violenza che, dall'assassinio individuale di Cesare al Senato, si propaga, sotto forma di guerra civile, per le strade di Roma, fino a culminare nella carneficina di massa dello scontro di opposte fazioni armate sulla piana di Filippi. Nel fatalistico e incontrollato dilagare di questa peste, che nel *Julius Caesar* trova i suoi untori, a monte, nell'invidioso Cassio, quindi, nel vendicativo Antonio, entrambi profondi conoscitori e manipolatori delle debolezze umane, il destino del “Poeta” è, in sé, metafora della più universale “Tragedia della Storia”, la quale, ripresentandosi ciclicamente sempre uguale a se stessa, finisce per trovare i propri privilegiati capri espiatori tra le fila degli artisti e degli intellettuali. (Così, in età elisabettiana, Cinna “The Poet” poteva benissimo essere identificato, per esempio, nel drammaturgo Thomas Kyd.) Di fronte a questa metafora, che investe anche il rapporto tra l'artista e la politica, Malipiero, non solo non poteva rimanere indifferente, ma s'immedesimò nella vicenda di Cinna. Non senza ‘reagire’, però: inoltriamoci, dunque, nella prima notte di guerra civile insieme all'*alter ego* Malipiero.

### 3.3. «O falsa invidia, inimica di pace», ovvero la ‘Nona canzone’ di Malipiero.

La breve scena III.3 del *Julius Cæsar* è una ‘microcommedia degli equivoci’ che muta rapidissimamente in tragedia per il suo protagonista: Cinna “the Poet”, il quale, avventuratosi nottetempo in una Roma in subbuglio per recarsi ai funerali dell'amico Cesare, s'imbatte in un incazzoso gruppo di popolani filocesariani, il quale lo ferma e lo incalza di domande; dapprima irritati per le ironiche, travisate risposte di Cinna, poi udendolo pronunciare il proprio nome e scambiandolo per quello dell'omonimo cospiratore, nonostante la discolta del poeta e anche di fronte all'evidenza, i *Plebeians* lo condannano a morte.<sup>282</sup>

Prima di considerare come e perché, invece, la tragedia verrà solamente sfiorata nell'omologo quadro del *Giulio Cesare* di Malipiero, converrà perlustrare il suo angusto spazio scenico: «Una Strada. / Questa scena si svolgerà dinanzi ad una tela abbassata molto in avanti verso il proscenio, poco più in là del sipario».<sup>283</sup> Nonostante il quadro III.6 funga da raccordo drammaturgico tra quello

<sup>280</sup> Cfr. REICH 1972, pp. 162-173 (§ 6.3, *L'appello al sentimento*): 162-164.

<sup>281</sup> SERPIERI 1977, pp. 113-114.

<sup>282</sup> Cfr. ASJC, pp. 88-90, e GClibr, pp. 42-44.

<sup>283</sup> GClibr, p. 42.

precedente e quello conclusivo e, dal punto di vista scenotecnico, da ‘cerniera’ (è evidente, infatti, che l’azione davanti al sipario sia funzionale al cambio di scena che, in quel mentre, si sta allestendo sul retro di quest’ultimo), l’effetto di questa scena a sipario abbassato risulta decisamente straniante, defenestrata, com’è, l’azione, dalla cornice scenica stessa. In questa ‘terra di nessuno’, liminale tra spazio scenico e pubblico e in assenza di scenario, sia la decontestualizzazione delle coordinate spazio-temporali – di fatto, l’ambientazione notturna si evince solo dalle torce accese di cui i popolani sono «armati» – sia l’espunzione della narrazione in prima persona del premonitorio sogno di Cinna e quello dell’esortazione di uno dei cesariani a condurre una più vasta spedizione punitiva contro i singoli cospiratori,<sup>284</sup> lasciano emergere il “caso Cinna” nella sua tragica emblematicità.

Nel *play*, dunque, i cesariani, anche di fronte all’evidente scambio di persona, linciano il poeta loro compatriota a causa dei suoi «bad verses», trascinandolo seduto stante al martirio. Nel dramma musicale, il motivo sul quale i cittadini sentenziano la condanna a morte del poeta («Facciamolo a pezzi!»; ES. 22) rimbalza dai Cr I-IV (bb. 1663-1664) ai legni (2[+Ott.].2.0.0; bb. 1665-1666) nel postludio orchestrale che, senza soluzione di continuità, placandosi, sfocia nell’*Intermezzo corale* (ESS. 23-24).

ES. 22. III.6, bb. 1657-1662 (GCpart, p. 154<sup>2</sup>): 1658-1661.

Handwritten musical score for Example 22. It features three vocal staves labeled 'I Cittadini', 'II Cittadini', and 'III Cittadini'. The lyrics are: 'Facciamolo a pezzi!', 'Cinna fugge', 'Lo inseguono', and '(Cala la tela)'. The music is in a simple, rhythmic style with some dynamics like 'f' and 'p'.

ES. 23. Ivi, bb. 1663-1668 (GCpart, p. 155<sup>1</sup>): 1663-1666.

Handwritten musical score for Example 23, an orchestral arrangement. It includes staves for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola, and Cello/Double Bass (Violoncello). A circled '1665' is written above the woodwind staves. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics.

Questo reiterato motivo, che risuona fragoroso durante l’uscita di scena del popolo, esprime, però, solamente le minacciose intenzioni di quest’ultima: sorprendentemente, infatti, la didascalia che occorre all’inizio di questa sezione di collegamento si discosta significativamente da quella originale, tramutando la drammatica pantomima in un lazzo che si rivelerà provvidenziale per il poeta: se in Shakespeare «*Exeunt all the Plebeians*», in Malipiero, diversamente, «*Cinna fugge, lo inseguono*»...<sup>285</sup> Benché con questa rocambolesca fuga Malipiero abbia capovolto la situazione, sottraendo Cinna “il Poeta” alla condanna senza appello dei cesariani (o, data la ragione della stessa, ‘al giudizio estetico del pubblico’), nulla d’ironico traspare dal trecentesco testo scelto dal compositore

<sup>284</sup> JC, III.3, 1-4 e 36-37 (cfr. ASJC, pp.88 e 90).

<sup>285</sup> Cfr. ES. 24, b. 1662, e GClibr, p. 44. «*Cinna fugge / Lo inseguono / (Cala la tela)*»: GCpart., p. 154.

per l'*Intermezzo corale* («Lento», bb. 1675-1690c; cfr. ES. 24): è tra le righe e i pentagrammi di questo sibillino 'stasimo', originariamente sottotitolato da Malipiero «*Elegia funebre*»,<sup>286</sup> – che si può rinvenire la chiave di lettura per interpretare la riscrittura malipieriana del quadro precedente. (Qui, per la prima e unica volta nel corso dell'opera, il coro – conviene ricordarlo – è impersonale ed extradiegetico, come se, simbolicamente, provenisse da un 'altrove': sostantivo più che pertinente, come si vedrà).

Pur non avendone mai dichiarata la fonte (cfr. TAV. 3, 5<sup>a</sup> riga), Malipiero attinse il testo dell'*Intermezzo corale*, non dall'edizione ottocentesca che attesta la paternità del *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali* a Graziolo Bambaglioli,<sup>287</sup> ma da edizioni precedenti che attribuiscono il *Trattato* a Roberto d'Angiò («Roberto re di Gerusalemme», presso la cui corte napoletana il notaro bolognese di fazione guelfa riparò nel 1334),<sup>288</sup> due esemplari della cui prima edizione (Roma, Grignani, 1642) e una seriore (Torino, Stamperia Reale, 1750) erano e sono tuttora custoditi a Venezia, rispettivamente alla Biblioteca Marciana e in quella di San Francesco alla Vigna. Fatto sta che del *Trattato* Malipiero ben conosceva la XCV rubrica,<sup>289</sup> intitolata...

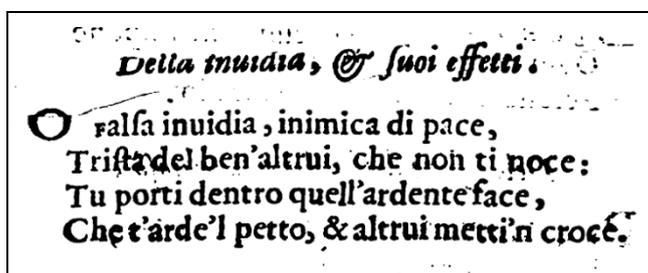


FIG. 7. D'ANGIÒ [ma BAMBAGLIOLI] 1642, p. 10 [50].

A questa premessa, ne va aggiunta un'altra, ben più necessaria e amara. Com'è noto, nel 1929 le *Sette canzoni* diedero scandalo al Teatro dell'Opera di Roma. Il processo mediatico che ne seguì indusse quello stesso anno il direttore della casa editrice Alpes, Francesco Ciarlantini, a pubblicare, quale secondo volume della collana «Quaderni d'attualità» della rivista «Augustea», un libro intitolato *Malipiero e le sue "Sette canzoni"*, nella quale venne antologizzata una serie di deposizioni dei teste a carico del compositore messo alla berlina. Qual è, dunque, il nesso tra l'ipotesto e l'ipertesto?<sup>290</sup> Il libro-inchiesta si apriva con uno scritto dello stesso Malipiero intitolato *Voce dal mondo di là*, una disincantata autointervista nella quale il compositore si presentava ai lettori nei termini seguenti termini: «G. Francesco Malipiero, che ha cessato di esistere la sera dell'8 gennaio 1929 in seguito a un grave incidente occorsogli al Teatro Reale dell'Opera, in Roma, non ha voluto uscire dalle tenebre ov'è piombato».<sup>291</sup> *Ex abrupto*, questo immaginario dialogo allo specchio s'interrompe così:

<sup>286</sup> Nello schema del dramma in *GClibrA*, p. [II].

<sup>287</sup> Cfr. la l. dedicatoria di C[elestino] C[avedoni] in BAMBAGLIOLI 1821, pp. III-X.

<sup>288</sup> Ecco la prova dimostrativa: «[...] you did tell me but I have stupidly forgotten, where the poem sung by sung by the tenors and basses, "O Falsa Invidia Inimica di Pace" comes from» (l. d. [c. int.: «Schola Cantorum of New York»] di Hugh Ross a G. F. Malipiero [New York, 3 dicembre 1936]); «The autor of the words "O Falsa Invidia" is the poet, king of Sicily, Roberto [d'Angiò], re di Napoli (1309 - 1343). I have not a copy of Longfellow, but vaguely I believe him to have been the same Robert of the Longfellow poem "hadst thou staid I must have field"[.] You will be bale to verify, and as it is 40 years ago that I was made to memorize it I may be completely off the track und quite muddled and wrong!!!» (l. d. [copia] di Anna Wright, per conto di G. F. Malipiero, a H. Ross [Asolo, 18 dicembre 1936], 3 cc.: c. 2). FM. f. «Giulio Cesare (esecuzione in concerto) Schola Cantorum, New York 1936 (Direttore Hugh Ross)».

<sup>289</sup> D'ANGIÒ [ma BAMBAGLIOLI] 1642, pp. 10-11 [50-51] (*De' vizi e de' difetti*): 10.

<sup>290</sup> «J'entends par là [con "hypertextualité"] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire»: GENETTE 1992, p. 13.

<sup>291</sup> MALIPIERO 1929, p. 16.

Ma qui il canto del gallo improvvisamente troncò il discorso dell'intervistato e si fece un gran silenzio. A un tratto una voce misteriosa cominciò a cantare:

*O falsa invidia, inimica di pace,  
trista del bene altrui, che non ti nuoce:  
tu porti dentro quell'ardente face  
che t'arde il petto ed altri mette in croce.*

Che l'autore delle *Sette canzoni* meditasse la vendetta sotto forma di *Nona canzone*? Per ora non possiamo rispondere.<sup>292</sup>

Prima di trovare una possibile risposta al commento dell' 'intervistatore', conviene esplicitare perché, qui, si parli di una *Nona canzone*. Presto detto: com'è noto, l'*Orfeo, ovvero L'ottava canzone* (1920) è una sorta di metateatrale chiosa alla sventurata ricezione delle *Sette canzoni* (che costituiscono il corpo centrale del trittico *L'Orfeide*, dall'*Orfeo*, appunto, suggellato).<sup>293</sup> Si può ben dire, quindi, che Malipiero attuerà la propria (auspicata) vendetta solo in seguito a tutta una serie di ulteriori amarezze: la mancata nomina ad Accademico d'Italia; la pubblicazione del 'Manifesto dei dieci', implicitamente rivolto contro la sua persona e quella di Casella (così come palesarono i commenti di questi ultimi, di Della Corte e di Bontempelli); la stroncatura sulla piazza milanese dei *Rispetti e Strambotti* (1920) per quartetto d'archi e degli *Inni* (1932; 1934) per orchestra – nonostante l' 'intervenuta' dedica a Mussolini di quest'ultima partitura – e, inutile dirlo, la denigratoria campagna contro il cerebralismo della *Favola*, proibita in perpetuo da Mussolini dopo il fiasco al Teatro Reale l'Opera. A ciò, si aggiunga il mancato riconoscimento della propria statura di didatta, nonché dei propri meriti quale musicologo e, nella fattispecie, di studioso di Monteverdi.<sup>294</sup>

Il coro «*O falsa invidia, inimica di pace*», la 'Nona canzone' di un Malipiero che s'identifica nel perseguitato poeta Cinna – figura del quale, tuttavia, egli rifiuta di condividere la sorte da capro espiatorio<sup>295</sup> – sarebbe, dunque, anche una risposta ai critici musicali più melomani e 'ottocentisti', come quelli che, non senza violenza verbale, stigmatizzarono la mancanza di *melos* nella *Favola*, sostituito, qui, come nel *Giulio Cesare* e nei successivi titoli della «parentesi lirica», da una vocalità sillabica, fortemente declamata, di matrice monteverdiana.

---

<sup>292</sup> Ivi, p. 40.

<sup>293</sup> A tal proposito, nel 1922 Malipiero scrisse, infatti: «*Orfeo, ovvero L'ottava canzone* è una satira sull'indifferenza, sull'incomprensione o sullo sterile entusiasmo constatati al primo contatto col pubblico di vari paesi delle *Sette canzoni*»: MALIPIERO 1952<sup>b</sup>, p. 201.

<sup>294</sup> Basti pensare alla mancata considerazione dell'edizione in facsimile, da lui curata, dell'*Orfeo* (Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, a cura di Gian Francesco Malipiero Wien, Universal [«Tutte le opere di Claudio Monteverdi», a cura di G. F. Malipiero, XI], 1930), per l'epoca «fondamentale» (cfr. FENLON 2003): se essa servì negli Stati Uniti per la prima rappresentazione in forma scenica della «Favola» di Striggio-Monteverdi (Northampton [Massachusetts], Smith College, 11 maggio 1929; direttore: Werner Josten), tutte le sette rappresentazioni dell'*Orfeo* che si contarono in Italia tra il '33 e il '43 furono condotte sui rimaneggiamenti 'alla moda' di Giacomo Orefice (1909), di Giacomo Benvenuti (1934) e di Ottorino Respighi (col rifacimento del libretto del fido Claudio Guastalla; 1935).

<sup>295</sup> «Individuata la forza che ciclicamente distrugge il sistema differenziale della cultura, Shakespeare la ricrea nella forma di una crisi mimetica, che definisce crisi del *Degree*, la cui risoluzione è la violenza collettiva nei confronti del capro espiatorio (*Giulio Cesare* ne è l'esempio più compiuto). La fine di un ciclo culturale coincide con l'inizio di un ciclo nuovo, ed è la messa a morte unanime che trasforma la forza distruttiva della rivalità mimetica in una forza costruttiva, quella di una mimesi sacrificale che periodicamente riproduce la violenza originaria in modo da prevenire un ritorno della crisi»: RENÉ GIRARD, *A Theatre of Envy: William Shakespeare*, New York, Oxford University Press, 1991; trad. it. di Giovanni Luciani: *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi («Saggi», nuova serie, 28), 2012 (1<sup>a</sup> ed.: 1998), pp. 15-23 (*Introduzione*): 20. Si vedano, inoltre, i capitoli dedicati al *Julius Caesar*: ivi, pp. 298-362 (capp. XXI-XXV).

ES. 24. Ivi, bb. 1675-1682 (GCpart, pp. 155<sup>3</sup>-154<sup>1</sup>).

Handwritten musical score for measures 1675-1682. The score is for a vocal part (Corno) and a string ensemble (Violini I, Violini II, Violoncelli, Contrabbassi). The tempo is marked "Lento". The lyrics are: "O falsa invidia, inimica di pace, trista del benaltrui che non ti muove: tu porti".

Handwritten musical score for measures 1680-1682. The score is for a vocal part (Corno) and a string ensemble (Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto, Trombe II, Trombe III, Trombe I, Contrabbasso). The tempo is marked "Lento". The lyrics are: "dentro quell'ardente face, che t'arde al petto, ed altri mettem croce. O falsa invidia, inimica di pace."

Insieme alla prosopopea gregoriana e al modo *ipodorico* (ivi, rispettivamente, evocato e impiegato), lo *stylus gravis* dell'accompagnamento strumentale di «*O falsa invidia, inimica di pace*», tre soli Trbn e B. t., sostituiti, nella ripresa solamente strumentale (bb. 1682c-1690c), da un più intimistico *consort* strumentale (1.0.2.1. - 3.0.0.0. - VI I-II, Vc), sembrerebbe emulare proprio quello dei parimenti sentenziosi, inferi cori dell'*Orfeo*, conferendo, almeno a questa pagina del *Giulio Cesare*, la più genuina cifra negativo-negazionista ed evasivo-eversiva – rispetto al generale panorama operistico italiano coevo e all'ecllettismo, per esempio, delle ultime partiture teatrali di Respighi – dell'‘inattuale’ linguaggio musicale di Malipiero.

### 3.4. Il tessuto leitmotivico.

«Non diversamente da quanto messo in evidenza nell'ultimo atto della *Favola*, anche in *Giulio Cesare* la musica di Malipiero non riesce a dar forma a personaggi dotati di una fisionomia in divenire e, al massimo, come nel caso del motivo squillante di fanfara che da un capo all'altro dell'opera connota la fermezza di Cesare [cfr. ES. 27], li blocca in un contrassegno motivico fisso, immutabile».<sup>296</sup> A detta della critica più recente e informata, dunque, oltre al pervasivo regime vocale declamato, l'altro limite

<sup>296</sup> BERNARDONI 1996, p. 559.

della drammaturgia musicale del *Giulio Cesare* risiederebbe nel non meno radicale impiego della tecnica leitmotivica. Eppure la *Favola* non ne era esente – penso al tema del Figlio, caratterizzato da terze minori discendenti – e, ancor prima, il *Torneo notturno* era caratterizzato dall’eterno ritorno della “Canzone del tempo”. A patto di tenere presente la produzione musicale di Malipiero nel suo insieme, l’impiego di *Leitmotive* è, invero, solo un’apparente discontinuità nel linguaggio di Malipiero. Già nel 1925, infatti, Gatti riscontrava, quale precipua caratteristica del linguaggio musicale maturato fin lì da Malipiero e nella sua allergia allo sviluppo motivico-tematico di marca ottocentesca, il «principio modernissimo che va sotto il nome di *ellittismo*» – una maniera come un’altra, ossia, per definire la strategia temporale non-lineare del comporre di Malipiero, il quale «i temi non si cura di svilupparli; se li ripete, lo fa a volte quasi senza variarne l’ambientazione armonica, quasi sempre senza variarli»<sup>297</sup> – e, ventisette anni dopo, il giovane Piero Santi individuava nelle cinque scene del *Figliuol prodigo* (1952), «un motivo che attraversa tutta l’opera, ed è l’unico che acquisti un valore emblematico di motivo conduttore. Non già nel senso del *Leitmotiv* wagneriano, il che è lungi ben bene dalle intenzioni di Malipiero, talché questo motivo lo si ritrova sempre, nel corso dell’opera, armonizzato ed orchestrato in maniera pressoché eguale [...]. Ne nasce un’atmosfera imperturbata di contemplazione – come di mosaico bizantino – un tempo allucinata, oggi pacificata in superiore distacco»:<sup>298</sup> tant’è vero che Malipiero non definì *Leitmotive* i motivi ricorrenti del *Giulio Cesare*, bensì «incubi».<sup>299</sup>

Quando John Waterhouse affermò che «sin dall’inizio la fanfara ricorrente che si riferisce a Cesare [cfr. § 3.4.1], anche se dapprima appare abbastanza convenzionale, poco a poco crea un’atmosfera veramente malipieriana di fatalismo tragico, tanto più quando (dal quadro I.2 sino alla fine dell’Atto II) si alterna con la frase non meno ossessiva, e opportunamente minacciosa, che viene dapprima cantata nel quadro I.1 dall’Indovino sulle parole “Guardati dagli Idi di marzo” [cfr. bb. 1085-1086c]»,<sup>300</sup> diceva bene, ma non andrà sottovalutato lo sfondo dal quale i più stentorei temi ricorrenti del *Giulio Cesare* sbalzano in altorilievo. Come si avrà modo di appurare, a questi ultimi si affianca tutta una congerie di più brevi e meno articolati motivi che interagendo con i temi principali alterano la presunta fissità dei cui connotati semantici, adempiendo alla nozione malipieriana di «dramma musicale», che, quantomeno per allontanare dal *Giulio Cesare* il ‘calice del Graal’ (che a Malipiero doveva risultare amaro), conviene qui ribadire: «Drammatico vuol dire che si vede, mentre la musica sottolinea ciò che non si vede».<sup>301</sup> Anche alla luce del particolare rapporto in cui stanno il recitativo e il flusso orchestrale nel *Giulio Cesare*, tale definizione di «dramma musicale» è debitrice dell’estetica teatrale di Busoni<sup>302</sup> e ed è influenzata da quella «sommatoria orizzontale delle arti»<sup>303</sup> propria della drammaturgia mista, ossia dalla parallela, non amalgamata confluenza delle diversi componenti spettacolari, mediata, certamente dall’*imprinting* simbolista di d’Annunzio.

Prima di enuclearne alcuni dal terso ordito orchestrale della partitura, in generale andrà detto che alcuni dei motivi e temi ricorrenti del *Giulio Cesare* sono organizzati in veri e propri gruppi, compresi quelli, solo apparentemente ornamentali e ‘fossili’, costituiti da figure e, più spesso, da semplici intervalli melodici accomunati da ambiti che non superano la 5<sup>a</sup> giusta e dalla loro pendolare e catatonica reiterazione (cfr. ESS. 25-26): avvolgendo nelle rispettive spire personaggi e situazioni, anche questi ultimi si rivelano tutt’altro che gregari dal punto di vista simbolico e, non meno del tema delle Idi di marzo (cfr. § 3.4.3), non sono esenti da mutamenti di significato determinati dall’evolversi degli eventi della tragedia e, con essi, della psicologia dei personaggi.

<sup>297</sup> GATTI 1966, p. 646.

<sup>298</sup> SANTI 1952, p. 13.

<sup>299</sup> Cit. in «GIORNALE DI GENOVA (IL)» 1936.

<sup>300</sup> WATERHOUSE 1990, p. 128.

<sup>301</sup> L. di G. F. Malipiero a G. M. Gatti (Capri, 2 agosto [ma settembre] 1920), cit. in *CMG*, pp. 70-72: 72.

<sup>302</sup> Le parole di lui: “Per me drammatico vuol dire *che si vede* mentre la musica ci presenta quello *che non si vede*”, pur nella loro sommaria e imprecisa locuzione, ci fanno intuire il problema che il musicista si è proposto e la soluzione ch’egli ne ha vagheggiato. Accenniamo incidentalmente alla affinità di questa discriminazione di elementi nell’opera composita, con quella formulata da Ferruccio Busoni nel suo *Saggio di una nuova estetica della musica* [*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907; 1916<sup>2</sup>): cfr. BUSONI 1977, pp. 48-49]: GATTI 1952, pp. 34-35.

<sup>303</sup> La definizione si deve a GUCCINI 2002, p. 139.

ES. 25. I.1, bb. 240-249 (p. 17<sup>1-3</sup>): 240-248.

ES. 26. Ivi, bb. 432-442 (GCcp, p. 38<sup>1-3</sup>): 436d-441.

### § 3.4.1. Incubi ricorrenti.

Sin dalla prima battuta del dramma musicale, il tema identificativo di Cesare, estroflette la forza e l'eroismo del protagonista eponimo attraverso una fanfara:

ES. 27. I.1, bb. 1-4 (GCpart., p. 1<sup>1</sup>).<sup>304</sup>

<sup>304</sup> GCpart., p. 1. Malipiero numera le battute a partire già dall'anacrusi di questo *incipit*.

A conferire compattezza e solidità all'arcata al tema di Cesare, perorato all'ottava da 4 Cr e 3 Trb e teso tra due *ranges* di 9<sup>a</sup> maggiore ascendente (mi<sub>2-3</sub>-fa<sub>#3-4</sub>) e discendente (sol<sub>#3-4</sub>-fa<sub>#2-3</sub>), sono le evidenti simmetrie ritmiche e intervallari dei suoi incisi, come l'erettile salto di 4<sup>a</sup> giusta della semicadenza centrale e di quella conclusiva.

Alla figura di Cesare afferisce anche il solenne tema del suo Trionfo, in tempo ternario. Dopo il suo caratteristico motto su un dimetro giambico, esso viene inizialmente trattato inodicamente (archi, senza Cb, più Fg I a raddoppio dei Vc), quindi viene sviluppato alla maniera di un ricercare che, pur senza montare in un gigantismo sinfonico (2.0.0.2. - 3.0.0.1. - archi), in virtù del suo infittimento ritmico e contrappuntistico satura delle propria eterofonia lo spazio acustico:

ES. 28. I.1, bb. 69-103 (GCcp, pp. 4<sup>1</sup>-5<sup>1</sup>): 72-95.

The image shows a handwritten musical score for strings, measures 70-95. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings. Measure numbers 70, 75, 80, 85, and 90 are circled. The tempo marking "Un poco meno" is visible at the top.

Dopo essere stato inteso alla fine del prelude orchestrale, il tema del Trionfo verrà immancabilmente ripreso allorquando «Passa il corteo di Cesare che si reca ai Lupercali» («Più mosso, come prima», bb. 178-198a) e, più tardi, limitatamente al suo *incipit*, quando il corteo, dopo essersi arrestato durante



quale parteciperà,<sup>306</sup> e poche battute dopo, ma in Do diesis 'eolio', quando, scrutando nella folla, Cesare ordina che s'avanzi il latore della profezia: «Guardati dagli Idi di Marzo!».

ES. 30. Ivi, bb. 220-229: 220-227 (GCcp, p. 15).

In entrambi i casi, il motivo è parte di un vero e proprio gruppo motivico, in quanto a esso si affianca un *comes*: un controsoggetto 'obbligato', ma timbricamente cangiante, prima affidato al Cl I e al Cr I, quindi ai VI II (cfr. ES. 30, bb. 221c e sgg).

A differenza del tema di Cesare, che per la sua concisione occorre innumerevoli volte nel corso del dramma, quello di Ottaviano, intervenendo questo personaggio solo nell'ultimo quadro, ivi appare quattro volte nella sua interezza, anche se un sua versione 'concentrata' fa capolino non appena la tela si alza sul campo di battaglia del quadro III.7 («Largo, eroico», bb. 1696-1702a), avanti il dialogo fra il futuro imperatore e Antonio. (Sarebbe addirittura riduttivo definirlo "tema", dal momento che Malipiero assegna al personaggio di Ottaviano un intero periodo musicale di otto battute.

<sup>306</sup> A conferire una *couleur* sovranaturale alla scaramanzia di Cesare è, inoltre, il *dux* ripreso a partire dalla tonica, per quinte e quarte sovrapposte da una parte dei VI II divisi e dal VI I solo (bb. 203 e sgg).

In questa prima, integrale occorrenza del tema di Ottaviano («Maestoso»), il simbolico ‘passaggio di consegne’ tra i due Cesari è sancito dalla giustapposizione di quest’ultimo alla testa del tema di Cesare (cfr. ES. 31, b. 1778c). Se, alla luce delle successive battute dell’‘ouverture’, il tema cesareo, trasposto alla 3<sup>a</sup> minore inferiore – a partire da *Mi* – è nel modo misolidio (*tetrardus* autentico), quello augusteo, ‘tortile’ e all’irresistibile conquista del registro acuto come una colonna coclide, si dipana, invece, nell’eroica tonalità di *Mi* bemolle maggiore. Più ricca è, inoltre, l’orchestrazione di quest’ultimo, a conferire alla cui maestà un che di marziale è, al suo culmine, nella frase conclusiva, il raddoppio all’ottava della catena di trilli dei VI I e dell’Ott. (Strumento musicale da parata militare per eccellenza, l’Ott., era stato precedentemente impiegato solamente nel corso del preludio all’Atto I e – quale usuale *flash* sonoro, almeno dall’*Ifigenie en Tauride* di Gluck in poi – in quello dell’atto successivo: la ‘Tempesta-Incubo di Calpurnia’.) Al di là della contingenza storica nella quale è calato il dramma, non mi sembra azzardato affermare che lo scarto tonale, rispetto al tema del *Divus Iulius*, e la ‘moderna’ orchestrazione di quello del *Divus Filius* intenda sottolineare il sottinteso analogico tra il nuovo corso dello Stato sotto Augusto e la portata rivoluzionaria del governo del “novello Cesare” di Predappio.

Invero, si tenterebbe invano di enucleare dalla tersa trama contrappuntistica della partitura temi o motivi che si leghino univocamente ad altrettante *dramatis personae*. Tutt'al più, un motivo insistentemente reiterato potrebbe essere ascritto a Cassio, dal momento che occorre ogni qual volta egli viene chiamato in causa. Questo motivo pervade le bb. 329-358 del quadro I.1, da quando Cesare mette a parte Antonio dei suoi sospetti sul tribuno fino alla loro uscita di scena – che ci lascia all'oscuro del parere di quest'ultimo su Cassio richiestogli dall'amico – e fino all'entrata in scena di Casca.

ES. 32. Ivi, bb. 327-332 (GCcp, p. 30<sup>1-2</sup>): 329-330.

Handwritten musical score for Example 32, measures 329-330. The score includes vocal lines for Antonio, Cesare, and Cassio, and piano accompaniment. Antonio's line is marked '(parlato sempre)'. The lyrics are: Antonio: 'Non temetelo, Cesare, non è pericoloso.'; Cesare: 'Così. Vorrei che fosse più grosso.'; Cassio: 'Ma non lo temo. Qualora la mia gloria avesse il timore, non so quale uomo ardere.'

A posteriori, però, si riconosce la prima apparizione di questo motivo laddove esso innerva la *climax* degli osannanti «Ave» del popolo che precedono l'ultima ripresa di «*Gentis humanae pater atque custos*» (cfr. ES. 7, bb. 298-300b). L'apoteosi di un Cesare a un passo dal trono coincide, dunque, con quella dell'invidia di Cassio, il quale sbotta: «Per gli Dei, di che si nutre Cesare per esser diventato tanto grande?». Da astuto plagiatore qual è, Cassio sa che, grazie a questa indovinata uscita, Bruto verrà dalla sua parte e poco dopo, infatti, il motivo ricomparirà di sottocchi (Vc pizzicati e Fg I staccato; bb. 356-358), mentre Bruto, sempre in compagnia del *traître* chiamerà in disparte Casca – che, come impostogli da Bruto in Senato, sarà il primo a pugnalarlo Cesare – e prenderà letteralmente a dilagare sin dalla prima battuta del quadro successivo (alla fine del quale la congiura verrà definitivamente sancita) Pertanto, più in generale, questo può essere definito il motivo dei Congiurati. Alla concitazione del cesaricidio concorre, però, un altro motivo ancora:

ES. 32. bb. 1076-1093 (GCcp, p. 83<sup>4</sup>): 1079-1082a.

Handwritten musical score for Example 32, measures 1079-1082a. The score shows a vocal line with lyrics: 'Cesare al collo. Cesare gli prende il braccio, allora parecchi dei congiurati lo pugnalarono.'

Forse, questo scattante motivo puntato getterà un'ombra di sé quando, nel quadro successivo, un nervoso motivo puntato incalzerà drammaticamente la seconda parte dell'*argumentatio* del discorso di Bruto

(cfr. ES. 11, bb. 1255-1267) e perturberà, in maniera più sommessa, l'epilogo della sua arringa (cfr. ES. 14, bb. 1268-1277). Esploso al culmine dell'accesa difesa delle (proprie) virtù repubblicane e turbando a intermittenza il suo tentativo di riconciliazione con il popolo, con quest'ultimo, ossessionante motivo di reminiscenza Malipiero esplicita la propria disapprovazione, prendendo in anticipo le distanze dalla successiva esultazione del popolo, che, dopo un primo, 'sonoro' silenzio e prima che Antonio prenda la parola, intende incoronare Bruto come proprio re. In questo (ideologico) senso, la presenza estetica di Malipiero non aveva mancato di farsi sentire già nella prima scena del dramma musicale, non solo in musica, ma, anche in questo caso, alterando il copione per correggere il comportamento del popolo-gregge, allorché, dopo essersi riversato in strada per assistere al passaggio del corteo di Cesare, l'ilare capannello di cittadini viene redarguito con le buone e rispedito al lavoro con le cattive da un Tribuno, sia per aver questi artigiani abbandonato le rispettive botteghe sia per non aver recato con loro le insegne dei relativi mestieri. Al termine della scena I.1 del *Julius Caesar*, infatti, gli artigiani abbandonano la scena («*Exeunt*»),<sup>307</sup> invece, nel corrispondente punto del libretto di Malipiero e già nella bozza autografa, «I cittadini se ne vanno, ma ritornano quasi subito» (cfr. FIG. 5a).<sup>308</sup> *Prima facie*, sembrerebbe che con questo discostamento dalla fonte shakespeariana Malipiero abbia voluto calcare la mano, conferendo al popolino un che d'insofferente nei confronti dell'autorità costituita, ma a me pare, piuttosto, che l'atteggiamento di questi artigiani filo-cesariani sia, sì, insubordinato, ma nei confronti del Tribuno filo-pompeiano e che Malipiero si schieri apertamente dalla loro parte, anche quando, poche battute prima, facendo il verso alla *tirade* del Tribuno, aveva contrappuntato a quest'ultima una melodia quasi infantile: non un *Leitmotiv*, in questo caso, ma un *hapax* musicale che suona decisamente come uno sberleffo...

ES. 33, bb. 154-159: 155-159a (GCcp, p. 10).

<sup>307</sup> «*Exeunt*»: ASJC, I.1, v. 75 p. 8.

<sup>308</sup> GClibr, p. 13. Come si evince da GClibrA, p. 2, questa aggiunta è posteriore.

### § 3.4.2. L'accordo del fato.

Il motivo che si ode mentre Cesare viene assalito dai suoi assassini (ES. 32) pencola tra le note  $do^{\#}_4$ - $fa^{\#}_3$  e si era già osservato che la terza e ultima ripresa del coro «*Gentis humanae pater atque custos*» (I.1) e la “Marcia funebre” (III.5) sono nella tonalità di Fa diesis minore. Su  $Fa^{\#}$ , inteso sia verticalmente, quale suono fondamentale dell’omonima triade minore, sia, orizzontalmente, a mo’ di *finalis*, è come se Malipiero avesse innestato, per così dire, il fuso delle Parche, definendo il centro di gravità musicale intorno al quale, fatalmente, il *Giulio Cesare* orbita. Pochi esempi basteranno a comprovare la pregnanza simbolica di questa cattiva stella. A ben vedere, l’intervallo discendente di 5<sup>a</sup> giusta del cesaricidio è quello che veniva pendolarmente e ipnoticamente pizzicato dall’arpa sia durante il soliloquio notturno di Bruto (cfr. ES. 2a) sia nel precedente interludio tra i quadri I.1 e I.2.<sup>309</sup> Ancora più a monte, era proprio tra i gradi melodici di dominante, tonica e dominante che l’Indovino aveva lasciato cadere la sua profezia ( $do^{\#}_3$ - $fa^{\#}_2$ ):

ES. 35. I.1, bb. 237-238 (GCcp, p. 16<sup>4</sup>).

Nell’omonima, ‘eolia’ tonalità, l’orchestra riapproderà alla triade di tonica di Fa diesis minore mentre Cesare si affrancherà dall’Indovino e, focalizzando l’attenzione del pubblico sui personaggi di Cassio e Bruto, prima ancora che questi ultimi aprano bocca (cfr. ES. 25). Incompleto della terza come nella sua prima occorrenza, l’accordo risuonerà nel momento in cui, nel quadro I.2, Bruto, prima di ricevere i congiurati, abbandonerà recisamente ogni riserva sulla necessità di uccidere Cesare – e, con lui, la sua ambizione – alla stregua di un serpente («Meglio ucciderlo nel guscio»)...

ES. 36. I.2, bb. 482-484: 483-484 (GCcp, p. 40).

...e, *tel quel*, nel cuore del tempestoso preludio all’Atto II.

<sup>309</sup> Cfr. bb. 415-450: 437-441 (GCcp, p. 38<sup>2-3</sup>, e GCpart, p. 40<sup>3</sup>).

ES. 37. II.3, bb. 705-711a (GCcp, p. 58<sup>3-4</sup>).

Nell'ES. 36, si sarà notato che l'accordo inferiore è sovrastato da un altro, ben più complesso costruito armonico che, nella logica contrappuntistica che governa la partitura, può ritenersi indipendente dal primo. Lo è anche dal punto di vista semantico. Mi piace far notare, infatti, che il medesimo, dissonante accordo riapparirà quando, nel successivo dialogo tra Bruto e Porzia, quest'ultima presagisce i cattivi pensieri di suo marito («No. È nell'anima che vi tormenta il male»):<sup>310</sup>

ES. 38. I.2, bb. 593-594 (GCcp, p. 48<sup>2-3</sup>): 593.

Scriva Serpieri che, nel *Julius Caesar*, la «simulazione di Cesare sta nel nascondersi dietro il suo nome iperbolico. Il suo autoinganno umano e drammatico sta nel vivere e nel morire per quel nome, che fa martellare continuamente parlando di sé in terza persona [...]. Per il nome con cui egli inganna gli altri (iperbole), è costretto a ingannare anche se stesso».<sup>311</sup> Nel caso del *Giulio Cesare* si può, forse, parlare anche di una figurazione della Superbia del dittatore perpetuo. Nel quadro II.4, dopo che, in Senato, Bruto si è avanzato – Malpiero non lo fa inginocchiare – per appoggiare la causa di Metello Cimber (impetrando a Cesare clemenza per il fratello esiliato di quest'ultimo), la triplice,

<sup>310</sup> Nei termini della *Pitch-set Theory* le coppie di accordi accordi, rispettivamente, di bb. 483-484 e 593 condividono uguale classe primaria e sono "zeta-correlati".

<sup>311</sup> SERPIERI 1977, p. 120.

ieratica ripetizione di una triade minore su  $Fa^\sharp$  segna l'attacco del monologo di Cesare (ES. 39), il quale dà in smanie di onnipotenza (prendendo a parlare di sé in terza persona), e tornerà a risuonare, ma in Fa diesis maggiore (cfr. ES. 40), quale triade di tonica di una nenia («Calmo, ma un poco meno ritenuto») che è metafora di un Cesare che s'incensa.

ES. 39. II.4, bb. 1041-1042 (GCcp, p. 80<sup>4</sup>): 1041.

Es. 40. Ivi, b. 1050-1057 (GCcp, p. 81<sup>3-4</sup>): 1050-1051a.

Nonostante l'inversione di segno della tonalità, la doppia occorrenza della triade non è altro che l'ammontamento: «Guardati...», rivolto a Cesare da Malipiero, palesando e suggellando, così, il fatale nesso causale tra la morte di Cesare e il suo vizio capitale. L'ennesima riprova del fatale simbolismo del  $Fa^\sharp$ , quale suono fondamentale, questa volta, di una triade diminuita (Cb divisi), intorno alle cui costituenti armoniche gli archi scuri si dimenano in ostinate, ansiogene gestualità, attende al varco, per ultimo, Bruto, il quale, prima di compiere il gesto estremo, rivolgerà a Cesare il suo *odi et amo*: «Addio [sol<sub>2</sub>-do<sup>#</sup><sub>3</sub>] mio buon Stratone. Cesare [fa<sup>#</sup><sub>3</sub>], ora puoi riposare tranquillo ché non ti ho mai ucciso con tanto ardore! [fa<sup>#</sup><sub>3</sub>-re<sub>3</sub>].».

*Tutti*  
VOCI CONCORDE  
*Dim.*  
fuggi-te! fuggi-te! fuggi-te!  
fuggi-te! fuggi-te! fuggi-te!  
fuggi-te! fuggi-te! fuggi-te!  
fuggi-te! fuggi-te! fuggi-te!  
1960 a tempo

*Tutti*  
Statone, tu se il mo digu compagno. Tenu la mia spada  
1963  
*mp*

*Tutti*  
Ch'io fossa gottamma sopra. *Ad di*  
*Parlato*  
(parlato)  
Damun prima la tua mano.

o bum stato-re. sare, ora p'una posare l'inganno

1970

che non ti hocciso con tanto ardore!

1975

Statone tiene la spada  
Bruto si è getta sopra e muore

1980 Largo

### § 3.4.3. Da profezia a maledizione: il 'viraggio' del tema delle Idi di marzo.

Oltre a essere, per numero di occorrenze, secondo solo al tema di Cesare (al quale lo lega l' 'assonante' salto di 4<sup>a</sup> giusta ascendente che sigla entrambi), converrà sottolineare che il tema delle Idi di marzo è l'unico motivo del dramma musicale a circolare liberamente dentro e fuori la cornice scenica: una volta intonata dall'Indovino (cfr. ES. 35), questa sequenza melodica s'insinuerà in orchestra, quindi, da qui, riaffiorerà, per esempio, sulle labbra di Bruto nel quadro I.2 (cfr. ES. 2a, bb. 490-492a) e tempesterà letteralmente il preludio all' Atto II (o, se si preferisce, la 'fase di sonno REM' di Calpurnia; basti, qui, l'ES. 37). Tuttavia, questo motivo non mancherà di essere nuovamente inteso anche dopo la morte del despota, per quanto si possa dire che il suo portato simbolico risulti 'virato' rispetto a quello originario, non, però, nel senso di tragica fatalità ch'esso perpetua, proprio a partire da dove, nel *Julius Caesar*, nuove tragedie si profilano all'orizzonte. Ciò è già evidente al termine della maledizione scagliata da quest'ultimo nel suo vendicativo monologo alla fine del quadro II.4 («La maledizione si abatterà sulla testa degli uomini»): nella chiusa orchestrale («Largo», bb. 1207-1217), mentre la tela cala sulla pantomima di Antonio che «*Aiutato da due servi porta via il corpo di Cesare*», il motivo viene fragorosamente perorato dagli ottoni per cinque volte consecutive.

ES. 42. II.4, bb. 1203-1217 (GCcp, pp. 92<sup>4</sup>-93<sup>2</sup>).

La maledizione si abbatte-rà sulla testa de-

1205

Aiutato da due servi porta via il corpo di Cesare

rall: - - -

Largo

1210

(Si chiude la tela)

1215

In tutt'altra, dissimulata veste riemergerà, però, anche nel quadro successivo.

Così come Antonio si serve nel suo discorso del *ductus subtilis*, simulando «in primo piano una opinione [la rispettabilità di Bruto], con il secondo fine di ottenere, con la provocazione, nel pubblico un effetto opposto»,<sup>312</sup> Malipiero, anch'egli simulando, celsa, sotto forma di una solenne fanfara e variandolo in tonalità maggiori il motivo delle Idi di Marzo (il cui inconfondibile *incipit* rimane comunque è ben riconoscibile), nel sottolineare il progressivo, crescente consenso del popolo raccolto da Antonio, quale inveramento dei suoi vendicativi propositi. Il motivo ricorre, infatti, dopo che la volutamente malcelata commozione dell'oratore è riuscita a provocare l'empatia del suo uditorio.

<sup>312</sup> LAUSBERG 1969, p. 50.

ES. 43. III.5, bb. 1373-1375 (GCcp, p. 111<sup>1</sup>): 1374-1375.

Handwritten musical score for Example 43, measures 1374-1375. The score is for a solo voice part and a string quartet. The vocal line is marked "Molto ingiustamente." and "E vero, ha ragione!". The string quartet consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key with a common time signature. The number 1375 is circled in the vocal line.

Col senno del poi, l'intuizione su come vendicare Cesare era balenata ad Antonio già durante il suo colloquio al Senato con gli assassini del suo amico (II.4). In quell'occasione, infatti, Bruto aveva ingiunto a quest'ultimo: «Nella vostra orazione non ci biasimerete, direte tutto il bene che pensate di Cesare, ma dovete però anche avvertire che parlate perché noi ve lo permettiamo. A queste condizioni soltanto voi potete prender parte ai funerali di Cesare». «E così sia. Non domando di più»,<sup>313</sup> rispose Antonio, non senza pregustare come volgere a proprio vantaggio questa richiesta. Nel suo discorso, infatti, la dichiarazione che sarà lui a parlare ai funerali di Cesare è premessa dalla notizia del "permesso" accordatogli a questo scopo da Bruto e dagli altri congiurati: il dubbio che, se la dittatura di Cesare è tramontata con la morte di quest'ultimo, quella del neoformatosi 'direttorio' è appena iniziata è, così, implicitamente instillato nell'uditorio... ma «Bruto è un uomo rispettabile, tutti sono uomini rispettabili». Quindi, dopo che Antonio ha cavato fuori dal polsino la carta che spariglierà il gioco dei congiurati, Malpiero, questa volta sovrapponendolo all'incontinentemente curiosità del popolo mista a vendetta, riafferma il tema 'camuffato':

ES. 44. Ivi, bb. 1423-1424 (GCcp, p. 116<sup>1</sup>).

Handwritten musical score for Example 44, measures 1423-1424. The score is for a chorus of four voices: Soprano, Tenore, Contraltino, and Bassi. The vocal lines are marked "Il testamento!". The string quartet consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key with a common time signature.

<sup>313</sup> GCLibr, p. 34.

“Les jeux sont faits!” e, così, anche il trapasso da motivo delle Idi a quello della Maledizione di Antonio può dirsi compiuto. Mentre la folla inferocita porta via il corpo di Cesare, promettendo di accenderne la pira con le fiamme attinte dai roghi delle case dei congiurati, Antonio può esprimere la propria soddisfazione («Ed ora lasciamo fare! Male, eccoti scatenato, segui il corso che ti piacerà!») e Malipiero lanciare a briglia sciolta il tema, così variato, nel successivo interludio tra i quadri III.5 e III.6 (accavallandosi in imitazione tra bb. 1542 e 1565b; ES. 45) e alla fine di quest’ultimo quadro, a mo’ di *cross-fade* con l’incipit del coro «*O falsa invidia, inimica di pace*» (ES. 46).

ES. 45. III.5, Interludio quadri III.5-6, bb. 1541-1560 (GCcp, p. 127).

The image displays three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows measures 1545 and 1550, with measure numbers circled in red. The second system shows measure 1555, also with the number circled in red. The third system shows measure 1560, with the number circled in red. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f marcato' in the bass staff of the third system.

ES. 46. III.6, bb. 1667-1678 (GCcp, p. 135<sup>1-3</sup>): 1673-1674.

The image shows a handwritten musical score. The top part consists of two staves of piano accompaniment. The first staff has a circled '1670' above it. The second staff has the tempo marking 'Ritenuito, quasi lento' and 'ralli:'. Below this is a section for the chorus, labeled '(Teneria Bassi all'unisono)' and 'Coro'. It features two vocal staves with the lyrics: 'O falsamundia, inimica di pace, tristi del bene altrui che non ti nuoce: tu forte'. The chorus part is marked 'p' and 'lento'. There are also some circled numbers like '1675' and '1670' in the score.

### 3.5. La texture della romanità.

Una piccola, obliata *querelle* che più di altre appassionò buona parte della critica musicale dopo la prima rappresentazione del *Giulio Cesare* fu quella che s'incentrò sulla conformità e liceità dello stile musicale adottato da Malipiero nei confronti, non solo di un soggetto colto come il *Julius Caesar*, ma, soprattutto, del mito di Cesare e del culto della romanità nel bel mezzo dell'imperialistica Guerra d'Etiopia (le vittoriose truppe di Badoglio entreranno in Addis Abeba tre mesi e un giorno dopo la prima rappresentazione del dramma musicale). Indubbiamente, il clima mitico instaurato dal cesarismo mussoliniano e dalla spettacolarizzazione della politica determinò un vero e proprio orizzonte d'attesa riguardo alle tematiche antico-romane trasposte sui palcoscenici operistici, specie tra le fila dei critici musicali titolari delle testate giornalistiche poste direttamente sotto il giogo del Governo (cioè tutte): basti pensare, solo un anno prima del *Giulio Cesare*, alle saette scagliate dalla critica contro il *Nerone*, per la sua «feroce caricatura della romanità» (Marco Ramperti ne «La Stampa») e per l'aver l'Accademico Mascagni «ritmato l'Inno di Roma Imperiale sui rutti di un ubriaco» («Il Regime Fascista»).<sup>314</sup> Si ritiene opportuno, ora, *in exitu* da questa disamina della drammaturgia musicale del *Giulio Cesare* e prima di affrontarla a tutto campo in relazione alle altre componenti spettacolari in occasione della sua prima andata in scena, guidare il vaglio della musica di Malipiero fuori dalla contingenza delle recensioni giornalistiche e farlo approdare nell'alveo – attualmente assai effervescente in ambito musicologico – della *topic theory*, ché, paradossalmente, alcuni critici detrattori del *Giulio Cesare* e del suo autore, sotto la scorza di argomentazioni assolutamente pretestuose, sembrano indicarci un potenziale filone d'indagine alquanto trascurato, ma che potrebbe rivelarsi fecondo per un'indagine a più ampio raggio, rispetto alla presente, sulle ricadute che il culto della romanità

<sup>314</sup> Si veda NICOLodi 1984, pp. 52-58.

dell’Era Fascista ebbe sulla drammaturgia musicale in epoca coeva, nonché sulle sue sopravvivenze in altri ambiti intermediali, non da ultimo nel cinema, in epoche successive<sup>315</sup> Qui, ci si porrà semplicemente una domanda: “Esiste(va) una *tinta musicale romana*”? Se questa fosse rintracciabile nel *Giulio Cesare* non furono in pochi a domandarselo e, *in primis*, inutile dirlo Alceo Toni, il quale, all’indomani dell’andata in scena del *Giulio Cesare*, approfittò per dare fondo a tutto il proprio zelo ideologico dalle colonne del quotidiano fondato da Mussolini:

Ma il *Giulio Cesare* musicale, musica e dramma insieme, come risulta? [...]. A noi l’opera, senza incertezze di sorta, risulta così: un monocorde, invariabile recitativo quasi sempre musicalmente informe, vale a dire privo di ariosità o melodismo, soffocato continuamente da segmenti di linee melodiche, da sussurri ritmici, da cacofonie descrittive e onomatopeiche d’ogni genere. Con questo, l’assenza totale di una concomitanza drammatica, ma più che altro dello spirito eroico, e del carattere grandioso inerente. Non si possono dare prove esemplificative su quest’ultimo atto [III], se non riferendoci in blocco a tutta l’opera. Però citiamo un tema di essa che ha da mettere in sospetto chiunque sia avverso aprioristicamente a quanto sosteniamo. È il tema con cui si inizia l’opera, il tema di Giulio Cesare, il tema che dovrebbe essere eroico senza ambagi: un motivo inconfondibile, veramente cesareo, di imponenza imperiale. Ebbene: lo si è già sentito. Esso si slancia, nota più nota meno, e più o meno identica, ma dello stesso disegno dello stesso spirito dinamico ed espressivo; esso si slancia in alto dicevamo, all’inizio di *Luisa* [*Louise* (1900), «Roman musical en Quatre actes et Cinq tableaux»] dello Charpentier, il vecchio musicista francese, imbevuto di wagnerismo, e ripercorre la parabola compiuta a segno della fantasiosa e voluttuosa espansività di due amanti.<sup>316</sup>

Incredibile, ma vero, anche Della Corte, ne «La Stampa», pur riconoscendo al tema di Cesare il carattere che gli è proprio, v’intravide quello di Julien:<sup>317</sup>

ES. 47. GUSTAVE CHARPENTIER, *Louise*, Prélude, bb. 1-5.



Evidentemente, in occasione della prima del *Giulio Cesare*, i due critici devono aver confabulato insieme durante l’intervallo, ma, a ruota, al tavolo dell’“indovinale grillo!” si sedettero, poi, Mario Rinaldi<sup>318</sup> e Aldo Belloni, il quale, all’assurdo plagio scoperto da Toni – il fatto che il critico de «La Sera» abbia menzionato solo l’articolo di quest’ultimo<sup>319</sup> fa insorgere il dubbio che i due, entrambi operanti a Milano, fossero in combutta), giocando al ribasso, rilanciò:

Cesare in questo *Giulio Cesare* è addirittura una comparsa. Ci fossero almeno le aquile di Roma [i labari c’erano, però]! Ma a Roma non ha che un tema *pariginissimo* di caratterizzazione all’inizio dell’opera e in tutte le scene salienti, e questo tema charpenteriano adoperato anche in una nota parodia radiofonica, s’insinua persino nel «Carme secolare» che non avrebbe peraltro niente a che fare con l’epoca di Cesare.<sup>320</sup>

<sup>315</sup> Andrà anzi detto che negli ultimi venti anni, nel mondo anglosassone, parallelamente al successo di notori *kolossal* per il grande schermo e di fortunate *television series* di soggetto romano, nonché di alcune più o meno pregevoli, comunque attualizzanti versioni cinematografiche dei drammi romani di Shakespeare, gli studi sulla ricezione contemporanea e la rimediazione di “Julius Caesar in Western culture” si sono ringalluzziti: si vedano MAKARYCK – MCHUGH 2012, WYKE 1997, ID. 2006, ID. 2015, ZANDER 2005 e, per curiosità, CORNELIUS 2015.

<sup>316</sup> TONI 1936.

<sup>317</sup> «Oltre i disegni, e ciascun personaggio principale ne ha uno, vi sono più propriamente alcuni temi. Per esempio, quello che potrà denominarsi di Cesare o della Romanità, e squilla negli ottoni fin dalle prime battute, risuona in tutto il preludio del primo atto, e moltissime volte è ripetuto nel corso dell’opera, un tema ardito, impennato, che assai ricorda quello fondamentale della *Louise* di Charpentier»: DELLA CORTE 1936.

<sup>318</sup> RINALDI 1936.

<sup>319</sup> Cfr. BELLONI 1936<sup>a</sup>.

<sup>320</sup> ID. 1936<sup>b</sup>.

Quindi, nel secondo dei tre articoli che dedicherà all'autore del *Giulio Cesare*, Belloni specificò: «tutti avranno potuto constatare attraverso la radio [l'EIAR aveva radiotrasmesso, infatti, una replica del *Giulio Cesare* il 13 febbraio] se non era fondato lo stesso rilievo sul tema romano riecheggiante (!) quello della parodia dei *Tre Moschettieri*». <sup>321</sup> Vale la pena trascriverlo:

ES. 48. EGIDIO STORACI, 'Fanfara-sigla' de *I quattro moschettieri*.



Questo tema di fanfara fu un vero e proprio ‘tormentone musicale’ per il pubblico radiofonico del tempo: si trattava, infatti, della sigla de *Le mirabolanti avventure dei Quattro Moschettieri*, «Film radiofonico a lungo metraggio» scritto da Angelo Nizza e Riccardo Morbelli – già autori de *Le avventure di Topolino* – e per la regia di Riccardo Masucci che, dalla stazione radio di Torino, lanciò, nelle vesti di Aramis, Nunzio Filogamo e che, dall’autunno del 1934 e fino al ’37, riscosse un grandissimo successo (e non solo tra i più piccoli). L’autore di questa sigla, come degli arrangiamenti della parodie di canzoni popolari che infarcivano le decine di puntate dei *Quattro moschettieri*, era Egidio Storaci (Napoli, 4 settembre 1884 – Torino, 2 dicembre 1957), già direttore d’orchestra della compagnia di avanspettacolo di Isa Bluette e autore, in quel 1936, de *La canzone della mosche* e di quella *delle rane* per il Trio Lescano.

Per quanto Toni e Belloni potessero dirne, <sup>322</sup> né le giocose capriole degli archi di Charpentier né quest’ultima fanfara – parodistica di quelle dei ‘film di cappa e spada’ e il cui arpeggiato *incipit* è più prossimo a quello dell’*Inno a Roma* di Puccini – hanno l’inconfondibile tinta romana del tema di Cesare, ma per poter smontare l’impianto accusatorio di Toni & Belloni è necessario, però, accertarsi se e quanto, a quell’epoca, tale “tinta” fosse condivisa e, soprattutto, in cosa consista.

Indubbiamente, la tinta musicale della «“falsa” romanità» <sup>323</sup> trova uno dei suoi archetipi nei *Pini di Roma* di Respighi. Tenuti a battesimo da Bernardino Molinari in una Roma in piena secessione dell’Aventino (Augusteo, 14 dicembre 1924), quindi programmati da Toscanini nel suo primo concerto con la New York Philharmonic Orchestra (New York, Carnegie Hall, 14 gennaio 1926), in capo agli anni Trenta il successo dei *Pini di Roma* divenne planetario: un *must* del repertorio di qualsiasi orchestra sinfonica degna di questo nome e che a Roma costituirà il piatto forte dei popolari concerti estivi delle orchestre della Regia Accademia di Santa Cecilia e del Teatro Reale dell’Opera. «[...] nessun pubblico, per quanto cauto ed esigente, potrà restare insensibile, ascoltando la marcia finale, in cui vibra una nota di romanità stupenda», <sup>324</sup> scrisse Gasco, dopo la prima audizione assoluta dei *Pini di Roma*, ed è sempre pensando a quest’ultimo numero del poema sinfonico che, dodici anni dopo, alzando ormai gli occhi al cielo, Toni scriveva (*in memoriam* Respighi): «[...] tu, Ottorino,

<sup>321</sup> *Ibidem*.

<sup>322</sup> «Il critico è sempre felice, come una signora intellettuale, di poter trovare una somiglianza, speculando sull’importanza che vi può dare il profano, o comunque chi non sa quanti temi identici (e non solo somiglianti) si trovino nelle musiche di moltissimi maestri del passato. Una critica sulla base di somiglianze ha quasi sempre lo stesso valore di una maldicenza o di un pettegolezzo da salotto»: MORTARI 1936, p. 102.

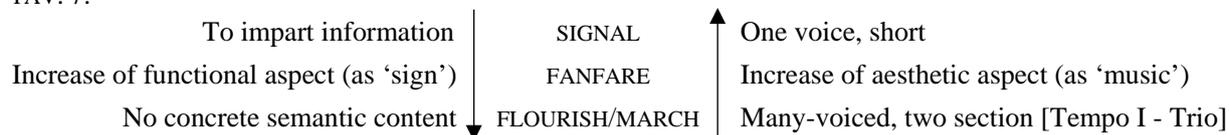
<sup>323</sup> Per dirla, al netto del suo intento assolutorio da connivenze ideologiche, con la vedova Respighi (cfr. RESPIGHI 1945).

<sup>324</sup> Gasco non poteva ancora conoscere i testi posticci, affibbiati dal librettista di fiducia di Respighi, Carlo Guastalla, a ogni sezione del poema sinfonico «Alba nebbiosa sulla Via Appia. La campagna tragica è vigilata da pini solitari. Indistinto, incessante, il ritmo d’un passo innumerevole. Alla fantasia del poeta appare una visione di antiche glorie: squillano le buccine, e un esercito consolare irrompe, nel fulgore del nuovo sole, verso la Via Sacra, per ascendere al trionfo del Campidoglio».

scandisci il passo delle nostre legioni col ritmo poderoso della tua “Via Appia” e canti la gloria dei morti e dei vivi con la potenza dei suoi squilli osannanti». <sup>325</sup> In cosa consiste, dunque, la ‘romanità’ dei *Pini di Roma* e, non da ultimo, del *Giulio Cesare*? L’abito non fa il legionario (e nemmeno il titolo), perciò in questo paragrafo non si andrà a setacciare le decine e decine di partiture, teatrali o meno, d’ispirazione romana prodotte durante il Ventennio, cercando di spiegare perché, per esempio, il poema sinfonico *X Legio* (1937) di Elena Barbara Giuranna suoni – effettivamente – meno *romano* dell’ouverture da concerto *Julius Caesar* (1935) di Mario Castelnuovo Tedesco, ma si tenterà, piuttosto, di ricostruire quel processo di conglutinazione di elementi musicali disparati che, presi a se stanti, sono comuni al linguaggio musicale europeo dei decenni a cavaliere del XX secolo, ma che in mano ad alcuni compositori italiani, dietro impulso del culto della romanità che permeò il contesto culturale del Ventennio, pervennero a una sintesi affatto nuova. A monte di questa disamina s’impongono, però, un paio di considerazioni di ordine teorico che conviene chiarire subito se, per esempio, bisognerà specificare l’‘eroicità’ della tinta musicale *romana*, all’interno dei *musical topics* della più ampia sfera marziale. In questo senso, non si tarderà a comprendere che la tinta musicale romana è “più della somma delle sue parti”: di conseguenza, ci armeremo, da un lato, degli strumenti forniti dalla *topic theory*, dall’altro, delle ormai classiche *Guidelines for Style Analysis* di Jan La Rue. <sup>326</sup>

Dovendo nuovamente tendere l’orecchio a segnali, fanfare e marce, quantunque anche interdipendenti, conviene sceverarne, rispettivamente, il loro duplice aspetto, funzionale ed estetico-formale, nonché chiarire la particolare medietà della nozione di “fanfara” rispetto alle altre due; per farlo in maniera semplice ed efficace, mi servirò dello schema che Raymond Monelle mutuò dai monumentali *Studien zur Geschichte des Militärmarsches* (1988) di Achim Hofer (cfr. TAV. 7), <sup>327</sup> il quale «provides a useful diagram, showing that real signals (which gave orders to the troops) and grand flourishes, with purely aesthetic and ceremonial intention, were at opposite poles of continuum; the march might be merely a ceremonial piece, while the trumpet signal conveyed information. Between them was the “fanfare”, which could have either function. Since a “march”, a ceremonial ensemble number, might also be a signal to march, this term might occupy either end of the continuum». <sup>328</sup>

TAV. 7.



Alla luce dello schema di Hofer e riguardo alla partitura al centro del nostro interesse, è doveroso sottolineare che, nel contesto drammaturgico-musicale del *Giulio Cesare*, il tema principale è da considerare *fanfara* sia nella sua accezione funzionale (intervenendo nel bel mezzo del coro interno del quadro I.1, in concomitanza dei «*flourishes*» previsti da Shakespeare<sup>329</sup>) sia estetica (in virtù dell’unione di corni e trombe quale contrassegno timbrico della nobiltà e, insieme, dell’eroismo di Cesare), ma anche, sempre in questa doppia veste (orizzontalmente, ossia, rispetto allo schema di Hofer), come *segnale*. Nel quadro I.1 il tema è enunciato per intero, infatti, avanti il passaggio del «*corteo di Cesare che si reca ai Lupericali*» (bb. 175-177), poi, insieme al Fg I, limitatamente alla testa del tema (caratterizzata dal reiterato “squillo” di 3<sup>a</sup> minore ascendente), quando Cesare e il suo seguito escono dall’anfiteatro (308b-309a). Nel primo caso, in concomitanza con la pantomima degli artigiani che, fingendo di assecondare il perentorio ordine del Tribuno di rientrare alle rispettive botteghe, «*ritornano quasi subito*» in scena, il segnale, oltre ad annunciare l’ingresso di Cesare, potrebbe esprimere anche il ‘richiamo’ esercitato dal carisma di Cesare su quel gruppo di cittadini.

<sup>325</sup> Cit. in FLAMM 1934, p. 360.

<sup>326</sup> JAN LA RUE 1970.

<sup>327</sup> HOFER 1988, I, p. 198.

<sup>328</sup> MONELLE 2006, p. 136

<sup>329</sup> Cfr. ASJC, pp. 12 e 15, e SHAKESPEARE 1862, pp. 341 («*Fanfares et acclamations en loin*») e 343 («*Fanfares. Acclamations*»).

Quanto alle caratteristiche della tinta musicale romana, preferisco definirla ‘*texture* della romanità’. Negli esempi finora richiamati, il largo impiego degli ottoni, l’incedere e le altrettanto marziali figure ritmiche che accomunano i temi dei *Pini della via Appia* e quello del protagonista eponimo del *Giulio Cesare* non sono che due, meglio, la prima e la penultima delle cinque componenti della *texture* compendiate da La Rue nell’acronimo SHMERG (*Sound, Harmony, Melody, Rhythm, Growth*),<sup>330</sup> non disgiunte dalla «text influence».<sup>331</sup> Per illustrare il grado di compattezza alla quale la combinazione simultanea di tali componenti può pervenire, scelgo – non a caso – l’ottavo numero del ciclo di pezzi pianistici *Kartinki s vystavki. Vospominanie o Viktore Gartmane* (1874) di Modest Musorgskij, la cui particolare *couleur* promanata o che, quantomeno, vorrebbe promanare è denunciata sin dal titolo:

ES. 49. MODEST MUSORGIJ, *Quadri da un’esposizione: N. 8, Catabombae. Sepulchrum romanum.*

**B. CATABOMBAE.**  
Sepulchrum romanum.

Nella sinestetica concezione di Musorgskij, il tetro soggetto archeologico dipinto da Viktor Hartmann trova significativa nei contrastanti salti di registro e nei chiaro-scuro dinamici che costellano la prima parte di questo pezzo, nella tonalità di Si minore (bb. 4-11). Nella seconda parte (bb. 12-22b), invece, le aspre risonanze di un’armonia cromatica – che vien da dire ‘gesualdiana’ – lasciano posto a una scansione più misurata e a un più saldo baricentro tonale, per quanto instabilmente poggiante su un pedale di dominante, di Re minore: tonalità, peraltro, pregestata nella discesa del basso della parte precedente (tra re<sub>1-2</sub> e fa<sub>#0-1</sub>), laddove la catabasi si arresta su si<sup>b</sup><sub>1-2</sub> (b. 8). Qui, alla luce di quanto si dirà, importa rilevare l’autodeterminazione, da questa compatta *texture*, di una parte interna che scavalca quella superiore con un eroico salto di 5<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> giuste (bb. 17-18). Successivamente, cantillando, la voce ripiega contrita, prima che, quasi in una logica antifonale, il ‘coro’ rinerri le file nella terza e ultima parte (bb. 23-29) e mentre la fantasia va alla preghiera, nel modo ionico su Fa, del coro di martiri cristiani che si schiude nel roboante e ferino *Circenses*, primo numero delle respighiane *Feste romane* (1928).<sup>332</sup> Nell’orchestrare la paginetta musorgskiana, N. 13 dei *Tableaux d’une exposition* (1922), Ravel troverà agio nel traslare questa pagina pianistica in un (moderno) *sound* da musica alta<sup>333</sup> e affidando a una sola Trb in Si<sup>b</sup> la peregrina ‘implorazione’.

<sup>330</sup> Quest’ultimo sta, sostanzialmente, per processo e sviluppo formale.

<sup>331</sup> «Choice of timbre; exploitation of word sound for mood and texture; word evocation of chord and key change; clarification of contrapuntal lines by forceful keywords; influence of word and sentence intonation on musical line; limitation by awkward vocables; influence of word rhythms on surface rhythms and poetic meter on musical meter; degree of adherence to text form (lin, stanza, refrain, da capo, etc.) in articulations and options for continuation; concinnity or concinnity or conflict in mood change; fluctuation of intensity, location of climax, degree of movement»: LA RUE 1970, p. 231.

<sup>332</sup> «Il cielo è torvo sul Circo Massimo, ma la plebe è in festa: “Ave Nerone!”. Si schiudono le ferree porte, e viene per l’aria un canto religioso e l’urlo delle belve. La folla ondeggia e freme: impassibile, il canto dei martiri si diffonde, vince, naufraga nel tumulto».

<sup>333</sup> 0.2 (+Cl. basso).2(+Cf). - 4.2.3.1. - Tt - Cb.

A proposito di martiri cristiani, nell'incontro con il d'Annunzio del *Martyre de Saint Sébastien* (1911), anche Debussy tentò, nelle sue musiche di scena, di sintetizzare una tinta arcaica e, al contempo, necessariamente mistica, conseguita privilegiando l'impiego di sei corni in *Fa* in statiche fasce armoniche, come quella che, attraverso astratti "squilli", sovrappone in microcanone le note del tema 'della Croce':

ES. 50. CLAUDE DEBUSSY, *Le martyre de Saint Sébastien*, N. I/1, *Prélude*, bb. 25-30 (parti dei Cr).

Musical score for Example 50, showing parts for Cors I. II., Cors III. IV., Cors V. VI., and Trp. The score features a melodic line for the horns with dynamics 'p doux' and 'pp'.

Altrettanto sacramentale è, poi, l'anticipazione dei corni, disgiunti dalle trombe («*en dehors*»; ES. 51), dell'invocazione del Santo da parte degli arcieri di Émesa (ES. 52):

ES. 51. Ivi, bb. 44-49 (parti dei Cr e delle Trb).

Musical score for Example 51, showing parts for Cors I. II., Cors III. IV., Cors V. VI., and Trp. The score features a melodic line for the horns and trumpets with dynamics 'p' and 'p (en dehors)'.

ES. 52. Ivi, N. I/2, bb. 1-7 (parti del coro).

Musical score for Example 52, titled "Mouvement du Prélude", showing parts for Mezzo-sopranos, Contraltos, Ténors, and Basses. The score features vocal lines with lyrics "Sé - bas - tien!".

Altrove, però, i corni abbandonano tali, trascendentali sonorità per legarsi alla contingenza di una dimensione sonora secolare, non mancando, analogamente al Tema di Cesare, di unirsi alle trombe (in *Do*), come nei paradigmatici casi delle *Fanfares* che, nella "Troisième mansion" del *mystère* (*Le Concile des Faux Dieux*), sono consustanziali alla presenza in scena dell'imperatore Diocleziano.

ES. 53. Ivi, N. III/1, *Fanfara* N. 1, bb. 9-16.

The musical score for Fanfare N. 1, measures 9-16, is presented in a multi-staff format. The instruments listed are Cors I. II., Cors III. IV., Cors V. VI., Tip., Tib. et Tuba, and Timb. The score includes a 'poco rit.' marking and various dynamics such as 'f' and 'a 2'. The music is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Affine al tema di Cesare è, in quest'ultimo esempio, l'ottavazione delle parti dei Cr e delle Trb (nelle innodiche bb. 13-16), ma se, com'è ovvio, l'emulazione delle buccine e dei litui romani non può che estroflettersi nell'impiego degli ottoni, al netto della «text influence» consustanziale alla romanità dei soggetti del *mystère* dannunziano e del dramma shakespeariano, quest'ultimo *sound* non è in sé bastevole, ancora una volta, alla caratterizzazione della tinta romana. Non si potrà non ammettere, però, che, per esempio, la fanfara introduttiva della *Sinfonietta* (1926) di Leoš Janáček suoni decisamente 'barbara' senza i Cr:

ES. 54. LEOŠ JANÁČEK, *Sinfonietta*, I mov., bb. 1-14.

The musical score for Sinfonietta, I mov., measures 1-14, is presented in a multi-staff format. The instruments listed are Trombe in Do (C), Tube tenori 1.2. in Sib (B), Trombe basse 1.2. in Sib (B), and Timpani. The tempo is marked 'Allegretto (♩ = 72)'. The score includes various dynamics such as 'f' and 'a 2'. The music is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Al di là dell'orchestrazione, è senz'altro l'armonia per quinte vuote affidata alle tube a conferire alla fanfara di Janáček la sua patina arcaica. Nella prima delle due *Fanfars* di Debussy (ES. 55), balza all'orecchio, invece, quella che, alla luce delle seriori partiture italiane fin qui menzionate e quelle

non ancora considerate, può definirsi l'*harmonic topic* della *tinta romana*, ossia la sovrapposizione di intervalli armonici di 5<sup>a</sup> e di 4<sup>a</sup> giuste e la parallela condotta delle rispettive parti:

ES. 55. C. DEBUSSY, *Le martyre de Saint Sébastien*, *Fanfare* N. 1, bb. 17-22: 17d e 18d-20a (parti dei Cr in Fa e delle Trb in Do).

The image shows a musical score for Example 55, featuring six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Cors I. II., Cors III. IV., Cors V. VI., Timp., Trb. et Tuba, and Timb. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings. Dynamic markings include 'p' (piano) at the beginning of several parts, 'cresc.' (crescendo) in the middle, and 'f' (forte) towards the end. There are also first and second endings indicated by '1.' and '2.' above notes.

Tali triadi incomplete e in stato fondamentale non sono infrequenti né nel *Giulio Cesare* – come si è potuto già constatare negli esempi musicali fin qui riportati – né nelle parti di Timp., GC, Pf, Vc e Cb (ES. 56a) che scandiscono il passo dei legionari nei *Pini della via Appia*, colà alternantesi ad accordi in altro stato, ma pur sempre orbi della terza (cfr. ESS. 56b; Si bemolle magg.: I-I<sup>4</sup> I-IV<sup>05</sup>),

ES. 56a. OTTORINO RESPIGHI, *Pini di Roma*, IV. *Pini della via Appia*, bb. 27-31: 28-31.

The image shows a musical score for Example 56a, featuring five staves. From top to bottom, the staves are labeled: T.p., G.C., Pf., Vc., and Cb. Above the staves, there are dynamic markings: 'cresc.:..... a..... poco..... a..... poco.....'. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The T.p. part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The G.C., Pf., Vc., and Cb. parts have simpler rhythmic patterns, mostly consisting of quarter and eighth notes.

Es. 56b. *Ibidem.*

The image shows a complex musical score for a full orchestra. The instruments listed on the left are: C.I. (Corno I), Cl. Si b (Clarinete in Si bemol), Cl. B. Si b (Clarinete in Bb), Fg. (Fagotto), Cor. (Corni), Trbn. (Trombe), T.p. (Tromba), O.C. (Oboe), Fr. (Fagotto), Ped. d'Org. (Pedale dell'Organo), Br. Si b (Basso Tromba), Vln. (Violini), Vcl. (Violoncelli), and Cl. (Clarinete). The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds, brass, and percussion. The second system includes strings and woodwinds. Dynamics and performance instructions like 'cresc.', 'poco', 'arco', 'pizz.', and 'senza sord.' are present throughout the score.

Si può dire che questi costrutti armonici ‘neutri’ altro non siano che la verticalizzazione (assonometria?) dei succitati intervalli di 5<sup>a</sup> e di 4<sup>a</sup> giuste, melodicamente intesi, non solo caratteristici del tema dell’ultimo numero dei *Pini*, esemplificato nell’ES. 56b nelle parti dei Cr e, alla sua prima occorrenza (prima di montare nell’amplificazione sonora che tutti conoscono), nell’ES. 57, ma anche, più in generale, dei profili diastematici della musica europea dei primi anni del XX secolo.

ES. 57. Ivi, bb. 12-15 (parti dei Cl).

The image shows a musical score for two clarinets. The top staff is for Cl. C (Clarinete in C) and the bottom staff is for Cl. B. (Clarinete in Bb). The music is in 2/4 time and features a melodic line with dynamics like 'pp' and 'p'. The score is for measures 12-15.

Alla ‘mollezza’ delle meloee cromatiche e per grado congiunto delle composizioni intorno agli anni del *Pelléas et Mélisande*, proprio negli anni del *Martyre* e di *Jeux*, non solo il *melos* debussiano, ma quello della musica francese si era rinvigorita proprio grazie all’impiego di questi particolari intervalli, come dimostra, in maniera lampante sin dal suo attacco, il giovanile *Quatuor* (1903) di Ravel (dedicato a Fauré, maestro suo come di Casella al Conservatorio di Parigi):

ES. 58. MAURICE RAVEL, *Quatuor è cordes en Fa majeur*, bb. 1-5.

Si potrà obiettare che la particolare tinta sortita dal moto parallelo dei suddetti accordi risulti né più né meno arcaica e *impressioniste* di altri *organa* debussiani, caratterizzati dalla concatenazione di triadi complete in stato fondamentale...

ES. 59. C. DEBUSSY, *Préludes*, II<sup>e</sup> Livre, N. I (...*Brouillards*...)

...o in secondo rivolto...

ES. 60. ID., *Préludes*, I<sup>e</sup> Livre, N. IV (...“*Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir*”...), bb. 51-54.

...oppure risultanti dalla verticalizzazione per terze o quarte dei suoni della scala esatonale:

ES. 61. Ivi, N. II (...Voiles...), bb. 1-4.

Modéré (♩ = 88)  
(Dans un rythme sans rigueur et caressant)

*p très doux*      *p*      *più p*

Si potrà controbattere, tuttavia, che è in relazione a ben altri modi, quelli gregoriani (come si usava dire), *koiné* dei compositori italiani della cosiddetta “generazione dell’Ottanta”, e nell’emulazione strumentale sia delle inflessioni cadenzali sia della libertà ritmica della cantillazione dei primi canti della Chiesa cattolica, che, in combutta con il *Romain harmonic topic* (‘fatale’ nel *Giulio Cesare*), la tinta musicale romana risulta pienamente apprezzabile, per esempio, nei *Pini presso una catacomba*:

ES. 62. O. RESPIGHI, *Pini di Roma*, II. *Pini presso una catacomba*, bb. 28-31.

Ancora più mosso ♩ = 60

*p* *pp*

(come sospira)

Ancora più mosso ♩ = 60

senza BORD.  
DIV. I  
senza BORD.  
DIV. I  
senza BORD.  
DIV. I  
senza BORD.  
DIV. I  
senza BORD.  
DIV. I

A differenza dei presunti modelli tonali ipotizzati da Toni e da Belloni, il tema di Cesare e l'inizio dell' 'ouverture' che lo contempla sono modali e a conferirgli una tinta romana è, poi, la solidità della sua arcata, caratterizzata da chiare simmetrie intervallari...

ES. 63. Tema di Cesare.



...e ritmiche, come il *tricolon* (cfr. ES. 63,  $a^\beta - b^\beta - \alpha$ ), comune a quello del tema dei *Pini della via Appia* (cfr. ES. 57). A tutto ciò, si aggiungano gli strumenti a cui compete veicolare il tema principale del *Giulio Cesare*.

Compendiando una *texture* squisitamente romana, alla luce di quanto detto finora, nelle sue musiche per il film *Scipione l'Africano* (1937) di Gallone, Pizzetti presenterà il personaggio di Scipione e gl'ideali ch'egli incarna<sup>334</sup> attraverso una fanfara formata da sei trombe in *Do* (quella identificativa, con gli annessi e connessi, del 'cartaginese-etiope' Annibale è contraddistinta, invece, dalla sonorità più gutturale di sei flicorni):

ES. 64. ILDEBRANDO PIZZETTI, Tema di Scipione (manoscritto autografo).<sup>335</sup>



Più o meno suggestionato dalle immagini, l'ascoltatore odierno potrà cogliere nei *soundtracks* dei *pepla* d'ambientazione romana realizzati nella "Hollywood sul Tevere" a partire dal Secondo dopoguerra e dei *kolossal* romani prodotti negli Stati Uniti negli anni Cinquanta, a cui è avvezzo, tutte o in parte le caratteristiche di quella *texture* romana che certamente trova lievito in buona parte degli esempi musicali fin qui addotti, fors'anco dal *Giulio Cesare*, ma così non poteva essere per i primi ascoltatori di quest'ultimo dramma musicale, che, a differenza di Franco Abbiati (cfr. prg 4.2), riconobbero ben altre 'tinte' nelle musiche di Malipiero. Nell'ottica della ricezione della musica del *Giulio Cesare*, non si possono certo sottovalutare, infatti, i pareri anche di quei critici che, uscendo con i loro 'pezzi' in contemporanea con il critico de «Il Popolo d'Italia», sono al riparo dalla manifesta accusa di malafede che ho mosso nei confronti dei Toni e dei Belloni. Su «Il Secolo XIX», per esempio, Mario Barbieri scrisse che i «temi [musicali] imperiali hanno naturalmente fisionomia epica ed alla [loro] grandiosità l'autore ha invece preferito dare loro una nervosità ritmica di preminenza sincopata che facilmente finiscono col riconoscersi, giacché parecchie volte si ripresentano integralmente affidati a trombe, tromboni e corni imitandosi in liberi contrappunti e costituendo – anche per lo stridore degli incontri armonici che il moto delle parti

<sup>334</sup> «Quando Scipione, nominato comandante dell'esercito romano che porterà la guerra in Africa contro Cartagine, appare per la prima volta alla testa delle legioni italiche, conscio della sua alta missione e fiero della sua coscienza e della sua fede nei destini di Roma, i buccinatori che lo precedono lanciano questo squillo, cioè il *classicum* del comandante [ES. 64]. Ora, questo non è il «tema di Scipione»: è un nucleo tematico corrispondente a tutto un complesso di intuizioni ciascuna all'altre relativa: la persona di Scipione e il suo carattere, e il suo disegno e il suo proposito, e l'idea di sentimento della romanità o italianità, e il presentimento del fato di Roma e della sua grandezza e potenza, e altre affini: e secondo le particolari esigenze di queste intuizioni (esigenze per il musicista, si capisce) da esso nucleo tematico nascono, e si formano poi indipendentemente, cioè secondo nuove esigenze, ma sempre mantenendo i tratti caratteristici originali, altri motivi o disegni»: PIZZETTI 1937, p. 14.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

non riesce ad attenuare – tutto il ricercato della più invalsa musicalità moderna». <sup>336</sup> Esplicitando in maniera più eloquente le suggestioni del collega suo concittadino, Aroldo Stagni, critico del «Giornale di Genova», concluse, *tranchant*: «resta in ultimo da vedersi se il *Giulio Cesare* del Malipiero soddisfi l'orgoglioso programma della rinnovazione del teatro d'opera. Ebbene, a questa domanda, bisogna rispondere francamente no. Non è valendosi di tanti mezzi già usati da altri per musiche diversissime, e servendosi di una tavolozza coloristica comprendente i modi grecizzanti sino a qualche cosa che ha parentela col jazz (vedi preludio del secondo atto), che si possono creare nuove mete per il melodramma». <sup>337</sup>

### 3.6. Il *Carmen saeculare*.

Malipiero non poteva certo concludere il suo dramma musicale con l'encomio di Antonio sul cadavere di Bruto, con il quale, al netto della “nobiltà” del gesto estremo a cui lo hanno condotto il rimorso di coscienza per l'assassinio a cui ha preso parte e la disfatta in battaglia, Shakespeare, chiudendo ambiguamente la tragedia, mette pressoché sullo stesso piano vincitori e vinti. Dopo la drammatica pantomima del suicidio di Bruto (cfr. ES. 41, bb. 1975-1979), una sezione di collegamento («Largo»; bb. 1980-1984) prelude al pannello sinfonico-corale dell'entrata in scena delle armate vittoriose che, al seguito di Ottaviano e Antonio, intonano il *Carmen saeculare* di Orazio, «inno sacro che esalta le origini di Roma e la gloria dell'Impero»: <sup>338</sup>

CARMEN SAECULARE	<i>Il canto delle generazioni</i>
9 <i>Alme Sol, curru nitido diem qui Promis et celas aliusque et idem Nascaris, possis nihil urbe Roma Visere maius!</i>	Sole fecondo, dal carro di luce, che porti il giorno e lo nascondi, e antico e nuovo nasci, non veda tu cosa più grande di Roma sulla terra!
25 <i>Vosque, veraces cecinisse Parcae, Quod semel dictum est stabilis per aevum</i> <sup>[339]</sup> <i>Terminus servet, bona iam peractis Lungite fata.</i>	Dee della morte, profetaste il vero, ciò che fu detto e il compimento immobile serba: unite agli eventi consumati la buona sorte.
37 <i>Roma si vestrum est opus, Iliaque Litus Etruscum tenere turmae, Iussa pars mutare Lares et urbem Sospite cursu.</i>	Se Roma è vostra opera, e schiere di Troiani ebbero rive etrusche, quelle a cui fu detto di andare ad altre case ed altra patria, salvi sul mare,
45 <i>Di, probos mores docili iuventae, Di, senectuti placidae quietem, Romulae genti date remque prolemque Et decus omne.</i>	[O dei,] date bontà ai giovani che apprendono, [o dei,] date riposo alla vecchiezza mite, e alla gente di Romolo i figli, la potenza, tutta la gloria.
61 <i>Augur et fulgente decorus arcu Phoebus acceptusque novem Camenis, Qui salutari levat arte fessos Corporis artus.</i>	Febo profeta, dall'arco abbagliante, che nove Muse accolgono fra loro e che ristora membra stanche d'uomini, sereno guarda

<sup>336</sup> BARBIERI 1936.

<sup>337</sup> STAGNI 1936.

<sup>338</sup> «RADIOCORRIERE» 1935.

<sup>339</sup> Or.: «stabilisque rerum». Questa e le successive correzioni, apportate alla lezione dalla quale Malipiero attinse i versi, furono apportate dai gerenti di Casa Ricordi, ma poterono essere modificate solo in GClibr: «Le inviamo per l'approvazione, una bozza corretta del libretto di *Giulio Cesare*. L'avvertiamo che il testo del *Carme secolare* confrontato su quello di sue edizioni sicure, è stato da noi corretto in vari punti: poiché sugli spartiti canto e piano gli errori, purtroppo, non hanno potuto essere eliminati, voglia tener conto del testo del libretto nell'insegnare la parte agli artisti esecutori» (l. d. [c. int.: «G. Ricordi & C. / Editori»] di C. Clausetti e R. Valcarengi a G. F. Malipiero [Milano, 27 novembre 1935]); FM, f. «Ricordi 1935».

65 *Si Palatinas videt aequus aras,*<sup>[340]</sup>  
*Remque Romanam Latiumque felix*  
*Alterum in lustrum meliusque semper*  
*Prorogat aevum.*<sup>[341]</sup>

i suoi altari sopra il Palatino,  
Roma la grande ed il fecondo Lazio:  
verso il sacro ritorno e meglio sempre  
ne estende il tempo.<sup>342</sup>

La prima – l’immancabile *Alme sol, curru nitido diem* – e la quarta quartina del *Carmen saeculare* che suggella il *Giulio Cesare* corrispondono, rispettivamente, al *refrain* («Sole che sorgi libero e giocondo / Sul Colle nostro i tuoi cavalli doma: / Tu non vedrai nessuna cosa al mondo / Maggior di Roma») e alla stanza III<sup>a</sup> dello strofico *Inno a Roma* (1919) di Puccini,<sup>343</sup> il quale, da patriottico, era assunto a Inno nazionale (‘3°’ dopo la *Marcia Reale* di Gabetti e *Giovinezza* di Blanc), in virtù del sottinteso analogico tra Cesare Ottaviano Augusto e Mussolini e quello tra la potenza della “Prima Roma” dei Cesari e quella della “Terza Roma” fascista che le logotecniche del Regime poterono facilmente rinvenire nel *Carme* di Orazio.<sup>344</sup> Per comprenderne appieno l’efficacia simbolico-propagandistica non si può prescindere, però, dalla fortuna che questi versi trovarono a monte della religione politica dello “Stato nuovo”.

Se dei suoi simboli era già intrisa l’arte ‘ufficiale’ italiana sotto Napoleone Bonaparte e se, in pieno Risorgimento, l’Italia cantata da Mameli s’allacciò l’«elmo di Scipio», fu obbligo della retorica nazionalista postunitaria (ri)appropriarsi e ammantarsi di romanità: il romanzo *La giovinezza di Giulio Cesare. Scene romane* (1872; 1873<sup>2</sup>) di Giuseppe Rovani, le tele e gli affreschi di soggetto romano degli anni Settanta-Ottanta di Cesare Maccari (*Fabiola*; *Cicerone denuncia Catilina*; *Ingresso di Appio Claudio in Senato*) e il ballo *Amor* (1886) di Manzotti & Marengo, che si conclude con il “Trionfo di Cesare”, ma anche l’incompiuto *Nerone* di Arrigo Boito (1924, ma già in cantiere nel 1862), sono solo alcuni esempi dell’influenza sulla produzione artistico-letteraria e sull’industria dello spettacolo italiane della religione civile e della retorica postunitaria e, meglio, *post-1870*. Non di meno, la romanità permea la lirica di Carducci, il quale menzionò esplicitamente il *Carmen saeculare* nell’*Ode a Vittore Hugo* («Canta a la nuova prole, o vegliardo divino / il carme secolare del popolo latino», vv. 58-59), pubblicata nel 1881, si era già servito del solenne metro saffico colà impiegato da Orazio nell’ode *Alle Fonti del Clitunno* (1876), mentre, più direttamente ispirato al *Carme* è *Nell’annuale della fondazione di Roma*, confluito anch’esso nel Libro I delle *Odi barbare* (Bologna, Zanichelli, 1877). La fortuna del *Carmen saeculare* fu rilanciata, però, nel 1890, allorquando, sulle rive del Tevere (presso Ponte Vittorio), venne riportata alla luce un’epigrafe marmorea che descriveva lo svolgimento dei Ludi secolari quinti, indetti da Cesare Ottaviano Augusto e svoltisi nel 17 a.C. a celebrazione della *Pax* seguita alla guerra civile che, tra l’uccisione di Cesare e il suicidio di Antonio (impostogli dallo stesso Augusto), aveva insanguinato Roma e i suoi domini tra il 44 e il 31 a.C., nonché in onore della propria totalitaria politica. *Pontifex maximus*, di fatto, di questo e degli altri riti della Roma del Principato, Augusto aveva commissionato quest’ode ad Apollo e Diana a un Orazio, pare, ravvedutosi dalla sua precedente posizione filo-repubblicana.<sup>345</sup> Fu Mommsen a occuparsi, sulla base di fonti tradite cinquecentesche, d’integrare le parti mancanti della ritrovata epigrafe che attestava la paternità dell’inno al poeta venosino e dalla quale, tra l’altro, si ricavò la notizia che, in occasione dei Ludi secolari, il *Carme* venne intonato da ventisette fanciulli e da altrettante fanciulle che avevano ancora vivi entrambi i genitori e processionalmente, dal Palatino al Campidoglio, quindi, una seconda volta, ripercorrendo a ritroso la Via Sacra; così, almeno la pensava Giovanni Pascoli, che nel 1895 mise in discussione la versione di Mommsen su quest’ultimo punto:

Al Mommsen pare impossibile che l’inno, così lungo, potesse essere ripetuto due volte; a me (sia detto con riverenza) l’inno par troppo breve, perché accompagnasse la lenta pompa dal Palatino al Capitolio e dal

<sup>340</sup> Or.: «*Si Palatinas videt aequus aras*».

<sup>341</sup> Or.: «*Prorogat aevum*».

<sup>342</sup> ORAZIO 2013, pp. 393-399: 395-399.

<sup>343</sup> Si veda MARCHETTI 1975 sulla genesi dell’*Inno a Roma*, «che le persone dai capelli grigi conoscono fin troppo bene» (ivi, p. 401). Ancora, KAYE 1987.

<sup>344</sup> Cfr. DE CARLO 1937, opuscolo dove «campeggia l’equazione Mussolini = Novello Augusto, entrambi fautori del *novus ordo*» (DIONIGI 1994). Si veda, inoltre, CAGNETTA 1995, pp. 487-496.

<sup>345</sup> Sull’apporto di Orazio alle logotecniche augustee, si vedano SYME 1962, pp. 462-478 (cap. xxx, *L’organizzazione dell’opinione pubblica*) e ZANKER 1989, pp. 180-184 (*Si inaugura l’età dell’oro*).

Capitolio al Palatino. E poi, anche ammettendo che i versi 37-52 si debbano riferire a Giove e a Giunone, designati dal luogo dove si sarebbe trovato il coro a quel punto del carne, e dalla menzione dei *boues albi*, come il coro avrebbe pronunciato il nome del Dio Ottimo Massimo, all'ultimo, dando le spalle al Capitolio e tornato nel Palatino? *Haec louem sentire*: v. 73.<sup>346</sup>

Peraltro, v'è da sobbalzare sulla sedia nel constatare quanto ricalcata su questa sacra parata giovanile fosse, per esempio, quella descritta all'inizio di queste pagine, organizzata dal Partito per la gioventù del Littorio, durante la quale, come un mantra, risuonava l'*Inno a Roma* di Puccini, tanto da fare esclamare a Italo Sullioti: «Il *Carne secolare* non era che Poesia. Mussolini ne ha fatto la realtà del tempo fascista».<sup>347</sup> Non di meno, la partecipazione di pueri cantori prevista dall'augusto copione era stata preventivata anche dal Sindaco di Roma Prospero Colonna, allorquando, nel 1919, chiamò un Puccini reduce dal successo romano del *Trittico* a mettere in musica il *Carmen* nella – pessima – traduzione da Fausto Salvatori per il primo Natale di Roma dopo la vittoria dell'Italia nella Grande guerra. In deroga a tale liturgia, infatti, il compositore proponeva al suo committente: «Oltre i ragazzi (oh la tirannia della tessitura!) ci vorrà una ripresa di popolo [e proprio la dicitura «Canto di Popolo» compare nella 1<sup>a</sup> edizione dello spartito; cfr. ES. 65] e io direi di istruire un certo numero di soldati – Se il canto della 3<sup>a</sup> strofa sarà preso a volo come spero, dopo una volta o due, il popolo lo potrà insieme cantare».<sup>348</sup> Un acquazzone, che obbligò i diecimila convenuti in Piazza Siena a una fuga di massa, mandò in malora la prevista prima esecuzione dell'*Inno a Roma*, la quale, nell'arrangiamento per banda e coro di Alessandro Vessella, fu diretta dallo stesso il 1° giugno 1919 allo Stadio Nazionale di Roma. Tra la piovosa e la radiosa giornata, il 6 maggio, a due giorni dal suo infuocato discorso all'Augusteo di cui si è già detto, Gabriele d'Annunzio, esortato dal patriottico sindaco Colonna, concesse il *bis* dal balcone del palazzo del Campidoglio (di lì a poco, l'insolito pulpito diventerà una moda).<sup>349</sup> Senza troppo crucciarsi, tre anni dopo Puccini lamentava, però, che dell'«*Inno a Roma* nessuno ne parla più neppure l'editore neppure l'autore. Solo la dolce principessa [Jolanda di Savoia, dedicataria dell'*Inno*] se ne rammenta!».<sup>350</sup> Il compositore mai si sarebbe sognato, «sotto il segno del Littorio, in questa Roma mussoliniana, [...] il *Carne secolare* divenire alato inno nazionale trasportato sulla musica di Puccini e sgorgare, freschissimo, come cosa composta oggi dalle ridenti bocche dei nostri bambini in divisa di Balilla e di Piccole Italiane»<sup>351</sup> e che della sua «bella porcheria»<sup>352</sup> se ne sarebbe parlato nei seguenti, entusiastici termini:

Lo squillo con cui comincia la musica dell'*Inno a Roma* ci trasporta tra il biancheggiare dei marmi e delle colonne dell'Urbe antica, fra una folla variopinta e fantasmagorica di toghe e di tuniche. E mentre il coro canta, si sentono sempre gli squilli delle trombe solcare gli spazi, attraversare freschi e sonori l'etere, per portare ovunque la nuova che Roma accoglie, glorificandoli, i suoi figli che hanno per essa combattuto, per portare sempre più lontano le sue aquile.<sup>353</sup>

---

<sup>346</sup> PASCOLI 1895, p. 292.

<sup>347</sup> SULLIOTTI 1933.

<sup>348</sup> L. di Giacomo Puccini a Prospero Colonna (Torre del Lago, 23 marzo 1919), cit. in MARCHETTI 1975, p. 401. Precedentemente, «in occasione del 2655° Natale di Roma, il *Carmen* musicato da Emidio Cellini (1857-1920) e presentato dai cori dell'Accademia Filarmonica Romana diretti dal maestro Ernesto Boezi (1856-1946) venne proposto al Palatino presso i palazzi dei Cesari in una scenografia sfarzosa curata dall'architetto Pio Piacentini»: GHISLANZONI 1993, pp. 168-169.

<sup>349</sup> Cfr. D'ANNUNZIO 1974, pp. 52-58 (*Dalla ringhiera del Campidoglio. VI maggio MCMXIX*).

<sup>350</sup> L. di Giacomo Puccini a Maria Bianca Ginori-Lisci (Viareggio, 22 febbraio 1922), cit. in KAYE 1987, p. 131.

<sup>351</sup> MARPICATI 1936.

<sup>352</sup> Come Puccini stesso definì l'*Inno a Roma*, annunciando a sua moglie di averne ultimato la composizione; cfr. 1. di G. Puccini a Elvira Gemignani in Puccini (Torre del Lago), 26 marzo 1919, cit. in CP, p. 483.

<sup>353</sup> DI CAPIZZI 1935.

ES. 65. GIACOMO PUCCINI, *Inno a Roma*, bb. 1-8.

Marziale (♩ = 100)

PIANOFORTE

4 CANTO\*

Ro - ma di - vi - ra, a te sul Cam - pi - do - glio Do - ve -  
 Per tut-to il cie - lo è un vo - lo di ban - die - re E la

energico

\* The 1923 Sonzogno edition states "CANTO DI POPOLO."

Tale consacrazione, sarà, però postuma. Nonostante "Lui" fosse conscio, da appassionato musicofilo e melomane qual era, che «Giacomo Puccini è un conquistatore di moltitudini»,<sup>354</sup> l'*Inno a Roma* non assurse subito a Inno nazionale e, invero, la sua consacrazione fu preceduta, il 21 aprile 1927, dall'esecuzione del *Carmen saeculare* per coro misto e orchestra di Aldo Aytano (musicato nella traduzione di Alfredo Fabrizi), con la quale, nella cornice deificante della Sala dell'Augusteo e alla presenza di Mussolini, il Governatorato di Roma sancì il canto di Orazio "Primo inno nazionale del Popolo italiano".<sup>355</sup> Le ragioni di questa tardiva consacrazione possono essere molteplici. Poté giocare, forse, l'infelice 'parafrasi' di Salvatori, dal cui testo, peraltro, nell'edizione pubblicata da Sonzogno solo nel 1923, scomparve la stanza III<sup>a</sup>: «Benedici il riposo e la fatica / Che si rinnova per virtù d'amore; / La giovinezza florida e l'antica / Età che muore». Il corsivo è mio, infatti, secondo Kaye, «the probable reason why that stanza could 'not be printed for the public' in 1923 was that it would have reinforced an inevitable, but certainly unintended association of the Inno a Roma with the *Giovinezza*, which had become the triumphal hymn of the National Fascist Party. Even with the omission of stanza III<sup>a</sup>, Puccini's hymn acquired an unwarranted identification with Mussolini». <sup>356</sup> Piuttosto, se *Giovinezza* rappresenta ancora sul finire della prima decade del Ventennio, soprattutto, l'inno dei fascisti della prima ora (tra i quali moltissimi, arditi *ex* Ragazzi del '99), mentre l'*Inno a Roma*, proprio in osservanza all'originaria destinazione ai *pueri casti* del sacro *Carme*, era e sarà anche in seguito considerato l'inno dei fascisti imberbi.<sup>357</sup> Solo al giro di boa del Decennale della Rivoluzione l'*Inno a Roma* potrà dirsi pienamente metabolizzato nella coscienza nazionale della generazione cresciuta ed educata nel culto del Littorio, ossia degli *ex* "Figli della Lupa" ormai inquadrati chi nelle file degli Avanguardisti chi in quelle dei GUF. Non da ultimo, per rendersi conto del perché potesse tornare utile al Regime dare lustro all'*Inno a Roma* basterà leggere le strofe II<sup>a</sup> e II<sup>b</sup>:

Per tutto il cielo è un volo di bandiere  
 E la pace del mondo oggi è latina.  
 Il tricolore canta sul cantiere

<sup>354</sup> SALVATORI 1924, p. 4. Si veda, inoltre, GUCCINI 2015.

<sup>355</sup> Come si può leggere sul frontespizio dello spartito. Si veda, inoltre, GHISLANZONI 1993, p. 169.

<sup>356</sup> KAYE 1987, p. 133.

<sup>357</sup> Come comprova questa epica descrizione della partenza di un gruppo di balilla per una vacanza d'istruzione a Venezia organizzato dall'ONB nel 1929: «L'ultimo verso dell'*Inno a Roma*, vibrante nel ritmo creato dal Puccini, accompagna la partenza del treno: è il saluto dei Romani a Roma, sarà, per tutto il viaggio, il saluto di Roma!» («Capitolium» 1929, p. 402).

Su l'officina.

Madre di messi e di lanosi armenti;  
d'opere schiette e di penose scuole,  
tornano alle tue case i reggimenti  
e sorge il sole.

*Sole che sorgi libero e giocondo etc...*

Negli anni delle trasvolate oceaniche, del consolidamento del sistema corporativo e del tentacolare allargamento a ogni ambito produttivo – artistico compreso – del sistema sindacale fascista, l'eliminazione degli ultimi scampoli di bandiere rosse dalle fabbriche, i piani di bonifica e di redistribuzione degli agri ai reduci della Grande guerra e di ripopolamento delle campagne nel quadro del disurbamento della Capitale da tempo proclamati dell'ex 'Tribuno socialista' potevano, del resto, trovare un sintesi migliore della infedele traduzione di Salvatori?

Già in testa alla *hit* delle colonie estive e dei Campi Dux, fu dunque solo a partire dal Natale di Roma del 1933<sup>358</sup> – l'anno della *césarmanie* del Regime – che l'Inno di Orazio/Salvatori-Puccini entrò a far parte integrante della colonna sonora delle adunate oceaniche del Partito, nonché delle manifestazioni musicali di massa che si svolsero in Roma: Mascagni lo diresse prima del suo *Inno al Sole* (da *Iris*) alla testa degli oltre settemila esecutori dopolavoristi nel celeberrimo concerto bandistico-corale tenutosi all'aperto e alla presenza del Duce nel maggio 1935, inoltre, proprio a partire da quell'anno, divenne obbligo eseguirlo prima di ogni recita delle stagioni liriche estive del Teatro Reale dell'Opera alle Terme di Caracalla. (In seguito, diventerà prassi farlo intonare con il concorso del pubblico tra un atto e l'altro delle opere ivi rappresentate.<sup>359</sup>) Sempre nel 1935, furono almeno tre i nuovi rivestimenti musicali delle quartine oraziane. Il primo, per coro misto e orchestra, fu sfornato da Filippo Vinardi in occasione del Natale di Roma e radiotrasmesso una settimana dopo dall'EIAR (28 aprile), ma ci fu, però, chi lamentò che questa partitura recasse un'atmosfera wagneriana, indegna del «tono religioso» e delle «immagini auguste» del *Carme* e, pur vendendo con piacere perpetuarsi il culto dell'antica Roma, avrebbe preferito, anche a costo di gettare l'originario idioma latino alle ortiche, che «il divino risveglio della vita nazionale operato dal Fascismo fosse celebrato con pensieri, con sentimenti, con immagini del nostro tempo, nati nell'ardente atmosfera politica suscitata dal Fascismo e che di essa recassero inconfondibilmente il segno».<sup>360</sup> Espressamente composti per le celebrazioni del bimillenario della nascita del poeta di Venosa (cadute, l'8 dicembre, con 363 giorni di anticipo per un errore di computo),<sup>361</sup> furono, invece, l'*Alme sol possis nihil Urbe Roma visere majus!*, per coro di voci bianche all'unisono, di Edgardo Corio<sup>362</sup> e Il "*Carme secolare*" di Orazio, per coro misto e orchestra di Carlo Jachino.

---

<sup>358</sup> A riprova che prima di allora l'Inno non era stato ancora consacrato, basti leggere un articolo del l'articolo di «Sono, ora, frequenti le occasioni di potere ascoltare, sia per radio che nelle manifestazioni patriottiche, l'*Inno a Roma* di Giacomo Puccini. Grande musicista ha saputo, in questa sua breve composizione, far rivivere la gloriosa epoca della Roma imperiale. [...] I giovani, comprendono ciò»: DI CAPIZZI 1935.

<sup>359</sup> Siffatta esecuzione dell'*Inno a Roma* è stata documentata tra il II e il III atto, rispettivamente, di *Carmen* e di *Aida*, ivi dirette da Oliviero De Fabritiis nell'estate del '39 (cfr. «Capitolium» 1939, pp. 416-418).

<sup>360</sup> NI. 1935.

<sup>361</sup> Fecero male i conti, però: sarebbe dovuto cadere il 6 dicembre 1936.

<sup>362</sup> (; trad. ritmica it. del compositore [quartt.: 1-3, 7-12, 15-17]; Venosa, Piazza Orazio, 29 settembre 1935)



FIG. 8. Venosa, Piazza Orazio, 29 settembre 1935: prima, coreografata esecuzione assoluta dell'*Alme sol* di Edgardo Corio.

Se la destinazione dell'*Alme sol* di Corio si prestava a essere diffuso nelle corali dell'Opera Nazionale Balilla (saranno in duecento i balilla che lo intoneranno l'anno seguente, a Milano, in occasione del decennale dell'ONB),<sup>363</sup> non foss'altro perché fu l'EIAR a commissionarne a Umberto Mancuso la nuova traduzione italiana dei versi, rigorosamente in versi saffici, fu il *Carmen saeculare* di Jachino a ottenere il maggior successo: eseguito per la prima volta al Teatro San Carlo, alla presenza dei Principi di Piemonte, il 24 novembre 1935, radiotrasmesso l'8 dicembre successivo e pubblicato anche in una versione per coro di fanciulli e accompagnamento pianistico, entro la fine del Ventennio venne inciso in disco non meno di tre volte. Con le sue nove registrazioni nei più svariati organici – ben sette delle quali realizzate solamente tra il 1937 e il '38<sup>364</sup> – fu impossibile, però, scalzare la supremazia dell'*Inno a Roma* di Puccini. Non gli riuscì nemmeno a Pizzetti, che pose in musica i versi, da lui stesso stesi sulla falsa riga del *Carme*, di quell'*Inno a Roma* sulle cui note si conclude il film *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (premiato con la Coppa Mussolini alla V Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel '37).



FIG. 9. Al centro, in toga e salutato romanamente, Annibale Ninchi, attore protagonista del film *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone

Durante una dimostrazione di sincronizzazione della colonna sonora con la pellicola del film, Pizzetti diresse l'*Inno a Roma* alla presenza di Mussolini nel Teatro 8 di Cinecittà in occasione dell'inaugurazione di quest'ultima, il 28 aprile 1937. Tuttavia, non sarà questo inno né i molti composti *ad hoc*,

<sup>363</sup> «CORRIERE DELLA SERA» 1936, p. 3.

<sup>364</sup> Cfr. VÉGETO 1958, p. 654.

nel frattempo, per celebrare la Fondazione dell'Impero (9 maggio 1936) a essere inserito, senza dubbio col *placet* del dedicatario del *Giulio Cesare*, all'interno del concerto sinfonico radiotrasmesso nel contesto della mediatizzata celebrazione del I annuale del ritorno dell'Impero sui Colli fatali di Roma e che, come si evince dalle correzioni dei titoli delle pagine in programma, più 'ritualizzato' di così non si sarebbe potuto:



- h. 21,00: **INNI NAZIONALI:** a) Gabetti: *Marcia Reale*; b) Blanc: *Giovinazza*; c) Puccini: *Inno a Roma*.
- h. 21,05: **TRASMISIONE DELLA REGISTRAZIONE DEL DISCORSO PRONUNCIATO DAL DUCE IL 9 MAGGIO 1936-A. XIV**
- h. 21,25: **CONCERTO SINFONICO** diretto dal maestro Fernando Previtali [Orchestra Sinfonica dell'EIAR]. Programma:
1. Mozart, *IL SOGNO DI SCIPIONE, ouverture*.
  2. Casella, *ITALIA, rapsodia*.
  3. Respighi, *MARCIA DELL'ESERCITO CONSOLARE, da I Pini di Roma [IV. Pini della via Appia]*.
  4. **Malipiero, CARME SECOLARE, dall'opera Giulio Cesare.**
  5. Verdi, *ATTILA, Atto I: Aria di Attila (basso, Fernando Autori)*.<sup>365</sup>
  6. Montemezzi: *INVOCAZIONE ALL'ITALIA, da L'amore dei tre Re (basso, idem)*.<sup>366</sup>
  7. Puccini: *INNO A ROMA, per coro e orchestra.*
- Coro dell'EIAR diretto dal maestro Costantino Costantini.

FIG. 10. «Radiocorriere», XIII/19, 9 maggio 1937, p. 15.

Intonato da «Tutti» al termine del *Giulio Cesare*, il *Carmen saeculare* è, dunque, molto più della «schietta approssimazione ad un inchino al Regime» addotta da Waterhouse<sup>367</sup> e il suo stile 'perosiano', per non dire impersonale, tradisce, forse, gli stessi arrivistici intenti di Pizzetti, ma, al solito, com'è da aspettarsi da Malipiero, anche sotto la vacua superficie di questa pagina si nasconde un doppio fondo.

Il *Carmen saeculare* è prevalentemente omoritmico e *durchkomponierte*. A incorniciarlo sono i temi di Ottaviano e di Cesare: il primo (A), integralmente ripreso per la terza volta, funge da introduzione; il secondo (B) ricompare nella trionfalistica chiusa orchestrale, ma entrambi non mancano di solcare l'ordito orchestrale nel corso del coro. Delle complessive diciannove che formano il *Carmen saeculare*, Malipiero si servì di sei quartine (cfr. TAV. 8), ma il loro montaggio è singolare assai.

<sup>365</sup> «ATTILA Mio fido [Uldino], ascolta! // Mentre gonfiarsi l'anima / Parea dinanzi a Roma / Imman m'apparve un veglio [papa Leone] / Che m'afferrò la chioma... / Il senso ebb'io travolto, / La man gelò sul brando; / Ei mi sorrise in volto, / E tal mi fe' comando: / "Di flaggellar l'incarco / Contro i mortali hai sol. / T'arresta! Or chiuso è il varco; / Quest' de' numi è il suol!" / In me tai detti suonano / Cupi, fatali ancor, / E l'anima in petto ad Attila / S'agghiaccia pel terror»: *Attila* (1846), dramma lirico in un Prologo e tre atti, libretto di Temistocle Solera, musica di Giuseppe Verdi, n. 8 (I.3), Scena ed Aria Attila.

<sup>366</sup> «ARCHIBALDO Italia! Italia... è tutto il mio ricordo! / Son quarant'anni che discesi / in questa bella serra di fiori; / e sento ancora / le mie narici dilatarsi al fiero ricordo! / Giovani ardenti eravamo / e bene esercitati alla conquista! / Ed in noi tutti era la volontà / possente come una mazza di ferro. / Tornavano da questa terra alcuni nostri / e nella lingua scalpitante metallica / di nostra gente, / ai cieli esaltavano questa preziosa gemma; / ed il bel nome d'Italia a noi squillava / forte come la lusinga d'una marcia di guerra... / Finalmente il re nostro / di noi scelse i migliori; / e movemmo; masnada scintillante / argentea verde e d'oro / come serpe immane / che si desta e si divincola dall'ombra / e muove, risuonando, il sole. / Tesi nell'acceso impeto i cavalli; / e gli uomini, su loro, i menti aguzzi: / tutti sentimmo ai primi aliti italici / il caldo aroma della bella preda! / E questa Dea, natante tra due mari, / ci parve sola. / E qui con lei sedemmo / e qui giacemmo e qui l'amammo / e mai nessun di noi la lascerà, / l'amante novella, tutta fresca, tutta d'oro! / Ché, se ci fosse madre, / c'insegnerebbe a dominare il mondo»: Sem Benelli, *L'amore dei tre re. Poema tragico in tre atti. Musica di [Italo] Montemezzi*, Milano, Ricordi, 1913, pp. 7-8.

<sup>367</sup> WATERHOUSE 1990, p. 127.

TAV. 8. *Carmen Saecualare*.

SEZIONI	TEMI RICORRENTI
Introduzione orchestrale:	
«Lento» (Re magg.; 1980-1984)	
«Molto solenne» (Mi magg.; bb. 1985-1994: 1985-1992)	<i>A</i> ( <i>Entrano le armate vittoriose. Alla testa Ottaviano e Antonio.</i> )
Quart. 3, «Maestoso, ma non troppo rit.» (Si magg.; bb. 1995-2000)	
“ 7 (Mi magg., bb. 2001-2010a: 2009b-2010a )	<i>B</i> (« <i>Lungite fata</i> »: vv. 4).
“ 10 (Fa diesis magg., bb. 2010-2018)	
“ 12, (vv. 45-46: Fa diesis min.; bb. 2019-2022) (vv. 47-48: Mi magg.; bb. 2023-2028)	
“ 16 (Re bemolle magg.; bb. 2029-2035b)	<i>A</i> , inizio (« <i>Qui salutaris levat arte fessos / Corpora artus</i> »: vv. 63-64).
“ 17, «Molto solenne» (bb. 2035c-2042: 2035c-2036)	<i>A</i> , fine (« <i>Si Palatinas videt aquas aras</i> »: v. 65).
Chiusa orchestrale (Do magg.; bb. 2043-2048)	<i>B</i> + estensione.

Dopo l'apollineo «Alme sol», la seconda strofa selezionata da Malipiero, ossia la settima quartina dell'ode oraziana (vv. 25-28), fa riferimento alle Parche e a essa non seguono le due successive, ma la decima (vv. 37-40):

25 <i>Vosque, veraces cecinisse Parcae, Quod semel dictum est stabilis per aevum Terminus servet, bona iam peractis Lungite fata.</i>	Dee della morte, profetaste il vero, ciò che fu detto e il compimento immobile serba: unite agli eventi consumati la buona sorte.
29 <i>Fertilis frugum pecorisque Tellus Spicea donet Cererem corona; Nutriant fetus et aquae salubres Et Iovis aurae.</i>	La terra ricca di biade e di animali Incoroni di spighe la campagna, nutrano i nati suoi l'aria del cielo, le acque vitali.
33 <i>Conditio mitis placidusque telo Suplices audi pueros, Apollo; Siderum regina bicornis, audi; Luna puellas.</i>	Apollo, ascolta, libero e benigno, celando i dardi, i giovani che pregano, curva Luna, regina delle stelle, ascolta le fanciulle.
37 <i>Roma si vestrum est opus, Iliaque Litus Etruscum tenere turmae, Iussa pars mutare Lares et urbem Sospite cursu,</i>	Se Roma è vostra opera, e schiere di Troiani ebbero rive etrusche, quelle a cui fu detto di andare ad altre case ed altra patria, salvi sul mare,
41 <i>Cui per ardentem sine fraude Troiam Castus Aeneas patriae superstes Liberum munivit iter, daturus Plura relictis:</i>	a cui il puro Enea, sopravvissuto alla sua terra, oltre le fiamme senza offesa, protesse il lungo viaggio affrancatore, per donare di più: o Dei,
45 <i>Di, probos mores docili iuventae, Di, senectuti placidae quietem, Romulae genti date remque prolemque Et decus omne.</i>	date bontà ai giovani che apprendono, [o dei,] date riposo alla vecchiezza mite, e alla gente di Romolo i figli, la potenza, tutta la gloria. <sup>368</sup>

Bisognerà attendere la successiva strofa, approdando all'ottimistica invocazione a più sereni numi della dodicesima (vv. 45-49), per disambiguare l'ellissi: il destino di Roma non è posto sotto la caduca

<sup>368</sup> ORAZIO 2013, p. 397.

stella delle Parche, dunque, bensì di quelle imperiture di Apollo e Diana, garanti di perpetua rigenerazione, ma non sarà un caso che, in concomitanza del v. 27, sulle parole «Terminus servet», l'ordito contrappuntistico si arresti, ancora una volta, su una triade di sopratonica di Mi maggiore: la *vanitas* musicale del *Giulio Cesare* (Fa diesis minore). Questo punto, peraltro, è evidenziato da un trillo con risoluzione inferiore per salto che, insieme alla sua successiva occorrenza a b. 2011c-d, ma in parte interna, è come l'anticipazione della zuffolante e ornamentale frase conclusiva del tema di Ottaviano, che per intero si dipana a cavaliere della quinta e della sesta strofa. Così estrapolate, queste frementi anticipazioni, palesano meglio l'inopinata derivazione dell'ultima frase del 'tema augusto': l'ansiosa catena di trilli dalla guizzante risoluzione che, *déjà entendu* in analoga tessitura (là affidata a flauti e oboi), aveva risuonato nella *climax* al calor bianco del 'quarto grado' al quale era stato sottoposto Cinna nel quadro precedente:

ES. 66. bb. 1641-1646a (parti dei Cl. e degli Ob. divisi).



Ancora una volta, non sarà un caso che la frase conclusiva di questa parziale occorrenza della terza e ultima frase del tema di Ottaviano compaia sincronicamente con la penultima stanza del testo, nella quale s'invoca Apollo e la funzione catartica delle arti di cui il dio è protettore (cfr. TAV. 8, quart. 16, vv. 63-64):

ES. 67. Ivi, bb. 1783-1785b (parti dei VI I e dell'Ott.).



Che, *sub speciae musicalis*, alla luce anche – ahime, va ribadito – della sua paranoide personalità, 'Malipiero-Cinna' intendesse, così, impetrare la protezione di 'Mussolini-Augusto' contro i propri detrattori? Una cosa è certa. Alla luce del concerto del 9 maggio 1937 e ben lungi dal voler ritenere Mussolini così perspicace da decrittare quest'ultimo, ipotetico messaggio che tralucerebbe – il condizionale è d'obbligo – nel sincronico rapporto tra questo 'doppio senso musicale' scritto con inchiostro simpatico e i versi di Orazio, la supplica di Malipiero potrà, in fin dei conti, ritenersi esaudita.

## 4.

### La messinscena e la ricezione del *Giulio Cesare* in Italia e all'estero

Le fotografie di scena che ritraggono le scenografie e i costumi, realizzati, rispettivamente, dalle ditte milanesi Sormani e Chiappa di Milano, e i bozzetti superstiti del *Giulio Cesare* sono quelle riportate a corredo di articoli e recensioni che, al solito, tendono a sorvolare bellamente sui dettagli della *mise en scène*: per lo più 'vociomani', i critici musicali erano all'epoca poco inclini, infatti, a indugiare su questo genere di dettagli, se non per menzionare, nei migliori dei casi, lo scenografo di turno. A farsi carico della regia, della scenografia e dei costumi fu Mario Ghisalberti.<sup>369</sup> All'epoca poco più che trentenne, l'apprezzato librettista veneziano lavorò ai bozzetti scenografici del *Giulio Cesare*, a sua detta, nell'estate del 1935, tra Milano, dove risiedeva, e Valdobbiadene, presso la dimora dei suoi genitori, a pochi chilometri di distanza da quella asolana di Malipiero, dove Ghisalberti si recherà per sottoporre i propri bozzetti alla noncurante attenzione del compositore ai primi di ottobre.

#### 4.1. La regia della prima.

Analogamente a quelle disegnate dallo stesso compositore per le rappresentazioni de *Le sette canzoni*, Malipiero prescrisse per il *Giulio Cesare* scene realistiche, ma stilizzate (cfr. TAV. 9), ideandole già nell'autunno del '34, in piena fase di stesura: «La messa in scena è semplice. Molte colonne, tende e un paio di gradinate, una sintesi della classica architettura romana», scrisse il compositore a Passigli.<sup>370</sup>

TAV. 9. Apparati scenografici.

Atto I: Quadro 1 (Una strada di Roma)

A sinistra un Arco: è l'ingresso ai Lupercali. Il fondo è occupato da una tenda tesa (e da una tela raffigurante un muro massiccio, senza fori). Davanti alla tenda, un'ara.

Quadro 2 (L'orto di Bruto)

Nel fondo, siepi, alberi (già preparati dietro la tenda); a sinistra, l'arco del I° Quadro può diventare, con l'aggiunta di una porta in legno, l'entrata all'abitazione di Bruto. (È ancora notte.)

<sup>369</sup> Mario Ghisalberti (Venezia, 11 settembre 1902 - ?, 1980), studiò chimica e si laureò in legge. Giornalista, autore di romanzi e novelle, iniziò la propria carriera di autore drammatico nel 1924, vincendo il Concorso del Teatro Italiano Sperimentale di Bologna con la commedia *Due piccole mani* (rappresentato quello stesso anno al Teatro Comunale). Scrisse e rappresentò, quindi: *Erode* (Napoli, T. dei Fiorentini, 1926); *La terra in fiore* (Bologna, Arena del Sole, 1930) e *Come la vedono gli altri* (Milano, T. degli Arcimboldi, 1930). A partire dagli anni Trenta, fu uno dei più richiesti autori di riduzioni librettistiche, per la sua «idea d'un linguaggio più prensile e della funzione del librettista più subordinata al committente compositore» (CELLA 1953, p. 307). Scrisse per Franco Alfano (*Il dottor Antonio*, dall'omonimo romanzo di Giovanni Ruffini, 1953), Gianandrea Gavazzeni (*Paolo e Virginia*, dall'omonimo romanzo di Jacques-Henri Bernardin de Siant-Pierre, 1935), Italo Montemezzi (*La notte di Zoraima*, 1931), Jacopo Napoli (*Il malato immaginario*, da Molière, 1939; *Un curioso accidente*, 1950), Arrigo Pedrollo (*Primavera fiorentina*, 1932), Mario Persico (*La locandiera*, 1941) ed Ermanno Wolf-Ferrari (*La vedova scaltra*, 1931; *Il campiello*, 1936; *La dama boba*, 1937). In qualità di regista d'opera, svolse tale attività nei teatri alla Scala di Milano, «Carlo Felice» di Genova, al "Maggio musicale fiorentino", allo Opernhaus di Zürich – allestendo il *Nerone* di Mascagni, ivi rappresentato per due sere nell'aprile del '37 – e alla "Salzburger Festspiele" (cfr. SCHMIDL 1938, p. 346).

<sup>370</sup> Cfr. NICOLDI 1979, p. 22.

Atto II: Quadro 3 (Nel palazzo di Cesare)

Il fondo è occupato da una tenda drappeggiata. A destra e a sinistra, due o tre grandi colonne. Null'altro. (Tuoni e lampi.)

Quadro 4 (La sala del Senato al Campidoglio)

Alzando la tela di fondo appariranno le tribune del Senato e le colonne del III. Quadro faranno parte dell'architettura di questa Sala. A destra la grande statua di Pompeo disposta in modo da permettere che del corpo di Cesare, quando cade, si vedano soltanto i piedi.

Atto III: Quadro 5 (Il Foro)

Nel fondo il cielo e una selva di colonne.

Quadro 6 (Una strada)

Questa scena si svolgerà dinanzi ad una tela abbassata molto in avanti verso il proscenio, poco più in là del sipario.

Quadro 7 (Il campo di battaglia)

Nel fondo, l'orizzonte; a destra, una roccia. Null'altro. Il movimento di ombre, nubi si otterrà magnificamente con le proiezioni.<sup>371</sup>

Malipiero fu molto oculato nel privilegiare pochi elementi architettonici, modulari e intercambiabili, che consentissero rapidi cambi di scena, come, per esempio, il disadorno arco che, collocato sulla sinistra del palcoscenico, funge nell'Atto I da ingresso sia all'anfiteatro dove si svolgono i ludi lupercali (FIGG. 11a-b) sia alla *domus* di Bruto (previa o meno «l'aggiunta di una porta in legno»; FIGG. 12a-b).



FIG. 11a Quadro I.1 (bozzetto di Mario Ghisalberti).



FIG. 11b. Ivi (acquarello di Aurelio Craffonara).

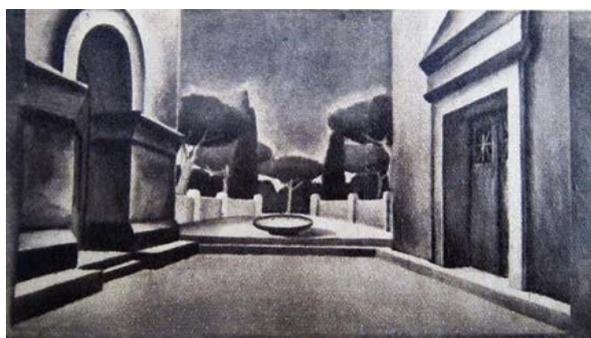


FIG. 12a. Quadro I.2 (bozzetto di M. Ghisalberti).



FIG. 12b. Ivi (acquarello di Giulio )

Come inequivocabilmente dimostrano le fonti fotografiche, in deroga al suo stesso bozzetto (FIG. 13a), l'arco dei primi due quadri fu capitalizzato da Ghisalberti anche come sfondo per il quadro in

<sup>371</sup> *Della messa in scena: GClibrD<sup>a-b</sup>*, pp. [1r]-2r; *GCcp*, p. [v e vii]: [vii].

Senato (FIG. 13b), mentre, diversamente da quanto voluto da Malipiero, le colonne non figurarono in quello precedente (FIG. 15).



FIG. 13a. Quadro II.4 (Bozzetto di M. Ghisalberti)

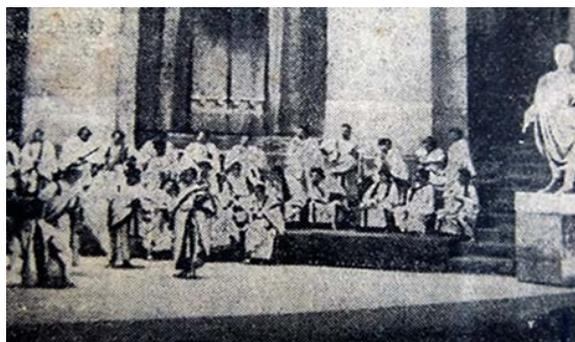


FIG. 13b. Ivi (fotografia).



FIG. 14. Quadro II.3 (fotografia).

Quanto a questi ultimi elementi modulari, Malipiero li limitò a «due o tre grandi colonne», rispettivamente e diversamente posizionate nei quadri II.3 e 4, alle quali se ne andranno ad affiancare molte altre nel quadro III.5 («una selva di colonne»). Polifunzionale è, invece, la tenda prevista da Malipiero quale altra, ‘intermittente’ costante delle scenografie da lui previste: celando alla vista i suddetti elementi scenografici tridimensionali e i pochi elementi decorativi predisposti per i quadri pari, essa funge da muratura esterna nel primo quadro (FIGG. 11a-b) e da ornamento della scena d’interno del terzo (FIG. 14), ma nel settimo, alle luci su di essa proiettate (probabilmente azzurre, conformemente a questa scena *en plein air* e alla prima quartina del *Carmen saeculare*), durante la musica che accompagna la scena di battaglia («Alquanto più mosso»; bb. 1813c-1858), la tenda fa da schermo per il «il movimento di ombre, nubi [che] si otterrà magnificamente con le proiezioni».<sup>372</sup>

Se non per evitare di porre l’accento sulla guerra civile, l’espedito fu concepito da Malipiero per scongiurare l’effetto-fumettone di una rappresentazione realistica del cimento e dei relativi sferragliamenti di gladi e pili nella musica analogica, accrescendo, così, l’effetto dell’entrata in scena di Antonio e, anzitutto, di Ottaviano alla testa delle armate vittoriose (cfr. FIG. 15). Peraltro, questo ‘teatro d’ombre’ – «*Guerrieri che combattono. Passano, ripassano mentre dense nubi avvolgono ogni cosa entro un velo nero. Tuoni e lampi*»<sup>373</sup> – sembra trovare un puntuale precedente nella messinscena massenziana del *Giulio Cesare* di Shakespeare di cui si è riferito: quando il critico teatrale de «La Stampa», Diego Angeli, plaudì Nando Tamberlani per la «magnifica visione d’insieme [che] si ha nell’atto della battaglia finale, dove si veggono oscure masse agitarsi nell’ombra [... su di una] piattaforma»,<sup>374</sup> invero, si espresse male, ché «si ricorse a una soluzione d’effetto, *proiettando ombre*

<sup>372</sup> *Della messa in scena: GClibrD<sup>a-b</sup>*, p. 2r; *GCcp*, p. [vii].

<sup>373</sup> *GCcp*, p. 1473-4 (bb. 1813-1816); *GClibr*, p.48, e *GCpart*, p. 169<sup>2</sup> (bb. 1813-1814).

<sup>374</sup> ANGELI 1935.

sullo sfondo». <sup>375</sup> Nella fregola di cercare il pelo nell'uovo, Belloni, trovando «buffo», peraltro, lo scontro degli armati, fu l'unico a certificare la realizzazione della battaglia con «risorse cinematografiche. Le quali non suppliscono certo al persistente squallore del movimento di masse che in un *Giulio Cesare* sembrerebbe incredibile», <sup>376</sup> ma l'effettivo impiego di proiezioni non è corroborato da ulteriori fonti.

I rimanenti elementi decorativi si riducono all'ara appositamente collocata – in deroga a Shakespeare – in fondo alla strada del primo quadro e alla grande statua di Pompeo posta sul lato destro della sala del Senato (FIGG. 13a-b). Siepi e alberi formano, invece, la natura 'naturata' del quadro I.2 e «null'altro» che una roccia, al riparo della quale Bruto si toglierà la vita, costituisce l'unico, naturalistico elemento scenografico dell'ultimo quadro, anche se, per l'architettura del paesaggio dell'orto di Bruto, Ghisalberti privilegerà gli arbusti della macchia mediterranea – pini 'romani' e cipressi 'toscani' di carducciana memoria – (FIGG. 12a-b) e farà morire Bruto all'ombra di due immense pareti rocciose (FIG. 15).

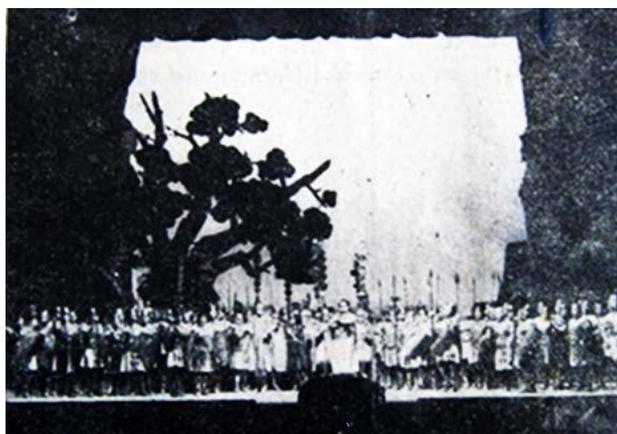


FIG. 15. Quadro III.7 (*Carmen saeculare*).

Tutt'altro che ariosa («Nel fondo il cielo», prescrive Malipiero), fu, invece, la ricreazione che Ghisalberti offrì del Foro, ma, a redimere l'orrenda greca che decora la scena d'interno nel palazzo di Cesare (II.3) e la 'piacentiniana' sala del Senato (II.4), è proprio la scenografia del quadro III.5, la quale tradisce un afflato più modernista:

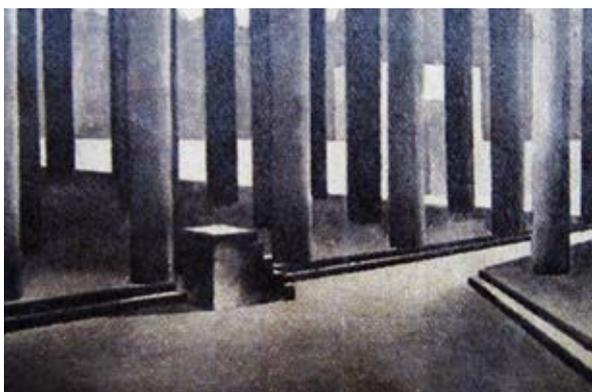


FIG. 16a. Quadro III.5 (bozzetto di M. Ghisalberti).

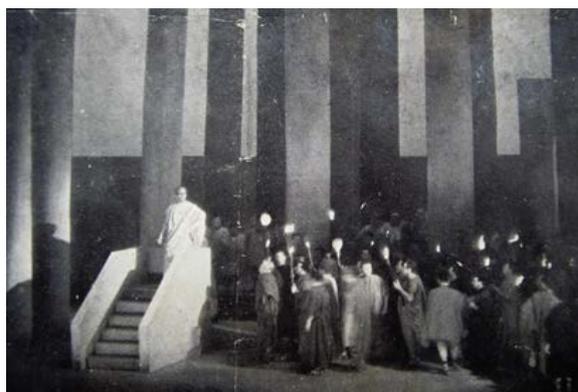


FIG. 16b. Ivi (nella foto, Apollo Granforte nella parte di Bruto).

<sup>375</sup> SESTITO 1978, pp. 111-131 (cap. 3, "*Julius Caesar*" nel Novecento): 128; corsivo mio. La studiosa attinge questa informazione dalla recensione di Luigi Antonelli apparsa ne «Il Giornale d'Italia» e dal riscontro del fratello del regista, Carlo Tamberlani, che fu Bruto in quell'allestimento.

<sup>376</sup> BELLONI 1936<sup>a</sup>.

Gli ordini di svettanti, monolitiche e non scanalate colonne a sezione circolare (di cui non se ne scorge la sommità), riecheggiano quelle delle architetture costruttivistico-puriste di Luciano Baldessari (FIG. 17),<sup>377</sup> mentre l'immanenza e la torva incombenza di questi colonnati, nonché il particolare scorcio prospettico della piazza, richiamano i paesaggi urban-periferici di Mario Sironi (FIG. 18).

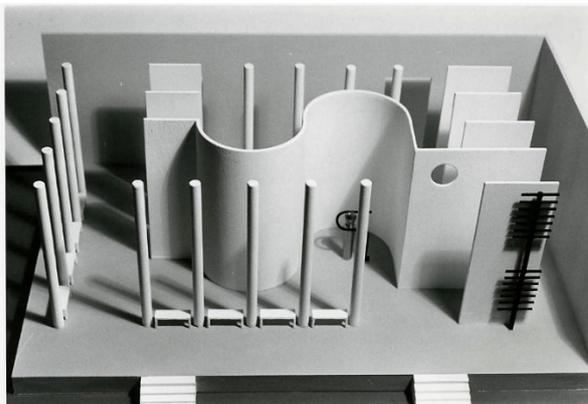


FIG. 17. Luciano Baldessari, Stand DAF (IV Triennale di Monza, 1930)

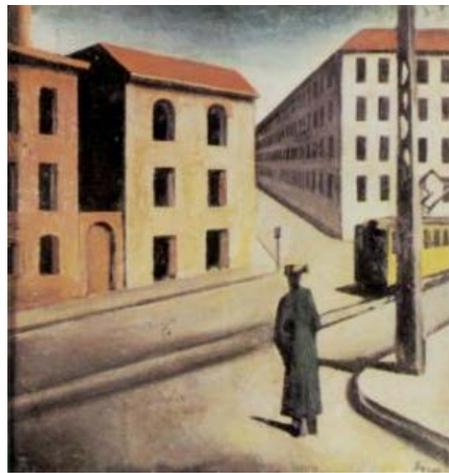


FIG. 18. Mario Sironi, *Paesaggio urbano* (1922).

A parte ciò e al fatto di collocare al centro del Foro un «pulpit» (FIGG. 16a-b), come da copione shakespeariano, Ghisalberti aderì, però, strettamente ai *desiderata* di Malipiero, per quanto lo stesso regista abbia affermato di aver lavorato in piena autonomia, dal momento che, fino al momento dell'incontro con Malipiero a cui si è accennato all'inizio di questo paragrafo, «non era stato possibile avere, nemmeno in bozza, il libretto della nuova opera, e tanto meno dello spartito; così avevo basato i bozzetti sull'assicurazione, fattami da Malipiero, di essersi tenuto strettamente alla sceneggiatura scespiriana. Avrei sempre potuto correggerli in seguito secondo le esigenze della musica. Malipiero se la prese comoda e mi diede appuntamento per una mattina dei primi di ottobre».<sup>378</sup> Effettivamente, a quell'epoca il libretto non era ancora nella disponibilità di Casa Ricordi, ma la partitura e lo spartito, integranti in esergo le indicazioni scenografiche di Malipiero, sì. Pertanto, stento a credere alle parole di Ghisalberti, compreso un particolare relativo alla *mise en scène* della scena conclusiva del Giulio Cesare. Cedo comunque la parola a Ghisalberti, non foss'altro perché tale testimonianza, al netto delle riserve circa la sua bontà, ci restituisce, ancora una volta, un Malipiero del tutto non curante, una volta ultimate le proprie partiture teatrali, del destino che sarebbe toccato a esse una volta trasportate sulle scene:

– *Ecco i bozzetti* – dissi allineandoli in esposizione sul pianoforte. Li guardò senza eccessivo interesse, e mi sentii gelare al pensiero che non gli andassero bene e che dovessi ricominciare tutto da capo. – *Naturalmente mi sono dovuto basare soltanto sulla tragedia* – dissi come per mettere le mani avanti – *perché dell'opera non so nulla e il tempo stringe*. – Dopo un'ultima occhiata ai bozzetti mi giunse la sua voce sommessa, quasi bisbigliata: – «Va ben, va ben. El li meta pur via». – Non credevo ai miei orecchi. Sapevo quanto puntigliosi fossero gli autori circa la realizzazione scenica delle loro opere, e quanto penoso fosse per loro il travaglio di passare dalla fantasia della creazione alla realtà del palcoscenico. Tanto consapevole ne ero che vi condizionavo tutto il mio lavoro di regista, sforzandomi di uniformare il movimento, l'ambiente, l'atmosfera del palcoscenico alla visione e, se possibile, anche dell'intenzione dell'autore – unico creatore, con tutti gli altri meri interpreti. Ne risultava per me un lavoro tanto più fluido e naturale quanto più il musicista era uomo che non dimenticava mai le possibilità e i limiti del teatro; ma avevo sempre avuto seri dubbi che Malipiero lo

<sup>377</sup> Roveretano, ma formatosi a Berlino, dove entrò in contatto con Reinhardt e Piscator e fu, colà, apprezzato scenografo, certamente influenzato da Appia; cfr. Cfr. FAGONE 2001, pp. 162-179 (cap. 2, *Luciano Baldessari. Pittore, scenografo e architetto*).

<sup>378</sup> GHISALBERTI 1977, p. 165.

fosse. Non potei esimermi dal ricordargli che a Genova sarebbe stato troppo tardi per cambiare qualcosa d'importante, ma il maestro mi rispose con una risatina: – «No'l vada a zavaniar [Non impazzisca]». – Mi strinsi nelle spalle e rifeci l'involto dei bozzetti. Malipiero forse pensò che il suo contegno noncurante aveva mortificato senza ragione la mia professionalità; e, senza mutare quel suo tono che non si capiva se dicesse sul serio o per scherzo, spiegò: – «Védelo, mi scrivo musica. Quel che po' succede in teatro me interessa assae poco». – Non manifestai nessuna meraviglia per questo modo di scrivere musica per teatro, e mi accomiatii. – «A proposito: a momenti me desmentegava» – disse lui arrestandomi all'uscita. E mi comunicò che bisognava aggiungere una scena, perché l'opera non finiva come la tragedia. Finiva con un coro di legionari romani, schierati come in un oratorio, che cantavano il *Carme secolare* di Orazio. – *Quello di «Alme sol», etc.?* – «Proprio quello: su uno sfondo qualunque di campagna romana». – *Tutto il coro del teatro? Anca le coriste?* – «Sì, sì, legionarie anca ele». Me ne andai. Per la scena aggiunta si sarebbe rimediato con una scena generica, essenzialmente un principale e il panorama, vasta abbastanza da contenere la scena precedente del Foro Romano, così da consentire un veloce cambiamento a vista. Ma per le coriste legionarie bisognava provvedere in tempo, essendo poco probabile trovare già fatti costumi, calzature, attrezzeria più o meno sulle misure delle coriste genovesi. Mi venne da ridere pensando alle nostre prosperose artiste del coro [...] travestite con galea, lorica, gladio a tracolla, gonnellino e calighe al ginocchio, schierate alla ribalta a cantare marzionalmente «*Alme sol*», etc. Possibile che Malipiero, così spontaneamente incline all'ironia e alla canzonatura, non si rendesse conto dell'assurdità di una simile impostazione teatrale?<sup>379</sup>

Nella partitura come nello spartito, a questo punto dell'opera Malipiero si legge, invero, che «*Sulla scena non ci saranno donne, perciò i soprani e i contralti canteranno dietro le quinte o in orchestra*»,<sup>380</sup> ma un'ulteriore annotazione autografa, evidentemente riportata in partitura in un secondo momento (avanti, dunque, l'incontro con Ghisalberti), recita: «*Meglio ancora: le donne entreranno dalla parte opposta a quella da dove entrano le schiere vittoriose, anzi andranno loro incontro recando le palme della vittoria*». <sup>381</sup> Come si apprende, poi, da una lettera del 24 gennaio 1936 di Malipiero ad Angelo Questa, direttore stabile dell'orchestra del Carlo Felice, Malipiero era effettivamente rimasto fermo su quest'ultima posizione (oggettistica floreale a parte):

Non so se ti ho già detto quello che desidererei si facesse (scenicamente) per l'ultimo coro. Le armate vittoriose entreranno dal fondo, i soprani e contralti entreranno da destra e sinistra dalla prima quinta, quella più vicina alla ribalta. Le donne saranno vestite da donne, cioè da donne romane e recheranno la palma della vittoria, cioè avranno in mano dei semplici ramoscelli d'alloro. Ciò va bene e l'ho notato nella partitura stampata.<sup>382</sup>

Eppure, presenziando alla prova antigerale, Malipiero avrebbe potuto protestare contro la sfilata di legionarie. O, forse, se ne compiacque? (O, forse, preferì soprassedere, dato che aveva già 'ottenuto molto', e non titillare la curiosità, già trepidante, dei gazzettieri, ghiotti di indiscrezioni?) Tant'è, nella sua recensione per il «Corriere della Sera», Abbiati si sentì di consigliare al regista «una diversa disposizione della folla raccolta a intonare le eroiche quartine di Orazio in positura forse un poco operettistica e punto in carattere con gli atteggiamenti precedentemente suggeritigli dalla partitura»<sup>383</sup> e Rinaldi, nel dileggiare – neanche troppo a torto – la sbrigativa girandola della resa dei conti del *Giulio Cesare*, scrisse:

Nell'ultimo quadro gli avvenimenti precipitano: i suicidi di Cassio e di Bruto sembra che nascondano un simile discorso: «ora che Cesare è morto facciamola finita con tutti e chiudiamo lo spartito». Senonché, a contrasto di tanta premura, ecco la lenta entrata delle armate vittoriose (*ci sono anche le donne!*), condotte

<sup>379</sup> Ivi, pp. 165-166.

<sup>380</sup> GCpart, p. 190<sup>2</sup>

<sup>381</sup> *Ibidem*. Questo ripensamento fa il paio con quest'altra addenda alla disposizione scenica, relativa al quadro I.1 («*Riappare il Corteo di Cesare*», b. 309): «*Meglio se il corteo sarà di poche persone: Cesare ritorna, ma i Lupercali continuano*» (GCpart, p. 28).

<sup>382</sup> L. di G. F. Malipiero ad Angelo Questa (Asolo, 24 gennaio 1936): I c (v); FM, f. "Angelo Questa".

<sup>383</sup> ABBIATI 1936.

da Ottaviano e Antonio, che si mettono a cantare con la massima indifferenza ben sei quartine del *Carme Secolare* di Orazio.<sup>384</sup>

Che il *look* delle legionarie fosse risultato esilarante agli occhi del pubblico lo dimostra, indirettamente, un elzeviretto apparso ne «La Stampa» nove giorni dopo la prima andata in scena dell'opera, nel quale Marco Ramperti raccontò, appressandosi il “Giovedì grasso” e il relativo veglione, di una sua visita, al traino di due signore alle cui braccia si era inciambellato, a un negozio torinese di costumi carnevaleschi a nolo. L'occasione si era rivelata propizia allo scrittore novarese per domandare al titolare dell'esercizio commerciale quali fossero le maschere più *à la page* e i travestimenti più tradizionali che ancora reggessero al mutare dei tempi; tra questi ultimi, rispose l' esercente, tenevano botta quelli di foggia classica: «I costumi greci e romani – prosegue il negoziante – usano ancora, permettendo appunto una certa comodità. Gli acquirenti vogliono solo essere garantiti, dato l'effetto di certe fotografie del *Giulio Cesare*, che non abbiano servito ai coristi dell'ultima opera di Malipiero». <sup>385</sup> Giudichi il lettore:



FIG. 19. Quadro III.7, *Carmen saeculare* (particolare).

Non sono in possesso di documenti che comprovino l'ostensione, plateale – come nella rappresentazione del *Giulio Cesare* shakespeariano alla Basilica di Massenzio; FIG. 21 – o meno, della martoriata salma di Cesare, durante il rito della consacrazione del sangue al centro del discorso di Antonio.



FIG. 20.

Cert'è che, come testimoniano una fotografia di scena, pubblicata nel «Giornale di Genova» e nel rotocalco «L'Illustrazione italiana» (FIG. 21a), e un acquarello realizzato *dal vero* dal noto illustratore varesino Aurelio Craffonara (FIG. 21b), pubblicato ne «Il Secolo XIX», l'interdizione della rappresentazione dell'assassinio di Cesare fu bellamente disattesa.

<sup>384</sup> RINALDI 1936; corsivo originale.

<sup>385</sup> RAMPERTI 1936.



FIG. 21a. Quadro II.4 (foto di scena).



FIG. 21b. Aurelio Craffonara, *G[ulio]*. *Cesare* (acquarello).

Che il *tabù* del cesaricidio fosse stato infranto proprio da un Ente Lirico posto sotto le dirette dipendenze di un alto gerarca del PNF e nonostante la presenza in teatro di gallonati ‘colonnelli’ del Partito e del rappresentante del Governo, potrà sorprendere, ma, visto anche il precedente ‘ante-Zurlo’ del *Giulio Cesare* di Enrico Corradini, allestito al Teatro greco di Taormina e al Teatro romano di Ostia nel 1928 (FIG. 22),<sup>386</sup> in un periodo di poco successivo all’ ondata di attentati alla persona di Mussolini, ciò lascerebbe pensare che, all’ insegna del detto latino «Panem et circenses», fuori dal recinto sacro dell’Urbe la manica al di sopra della *longa manus* della Censura teatrale calzasse alquanto larga...



FIG. 22. Gualtiero Tumiatì, nelle vesti del fu Cesare, in una foto di scena al T. Greco di Siracusa (aprile 1928).

#### 4.2. Le rappresentazioni genovesi: «Fu vera gloria?».

Fiamma Nicolodi ha documentato esaurientemente la fitta corrispondenza tra il «Carlo Felice» e Palazzo Venezia in prossimità dell’andata in scena del *Giulio Cesare*:<sup>387</sup> in essa, oltre alle dimostrazioni

<sup>386</sup> Rispettivamente, il 28 aprile e il 19 giugno, per la regia di Ettore Romagnoli e con i «Commenti musicali» appositamente composti da Giuseppe Mulè.

<sup>387</sup> Nicola Racoschi (UN TRIBUNO) Amleto Galli (PRIMO CITTADINO) Ezio Savini (SECONDO CITTADINO) Giovanni Inghilleri (CESARE) Sara Scuderi (CALPURNIA) Ettore Parmeggiani (MARCO ANTONIO) Imerio Ferrari (L’INDOVINO) Apollo Granforte (BRUTO) Gino Vanelli (CASSIO) Alessandro Dolci (CASCA) Santo Messina (LUCIO) Maria Pedrini (PORZIA) Alfredo Mattioli (LIGARIO) Imerio Ferrari (UN SERVO DI CESARE) N. Racoschi (DECIO) E. Savini (METELLO CIMBER) Alfredo Mattioli (CINNA, IL CONSPIRATORE) A. Galli (PRIMO CITTADINO) E. Savini (SECONDO CITTADINO) A. Mattioli (TERZO CITTADINO) S. Messina (CINNA, IL POETA) Alessandro Dolci (OTTAVIANO) I. Ferrari (IL MESSAGGERO) S. Messina (PINDARO) E. Savini (VOLUMNIO) A. Galli (STRATONE); Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice (dir. del Coro: Ferruccio Milani), dir.: Angelo Questa; regia, scenografia e costumi: Mario Ghisalberti.

di riconoscenza di Malipiero agli organizzatori e a Mussolini e all'invito a quest'ultimo – esteso a tutto l'*establishment* – a presenziare alla prima inviato da Marchi, figura anche il dispaccio del sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei ministri a Galeazzo Ciano, affinché, «Per ordine del Duce», il ministro per la Stampa e Propaganda delegasse il sottosegretario di quel dicastero a recarsi alla *première* in rappresentanza del Governo.<sup>388</sup> La sera dell'8 febbraio, a fare ala, dunque, a Dino Alfieri, convennero al Carlo Felice tutte le più alte cariche civili e militari genovesi (non si segnalò la presenza di autorità ecclesiastiche), nonché Umberto Guglielmotti e Giuseppe Mulè, segretari nazionali, rispettivamente, del SNFG e del SNFM. In quel momento Bottai si trovava sul fronte etiopico, ma quella sera erano presenti, tra i sostenitori di Malipiero, Bontempelli, Dallapiccola, Labroca e, al seguito di Alfieri, De Pirro, il quale, nottetempo, dopo la rappresentazione, dovette recarsi tempestivamente a Torino ad assistere allo spettacolo – questa volta neroniano – dell'incendio del Teatro Regio: notizia, quest'ultima, che non metterà in ombra quella della fortunata prima rappresentazione del *Giulio Cesare*, dal momento che, l'indomani, tutti i quotidiani italiani uscirono con la loro buona recensione dello spettacolo. Stando al numero di chiamate al proscenio per gli artisti al termine di ciascun atto, alle quali si unì anche l'autore, si può fuor di dubbio affermare che il successo del *Giulio Cesare* fu secondo, in Italia, solo a quello riscosso due mesi prima da *La Passione*, ma, «Fu vera gloria?».

La massiccia presenza in teatro di autorità dello Stato e del Partito, salutate dalle esecuzioni della *Marcia Reale* e di *Giovinezza* avanti la rappresentazione, dovette rivelarsi un valido deterrente per il successo di pubblico riscosso dal *Giulio Cesare*, ma, stando ai gazzettieri locali, generalmente attenti alle voci del *foyer*, il successo non fu unanime e buona parte del pubblico genovese – che, peraltro, l'anno prima aveva assistito, sempre sotto la bacchetta di Angelo Questa, al *Fra Gherardo* di Pizzetti – poteva dirsi rassegnata di fronte al tramonto del 'canto spianato':

La statistica serale di questa rappresentazione, controllata debitamente annovera in tutto 27 chiamate. Del resto chi non ha preso parte a questo significativo consenso della grande maggioranza del pubblico non poté far a meno di ammirare questo lavoro di avanguardia musicale nel teatro lirico, nei suoi vari e pregevoli elementi sinfonici, strumentali, di genere descrittivo. Il pubblico invece ad unanimità, e con vario senso, rilevò l'assenza quasi completa della melodia, nelle parti dei numerosi personaggi, l'assenza quindi delle romanze, dei duetti, dei monologhi, e anche dei cori, per quanto qualcuno se n'oda ma fuori scena, e che arriva all'ascoltatore come un'eco lontana.<sup>389</sup>

Rispetto alle quattro del *Nerone* di Mascagni avute sul medesimo palcoscenico il mese precedente, *Giulio Cesare* strappò due repliche soltanto (13 e 15 febbraio) e, stando al botteghino (voce in capitolo niente affatto trascurabile), se la presenza di pubblico alla prima delle due – radiotrasmissa dall'EIAR – e all'ultima non fu meno folta di quella per la serata di gala della prima, il fatto che i molti biglietti invenduti vennero messi in vendita a prezzi, rispettivamente, «popolari e con diritto di intervento dei palchisti riscattanti»<sup>390</sup> e «popolarissimi»,<sup>391</sup> conferma che “il piatto pianse”, come avvallerebbe il ricordo di Ghisalberti della conversazione avuta a questo proposito con Labroca dopo la prima rappresentazione (durante l'esclusivo dopoteatro organizzato dai marchesi Bombrini nella loro villa sul colle Albaro):

[Labroca] Mi fece la festa e accennò con la coda dell'occhio a Malipiero, che aveva ancora, pur nel gruppo di belle signore che lo circondava, quell'aria circospetta ed enigmatica che avevo notato in palcoscenico. – *Che ne dici?* – m'interrogò l'amico. – «Non so che risponderti. È tutta la sera che non mi sembra molto

<sup>388</sup> Cfr. tlg (copia) di Giacomo Medici del Vascello a Galeazzo Ciano e.p.c. a Corrado Marchi (25 gennaio 1936), cit. in NICOLODI 1984, p. 363.

<sup>389</sup> A. E. 1936. «[...] naturalmente i pareri dei diversi pubblici sono discordi. Per i tradizionalisti dell'opera convenzionale, non pare bastevole che delle parole siano cantate e agite a suon di musica per costituire quel succedaneo; per gli attualisti invece la conquista del teatro da parte della musica d'oggi è incontrovertibilmente totalitaria. Tutta la questione si può ridurre quindi alla capacità e alla diversità di reazione emozionale attribuibile agli uni e agli altri»: STAGNI 1936.

<sup>390</sup> A. R. 1936.

<sup>391</sup> «SECOLO XIX (IL)» 1936.

soddisfatto. Eppure, più di così! Gli è stato preparato un teatro pronto a spellarsi le mani per applaudirlo». – *Applaudire lui o chi gli ha fatto scrivere questa opera?* – sorrideva maliziosamente, il buon Labroca. – *Sai se c'è vendita per la seconda recita?* – «Un forno. Mi diceva Marchi poco fa che, salvo i pochi abbonati del secondo turno, non si trova nessuno che voglia andarci». – *Non c'è che dire: è duro da morire, l'antifascismo!* – concluse ironicamente Labroca avviandosi come me verso uno dei tavoli delle cibarie. – *Ma vedrai che lui sarà soddisfatto. Il poter dire che è stato bersaglio di una congiura è proprio quel che gli occorre per risentirsi nel solco della tradizione.* La dedica della fotografia che Malipiero mi regalò l'autunno seguente <sup>[392]</sup> diede sostanza all'ironia di Labroca. Quanto al corale dell'*Alme sol, etc.* morì lì. L'anima popolare preferì continuare a esprimere la sua ritrovata romanità con *Faccetta nera*.<sup>393</sup>

Anche i critici scrissero dello spettacolo in termini non entusiastici: a parte l'esecuzione diretta da Questa, da tutti ritenuta irreprensibile, a Ghisalberti furono riservate lodi per la sua regia, ma, da parte di quei pochi che si espressero al riguardo al taglio 'moderno' delle sue monumentali scenografie, esse furono ritenute «poco fedeli e di scarso buon gusto».<sup>394</sup> Circa la nuova 'maniera' di Malipiero, come si è già potuto in parte apprezzare, i positivi pareri dei giovani e meno giovani critici suoi accolti – Alderighi, Colacicchi, Guido M. Gatti, Labroca, Piamonti e Rognoni – e di Della Corte si trovarono in aperto contrasto con quelli della maggior parte dei loro colleghi; basti, a questo proposito, la lapidaria sentenza di Rinaldi: «Tutto il resto, quello non notato in questa rapida scorsa dell'opera è puro recitativo ed anche questo, a lungo andare, stanca».<sup>395</sup> In generale e non solo ai critici, piacquero molto il 'duetto con coro' dell'Atto I e l'intero atto successivo.<sup>396</sup> Meno l'ultimo:

I discorsi di Antonio, il corteo funebre, la sommossa, la battaglia potevano largamente ispirare il musicista. Ma anche qui tutto è contenuto e freddamente calcolato. Diciamo subito che l'enorme valore che ha il discorso di Antonio nel testo shakespeariano, attraverso la musica di Malipiero non appare che in debolissima parte. Dov'è il terribile sarcasmo, la passione dolorosa per Cesare spento? Dov'è il nascosto senso di orrore per gli uccisori? L'ascoltatore non si rende quasi conto, nell'opera di Malipiero, del subitaneo mutamento della folla (il coro della quale, diciamolo francamente, non realizza nulla). Il quadro per buona parte è mancato. L'agitarsi del popolo alle sublimi parole di Marco Antonio, alla lettura del testamento alla vista della salma doveva avere maggior rilievo. *Sintesi* non deve significare *menomazione*.<sup>397</sup>

Anche se nessuno dei critici, nemmeno quelli con un occhio sul libretto e l'altro sulla fonte shakespeariana, si soffermò – o, onde non infierire, volle soffermarsi – sulle incongruenze circa il mutato destino del poeta Cinna e sul senso o l'origine dell'interpolazione dell'*Intermezzo corale*, il quadro III.6 risultò, al pari della scena avanti i Lupericali, fresco e comico ad Abbiati, grottesco a Toni altri, ma, nell'ultimo, la girandola delle rese dei conti nel quadro III.7 convinse poco.<sup>398</sup> Nemmeno il coro

---

<sup>392</sup> «A Mario Ghisalberti / in ricordo di un varo / “in acque minate” / G. Francesco Malipiero / Asolo, XIV° autunno»: fotografia (v) riprodotta in GHISALBERTI 1977, p. 162.

<sup>393</sup> Ivi, p. 167.

<sup>394</sup> «GIORNALE D'ITALIA (IL)» 1936.

<sup>395</sup> RINALDI 1936.

<sup>396</sup> «Di bellissimo melodrammatico effetto è il coro ai Lupericali, che accompagna in una sovrapposizione di piani il colloquio di Bruto e Cassio, una delle pagine più riuscite dell'opera»: MORTARI 1936, p. ...; «Una volta di più [chi scrive aveva riascoltato il *Giulio Cesare* anche alla radio oltre che a teatro, la sera della prima] il secondo atto mi ha letteralmente incantato [... e il plauso del pubblico presente] anche più dimostrativo che la sera della *première*»: l. di Luigi Dallapiccola a G. F. Malipiero cit. in ALBERTI 2013, p. 213.

<sup>397</sup> RINALDI 1936.

<sup>398</sup> Pertinenti, in questo senso, furono le osservazioni di Carlo Gatti riguardo alla riduzione librettistica di Malipiero: «Bruto in Shakespeare, è assai cauto nel persuadersi delle ragioni di Cassio: si arrende dopo molte esitazioni a malincuore. In Malipiero bastano poche parole. Né valgono le preghiere di Porzia, sposa fedele, immagine dolcissima di bontà e di fede, per ridargli serenità d'animo. Né di Porzia farà più cenno, in seguito la riduzione del Malipiero; nemmeno per rievocarla nell'invocazione disperata di Bruto, allorché essa sarà morta di dolore per lui, punto sublime della tragedia shakespeariana. [...] La riduzione di Malipiero] non spiega l'eccessiva facilità di Bruto nel credere alla lealtà di Antonio e nel concedergli di poter parlare di Cesare e di esporne il cadavere al popolo, soltanto avvertendo che ciò gli è permesso da lui e dai suoi compagni. La spiegazione si trova bensì in Shakespeare, nel dialogo di Bruto con Cassio, ch'è tutto uno sforzo commovente del suo nobile animo per credere di non aver agito contro giustizia e della sua onesta coscienza che

conclusivo fece breccia nei cuori. Se non sorprende che il suo manierato contrappunto tonale parve accademia ai progressisti Alderighi e Rognoni, stupisce, al contrario, che anche il retrivo Rinaldi affermasse: «Qui Malipiero scompare. Era tanta la sua fretta di finire che sembra abbia voluto affidare la chiusa del dramma a un altro musicista». <sup>399</sup> Dal punto di vista ideologico, invece (ed è questo l'aspetto che a noi più interessa in questa sede), secondo l'apologetico Abbiati, non solo la 'teleologica' intromissione di questo «inno trionfale della vittoria, fatto risuonare con le parole d'alcune tra le più significative strofe dell'oraziano *Carme secolare*», avrebbe colto pienamente quella «idea imperiale romana [...] che auspica l'avvento di una pura democrazia gerarchica ove uno ed uno solo, come Dio al governo dell'universo, sia alla testa dello Stato quale incarnata personificazione del volere popolare», <sup>400</sup> ma anche il discorso di Antonio (nonostante la «declamazione piuttosto monotona e predicatoria»): grazie al tentativo di Malipiero «di "romanizzare" l'ambiente trasportando l'azione nel Foro, accanto alla salma di Cesare. E la moltitudine dei cittadini che vi tumultua e sussulta di sdegno dopo la travolgente orazione di Antonio mostrante il testamento e la toga insanguinata è descritta con brevi tratti maestri». <sup>401</sup>

Se, in generale, la critica biasimò il *Giulio Cesare* in relazione sia alla tradizione musicale "della stirpe", <sup>402</sup> che il pubblico del tempo certamente si attendeva anche da un ipercolto soggetto romano del genere, <sup>403</sup> anche costo di rischiare l'accusa di falso ideologico e d'irriverenza nei confronti, rispettivamente, della tragedia shakespeariana e delle mansioni di Zurlo e del 'Grande Censore', Toni, all'insegna del *politically correct*, si scagliò a testa bassa contro il *Giulio Cesare* e le sue disattese aspettative:

L'invitto, il magnanimo, il formidabile imperatore romano appare sulla scena troppo scialbamente e per pochi e troppo brevi scorci. Le sue lotte politiche, la sua guerra Gallica, la sua marcia su Roma, i motivi, cioè, da cui si origina e si svolge il dramma della sua vita, non hanno non dico proiezione, ma nemmeno riflesso teatrale. Questa tragedia shakespeariana è per tre quarti discussione politica e filosofica. Il quaquerismo di Bruto, e quel suo malinconico e ondeggiante cogitare, e quel suo viso da Giuda suo malgrado, sentimentale e intellettuale, prende buona parte delle scene. Semmai, la grandezza di Cesare si può desumere dalle discussioni delle congiure; e nella passione del popolo; ha rilievo poetico, infine, nella sublime orazione di Antonio: è un ricordo, ci giunge come una eco, e nulla più. [...]. Cesare non viene in scena se non per interrogare auguri o per accogliere le accorate preghiere di sua moglie, terrorizzato da paure superstiziose, o per rispondere con discorsi duri, con alterigia superba ai suoi amici od avversari al Senato. <sup>404</sup>

A questo scopo, anche la *trouvaillie* del plagio charpenteriano fece buon pro:

---

lo conforta. L'eccessiva facilità di Bruto gli costerà la vita. E ancor più manca, nella riduzione del Malipiero il quadro dello smarrimento del popolo, dopo la scomparsa del dittatore, che costituisce tutto il quarto atto della tragedia originale»: GATTI C. 1936, p. 269.

<sup>399</sup> RINALDI 1936.

<sup>400</sup> ABBIATI 1936.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

<sup>402</sup> «La tecnica strumentale e la sapienza armonica che a diritto pongono il Malipiero tra i migliori musicisti moderni sostituiscono nel *Giulio Cesare* la libera effusione e coprono la voce dell'istinto. Quegli sprazzi di luce in cui appaiono armonizzate in giusto equilibrio le espressioni allusive a una lirica sorpassata, le quali hanno peraltro le virtù di penetrare interiormente nella vita drammatica rivelando il vero spirituale, sono troppo brevi suggestioni per appagare il pubblico di Verdi e di Puccini»: A. R. 1936.

<sup>403</sup> «Un soggetto come il *Giulio Cesare*, in tempi di così sentita e felice rievocazione della grandezza dell'Impero Romano, doveva, portato in teatro, avere tutti i caratteri del melodramma propriamente detto, dell'opera che possiede in alto grado, oltreché sentimenti artistici e inventivi degni della nostra tradizione, immediatezza di linguaggio e musicalità tali da divenire popolare. Non pare, ad un primo esame, che il maestro Malipiero sia riuscito a tanto. La musica, ridotta a compito di commento, ha [...] pregi che, forse meglio e più giustamente, potevano risaltare in un lavoro non teatrale; [...] se non fossero così sparsi e staccati nel corso dell'opera potrebbero, fusi in blocco, divenire un interessante lavoro sinfonico. [...]. Ma possiamo dire che questa sua nuova concezione, dato che sia nuova e sia veramente sua, non si adattava al *Giulio Cesare*, che, ripetiamo, in questo tempo di giusto orgoglioso ritorno alla grandezza romana deve possedere gli elementi per parlare, persuadere, commuovere, trascinare le masse»: «GIORNALE D'ITALIA (IL)» 1936.

<sup>404</sup> TONI 1936.

Quisquiglie? Che la sigla di Giulio Cesare non che la possiamo accostare a una qualsiasi figurazione amorosa; ma non vorremmo confonderla nemmeno con quella del più glorioso dei generali e dei dittatori dell'epoca posteriore al divino imperatore [Mussolini, appunto]. Non siamo soltanto gelosi della sua gloria, ma alla luce di questa che torna a riverberarsi oggi su di noi per le vicende eroiche ei nostri tempi suscita dal Genio di un altro italiano che sta potenziando tutte le più nobili e alte virtù della stirpe, non ci va di vederla diminuita in piccole note imbarbarite, in brutti ritmi e armonie giassiste [jazzistiche] illanguidite in sdolcinati a soli di violino. Non ci sentiamo di sentire l'appassionante orazione di Antonio, impoverita da parere un imbonimento balbettato da cialtroni di piazza. [...] quest'opera è del teatro più che trapassato e della musica, quando il suo disegno giunge a qualche lineatura melodica e segue un qualche logico svolgimento, più che risaputa. Noi siamo assetati di nuovo e vagheggiamo un teatro che rivoluzioni veramente il melodramma rendendolo popolare, secondo il concetto e lo spirito del verbo fascista.<sup>405</sup>

Non mancando, neanche troppo velatamente, di far implicitamente notare all'*establishment* di aver puntato sul cavallo sbagliato, a completare il castello accusatorio di Toni ci pensò, l'indomani, Belloni:

Gian Francesco Malipiero diceva di non essere mai stato aiutato in Italia. S'è visto anche per il suo *Giulio Cesare* se ciò era vero. Stavolta anzi, il posatore autobiografico ha avuto il più ufficiale e il più generoso degli appoggi: il più ufficiale e il più generoso perché non bisogna dimenticare che per tanti, tantissimi anni, il Malipiero non ha fatto altro che congiurare all'estero contro il trionfante operismo italiano dietro il compenso di qualche interessata e non certo pericolosa simpatia straniera sempre risoltasi infatti, praticamente, in fior di fiaschi, vedi *Sette canzoni*, vedi *Pantea*. Sia benedetto l'appoggio ufficiale! Chi credeva che non servisse che a salvare le apparenze del nuovo fiasco, si sbagliava di grosso. Il nuovo fiasco – d'arte, non di pubblico – è invece diventato così definitivo, inequivocabile, decisivo.<sup>406</sup>

L'accusa, intonata al clima contro-sanzionista di quel tempo, di «congiurare all'estero contro il trionfante operismo italiano dietro il compenso di qualche interessata e non certo pericolosa simpatia straniera»,<sup>407</sup> irricevibile per un Malipiero in difficoltà, a sua detta, a mettere insieme il pranzo con la cena, ebbe per tutta conseguenza un piccato telegramma del compositore che, una volta raggiunta la scrivania del direttore de «La Sera», fu da quest'ultimo girato al suo dipendente, fornendogli, così, di che ricamare onde guadagnarsi il pane. Tirando in ballo anche Casella e Torrefranca, nel suo successivo articolo, Belloni brandì il ben noto discorso di Mascagni del '29 contro il “novecentismo” per avvalorare la morale del suo patriottico articolo: «È bene rammentare queste parole perché [nel suo *Giulio Cesare*] G. F. Malipiero parla di Roma. Ma del resto è noto quel che Roma pensa in fatto d'arte. E qui si tratta anche di porre un argine alla rovina del teatro, del gloriosissimo nostro teatro che sta tanto a cuore a tutti, come provano gli innumerevoli e autorevoli consensi raccolti dalla nota sul *Giulio Cesare* [la propria del 10 febbraio]. A proposito: dobbiamo completare la ritrattazione con un *referendum*?».<sup>408</sup> A un nuovo telegramma di Malipiero si aggiunsero, questa volta, quelli in sua difesa di Marchi e della compagnia di cantanti del Carlo Felice e, inutile dire, l'immane replica di Belloni.<sup>409</sup>

La voce grossa di Toni e Belloni non dovrà attendere molto per trovare sponda: la Filippi di Casella e di Malipiero sarà al III Congresso Nazionale dei Musicisti (Cagliari, Università, 13-14 ottobre 1937), organizzato dal SNFM in occasione delle annuali Celebrazioni regionali del Regime e in seno

---

<sup>405</sup> *Ibidem*. L'articolo venne ristampato nel numero del 16 febbraio della rivista romana «Cinema italiano» sotto il titolo di *Andare verso il pubblico* e preceduto dalla seguente nota redazionale: «In occasione della prima del Giulio Cesare al Carlo Felice di Genova, teatro diretto con tanta passione dal vice presidente della nostra Corporazione on. Corrado Marchi, l'illustre critico del “Popolo d'Italia” fissa alcune direttive che calzano tanto a proposito anche all'industria cinematografica, volta non ad una ristretta cerchia di privilegiati dell'ingegno e del censo; ma alla grande massa del popolo lavoratore».

<sup>406</sup> BELLONI 1936<sup>a</sup>.

<sup>407</sup> *Ibidem*.

<sup>408</sup> ID. 1936<sup>b</sup>.

<sup>409</sup> ID. 1936<sup>c</sup>.

al quale i dioscuri della musica moderna italiana trovarono il ben servito.<sup>410</sup> Nonostante l'‘Alto patronato’ ricevuto e un clima propizio a questo titolo e anche se non verrà più ripreso all'ombra del Fascio Littorio, di lì a sei anni, *Giulio Cesare* toccherà tre continenti e palcoscenici ben più altisonanti di quello genovese. Athos Palma, il *patron* del Teatro Colón di Buenos Aires che dopo la proibizione italiana della *Favola* aveva cancellato questo titolo dal cartellone del teatro di cui era sovrintendente, sarà il primo a farsi avanti con Casa Ricordi per prenotare i materiali d'orchestra onde rappresentare il dramma musicale nel teatro di cui era sovrintendente, dove, con gran successo, andrà per la prima volta in scena già il 28 maggio 1936 (dir.: Hector Panizza). Quindi, *Giulio Cesare* verrà rappresentato al Teatro Municipal di Rio de Janeiro (11 agosto 1936; direttore: A. Questa), al Teatro Municipal di San Paulo (9 settembre 1936; dir.: id.), in forma di concerto alla Carnegie Hall di New York (13 gennaio 1937; dir.: Hugh Ross), al Reussische Theater di Gera (6 dicembre 1938; poi ripreso, per una sola serata, il 21 febbraio 1941; dir.: Georg Winkler) e allo Hamburgische Staatsoper, per due cicli di rappresentazioni (16 febbraio 1941 e 12 febbraio 1942; dir. Hans Schmidt-Isserstedt), il primo dei quali s'inserì nella cornice della Deutsch-Italienische Kunstwoche. Nessun altro titolo teatrale di Malipiero ebbe, in sì ristretto torno di anni e in *tempore belli*, pari circolazione internazionale.

#### 4.3. Una vocalità nuova per l'‘uomo nuovo’. Il giudizio dei corrispondenti esteri.

Il quadro della ricezione del *Giulio Cesare* al suo primo apparire risulterebbe incompleto, se, prima di seguire le orme del dramma musicale fuori dall'Italia, non considerassimo almeno alcuni giudizi espressi da critici e corrispondenti esteri. A mio parere, solo uno di questi, John Clarke Adams (giurista prestato alla critica musicale), uscendo dalla contingenza della mera cronaca giornalistica, tentò di leggere la nuova partitura teatrale di Malipiero, non solo alla luce della parabola creativa di quest'ultimo, ma anche di quella della produzione musicale italiana e del contesto politico-culturale coevi. Intitolato *What Fascism has Meant to Music: A First Hand Appraisal of the New Italian Spirit as Reflected in Its Foremost Contemporary Exponents* e pubblicato in «The Musician» (Philadelphia), quindi parzialmente ripubblicato l'anno seguente,<sup>411</sup> è – come si evince sin dal suo attacco – un ampio articolo ‘a tesi’, nel quale – come non si tarderà a comprendere – il giudizio estetico sconfinava in una maldissimulata fascinazione per il fascismo:

In any discussion of a Fascist movement and of its possible artistic influence, someone will usually remark that under such a dictatorship artistic creation is obviously impossible. The statement is uttered with the conviction of a credo, as if it were axiomatic, hence irrefutable. If one dares to contradict, mentioning this famous master or that budding genius, he is scornfully informed that the one is a glorious product of the former liberal period, now pathetically living a miserable old age, under the tyranny of the new rulers. As for the other, he is merely a young fool whom the leaders are publicizing in a vain effort to demonstrate that the new movement is fertile with revolutionary artistic creation. In specific cases it may be difficult to refute these arguments, but still the question seems worthy of more deliberation. [...]. Gian Francesco Malipiero was a composer of note before the Fascist regime came to power. Born in Venice in March 1882, il Maestro Malipiero is fourteen months older than il Duce. [...]. Chronologically he is a contemporary of the pre-Fascist musicians, but spiritually he is of a different world. [...]. Not only have his most significant compositions

---

<sup>410</sup> «Un doloroso incidente si ebbe al Congresso del “Sindacato Nazionale Musicisti” tenutosi a Cagliari nell'ottobre di quell'anno, quando un giovane musicista, Ennio Porrino, discepolo del compianto Respighi, tenne un discorso che era un'aperta messa in accusa di tutto un gruppo di compositori italiani dei quali facevo parte. Questo attacco di Porrino mi addolorò tanto maggiormente in quanto che sino a quel giorno egli non aveva avuto da me – benché la sua tendenza non fosse quella che desidero veder seguire ad un giovane – altro che incoraggiamenti ed anche aiuti di vario genere. L'incidente ebbe vasta ripercussione ed attorno a Porrino – divenuto improvvisamente paladino della musica cosiddetta “nazionale” – si raccolse una notevole quantità di modestissimi maestri: compositori falliti, operettisti, bandisti, persino direttori d'orchestra da cinematografo, i quali iniziarono contro di me una fierissima campagna diffamatoria che ebbe sede principale nel *Persèo* e nel *Tevere*»: CASELLA 1941, pp. 291-292. Circa questa denigratoria campagna si rimanda a NICOLÒDI 1984, pp. 233 e 261-265, a CASSATA 2008, pp. 269-275 (prg 6.2, *Rumori antisemiti*), e a TURBA 2015.

<sup>411</sup> ADAMS 1936.

been written under the Fascist regime, but his recent development, as astounding as it is welcome, appears to be due in part at least to the influence of Fascist ideals.<sup>412</sup>

Secondo, Adams, infatti, la produzione ‘*ante Marcia*’ di Malipiero non si discosterebbe, almeno superficialmente, dai tratti distintivi del modernismo musicale europeo *entre-deux-guerres*,<sup>413</sup> ma,

[...] under the Fascist regime the complex personality of this Venetian musician has developed and expanded. The eclectic internationalist became absorbed in the current of Italian music; the intellectual aristocrat learned to sense humanity—to feel the pulse of the people; until the young dilettante ceased to amuse himself with delightful but trivial compositions, and matured into an artist who no longer fears to lay bare his soul in the expression of sentiments worthy of great music.<sup>414</sup>

Se, con l’altrettanto recente *Passione*, Malipiero conseguì una «melodic line is walways notable for its clarity and its lyricism, but considered in this work, as declamation it is perfect», con il *Giulio Cesare*, «Malipiero’s first attempt at heroic opera», non solo «the music is at all times at heroic opera, and the music is at all times adequate to the demands of the drama», ma, «like other great operatic innovators—Verdi, Wagner, Debussy—Malipiero’s music demands a new type of singer: one with impeccable diction, and a voice of considerable power but of moderate range». In questo senso, per Adams, Malipiero sarebbe il solo compositore a porsi all’avanguardia di un rinnovamento musicale e operistico in linea con quello spirituale del fascismo, ben lungi dall’essere lambito dai compositori della propria generazione,<sup>415</sup> così come da quelli della generazione successiva, eccezione fatta per le prove offerte, con i *Proverbi di Salomone* e l’opera *Il Dibuk*, da una giovane promessa quale Ludovico Rocca («product of Fascist society. Born November 29, 1895 in Torino, he is a contemporary of the Fascist leaders: Balbo, Bottai, and Grandi»):

However, Rocca, at the age of forty, is just arriving at his artistic maturity. He is endowed with three worthwhile attributes: sincerity, taste, and power; and with this foundation, his future is promising. Sincerity, taste, and power! If these be the characteristics of Ludovico Rocca: and if one adds to them humanity, conciseness, and eloquence, as the further contributions of Malipiero; and to this total compares the characteristics of the pre-Fascist Italian music of Mascagni, Giordano, Puccini, Zandonai, Alfano, Montemezzi, Cilea, Respighi, Pizzetti, Castelnuovo-Tedesco—where vulgarity, melodrama, sentimentality, eroticism, and sterility predominate—then might one indeed be led to observe that the Fascist spirit has vastly improved the creative calibre of Italian composers.<sup>416</sup>

Inutile dire che tale analisi è opinabile e da respingere in blocco: consapevolmente o inconsapevolmente, Adams ignora la formazione cosmopolita e l’influenza delle avanguardie musicali europee sul giovane Malipiero e, forse, l’originalità della sua produzione – non solo quella giovanile – in questo ben più ampio contesto: dall’espressionismo di *Pantea* all’incursione, con *I selvaggi*, nei Balletti plastici e dal “sintetismo” delle *Sette canzoni* che tanto entusiasmo Pratella e a Marinetti alle musiche per film *Acciaio* di Ruttman, partiture con le quali Malipiero versò il proprio significativo contributo pressoché a ogni declinazione della drammaturgia musicale delle avanguardie del primo Novecento. Inoltre, la nozione di “Generazione”, alla quale Adams si appella, potrà apparire informata a una critica storica posthegeliana, volta a diluire il *continuum* di un progresso positivisticamente concepito, ma annega nello *Zeitgeist*; in più, accecato, forse, dalla pompa e dal *battage* riservato alla prima del

---

<sup>412</sup> Ivi, p. 135.

<sup>413</sup> «Yet the works of this early period conspicuously portrayed the greatest attribute of Malipiero’s art; that which the Italians call *sobrietà*, the ability to express one’s thoughts in an incisive manner without flourish, excess or repetition. During this period, however, incisiveness seemed rather an appurtenance to, than an essential of his art, whose milieu was the inhuman, the grotesque and the fragmentary»: *Ibidem*.

<sup>414</sup> Ivi, p. 136.

<sup>415</sup> «The steely-eyed Respighi, ingratiating as he is to Fascist audiences – and politicians, is not a Fascist artist. He is a florid and erudite by-product of Teutonic mysticism, who really belongs in the pre-[first World War] period»: *ivi*, p. 135.

<sup>416</sup> Ivi, p. 136.

*Giulio Cesare*, Adams non analizza, al di là della contingenza del repertorio operistico italiano contemporaneo, l'inefficacia del governo fascista per cambiare i connotati del teatro d'opera e, di conseguenza, i gusti piccolo-borghesi del suo pubblico. Quanto, poi, alla presunta, mutata sensibilità e all'‘umanesimo’ ai quali, dietro impulso del mutato clima politico, Malipiero sarebbe ottimisticamente approdato negli anni Trenta, rigettando uno spirito di ‘negazione’ che, invero, è proprio della sua poetica ed è apprezzabile nella sua produzione musicale *in toto*, la tesi di Adams è inconciliabile sia con lo scoperto opportunismo dell'‘operazione Giulio Cesare’ – perfettamente colto dal corrispondente della basilense «National Zeitung»<sup>417</sup> – sia, più in generale, con le ben più pertinenti considerazioni estetiche di alcuni tra i primi esegeti di Malipiero: Leigh, Gatti, Prunières e dal giovane d'Amico,<sup>418</sup> espresse da quest'ultimo in articoli e recensioni che troveranno una prima e più compiuta sintesi nel suo illuminante *Ragioni umane del primo Malipiero* (1942).<sup>419</sup>

Tuttavia, l'articolo di Adams contrasta rispetto a quelli dei suoi colleghi italiani proprio per la categorica svalutazione dell'opera verista e di quella dei suoi epigoni ‘neoromantici’, esaltando, per converso, l'individualità di Malipiero e quest'ultimo suo saggio di teatro antimelodrammatico. Anche a detta di G.-L. Garnier, corrispondente de «Le Ménestrel», con il *Giulio Cesare* Malipiero inaugurava una “terza via” per il teatro d'opera: «Aujourd'hui, l'auteur des *Sette canzoni* et de la *Favola del Figlio cambiato* reprend, en “patriote toujours soucieux de la grandeur romaine”, le thème d'un de ses plus illustres héros. La partition indiquera une nouvelle et troisième manière qui tendra à la simplicité, au naturel, à l'expression directe».<sup>420</sup> A dare un minimo di soddisfazione alle scenografie del povero Ghisalberti ci pensò, invece, il critico del «New York Times»: «Ghisalberti has modern ideas and is doing everything possible, compatible with the limited resources of the theatre, to renovate and reform the scenographic practice here. His sober schematic settings were in perfect harmony with the spirit of the music—by no means a small virtue».<sup>421</sup>

#### 4.4. Un articolo di esportazione: Cesare varca Ellis Island.

Le rappresentazioni all'estero del *Giulio Cesare* riscossero, tranne che in Brasile,<sup>422</sup> un ottimo successo e a tutto vantaggio della propaganda fascista, la quale, tramite l'Agenzia Stefani (definita dallo

<sup>417</sup> «Malipiero gehört zu denjenigen Komponisten, die es in Italien aeusserst schwer haben. Wenn man radikal ist, wenn man so ohne Kompromisse, seinen Weg geht, hat man es eben immer schwer! Allerdings kann man auch nicht mit allem restlos einverstanden sein, was da in und um diese Oper geschieht! Zunächst ist Shakespeares *Julius Caesar* von Malipiero „frei“ übertragen worden, aus drei Akte zusammengezogen auf politisch um zirka 50 Prozent abgeändert! Es wird sehr viel von Staatswesen gesprochen, viel politisiert und über Systeme diskutierte. [...] Dafür ist die Oper allerdings ziemlich kurz [...]. Die Oper hat sehr viel gute, ja interessante Stellen. Malipieros etwas spröde Art kommt manchen Szenen sogar sehr zustatten. Viele andere Werke Malipieros sind bestimmt sympathischer!»: E. R. M. 1936.

<sup>418</sup> Cfr. GUARNIERI CORAZZOL 1998.

<sup>419</sup> «Non si vuol davvero affermare [...] che dopo il 1929 [con «l'abolizione della cosiddetta costruzione “a pannelli” in pro di un discorso unico (dove, tra l'altro, l'accettazione di libretti altrui o tolti da drammi preesistenti)»] Malipiero abbia compiuto l'impossibile operazione di rinnegare sé stesso, e quindi non offra più interesse. Ma soltanto che quel primo periodo ha fissato certi cardini del suo mondo, mantenendo scoperti quei motivi che più tardi s'andranno risolvendo in una nuova sintesi che li supererà e forse anche annullerà come tali: una sintesi diversa da quella che riscontreremo in tanti dei lavori 1917-29, e capace di nuovissime imprese: per esempio di ritrovare (vedi *La Passione*) l'aperta disponibilità espressiva del declamato monteverdiano, irreperibile nella chiusa e univoca tensione dei lavori del periodo precedente»: D'AMICO 1942, p. 45.

<sup>420</sup> GARNIER 1936.

<sup>421</sup> HALL 1936.

<sup>422</sup> «Caro Questa, Grazie per la tua buona lettera. Insieme alla tua ne ricevetti altre tre: [...] una del rappresentante di Ricordi a Rio di Janeiro il quale mi dice che il I° atto fu accolto con abbastanza entusiasmo da tutto il pubblico, il II° generò malumore fin dal principio e finì con meno entusiasmo del I°, nel III° atto cagnara del pubblico (loggione) con reazione della platea. Cinna (un cane) ha fatto ridere il pubblico. Alla fine zitti della platea, fischi del loggione. Insomma una serata degna del Teatro Reale dell'Opera [di Roma]. / II°[.] Mi scrive Guido Valcarengi da Buenos Aires: “il *Giulio Cesare* a Rio de Janeiro ha avuto un successo contrastato mentre a San Paulo ha riportato un successo entusiastico”. [...] La IIIª lettera è (in tono funebre) di Casa Ricordi (Milano) la quale dice: “purtroppo il successo di San Paulo ha avuto un carattere tutt'altro che spontaneo e autentico, perché il teatro era letteralmente imbottito di posti regalati e la richiesta di

storico Roberto Canosa, «l'arma segreta di Mussolini»), non mancherà di darne ragguagli sulla stampa nazionale. Alla luce del vacuo successo riscosso a Genova, per il ministero per la Stampa e Propaganda si trattò di un'occasione ghiotta: all'indomani del successo riscosso al Colón, per esempio, il quotidiano «Il Mattino d'Italia»,<sup>423</sup> portavoce e avamposto argentino del regime fascista, non mancò di pubblicare le felicitazioni di Galeazzo Ciano («ESPRIMO MIO VIVO COMPIACIMENTO AUTORE, INTERPRETI, ORGANIZZATORI PER LUSINGHIERO SUCCESSO GIULIO CESARE. – MINISTRO STAMPA PROPAGANDA CIANO»);<sup>424</sup> nonché di affermare «veramente cesareo, di imponenza imperiale inconfondibile, il tema con cui s'inizia l'opera».<sup>425</sup>

In questa sede ho deliberatamente deciso di trascurare l'accoglienza entusiasticamente riservata al *Giulio Cesare* in Sud America e in Germania<sup>426</sup> – rispettivamente 'campanilistica' e 'cameratesca', come si può ben immaginare – per privilegiare la sua ricezione a New York: una piazza decisamente più interessante, in virtù, non solo di una critica musicale attenta alla moderna produzione musicale italiana, ma anche alla luce della parabola discendente dei rapporti diplomatici fra Stati Uniti e Italia: nonostante la saldezza dei rapporti diplomatici e commerciali tra le due nazioni, la “demoplutocrazia” non era certo insensibile, infatti, all'antiamericanismo culturale italiano, per quanto di facciata, viepiù ostentato dall'*intelligenza* e dal regime,<sup>427</sup> a nemmeno quattro anni dal milione di dollari incassato dal film-documentario *Mussolini Speaks* (1933), prodotto dalla Columbia Pictures, e dalla trasvolata atlantica di Italo Balbo. Non andrà dimenticato, inoltre, che questa esecuzione nella Grande Mela seguì di poco l'uscita di una delle più discusse – anche in sede accademica e storiografica – novità dell'editoria anglosassone: *Sawdust Caesar* [Cesare di segatura]. *The Untold History on Mussolini and Fascism*, un impietoso e sensazionalistico libro-inchiesta del giornalista statunitense George Seldes, che, per ragioni 'diplomatiche', dovette attendere quattro anni prima di poter essere pubblicato<sup>428</sup> e che, qui, interessa segnalare in quanto pose sotto una luce carnascialesca le più esterne manifestazioni del cesarismo di Mussolini e l'aura di cui il Regime, nel suo progetto di recupero della romanità e di continuità con essa, si ammantava.<sup>429</sup>

Non da ultimo, l'occasione è propizia per illustrare – sulla base di fonti secondarie – la «Concert version» del *Giulio Cesare* ivi eseguita e realizzata *ad hoc* da Malipiero: non “Frammenti sinfonici”,<sup>430</sup> ma una selezione di brani per soli, coro e orchestra, ellitticamente riassettrati dallo stesso Malipiero e cantati negli originari idiomi. Della durata di tre quarti d'ora circa, la *concert version* del *Giulio Cesare* venne imbastita e realizzata nella prima metà dell'agosto '36, nel torno di pochi giorni,

---

biglietti, del tutto mancata non ha consentito di dare una seconda rappresentazione del lavoro”»: l. (copia) di G. F. Malipiero ad A. Questa (Asolo, 22 ottobre 1936). FM, f. “Angelo Questa”.

<sup>423</sup> Diretto dal 1931, per volere di Arnaldo Mussolini, dall'inviato speciale de «Il Popolo d'Italia», Mario Appellius; cfr. BERTAGNA 2009, pp. 58 e sgg.

<sup>424</sup> Tlg. di Galeazzo Ciano a R. Valcarengi riportato in «Mattino d'Italia (II)» 1936 e menzionato nel quotidiano «El Mundo» (6 giugno 1936).

<sup>425</sup> AUGERO 1936.

<sup>426</sup> Circa l'ultima ripresa tedesca, per la regia di Alfred Noller, si veda ROMANO 1942.

<sup>427</sup> Cfr. NACCI 1989.

<sup>428</sup> Cfr. SELDES 1935, pp. XIV-XV.

<sup>429</sup> Bastino, qui, alcune delle righe conclusive del saggio: «Mussolini may found an African empire. He may in a small way emulate Julius Caesar. Or he himself may be destroyed by the monstrous State he has created, but he no longer need worry about his place in history. [...] All of Mussolini's monuments will be monuments to the strenght of a weakling, monuments to the weakness of his opposition, to the cowardice of the masses, but, above all, monuments to an Ego and a Will. Mussolini has made his mark in history, but history records the marks of warriors, suppressors, and vandals as well as saviors and liberators. History and monuments will recall Benito Mussolini as a Caesar—not a Julius but perhaps a Caesar Borgia or perhaps a Kaiser Wilhelm. If not a Napoleone Bonaparte, then at least a Louis Napoleon. Everywhere new statues appear of Benito Mussolini today and probably remain forever in Eternal Rome—but the day will surely come when in all the noble cities of Italy there will arise the statue of Giacomo Matteotti. A free people will then decide if there will be room also for those of our Sawdust Caesar»: Seldes, pp. 381-382. ). Ho detto “attese” proprio perché ....

<sup>430</sup> Come nei precedenti casi delle 'suites' dalle *Tre commedie goldoniane* e dalla *Favola* e, successivamente, dall'*Antonio e Cleopatra* o, ancora, dei «Commenti sinfonici» per le musiche di scena per l'*Ecuba* (desunti dall'omonima opera).

a Berlino,<sup>431</sup> gomito a gomito con colui che gliela propose e terrà a battesimo,<sup>432</sup> Hugh Ross (direttore del coro della Schola Cantorum di New York, compagine ospite della New York Philharmonic-Symphony Orchestra, la quale prenderà parte a questa esecuzione<sup>433</sup>), quindi realizzata nel torno di pochi giorni.<sup>434</sup> In ottobre, Ross comunicherà a Malipiero che l'esecuzione del *Giulio Cesare* sarebbe stata programmata nel concerto inaugurale della stagione dei concerti della Schola Cantorum e, ai primi di dicembre, gli richiese alcune «explanations» utili per la stesura del programma di sala e dei comunicati stampa.<sup>435</sup> Gli risponderà Anna Wright, la quale stese un *curriculum vitae* del marito che merita una scorsa, poiché patenta la rappresentazione che Malipiero intendeva offrire di sé oltreoceano, anche in merito alla sua posizione nell'*affaire* Pirandello:

The next opera [after *Torneo Notturmo* (1929)] *La Favola del Figlio Cambiato* (1933) marks a new development, the libretto was written by Luigi Pirandello; previous to this, the operas I have enumerated above had their librettos written by Malipiero himself, when writin[g] his librettos he makes use o[n]e a great many old italian poema of which he has a phantastic knowledge. This opera Pirandello Malipiero met with the Duce's disapproval as he considered the words of the libretto were *anti-fascisti*, he had no quarrel with the music but the text offended him and he forbade it to be performed. This was great grief to my husband, and it was after this that he turned to Shakespeare for his text and wrote the *Julius Caesar*. I presume you know he has been very hard at work for some time past [m]aking an opera of Shekespeare's *Antony & Cleopatra*.<sup>436</sup>

<sup>431</sup> Grazie a Walleck, che avanzò la proposta direttamente a Goebbels, Malipiero venne chiamato a Berlino per sostituire Respighi, deceduto nel frattempo, quale giurato dell'Internationales Preisgericht Musik, nel quadro del Kunstwettbewerb organizzato in seno alle Olimpiadi di Berlino dal Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda: cfr. HEINZE 2005, p. 44. Fu in quell'occasione che... «Durante un'importante riunione di musicisti d'ogni nazione, m'incontrai con un ministro che mi fece l'impressione di Satana travestito da uomo. Quando pareva guardarvi scrutava la faccia del vostro vicino. Egli aveva certamente occhi anche dietro la nuca. Il suo sguardo e tutto il suo essere incutevano spavento e ribrezzo. A bruciapelo mi chiede quali fra i musicisti tedeschi viventi io preferivo, gli risposi: Paul Hindemith e Max Trapp. Mi voltò le spalle. Avevo colpito nel segno: Hindemith era già stato eliminato e Max Trapp quasi. Eravamo nel 1936, nel periodo delle Olimpiadi e si andava verso quel patto d'acciaio che tanto acciaio fece poi cadere sull'Italia»: MALIPIERO 1946, pp. 60-61.

<sup>432</sup> «The work, based on Shakespeare's play, was brought to New York through the influence of Hugh Ross, director of the Schola Cantorum and author of many articles on Malipiero. Last Summer in Berlin he worked with the composer on the concert version of the opera that had its successful premiere early a year ago in Rome [sic!]: *Modern Italian Composer's "Caesar" Has First American Hearing*, «News-Week», 23 gennaio 1937, pp. 25-26; «My brief visit with you in Berlin has been an inspiration as well as a great pleasure»: l. d. di Hugh Ross a G. F. Malipiero (New York, 22 gennaio 1937), 2 cc. (int.: «Schola Cantorum of New York»): c. 2; FM, f. «*Giulio Cesare*. Schola Cantorum, New York 1936-1937».

<sup>433</sup> Donald Dickson (UN TRIBUNO) Floyd Worthington (PRIMO CITTADINO) Britton Pool (SECONDO CITTADINO) Arthur Anderson (CESARE) William Hain (MARCO ANTONIO) Richard Hale (BRUTO) William Mercer (CASSIO) Arthur Gerry (CASCA) Jeanne Palmer (PORZIA) D. D. Armstrong (DECIO) Clarence Johnson (METELLO CIMBER); The Philharmonic-Symphony Orchestra, Schola Cantorum of New York, dir., Hugh Ross.

<sup>434</sup> «Siamo lieti di sentire che ha combinato per l'esecuzione, in forma di Oratorio, del *Giulio Cesare* colla Schola Cantorum di New-york. Al riguardo ci metteremo d'accordo col Direttore della nostra Filiale colà che sarà a Milano a giorni. La nostra Copisteria Le ha spedito, per i tagli da apportarsi, una copia slegata della partitura della Sua opera»: l. d. (c. int.: «G. Ricordi & C. / Editori») di Carlo Clausetti a G. F. Malipiero (Milano, 17 agosto 1936). fm, f. «Ricordi - 1936»; «Abbiamo il piacere di accusarLe ricevuta della stim. Sua 20 corr. nonché della partitura, da Lei ridotta per esecuzioni in concerto, della Sua opera Giulio Cesare. La metteremo in lavoro appena possibile. Tanto per Sua tranquillità»: cart. d. (int.: «G. Ricordi & C. / Editori - Milano») di C. Clausetti a G. F. Malipiero (Milano, 26 agosto 1936).

<sup>435</sup> Cfr. le lettere d. (cc. int.: «Schola Cantorum of New York») di H. Ross a G. F. Malipiero (New York, 1° ottobre e 3 dicembre 1936); FM, f. «*Giulio Cesare*. Schola Cantorum, New York 1936-1937».

<sup>436</sup> L. d. (copia) di Wright a H. Ross in Malipiero a Malipiero (Asolo, 18 dicembre 1936), 3 cc.: c. 2; FM f. «*Giulio Cesare*. Schola Cantorum, New York 1936-1937». Non meno significative mi paiono alcune informazioni che, in merito, il *tabloid* newyorkese «News-Week» pubblicò all'indomani dell'esecuzione della *concert version* del *Giulio Cesare*, tra le quali si danno per certe le pressioni del Vaticano al fine di proibire la *Favola*. Le riproduco qui di seguito nel contesto dell'articolo, insieme ad altri sfiziosi *gossip* sul compositore – come la sua *gaffe* alle ultime Olimpiadi di Berlino – e sul presunto, diretto interessamento di Mussolini affinché il *Giulio Cesare* calcasse le scene a Buenos Aires e, 'prossimamente', a Berlino: «Carving a small niche in the hall of popular approvad is something of a lifetime job for a composer. Critics either accuse him of drawing too heavily on his predecessors or say his works is too modern, not understandable. G. Francesco Malipiero's career is no exception, and the Italian musicians, now 54, has only recently become know to general public. That his particular niche has grown fairly sizable was shown last week by the crowd that came to hear a

In mancanza di esemplari della *concert version* del *Giulio Cesare*, il programma di sala del concerto, provvisto dell'«order of events» (TAV. 10) e delle relative porzioni del libretto originale con traduzione a fronte offrono uno schema chiaro della successione dei brani selezionati da Malipiero.

Tav. 10. Piano della *concert version* del *Giulio Cesare*.

#### PART I—THE OUVERTURE

Scene 1—A Roman tribune argues with two citizens.

Scene 2—Caesar's cortege passes, the peoples pray to Jove to protect Caesar while Brutus and Cassius talk aside. The conspirator, Casca, arrives and describes sarcastically Antony's offer and Caesar's refusal of the laurel crown.

Scene 3—After the conspirators have left Brutus, his wife, Portia, comes to him at night trying to learn his plans.

Scene 4—In the Senate House. Caesar parleys with the conspirators and is killed by them. Antony mourns his death.

#### PART II

(a) The introduction to the Second Act is used as an orchestral picture of the confusion and fighting follow a Caesar's murder. (In the actual oper this is the dream of Calpurnia, Caesar's wife, and therefore a prevision of these developments.)

(b) The Song of Robert of Sicily showing Envy's part in the tragedy.

(c) The return of the armies of Antony and Octavius to the chanting of a hymn taken Horace's "Carmen saeculare," after their victory over Brutus and Cassius.<sup>437</sup>

La struttura, tuttavia, è singolare: la prima parte compendia i primi due atti in quattro scene tratte dai quadri I.1-2 e II.3-4 (solo nell'ultima delle quali compare Cesare), quindi, senza soluzione di continuità, la seconda si dipana senza il concorso dei solisti cantanti, ma come una specie di poema sinfonico con cori. In luogo della scena di battaglia, ma in guisa di quest'ultima, grazie al pervasivo impiego del *set* di percussioni, la 'Storm Nightmare' del preludio all'Atto II si stempera – probabilmente, non prima di aver percorso le tensive battute di collegamento che commentano l'inseguimento di Cinna – nel coro «*O falsa invidia, inimica di pace*», alla cui ripresa strumentale segue il *Carmen saeculare*, preceduto dalla sua introduzione orchestrale («The return of the armies of Antony and Octavius»). La *performance* non fu esente, tuttavia da effetti teatrali, così descritti da Ross a Malipiero:

We [ossia Ross e un altro direttore di cui si dirà più avanti] did it in a special manner – our chorus always stands all round the back of the stage, so:  
[schizzo]

---

concert performance of his latest opera, *Julius Caesar*. Presented by the Schola Cantorum and the New York Philharmonic-Symphony Orchestra in Carnegie Hall, New York, it proved a powerful and finely orchestrated work. [...] / RECLUSE: Friends find the blue-eyed, auburn-haired composer a delightful cross between a pixy and a recluse. He spends most of his time with his wife in Asolo, a small hill town near Venice. Here he works incessantly, seeing few people and leaving the premises only for his duties as composition teacher at the near-by Conservatory of Venice. When he does take a vacation, he goes about it with enormous relish and delights in thinking up foolish antics. In Berlin last Summer, he posed as a judge of one of the Olympic Games, broke the complicated traffic rules set up because of the competitions, and assured harassed police officers that he knew no German. Getting into trouble seems inevitable with Malipiero. Luigi Pirandello wrote the libretto for his 1934 opera, *The Legend of Substituted Son*. Mussolini, attending the premiere, appeared indifferent to its realistic scene of prostitutes and its general ridicule of authority. But violent protest from the Vatican suppressed the opera after a second showing. [...] Now Mussolini stands high in public regard. Mussolini, a staunch admirer, helped him launch productions of *Julius Caesar* in Buenos Aires and Berlin. With this opera established all over the world, Malipiero is busy on another of Shakespearean origin, *Antony and Cleopatra*»: «NEWS-WEEK» 1937. In margine al ritaglio di questo articolo inviato a Malipiero, Ross scrisse: «Some of these personal remarks are a little imaginative» (cfr. FM, "Ritagli di stampa", vol. VI, *Giulio Cesare*, 1936-1956).

<sup>437</sup> *Schola Cantorum of New York: Twenty-Eight Season 1936-1937. Carnegie Hall, Wednesday Evening, January 13, 1937*, pp. 6-18; FM, f. "Progr[ammi]. conc[erti]. sinf[onici]. U.S.A."

and I had just a few singers here and there sing at the beginning and others gradually joining in towards the climax at 272, so that one had the mpression of a crowd gradually drawing nearer.

On the other hand, the big scene in the senate house was less effective until Marc Antony came in at “Possento [sic] Cesare”. One could not give a very good impression of the crowd of conspirators, and also I think the scoring of Caesar’s part really requires that the orchestra be placed as in the opera house, so that the singer has a greater advantage.<sup>438</sup>

Se, conformemente al dettato del compositore, il coro che interviene in «*Gentis humanae pater atque custos*» e nella «Song of Robert of Sicily» («*O falsa invidia, inimica di pace*») fu collocato dietro al sipario, inutile dire che quest’ultimo fu alzato durante l’*Hymn* conclusivo. Inoltre, Ross comprese la necessità di affidare i personaggi del *Giulio Cesare* a cantanti dalle spiccate attitudini attoriali. Per il ruolo di Bruto, infatti, Ross non assoldò un baritono qualunque: «My best singers were Brutus (who ha salso been an actor and gave a splendid impression of the brooding character he was playing)».<sup>439</sup> Allora quarantaquattrenne, Richard Hale era un apprezzato *character actor*, tra i cui personaggi impersonati nella sua lunga, successiva carriera cinematografica figurerà pure quello dell’Indovino nel *Julius Caesar* (1953) di Joseph L. Mankiewicz, prima di ripiegare, “sul viale del tramonto”, come *guest star* in numerose serie TV ( richiestissima, soprattutto, per rivestire i panni di anziano Capo di tribù native americane). Invero, come si è già intuito, sempre dal resoconto di Ross si evince che questa *First performances in North America* fu un’ esecuzione in forma semiscenica che, per i movimenti scenici degli attori-cantanti e la direzione del coro *off stage*, si avvale della collaborazione – non segnalata nel programma di sala – di Alexander Smallens, direttore d’orchestra che di Malipiero aveva eseguito le *Sette canzoni* a Philadelphia (15 maggio 1930) e, a quest’epoca, attivo soprattutto a Broadway (dove, nel 1934, presentò *Porgy and Bess*). Non meno elettrizzati di Smallens («Alec Smallens was tremendously taken by the stage possibilities and wants to do the work at the first opportunity. He even said he would write to you about it»), quella sera alla Carnegie Hall si trovavano, seduti tra il pubblico, il violinista Joseph Szigeti, il compositore e organista Johan Wagenaar («were present and very enthusiastic»), nonché, tra gli accreditati dalla stampa, un ventisettenne Elliot Carter, che, dalle colonne di «Modern Music», passerà al vaglio pregi e difetti di questo ‘mini-*Giulio Cesare*’:

Si sono ascoltate in questa stagione molte [...] opere nuove. Prima di tutto il *Giulio Cesare* di Malipiero (eseguito dalla Schola Cantorum) che è la migliore delle opere recenti di questo compositore. Eroica piuttosto che realistica e drammatica, questa musica italiana, per la vacuità e la mancanza di forza, è stranamente inadeguata nella grande scena dell’assassinio. Comunque nei momenti di minore rilievo è sovente di buona qualità. La sua caratteristica migliore è l’eccellente scansione dei recitativi vocali, ad esempio quello della prima scena. Malipiero ha sviluppato nelle scene di tenerezza un lirismo assai espressivo che è raro trovare nelle sue composizioni. Malgrado i molti aspetti interessanti, questo spartito si può dire non aggiunga molto al repertorio delle opere moderne che contano e che per la maggior parte non si sono ancora sentite da noi.<sup>440</sup>

Mentre il pubblico, disorientato, forse, da questa ‘rappresentazione’ in sede concertistica, fu «very cordial in applause, but rather more astonished than convinced – certain passages were much easier than other to understand in the concert version – that is especially true of the first choral passage “pater atque custos” which sounded lovely. [...] The critics were rather divided in feeling»,<sup>441</sup> scrisse ancora Ross e, nel mucchio delle recensioni inviate a Malipiero, segnalò come meritevole d’attenzione quella di William James Henderson, firma storica del «Sun», il quale, in buona sostanza, si

---

<sup>438</sup> L. d. di H. Ross a Malipiero (New York, 22 gennaio 1937) cit., c. 1; FM, f. “*Giulio Cesare*. Schola Cantorum, New York 1936-1937”.

<sup>439</sup> *Ibidem*.

<sup>440</sup> CARTER 1989, pp. 83-84.

<sup>441</sup> L. di Ross a Malipiero (New York, 22 gennaio 1937) cit., cc. 1-2; FM, f. “*Giulio Cesare*. Schola Cantorum, New York 1936-1937”.

attestò sulle stesse posizioni di Carter, non mancando, però, di rilevare la particolare tinta della partitura: «some of the orchestral portions of Malipiero's work had certain degree of force, but analysis might lead to the conviction that after all there was nothing particularly new or dramatic in imitations of the scream of the *Roman buccina* or some abruptly projected dissonances of Stravinskian character»,<sup>442</sup> riferendosi certamente al preludio all' Atto II o, forse, all' interludio al calor bianco avanti «*O falsa invidia, inimica di pace*». Per il resto, se lo «*stile parlante*» di Malipiero<sup>443</sup> richiamò alla mente dei recensori i nomi di Caccini, Peri, Monteverdi, Verdi – quello dell' *Otello* e del *Falstaff* ovviamente<sup>444</sup> – e Pizzetti (rispetto al quale la pietra del paragone era, anche in questo caso, il *Fra Gherardo*, diretto al Metropolitan, nel 1929, da Serafin<sup>445</sup>), riguardo ad altre, più effusive pagine, si scrisse che «there is something spare und unrewarding in this music, save when it momentarily savors of Puccini». <sup>446</sup> L'interazione tra vocalità declamata e tessuto leitmotivico, propria, dalla *Fanciulla del West* in poi, dell'ultimo Puccini e la modalità e politonalità che intridono *Turandot*, comuni al *Giulio Cesare*, m'inducono a non biasimare i critici *yankees*, i quali, certamente, furono parimenti sedotti dalla cantabilità e dal gusto 'floreale' dell'arioso di di Porzia:

ES. 68. I.2, bb. 559-587 (GCcp, pp. 46-47): 562 e sgg.

The image shows a handwritten musical score for three parts: Treccia, Basso, and Porzia. The Treccia part is at the top, followed by the Basso part, and then the Porzia part. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Measure numbers 560, 565, and 570 are circled in the score.

<sup>442</sup> HENDERSON 1937.

<sup>443</sup> *Ibidem*.

<sup>444</sup> «New York opera goers would have to set aside all their experiences in Italian opera and begin their education from the alphabet of song-speech in order to arrive at an appreciation of this work. And in the end we doubt whether there is an artistic gain in the deliberate discarding of all that has accumulated through the years of development between Peri's Euridice and the finest creation of the modern lyric Shakespearian opera Verdi's *Otello*»: *Ibid*.

<sup>445</sup> «This general idea of lyric declamation by the characters, while the broader outlines of the music are primarily in the orchestra, has been attempted before – Pizzetti's *Fra Gherardo* was an example – but with infrequent success, Malipiero can be credited with at least a partial success in this matter: his recitative is often flexible, lyric, dramatically poignant, but does not always escape more weighty and pedestrian moments when it seems more like retarded declamation»: PERKINS 1937.

<sup>446</sup> T. 1937; «The score is strewn with motives for Caesar, Brutus & Co., motives carefully varied and combined when the dramatic situation suggests it. But the music is dry as dust. It is best when there is a relapse into Puccinianism. This is particularly noticeable in the part of Marc Antony»: DOWNES 1937; «Malipiero in spite of his blend of archaism and modernism did not disdain to remember the inversion of the common chord associated with Julien in *Louise* [anche qui!] and odds and ends from Puccini»: SANBORN 1937.

*Soprano*  
Sogni notte dura. Ho insi-stito e vi avete pestate i piedi con impo-

*Mezzo-soprano*  
gnenza e conde- -ponete alle mie domande, con un gesto di collera mi-

*Tenore*  
e ve li fatto segno di benivolenza. Pro- e ragimevole, dea

*Contraltina*  
Non stube- - less tutto.

*Mezzo-soprano*  
vessa perdute la salute impiegherebbe tutti, ma se pernacque stante.

*Contraltina*  
e quello di affrettate fatto, ma buona l'or - dea. Ritornate al riposo.

Nonostante l'audizione giocoforza frammentaria ed ellittica, l'interpretazione musicale si rivelò eccellente, grazie alle blasonate compagini newyorkesi e alla qualità dei cantanti solisti, che, istruiti da un pioniere della *Early Music* quale Hugh Ross fu,<sup>447</sup> sostennero il "recitar cantando" malipieriano evidentemente meglio dei loro colleghi italiani (D. D. Armstrong, che sostenne la parte di uno dei

<sup>447</sup> Oltre al «*Te Deum*» dai *Quattro Pezzi sacri* di Verdi, che il coro aveva già eseguito sotto la bacchetta di Toscanini nel 1931, nella prima parte del concerto figurava, in prima esecuzione assoluta per le Due Americhe, una selezione del *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi (nell'edizione a cura di Hans Redlich), anche se Malipiero aveva consigliato Ross di far precedere l'esecuzione del *Giulio Cesare* dalla *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri, ma, una volta dopo averne compulsato il manoscritto, Ross dovette confessare al compositore: «I must apologize for not writting from Brussels but a complete a view of Cavalieri's oratorio convinced me that it would be difficult to make a success of it in concert form. I think it definitely requires the stage settings. In consequence, I am more inclined to choose part of the *vespri* of Monteverdi to go on a program with your concert arrangement of *Julius Caesar*» (l. [c. int.: «Schola Cantorum of New York»] di Ross a Malipiero [New York, 1° ottobre 1936]; FM, "Ross Hugh").

due Cittadini intervenuti nella *first scene*, fu anche il basso solista nelle pagine scelte dai *Vespri della Beata Vergine* di Monteverdi, eseguite nella prima parte del concerto e per la prima volta nelle Americhe).<sup>448</sup> La sintesi stilistica di antico e moderno di questa versione ‘pocket’ del *Giulio Cesare* non lasciò indifferente nessun critico newyorkese e sortì un’impressione decisamente positiva anche nel caso della spersonalizzata, piana e vacua retorica del *Carmen saeculare*. Oltre a essere prossima a una visione di dramma musicale il più possibile concentrata sui personaggi e a detrimento del *côté* scenografico (vicina a quella maturata dal compositore dopo aver completato il *Giulio Cesare*),<sup>449</sup> che, all’indomani del successo newyorkese della *concert version* del suo primo dramma da Shakespeare, Malipiero avesse scommesso sulla possibilità che quest’ultima potesse circolare più agevolmente rispetto a quella scenica è implicito in due lettere dei gerenti di Casa Ricordi, in merito alla richiesta del compositore affinché gli si inviassero due copie dello spartito non rilegate per poter «approntare la riduzione per canto e piano dell’opera senza scena».<sup>450</sup> Tuttavia, né presso il FM né all’ASR v’è traccia alcuna della bozza di questa edizione, la quale, in virtù della sempre più stretta *liaison* tra l’Italia fascista e la Germania nazista, non poteva certo sperare di circolare ulteriormente negli USA. Nel novembre del ’37, dopo il *Macbeth* ‘voodoo’ dell’anno allestito l’anno precedente, in divisa militare nera e irrigiditi nelle più rituali *attitudes* fasciste, gli attori del Mercury Theatre, la compagnia fondata e diretta da Orson Welles, metteranno in scena a Broadway *Julius Caesar: The Death of a Dictator* (New York, Mercury Theatre, 11 novembre 1937), un tetro, innovativo e attualizzante adattamento del *Julius Caesar* di Shakespeare, introdotto da una *overture* intitolata da Marc Blitzstein *The Fascist March* e volto a stigmatizzare “Terrore e miseria del Terzo Reich” (e della Terza Roma).



FIG. 23. «Hail Caesar!».<sup>451</sup> La compagnia del Mercury Theatre in *Julius Caesar* (secondo da sinistra, Orson Welles as Brutus).

<sup>448</sup> Non può non essere messo in relazione all’impossibilità di «to accept this declamation without reservation», infatti, la resa di quest’ultima da parte dei cantanti (maschi) che parteciparono alla prima assoluta genovese del *Giulio Cesare* segnalata dall’inviato del newyorkese «Musical Courier»: «A defect already existent in embryo in the play, is unfortunately accentuated in the opera: the lack of saliency of the protagonist, since Caesar’s appearances on the stage are still rarer and briefer and his discourse reduced to an emphatic skepeton or nearly so. This drawback was further stressed in the interpretation by the circumstance that Caesar was impersonated by Giovanni Inghilleri, whose light baritone is no match for the more robust organ of Apollo Granforte (Brutus) who got most of the solo spotlight. Inghilleri’s stature is also insufficient and his make-up bordered too much on the clownish. These two parts might better have been exchanged mutually, all the more since Inghilleri’s vocal subtlety is better suited to the tormented dreamer, Brutus» (HALL 1936<sup>a</sup>).

<sup>449</sup> «Sto lavorando a un’opera in 3 atti che è quasi il seguito del *Giulio Cesare*. Niente cori, niente messa in scena: 2 personaggi in prima linea e un ultimo atto magnifico drammaticamente. L’origine è pure shakespeareana»: l. di Malipiero a Questa (Asolo, 22 ottobre 1936) cit.

<sup>450</sup> «Caro Maestro, / Rispondiamo subito alla Sua lettera [del] 26 corr. da Parigi, lettera del cui contenuto abbiamo preso buona nota. / [...]. / Riguardo al *Giulio Cesare*, perché possa approntare la riduzione per canto e piano dell’opera senza scena, provvediamo a spedirLe ad Asolo due copie della partitura non rilegate ed una copia coi tagli, come da desiderio espressoci»: l. d. (c. int.: «G. Ricordi & C. / Editori») di C. Clausetti e R. Valcarengi a G. F. Malipiero (Milano, 26 giugno 1937); FM, f. «Ricordi - 1937». «Preg. M.° G. Francesco Malipiero / [...]. / Del *Giulio Cesare* il Magazzino ha avuto ordine di spedirLe due copie dello spartito canto e piano (che non esistono slegati) per il lavoro che intende fare. Tanto per Sua norma»: l. d. (c. int.: «G. Ricordi & C. / Editori») di C. Clausetti e R. Valcarengi a G. F. Malipiero (Milano, 5 luglio 1937); FM, ivi.

<sup>451</sup> WELLES 2001, p. 109.

Benché la tragedia in cinque atti di Shakespeare fosse stata concentrata da Welles in poco meno di un'ora e mezza di spettacolo, incentrandolo sul personaggio di Bruto, da lui ricoperto (FIG. 23),<sup>452</sup> la scena del martirio di Cinna non fu affatto sacrificata; anzi, nel «The Catholic Word» (December 1937) Euphemia Van Rensseler Wyatt scrisse: «Not even the Group Theatre in all their frenzy against dictators ever devised a more thrilling scene than that in which the poet, Cinna, is swallowed up by an angry mob, and yet on comes home to find that Shakespeare wrote it just that way»<sup>453</sup> e Norman Lloyd, che impersonò il poeta, dichiarò che il suo personaggio «symbolized what was happening in the world, if your name was Greenburg—and even if you weren't Jewish».<sup>454</sup> (Se solo Malipiero non avesse malauguratamente omesso l'episodio di Cinna, forse, nella *concert version* del *Giulio Cesare* il coro «*O falsa invidia, inimica di pace*» avrebbe potuto, col senno del poi, essere apprezzato in tutta la drammaticità del suo messaggio.) Il 28 maggio 1938 lo spettacolo firmato da Welles era, ormai, alla sua 157<sup>a</sup> rappresentazione<sup>455</sup> e verrà più volte ripreso in una versione radiofonica a partire dal successivo 11 settembre, allorquando, in Italia, erano già entrati in vigore i primi provvedimenti delle famigerate “Leggi per la difesa della razza”. Il 4 giugno andava in scena al “Maggio”, in prima assoluta e per la regia di Walleck, *Antonio e Cleopatra*. Il festival fiorentino, allora alla sua IV edizione e del quale Labroca era diventato sovrintendente, venne inaugurato il 9 maggio col *Simon Boccanegra* di Verdi, rappresentazione alla quale assisterono il Duce e il Führer, in occasione dell'ultima tappa della visita ufficiale in Italia di quest'ultimo, in veste di alleato del primo.

Per quanto su una piazza teatrale decisamente minore, a Gera, in Turingia, il 6 dicembre 1938 il *Giulio Cesare* venne accolto con tutti i crismi dell'ufficialità, come testimoniò al compositore – non presente alla rappresentazione – il responsabile della filiale tedesca di Casa Ricordi:

Caro Maestro Malipiero,

è stato, mi creda, un magnifico successo quello di ieri sera del Suo *Giulio Cesare*. Come Le ho telegrafato, dopo lo spettacolo e dopo avere udito l'opera e sentito il successo del pubblico e la voce di qualche critico che conosco.

Ma andiamo per ordine e facciamo una narrazione dettagliata che certo Le farà piacere. L'interesse della serata era anche dimostrato dalla presenza di alcuni Intendenti e direttori d'orchestra di diversi teatri tedeschi venuti a Gera per l'occasione, fra cui l'importante Intendente dell'Opera di Amburgo, Dr. [Heinrich Karl] Strohm, con il suo General Musik Direktor [Eugen Jochum], il Presidente della Reichstheaterkammer, Dr. [Ludwig] Körner, di un rappresentante ufficiale del Ministero degli Affari esteri tedesco, e da una ventina di critici musicali importanti, forse più, venuti da Berlino, Francoforte, Lipsia, ecc.

Alla rappresentazione è stato [dato] un carattere di ufficiale nel quadro del recente accordo culturale fra i due paesi, il teatro era imbandierato e dopo la rappresentazione è stata offerta una cena fredda dall'Oberburgmeister in un grande albergo di Gera, a cui erano invitati il Principe di Reuss, il Presidente Körner, gli artisti ed un centinaio di personalità della politica, dell'esercito e dell'arte che avevano presenziato presenziato [al]lo

<sup>452</sup> «We jump then to the quarrel scene of Brutus and Cassius. For the rest of the play is Brutus'—Brutus realizing his disaster, Brutus in a brief scene with his page, Brutus running on his sword, and over Brutus' body Antony's epilogue of praise»: stralcio dalla recensione di Stark Young («The New Republic», 1° dicembre 1937), cit. in FRANCE 2001, pp. 103-107 («*Julius Caesar*». Preface): 105.

<sup>453</sup> Cit. *ibidem*. Chiosando, Richard France afferma che «Possibly Wyatt, annoyed by the Group's patently doctrinaire productions, was pleased to believe that a faithful adaptation of Shakespeare could serve the same purpose. As Stark Young pointed out [nella sua recensione; cfr. n. *supra*], however, Welles reordered this scene from Shakespeare's play (III.3) more radically than any other in his production. “The scene in Shakespeare is short, and is partly comic relief. This Mercury version makes a long scene of it, writes in lines [taken from I.1 of *Coriolanus*] puts in much business and turns it all into grapping sarcasm and horror”. [...]. The Mercury audience made Cinna's experience their own, representing as it did their worst fears for themselves and for dearest to them abroad»: *ibid*.

<sup>454</sup> Cit. *ivi*, pp. 105-106. Non foss'altro che per le prescrizioni musicali presenti in questo punto del *playscript*, per curiosità, riporto la didascalia dell'uccisione di Cinna the Poet: «(the lights dim. There is a series of drum and organ roars [n. by France: “A Hammond organ was struck full volume on all its bass keys for forty-five seconds”]. On the third, a column of helmeted soldiers can be seen in the hal-light, entering from stage right, climbing the steps to the top platform, descending the ramp, and exiting stage left. The beating of a snare drum is heard. It grows in intensity, accompanied by the plaintive sound of a bugle and a French horn. The lights come up to reveal Brutus in uniform. Trebonius enters stage right as the music fades out.)»: WELLES 2001, p. 155.

<sup>455</sup> Cfr. <1' <https://www.ibdb.com/broadway-production/julius-caesar-12311>>. Ultima consultazione: 11 settembre 2016.

spettacolo. L'Oberburgmeister ha fatto un bellissimo discorso, inneggiando all'amicizia fra i due popoli, alla Sua arte ed al successo della serata. Anzi dato che ero l'unico italiano presente, per consiglio (quasi per imposizione) di Winkler e dell'Intendente, il Suo umile ma devoto amico dovette, suo malgrado, fare un discorsetto di ringraziamento in tedesco, a nome Suo, dell'editore ecc.

Per quanto riguarda il lato tecnico della rappresentazione, Le dirò che tutto è stato preparato con una cura e con tale amore, veramente insuperabili. Al primo posto è doveroso che io Le segnali il Maestro Winckler, il quale ha tradotto l'opera egregiamente e l'ha concertata e diretta magnificamente. Gli artisti, Giulio Cesare, Bruto, Cassio e tutti gli altri eccellenti. Anche le scene e le decorazioni, i cori, i movimenti di massa, tutto bene e bello. Le difficili scene della tempesta e della battaglia, realizzate con ottimo gusto, e le scene culminanti, l'uccisione di Cesare, il suicidio di Cassio e Bruto hanno emozionato il pubblico. Anche il coro del *Carme secolare* è piaciuto molto. Alcuni critici che conosco mi hanno detto che il *Giulio Cesare* è il Suo capolavoro.

Il teatro ha preparato le cose con grande signorilità e ripeto, con grande cura ed amore [...].

Che peccato che Lei non è venuto: tutti mi hanno domandato notizie Sue e tutti sono stati assai dispiaciuti della Sua assenza.

Giorgio Pagano<sup>456</sup>

Dodici giorni dopo, Pagano tornerà a scrivere a Malipiero che anche le repliche riscossero un successo «grande e fuori del normale»<sup>457</sup> e il 25 febbraio, l'*Antonio e Cleopatra* verrà ripreso allo Staatstheater di Bremen, riscuotendo un successo ben più caloroso di quello di stima ricevuto a Firenze: «Ossequi e saluti a Sua Eccellenza [Bottai]. Qui tutti parlano della “Carta della scuola”. Accludo prova[.] Il mio *Antonio e Cleopatra* va benissimo. Ancora Ossequi», recita la cartolina inviata, colà, da Malipiero a Nelia Ciocca Bottai.<sup>458</sup>

Sarà certamente in virtù dell'alta considerazione di cui Gian Francesco Malipiero godeva in Germania se il MIN.CUL.POP., diramando il 18 novembre 1939 la seguente velina: «Smettere ogni opera di campagna contro Malipiero e le sue opere»,<sup>459</sup> poneva fine alla denigratoria campagna della stampa farinacciana che, non senza toni squisitamente antisemiti, aveva già da quasi due anni preso apertamente di mira Casella, Malipiero e, tra i più giovani fautori del “novecentismo”, Petrassi.<sup>460</sup>

---

<sup>456</sup> L. d. (c. int.: «G. Ricordi & Co., Leipzig») di Giorgio Pagano a G. F. Malipiero (Leipzig, 8 dicembre 1938); FM, F. “Ricordi 1939”.

<sup>457</sup> L. d. (c. int.: «G. Ricordi & Co., Leipzig») di Pagano a Malipiero (Lipsia, 20 dicembre 1838), ivi.

<sup>458</sup> Cart. illustrata («Bremen Essighaus») di G. F. Malipiero a Cornelia (Nelia) Ciocca Bottai (Bremen, 24 febbraio 1939); FAeAM, FB, 4.1 (Carteggio: appendice), b. 67, f. 329, 1527 “Ciocca Bottai Nelia - Malipiero, Francesco”.

<sup>459</sup> Cit. in TRANFAGLIA 2005, p. 218. Di lì a poco, il risarcimento: «Incaricati di comporre una nuova opera lirica dal Ministero della Cultura Popolare: / Alfano Franco, Casella Alfredo, Malipiero G. Francesco, Mulè Giuseppe, Pick-Mangiagalli Riccardo, Rocca Ludovico, Wolf Ferrari Ermanno, Zandonai Riccardo»: *Riconoscimenti ufficiali riguardanti Accademici di Santa Cecilia*, in *Regia Accademia di Santa Cecilia, Annuario 1939-1940 - XVII-XVIII (CCCLV-CCCLVI)*, Roma, Soc. Tip. A. Munzio, 1939 [1940], p. 122.

<sup>460</sup> Cfr. n. 410. In quel periodo Nicola De Pirro fu personalmente vicino a Malipiero e poté constatare quanto la campagna del «Perseo» lo avesse prostrato: «Egli continuò a produrre e lavorare sempre in un clima di avversione anche se ufficialmente si fece qualche gesto per riparare i torti che non gli erano mancati. Ogni scritto, ogni parola dei suoi detrattori lo feriva profondamente: allora si sfogava con me: “Caro amico, scriverti è un piacere per me, perché sono lieto di comunicare con te, leggermi non so se sia un piacere per te. Comunque è mio dovere segnalarti un articolo di orribili, ignobili ingiurie contro di me sul *Perseo* del 1° gennaio. Casella ha fatto, secondo me, l'errore di dire, in certe interviste e conferenze, cose che era meglio non dire, ma io che c'entro? Lavoro e soffro tacendo” (Giugno 1938)»: DE PIRRO 1960, p. 155.

## 5.

### **Giulio Cesare «per teatro di masse»: di alcune inedite musiche di scena di Riccardo Malipiero Jr.**

Mussolini sancì l'uscita dell'Italia dalle Nazioni Unite l'11 dicembre 1937 e, sempre emulando la Germania, il MIN.CUL.POP.<sup>461</sup> impose alla SIMC di uscire dall'ISMC, accusata di essere «una “società comunista” (o comunque antifascista)». <sup>462</sup> Giocoforza, da allora e *in tempore belli*, il raggio d'azione delle giovani leve di compositori, concertisti e direttori d'orchestra italiani andò progressivamente a limitarsi, in Europa, alla Germania ed entro i confini dei paesi posti sotto la giurisdizione dell'Asse. I primi scambi culturali studenteschi tra le due nazioni alleate si registrarono già a monte della ratifica del “Patto d'Acciaio” (22 maggio 1939) e dei primi protocolli d'intesa italo-tedeschi,<sup>463</sup> come, per esempio, l'invito rivolto a una delegazione di universitari tedeschi a presenziare ai Littoriali della Cultura e dell'Arte che si svolsero a Palermo nella primavera del '38 (ospitalità contraccambiata quello stesso anno a Heidelberg). Il 4 aprile dell'anno successivo, nella sede dei GUF «Ugo Pepe» di Milano, in Piazza Giovinezza (in seguito ritornata a essere Piazza dei Mercanti), il Reichsstudentenführer Gustav Adolf Scheel espose i primi risultati della cooperazione tra le organizzazioni studentesche tedesche e quelle italiane e colse anche l'occasione per presentare, nel quadro degli scambi bilaterali tra la Reichsstudentenführung e i GUF, la *tournee*, in corso, dell'orchestra sinfonica del NSDStB (Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund),<sup>464</sup> diretta da Wolfram Roehrig. Da Trieste (città ospitante quell'anno l'ultima edizione dei Littoriali), toccando Venezia, Bologna, Firenze e culminando a Roma,<sup>465</sup> la *tournee* dell'orchestra del NSDStB si sarebbe conclusa il 13 di quello stesso mese alla Sala Grande del Conservatorio di Milano, ospite del Centro Sperimentale di Musica del locale GUF. Quest'ultimo – un *unicum*, specie per la divulgazione della musica contemporanea, nel contesto delle attività culturali dei Gruppi Universitari Fascisti – venne fondato nel '34 dal violinista, compositore e direttore d'orchestra Primo Casale<sup>466</sup> e dall'allora ventenne Riccardo Malipiero Jr, nipote e allievo di Gian Francesco, presso la cui

---

<sup>461</sup> Adeguamento (e aggiornamento) del Ministero per la Stampa e la Propaganda sul calco del *Propaganda-ministerium* tedesco (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda), il Ministero per la Cultura Popolare fu istituito ufficialmente con il RD 27 maggio 1937, n. 1928.

<sup>462</sup> NICOLODI 1975, p. 120.

<sup>463</sup> Come, per esempio, quello per le trasmissioni radiofoniche, siglato dal direttore generale dell'E.I.A.R., Raul Chiodelli, e il Reichs Intendant des Rundfunk, Heinrich Glasmeier, a Roma, nell'ottobre del '38. Una relazione su questi colloqui si legge in «Il Musicista», VI/2-3 [novembre-dicembre 1938-XVII], p. 49, e già nel numero successivo del bollettino del SNFM si darà notizia dell'immediata attuazione di tale protocollo d'intesa: cfr. *ivi*, VI/4 (gennaio 1939-XVII), p. 70.

<sup>464</sup> Cfr. SCARAMBONE 1939.

<sup>465</sup> Con un concerto alla presenza del ministro della Cultura Popolare Alfieri, dell'ambasciatore tedesco Eberhard von Mackensen, del vicesegretario nazionale dei GUF Salvatore Gatto e di Ferdinando Mezzasona, suo predecessore e, ora, vicesegretario nazionale del PNF.

<sup>466</sup> «È nato a Verrua Po (Pavia) il 6 gennaio 1904; ha studiato al Conservatorio di Milano, conseguendo il Diploma di violino nel 1925 e quello di composizione nel 1932. Si dedicò dapprincipio al violino entrando a far parte del Quartetto Abbado-Malipiero [violoncellista del quale era, appunto, Riccardo Malipiero *senior*], svolgendo anche attività di insegnante negli Istituti musicali di Pavia e di Vigevano dove tuttora insegna. Da qualche anno svolge notevole attività di Direttore d'orchestra e, fondata nel 1934 *Juvenilis Lympha*, ne è da allora il Direttore stabile. Ha diretto concerti a Milano (Società del Quartetto, Amici della Musica, Ufficio Concerti, Estate musicale ecc.), Pavia, Bergamo, Brescia, Vicenza, Como. Fu membro delle Commissioni ai Littoriali della Cultura e dell'Arte degli anni XV [1937] e XVI [1938]. È uno dei Dirigenti del Centro Sperimentale di Musica di Milano e Direttore Tecnico del Dopolavoro Provinciale della stessa città. Tra i vari suoi lavori ricordiamo il Quartetto in Sol per archi, vincitore della Rassegna Interprovinciale del Sindacato Musicisti di Milano (1936): SNFM 1939, pp. 116-117. In seguito fu orchestrale al Teatro alla Scala e, a partire dal 1948, nella Orquesta Sinfónica Venezuela. A Caracas fondò il Coro del Teatro Municipal e proseguì l'attività di direttore d'orchestra, nonché d'insegnante (Armonia e contrappunto alla “Lamas School of Music”, Composizione al Conservatorio “Juan José Landaeta”). *Ivi*, morì il 7 agosto 1981.

classe di composizione al Liceo musicale «Benedetto Marcello» di Venezia, dopo aver conseguito il diploma in composizione, completò la propria formazione tra il 1937 e il '38.

In apertura del programma offerto dalla “Reichsstudentenorchester” figurava, a dimostrazione del livello di rappresentatività raggiunto da Gian Francesco Malipiero tra i compositori italiani nel Terzo Reich, la prima delle due serie di *Pause del silenzio*, ma in questa sede interessa, piuttosto, un titolo del programma che la controparte, ossia l’Orchestra Universitaria Italiana diretta da Casale, presenterà in altrettante città della Germania – comprese Vienna e Graz, recenti acquisizioni territoriali del Reich – a cavaliere del giugno del '39:<sup>467</sup> *Giulio Cesare*, ossia, come meglio specificarono le fonti giornalistiche del tempo, «brani sinfonici dal dramma *Giulio Cesare* per teatro di masse» di Riccardo Malipiero. Il recente ritrovamento di queste musiche di scena apre interessanti prospettive d’indagine sul Teatro di massa (in questo caso, a tema cesariano). In generale, infatti, si è portati a credere che, con il fallimento di *18 BL* e il conseguente tentativo della propaganda di Regime di insabbiarlo (dando a credere che validi succedanei del Teatro di massa fossero i titoli teatrali e operistici di repertorio realizzati dai “Carri di Tespi”), svanissero, per dirla con Schnapp, «le speranze di una generazione di giovani intellettuali» circa l’avvento di un teatro rivoluzionario fascista.<sup>468</sup> D’altra parte, l’approssimarsi della Guerra d’Etiopia determinò, in virtù dell’economia di guerra, una progressiva perdita d’interesse, da parte del Regime, a investire danaro per la realizzazione di questo genere di spettacoli, accantonando il progetto di realizzare faraonici anfiteatri atti alla rappresentazione di questi ultimi o, ancora, l’immenso “AUDITORIUM” che sarebbe dovuto sorgere al termine di Via dei Trionfi a Roma, in asse con il Foro Mussolini, e accogliere l’Accademia di Santa Cecilia (antenato, si può ben dire, dell’Auditorium Parco della Musica):

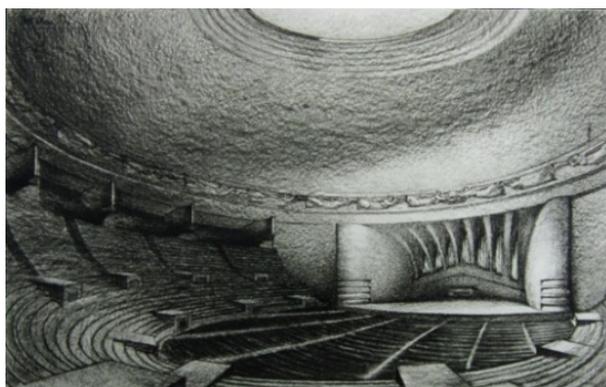


FIG. 24. Mario Palanti, *Dettaglio prospettico del Grande Anfiteatro* (1935).<sup>469</sup>

<sup>467</sup> «Roma, 25 aprile. È oggi partita per un giro artistico in Germania un’orchestra dei Gruppi fascisti universitari, la quale darà otto concerti nelle città di Monaco, Stoccarda, Heidelberg, Darmstadt, Berlino, Lipsia, Vienna, Graz. Questo viaggio, che durerà fino al 6 maggio, sarà la restituzione di quello compiuto recentemente dalla «Reichsstudenten-orchester» che ha dato in Italia uguale numero di concerti nelle città di Trieste, Venezia, Firenze, Bologna, Genova, Roma, Torino e Milano, organizzati dai vari GUF. L’orchestra è costituita di 73 elementi ed è diretta dal maestro Primo Casale. Le partiture soliste sono affidate ai littori d’esecuzione musicale dell’anno XVII. Il programma che l’orchestra eseguirà in Germania è il seguente: Primo tempo: 1) Giuseppe Verdi: Sinfonia dell’opera *Luisa Miller*; 2) Ennio Porrino: *Sardegna*, poema sinfonico; 3) Ludwig v[an]. Beethoven: *Triplo concerto* per pianoforte, violino, violoncello e orchestra. – Secondo tempo: 4) Arcangelo Corelli: *Tre tempi per archi* [dal *Quinto Concerto grosso* in Si<sup>b</sup> maggiore, op. 6 n. 5]; 5) Riccardo Malipiero: brani sinfonici dal dramma *Giulio Cesare* per teatro di masse; 6) Gioacchino Rossini: sinfonia dall’opera *Gazza ladra*: «CORRIERE DELLA SERA» 1939. Si veda, inoltre, «POPOLO D’ITALIA (IL)» 1939<sup>b</sup> e «ARTI (LE)» 1939. Quest’ultima fonte, posteriore alle altre, nell’enumerare le città toccate dalla *tournee*, non riporta, però, la città austriaca di Graz.

<sup>468</sup> SCHNAPP 1996, p. 181.

<sup>469</sup> Uno degli otto progetti, ‘simil-Pantheon’, presentati dall’architetto milanese Mario Palanti, vincitore del Concorso per l’“AUDITORIUM” (PALANTI 1935, tav. XXXV). Soluzione C: anfiteatro a forma circolare e del diametro, in pianta, di 110 m; capacità: 18.000 persone a sedere.

In questo senso, la posa della prima pietra di Cinecittà (29 gennaio 1936), il nuovo ‘laboratorio’ per la sintesi delle logotecniche del Regime, sembrò simboleggiare per il Teatro di massa la pietra tombale e il Grande schermo il sudario in cui avvolgere quest’ultimo veicolo di propaganda e spazio ‘liturgico-teatrale’ per celebrare il Partito e cementare l’identificazione, in esso, dell’Uomo-Massa. Pochi giorni prima, commentando la relazione sulla settimana di lavori del Consiglio delle Corporazioni dello Spettacolo (svoltasi tra il 4 e l’11 gennaio), Mussolini aveva praticamente liquidato, così, il Teatro di massa, sentenziando, lapidario, che il “Teatro dei Ventimila” «fu un malinteso [...]. Si credette che dovessero essere 20.000 spettatori. Ad un anno di distanza possiamo dire che quell’esperimento non riuscì. Basta un teatro per quattro o cinque o sei mila posti. Anche per ragioni acustiche».<sup>470</sup> (Una capienza, comunque, più che doppia rispetto a quella, per esempio, del *Totaltheater* progettato da Gropius, nel 1927, per Piscator; FIG. 29) Nonostante questo ‘epitaffio’, ancora nel 1939, mentre nei pressi di Littoria, a Sezze, un’*équipe* di architetti e ingegneri si affacciava intorno a un anfiteatro naturale ai piedi dei monti Lepini,<sup>471</sup> a Milano era ancora all’ordine del giorno del Consiglio podestarile il progetto di realizzare un auditorium della capienza di ventimila persone (che, dapprima, si pensò di costruire sull’area del Teatro Dal Verme<sup>472</sup>). Nell’attesa, ad alimentare i sogni di gloria di un giovane compositore milanese come Riccardo Malipiero fu, forse, quel mastodontico “Teatro d’acciaio” (FIG. 25), anch’esso della capienza di ventimila persone ed eretto quell’estate per la terza e ultima volta con duecento chilometri di tubi metallici all’ombra della Torre del Filarete, nel Cortile delle Armi del Castello Sforzesco, per le annuali Estati Liriche Milanesi, promosse dal MIN.CUL.POP. attraverso la Direzione Generale del Teatro.<sup>473</sup>



FIG. 25. Il “Teatro dei Ventimila” di Milano (estate 1937).

<sup>470</sup> Cit. in BRAGAGLIA 1936.

<sup>471</sup> Cfr. «POPOLO D’ITALIA (IL)» 1939<sup>a</sup>.

<sup>472</sup> Cfr. GALLARATI SCOTTI 1939.

<sup>473</sup> Alcune cifre: «L’immenso anfiteatro delle tribune e il palcoscenico nascondono [...] un complicatissimo intrico di sostegni metallici in forma di tubi congiunti. [...] le tribune del popolo – sistemate [...] con le spalle rivolte alla torre del Filarete – hanno la massima altezza che giunge fino alla prima trifora della torre, 50 m di profondità ed un perimetro totale di 171 m, il che consentirà appunto di far trovare posto a sedere a 20.000 persone. [...] i tubi metallici impiegati nell’intera costruzione, allungati l’uno sull’altro, darebbero uno sviluppo di quasi 200.000 m [...]. Questa sterminata distesa di tubi ha richiesto l’impiego di 100.000 giunti, di 200.000 rondelle, di 400.000 dadi. [...] Il palcoscenico, [...] non è soltanto colossale per la sua lunghezza di 111 m (compresi due scalandroni laterali), per l’ampiezza del suo boccascena, che raggiunge i quaranta metri (il boccascena dei maggiori teatri nostri [...] variano dai 14 ai 18 m), ma offre anche un esempio eccezionale di meccanismi senza precedenti [...]. Le vaste cavità interne sono dalla base al sommo percorse da scale e scalette [...]. È ovvio che ciò gioverà agli effetti scenici e all’agile movimento delle masse. La metà interna del palcoscenico è sollevabile mediante un ingegnoso gioco di gradoni che nascondono fra l’altro, a soffietto, il macchinoso apparato del mare. [...] Gli scenari, trasportati da appositi carrelli, scorreranno (davanti a un immenso panorama fisso di 56 m che farà da cielo) sopra 2 terrazzi paralleli staccati un paio di metri l’uno dall’altro e rigati di duplici file di binari a scartamento ridotto. Agli amanti di statistica racconterò che questi carrelli son 24, che per le varie manovre si son dovute fondere espressamente 270 ruote, che i binari hanno uno sviluppo di 300 m, che per le sole scene ci son voluti più di 30.000 m<sup>2</sup> di tela. [...] più che 200 fari e riflettori di 2000 candele ciascuno [...]. Davanti al boccascena, alla profondità di un 1 m è stato scavato il golfo mistico, la fossa armonica per l’orchestra. Sul fondo una parete di legno compensato s’opponne alla dispersione del suono»: PASETTI 1938.

L'inedito *Giulio Cesare* di Malipiero Jr, così come, del resto, l'«opera lirica in un atto» *Gli Orazi* (1939) di Ennio Porrino su libretto di Carlo Guastalla (israelita), appositamente concepita per essere rappresentata alle Terme di Caracalla, evidenziano, dunque, come la volontà di realizzare *kolossal* teatrali destinati a migliaia di spettatori non fosse affatto sopita in alcuni compositori della generazione del Littorio.

### 5.1. Riccardo Malipiero e “gli anni che scottano”.

Prima della giornata di studi dedicata a Riccardo Malipiero Jr nel centesimo anniversario dalla nascita e intitolata *Omaggio a Malipiero. Cento anni che attraversano un secolo* (Milano, Museo del Novecento, 30 settembre 2014), nel corso della cui relazione chi scrive ne presentò l'unico – a oggi conosciuto – esemplare,<sup>474</sup> di questo inedito *Giulio Cesare* per grande orchestra<sup>475</sup> nulla si sapeva.

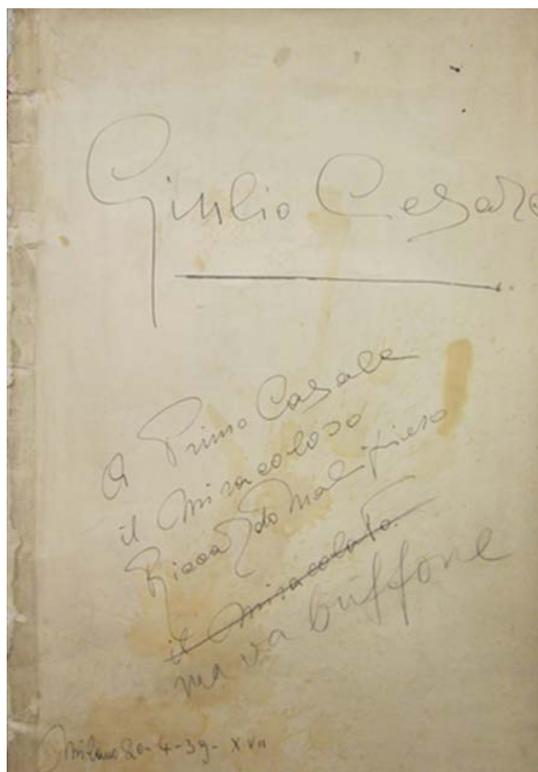


FIG. 26. GCMalJr: frontespizio.

Come comprovano le non poche modifiche all'originaria orchestrazione ivi apportate a matita dal suo primo interprete<sup>476</sup> e, altrettanto inequivocabilmente, la dedica autografa che suona come un “P.R.G.” («A Primo Casale il Miracoloso / Riccardo Malipiero il Miracolato / Milano 20 - 4 - 39 - XVII»; FIG. 26), GCMalJr è l'eliocopia del manoscritto originale che servì allo stesso Casale per dirigere questo gruppo di musiche di scena nel summenzionato giro di concerti nel Reich e che, dopo di allora, non vi fu più occasione di riascoltare. Quel prefestivo giovedì 20 aprile 1939 – vigilia del Natale di Roma – dovette essere il giorno in cui, uscendo gambe in spalle dalla tipografia, Malipiero consegnò *brevi*

<sup>474</sup> Alessandro Turba, *La vocazione teatrale del giovane Riccardo Malipiero (1939-1942): “Giulio Cesare” – “Balletto” – “Minnie la candida”*. La partitura del *Giulio Cesare* (d'ora in poi: GCMalJr) emersa nel mercato librario antiquario, fu dal sottoscritto acquistata nell'estate 2014.

<sup>475</sup> 2.2(+Cr ingl.).2.(+Cl. basso).2. - 4.3.3.0. - Timp., Tb mil., TT - Archi.

<sup>476</sup> Da queste si evince, per esempio, che l'Orchestra Universitaria Italiana era sprovvista del Cl. basso. La relativa parte fu, a seconda dei casi, tagliata (cfr. ivi, pp. 5<sup>2</sup>, 21<sup>4</sup>-22, 28<sup>3</sup>-29) oppure sostituita da: Cl I (pp. 12<sup>3</sup>-13<sup>2</sup>), Cr ingl. (pp. 25-26<sup>1</sup>), Fg I (p. 14), Fg II (pp. 18<sup>3</sup>, 23-24<sup>2</sup>) Fg I-II (p. 9<sup>2</sup>), Cr I (ivi, pp. 7<sup>2</sup>-8<sup>2</sup>) e da due Vc (pp. 11-12<sup>1</sup>). Qui, si prenderà in considerazione l'orchestrazione originale.

*manu* a Casale la copia in mio possesso, ultimata in bella solo il 15 aprile.<sup>477</sup> Per accettare un ritardo del genere, i due dovevano essere veramente molto amici, dal momento che, prima della sua partenza, l'orchestra ebbe solo quattro giorni per provarla.<sup>478</sup> Giorni che, per il giovane compositore, furono gravidi di incognite e di appensione, come egli stesso rivelerà due anni dopo al musicologo e accademico Federico Ghisi:

Caro Ghisi,

da quanto tempo non abbiamo reciproche notizie? da mille anni almeno e chissà quale strana impressione ti farà ricevere una mia lettera. Io ricordo di avere avuto un giorno una tua cartolina. Ma quando? e cosa mi dicevi in essa? non riesco più a ricordare se fu prima o dopo... Perché devi sapere che la mia vita si divide in PRIMA cioè fino al 4 aprile 1939 e DOPO cioè il periodo che va da tale data sino ad oggi e continuerà non so fino a quando. Fu appunto il 4 aprile 39 che io fui richiamato [alla leva] la prima volta e fu rotto il filo di una serenità d'esistenza a prova di bomba, tanto dal lato interiore che esteriore. Rilasciato durante l'estate fui nuovamente richiamato in autunno e passai lunghissimi mesi inoperoso e incerto sul mio più prossimo avvenire. Quando fui nuovamente rilasciato mi trovai in un mondo strano che non riconoscevo più e non raggiunsi più quella serena esistenza di cui sopra. Tu dirai che io esagero ma è proprio così e tutta la mia vita ne risentì. Ho ripreso a lavorare certo e questa è la cosa più importante ma con uno strano sentore di amarezza di incertezza di crudeltà talvolta, che prima non avevo mai dimostrato. Tu che tanto generosamente giudicavi la mia musica (ricordo una sera in casa mia che ti suonai il *Concerto* e forse altro ancora) vorrai sapere cosa ho scritto. Ecco: un *Balletto* per orchestra in cinque parti che mi soddisfa molto e che si ebbe già tante belle parole (ma io sono stufo di parole, anche delle mie...), un *Quartetto*, *Due Poesie* per soprano e pianoforte, *Quattro pezzi* per due pianoforti e poi tante altre cose cominciate, abbozzate e poi piantate lì [...].<sup>479</sup>

La versione da concerto del *Giulio Cesare* venne, dunque, ultimata a cavaliere del «DOPO», nell'imminenza di dover indossare la divisa grigio-verde, ma il soggetto di queste musiche di scena, il particolare contesto spettacolare e l'occasione attraverso l'esecuzione delle quali Riccardo Malipiero poté farsi conoscere in Germania erano irrimediabilmente legate al «PRIMA»: non v'è quindi da stupirsi se Riccardo Malipiero – che, già a quell'epoca legatosi alla fronda del giornale milanese «Corrente di Vita giovanile», sin dai giorni immediatamente successivi l'8 settembre, dopo aver fatto parte dell'ARMIR, militò nella Resistenza annodandosi al collo il fazzoletto azzurro dei liberali<sup>480</sup> – abbia, in seguito, deciso di tacere questo 'peccato di gioventù'. Se è dunque umanamente comprensibile la ragione che spinse Riccardo Malipiero a occultare questo documento degli "anni che scottano", offrendo di sé, così, una rappresentazione ben diversa da quella del giovane compositore già fiduciario dei GUF al Conservatorio di Milano, "Littore" per tre anni consecutivi<sup>481</sup> e critico musicale di «Libro e Moschetto» qual fu, d'altro canto, però, v'è un'altra possibile spiegazione, per la quale, invano si ricercerebbe questo titolo nei cataloghi delle sue composizioni: si dovrà oltremodo tenere in conto, infatti, che nell'immediato Secondo dopoguerra, una volta abbracciato il linguaggio dodecafonico (del quale, in Italia, sarà uno dei primi alfieri e divulgatori),<sup>482</sup> Malipiero Jr ripudiò le proprie composizioni *ante* 1938, salvando dal mucchio solo la *Musica n. 1* per violoncello e nove strumenti (1937), scritta ancora sotto la sorveglianza di suo zio.<sup>483</sup>

<sup>477</sup> «milano / 15 · 4 · 39»: GCMalJr, p. 30.

<sup>478</sup> Come si evince, tra l'altro, dalla scherzosa correzione del «Miracoloso» Casale apportata alla dedica di Malipiero «*il Miracoloso / Ma va buffone*»: GCMalJr, frontespizio (FIG.26).

<sup>479</sup> L. di Riccardo Malipiero Jr. a Federico Ghisi, (Vedano al Lambro [Milano], 13 luglio 1941); GSV, ACAB, FG, 5-782, f. "Malipiero Riccardo".

<sup>480</sup> Le gesta militari di Malipiero sono state immortalate da MAZZOLÀ 1960.

<sup>481</sup> Cfr. ZANGRANDI 1962, p. 683.

<sup>482</sup> Sarà il principale organizzatore del I Congresso Internazionale di Musica Dodecafonica (Milano, Casa della Cultura, 4-7 maggio 1949), al quale parteciparono, tra gli altri, Apostel, Cage, Hartmann, Hauer, Katunda, Leibowitz, Liebermann, Maderna, Peragallo, Searle, Togni, Vogel e Adone Zecchi. Tra i suoi libri in materia di dodecafonica, si vedano MALIPIERO 1961 e ID. – DORFLES 1984.

<sup>483</sup> Cfr. MALIPIERO 2002, p. 51. Alcune di queste composizioni giovanili sono ivi menzionate a p. 35.

Per quanto, nel caso di questo *Giulio Cesare*, le ragioni etico-morali giochino, a mio modo di vedere, un ruolo assai più rilevante di quelle estetiche, quest'ultima considerazione ha comunque un suo peso sull'esegesi di questo lavoro giovanile: lo scarto che sussiste tra il linguaggio del *Giulio Cesare* e quello ben più avanguardistico e oggettivo di *Balletto* (ideato in collaborazione con il pittore astratto Luigi Veronesi e completato nel 1940), ma anche soltanto in rapporto alle spoglie intelaiature delle *14 variazioni* per pianoforte del 1938 (composte parallelamente, non pedissequamente, e in relazione all'omonimo ciclo pittorico sempre di Veronesi), già informate alla sospensione dei nessi tonali e la plasticità delle cui figure prelude a *Balletto*, mi fa ritenere che la stesura di questa partitura per grande orchestra – non esente, comunque, da cameristiche decompressioni della *texture* orchestrale – risalga almeno al 1938. Plausibilmente, solo un anno più tardi, approfittando della felice congiuntura della *tournee* dell'amico direttore d'orchestra e della disponibilità di quest'ultimo a dirigerne qualcosa di suo, il compositore avrebbe imbastito questa partitura, a partire da un ben più cospicuo, ma a noi sconosciuto, *set* di musiche di scena. Del resto, che la concezione drammaturgica di questo *Giulio Cesare* dovesse già essere, nel suo complesso, giunta a maturazione nel frattempo è dimostrato da alcune, superstiti indicazioni sceniche e scenotecniche trãdite in *GCMalJr* e dal fatto che, se, effettivamente, quest'ultimo esemplare venne compilato in poco tempo, Malipiero non avrebbe certo avuto modo di comporre un numero esclusivamente destinato alle scene (come si evince dalla postilla al N. III; cfr. § 5.3.4), ma da non eseguire in sede di concerto.

## 5.2. La (presunta) fonte teatrale: *Giulio Cesare*, dramma di Nino Guglielmi.

*Il Rubicone* e *La morte di Cesare*, titoli, rispettivamente, dei NN. II<sup>a</sup> e IV della partitura (cfr. TAV. 11) tratteggiano chiaramente gli estremi dell'arcata narrativa della *pièce* che avrebbe dovuto accogliere le musiche di Malipiero Jr, per quanto essa rimanga *inconnue* (né l'esemplare della partitura in mio possesso né le fonti secondarie, come si è potuto fin qui appurare, offrono informazioni utili all'individuazione della fonte letteraria di questo *Giulio Cesare*). Escludendo senza indugio quello di Shakespeare, il *Cesare* (1939) senza "Giulio" di Forzano – la composizione delle cui musiche di scena, a tutt'oggi irreperibili, vennero affidate all'Accademico Umberto Giordano – e il *Giulio Cesare* (1937) di Lino Guarnieri,<sup>484</sup> solo due drammi, in virtù del loro snodarsi tra i principali avvenimenti storici compresi tra il 10 gennaio 49 e il 15 marzo 44 a.C., risultano papabili: il già citato *Giulio Cesare* (1902; 1926<sup>2</sup>) del nazionalista Enrico Corradini e quello, pubblicato nel marzo 1939, di un giovane funzionario del MIN.CUL.POP., Nino Guglielmi (tarantino, classe 1903).<sup>485</sup> Solo nell'azione del secondo,<sup>486</sup> suddivisa in quattro momenti e sei quadri, le musiche di scena di Riccardo Malipiero troverebbero, però, puntuale e più confortevole accoglienza. (Il condizionale, per ora, è d'obbligo.) Vero: questo *Giulio Cesare* fu pubblicato pressoché a ridosso del completamento della partitura di Malipiero, ma, come dichiarò lo stesso Guglielmi nella prefazione all'edizione del suo dramma, la stesura di quest'ultimo fu iniziata tre anni prima:

<sup>484</sup> Contempla il passaggio del Rubicone, ma si conclude con il trionfo di Cesare dopo la vittoria su Pompeo a Farsalo; cfr. GUARNIERI 1937 («A / BENITO MUSSOLINI / RICOSTRUTTORE / DEL ROMANO IMPERO»; ivi, p. [III]).

<sup>485</sup> Squadrista della prima ora, Nino Guglielmi si laureò in Scienze economiche e commerciali. Giornalista, fu 'contra Gentiles' e sodale di Julius Evola, nonché fautore della "Scuola di Mistica Fascista" fondata da Mussolini nel 1930. Deputato alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni (XXX Legislatura, 23 marzo 1939 - 2 agosto 1943), sarà esponente dell'ala destra del PDI (Partito Democratico Italiano). Dopo aver ricoperto, prima della guerra, gl'incarichi d'ispettore generale della Federazione Autonoma dell'Artigianato, di capo Ufficio Stampa del Ministero dei Lavori Pubblici, di direttore della Radio Africa Orientale, di dirigente della Propaganda Radio per l'estero del Ministero della Cultura Popolare, di membro del Consiglio Nazionale delle Corporazioni, in seguito fu, tra l'altro, segretario generale dell'Unione Monarchica Italiana e, nel 1949, stilò il *Manifesto dei Monarchici* (cfr. scheda biografica, in GUGLIELMI 1985, p. 138).

<sup>486</sup> «Il Primo Momento dell'azione si svolge sulle rive del Rubicone, gli altri momenti a Roma. L'azione s'inizia ai Karmentali del 49 a.C. Si conclude negli Idi di Marzo del 44 a.C.»: GUGLIELMI 1939, p. 15.

Questo dramma – iniziato, dopo matura preparazione, nel Marzo 1936, e terminato nella Primavera del 1938 – doveva essere rappresentato a Roma, nel Giugno 1939, da una compagnia appositamente formata. La rappresentazione prossima di un *Giulio Cesare* di altro autore [Forzano], mi ha indotto a rinviare alla stagione teatrale 939-40 il battesimo scenico del mio lavoro. L'idea di scrivere un dramma sorse in me dal fatto che mai come in questo periodo storico, non solo gli studiosi, ma tutta la nostra gente, avrebbe potuto comprendere, valutare e quindi amare Cesare, poi che mai nella storia del mondo – e particolarmente in quella dell'Italia, di Roma – ci furono dei periodi tra loro così ricchi di riferimenti e di analogie quali il periodo cesareo e quello mussoliniano.<sup>487</sup>

La piaggeria della dedica («QUEST'OPERA / SUL FONDATORE DELL'IMPERO DI ROMA / UN FERITO DELLA RIVOLUZIONE / DEDICA / AL FONDATORE DEL NUOVO IMPERO / DI ROMA»<sup>488</sup>), i lenocini che pervadono i dialoghi del dramma,<sup>489</sup> ma, soprattutto, la deferenza con la quale Guglielmi cedette il passo al *Cesare* di Forzano fruttarono comunque al funzionario del MIN.CUL.POP. un riconoscimento artistico da parte dell'Accademia d'Italia il 26 aprile 1938<sup>490</sup> e, di conseguenza, la possibilità di andare in stampa, per i tipi delle "Edizioni Fascismo", dribblando l'Ufficio Censura teatrale.<sup>491</sup> Non è da escludere che un fautore del Teatro di massa e membro di spicco della Classe di Lettere dell'Accademia d'Italia qual fu Massimo Bontempelli,<sup>492</sup> proprio in quel periodo 'compagno di classe' di Malipiero Jr (uditore, come lui, delle lezioni di Gian Francesco Malipiero al Liceo musicale di Venezia proprio in quel periodo), abbia plausibilmente potuto raccomandare al Guglielmi, quale possibile autore delle musiche di scena del suo *Giulio Cesare*, il talentuoso compositore milanese.<sup>493</sup>

Sempre nella prefazione, Guglielmi dichiarò le proprie fonti del suo *Giulio Cesare*: «non solo i documenti e le moltissime opere esegetiche – apodittiche alcune, apologetiche altre – consacrate in questi due millenni al Dittatore Perpetuo», tra i quali, certamente, il Libro I del *De vita Caesarum* di Svetonio, «ma anche quelle puramente artistiche», ammettendo, da un lato, aperti riferimenti al *Julius Caesar* di Shakespeare (talora, al limite del plagio), dall'altro, però, prendendone le debite distanze:

[...] se nella scena tra Bruto e Cassio di Shakespeare affiorano soltanto moventi personali e una sete di libertà che quasi giustifica l'evento degli [*sic*] idi di Marzo, nella mia opera questa scena ha un'impostazione totalmente diversa in quanto è basata sull'influsso delle dottrine elleniche, ed essenzialmente stoiche, che già albergarono nello spirito di Catone e di Cicerone, di Bruto e di Cassio. E se in

---

<sup>487</sup> Ivi, pp. [9-14 (*Prefazione*)]: [9].

<sup>488</sup> Ivi, p. [7].

<sup>489</sup> Le prime due scene del Primo Momento (cfr. ivi, pp. 23-33) sono dieci pagine di salamelecchi in cui, dapprima tre, quindi quattro, poi sei legionari fanno a gara a vantare il genio militare e l'umanità, nonché la forza fisica, degna di Maciste, di Cesare: «QUARTO LEGIONARIO [...] nelle marce lunghe e faticose, ve lo ricordate? Con qualsiasi tempo, sempre a piedi e senza elmo, alla testa delle legioni. / PRIMO LEG. E a cavallo chi l'eguaglia? Galoppa con le mani libere dietro il busto. / TERZO LEG. E nel nuoto chi lo supera? Traversa i fiumi in piena anche contro corrente. / SECONDO LEG. / E si costruisce i ponti da sé» (pp. 26-27). Immancabili, qui, gli sfottò all'indirizzo dei popoli 'sanzionisti' e gli elogi alla missione civilizzatrice di Roma: «QUARTO LEG. Ma è vero che sono ridicoli questi Britanni? / QUINTO LEG. Pensa: si radono tutte le parti del corpo e le tingono di azzurro. / SESTO LEG. E hanno capelli lunghissimi. / QUINTO LEG. E si uniscono in una decina per tener moglie in comune. / [...]. / TERZO LEG. Che usanze! / [...]. / SESTO LEG. Dove arriviamo troviamo barbari. / QUARTO LEG. E li facciamo civili. PRIMO LEG. E i Galli l'hanno capito. / TERZO LEG. Sì! Dopo dieci anni di sconfitte». A porre fine a questo demenziale agone, giunge, poi, nella scena successiva, un settimo legionario che, allarmato, informa i 'camerati' dell'orribile sogno avuto da Cesare: «Ha sognato di accoppiarsi in nefanda congiunzione con la madre sua» (ivi, pp. 34-37: 36).

<sup>490</sup> Cfr. «STAMPA (LA)» 1938.

<sup>491</sup> Non solo non risulta essere stato vistato dall'Ufficio Censura teatrale (cfr. FERRARA 2004, I, pp. 133-542 [*Inventario*, «A-L»]: 488), ma a comprovarlo è un dettaglio 'filo-semita' (cfr. n. 497).

<sup>492</sup> Si vedano BONTEMPELLI 1933, ID. 1933 e ID. 1974, nonché gli articoli di Gaetano Ciocca apparsi tra il '33 e il '35 nella rivista «Quadrante», condiretta da Bontempelli con Pietro Maria Bardi, quindi ripubblicati in Schnapp 2000, pp. 120-150 (Appendice I, *Gli articoli di «Quadrante»*).

<sup>493</sup> Bontempelli immortalerà Malipiero Jr. tra quei banchi nell' 'articolo-foto di gruppo' *La Scuola di Malipiero*, pubblicato nella torinese «Gazzetta del Popolo» il 18 agosto 1938 (cfr. BONTEMPELLI 1958, pp. 95-99: 99). Precedentemente, questo scritto fu ristampato in ID. 1942, pp. 168-170, ma, a causa del sopravvenuto deterioramento dei rapporti tra zio e nipote, proprio a causa di un malinteso circa il *Giulio Cesare* (cfr. § 5.4), il passo testé citato non venne riportato.

quell'opera il conflitto tra autorità e libertà vi affiora appena, in questo dramma tale conflitto è preminente e si conclude con l'affermazione del concetto di autorità che informa tutta la concezione cesarea, e quindi romana della vita, dello Stato, dell'Impero. In somma, là dove Shakespeare aveva trattato con la sua arte insuperata e insuperabile determinati aspetti della vita di Cesare, naturalmente interpretandoli con la propria concezione britannica della vita e del mondo, io tali aspetti interpretai coi miei mezzi artistici infinitamente inferiori, ma con una concezione romana della vita e del mondo.<sup>494</sup>

Per Guglielmi, dunque, il nodo della tragedia risiederebbe, più che nella simulata dissidenza di Cicerone e nella fatalità dell'anarchica ribellione ordita dall'invidioso Cassio, nell'incomprensione di una parte del popolo della Rivoluzione in atto incarnata da Cesare, al posto del cui totalitario e imperialistico disegno, preferirebbe la restaurazione della monarchia. Ciò potrà sorprendere in un Guglielmi che si proclamerà monarchico convinto già a partire dai giorni della Roma città aperta, ma è evidentissimo nella scena III.4 del suo dramma,<sup>495</sup> nella quale, riallacciandosi a Plutarco/Shakespeare, il drammaturgo altro non fece che riscrivere e drammatizzare la scena – che, però, qui non si svolge durante i Lupercali – del rifiuto di Cesare della corona portagli da Antonio. Mentre UNA PARTE DEGLI ASTANTI, applaudendo all'offerta della corona col diadema reale, esulta («Sii Re, sii Re!»), «*Cesare respinge la corona e tutti, anche Marco Bruto, applaudono unanimemente. Si nota dai gesti, dagli applausi che l'offerta della corona è approvata da una parte, e il rifiuto da tutti. Antonio per la seconda volta porge la Corona a Cesare; Cicerone, per non vedere, volge la testa verso il pubblico e Marco Bruto si copre gli occhi con le mani. Alcuni applaudono gridando: "Viva Cesare Re!"*». Infine, dopo che ALCUNI intimano: «(Forte) Cesare, tu non hai il diritto di rifiutare l'offerta del popolo» e MARCO BRUTO incrocia le dita («Cesare, gli Dei t'assistano!»), questa 'minoranza' viene zittita e tacciata – insieme all'insistente Antonio – da un Cesare furente e decisamente più risoluto di come lo dipinse Shakespeare. A differenza di Cassio e compagnia bella, Bruto, che non ha ancora aderito al disegno sovvertitore di costoro (benché proprio in quel mentre subisca un primo tentativo di addestramento da parte del repubblicano Cicerone), non solo applaude insieme alla 'maggioranza' del popolo, ma non ha nulla da obiettare alla sacralizzazione dell'integerrimo Cesare quale «Padre della Patria» e che, anzi, la giura ad Antonio («Cattivo genio di Antonio, sii maledetto!»), sostenitore di un sistema di governo monarchico d'intralcio alla mistica comunione delle masse – qui incarnate da "IL" TRIBUNO<sup>496</sup> – con il proprio *Dux*, senza la quale la rivitalizzazione della missione civilizzatrice di Roma, anche fuori dai patrii confini, si rivelerebbe incompiuta. Questa scena meriterebbe di essere riportata quasi per intero, quantomeno perché è emblematica dello sforzo di sovrapporre concettualmente passato e futuro, il 15 febbraio del 44 a.C. e il 9 maggio 1936: nel riconfermargli la dittatura, d'ora in poi *in perpetuum*, e conferendogli, sempre a nome del Senato, i titoli di "Pontefice Massimo" e di "Imperatore", Antonio non manca di esaltare Cesare (*alias* Mussolini) quale architetto della "Terza Roma", con aperto riferimento alle grandi opere del momento, come le miglione al lungomare di Ostia e i collegamenti infrastrutturali tra quest'ultima città e Roma («col porto di Ostia, tu dà a Roma il suo mare», dice, ma lo sviluppo di quest'ultimo risaliva già al II secolo a.C.), e trionfatore

---

<sup>494</sup> GUGLIELMI 1939, pp. 11-13.

<sup>495</sup> ID. 1939, pp. 156-166.

<sup>496</sup> Prendendo la parola dopo il pistolotto di Antonio e prima di quello pronunciato da Ottavio (Ottaviano, il futuro "Augusto"), IL TRIBUNO, infatti, rivolgendosi a Cesare, ne proclama la deificazione: «Perpetuo Dittatore, in nome del popolo romano io ti parlo. Tu restituisti ai Tribuni la perduta potestà; l'agro romano e quello italico distribuisti tra migliaia e migliaia di legionari; combattesti vittorioso la miseria, procurando lavoro alla plebe e liberandola dalla schiavitù del danaro. Non solo con la forza dell'armi, ma pur con lo spirito delle leggi potenziasti il nostro imperio; e oggi, riducendo a certa regola il diritto dei Romani, da Roma tu diffondi la norma del diritto delle genti. A te devoto, il popolo romano decreta: gli anniversari della tua nascita e delle tue vittorie saranno solennemente celebrati: al mese di tua nascita e delle tue vittorie saranno solennemente celebrati; al mese di tua nascita, Quintile, sarà dato il nome tuo: Giulio; tu avrai l'appellativo di «Padre della Patria» e sarai investito a vita della potestà Tribunitia, che ti rende sacro e inviolabile; e, infine, i Romani pronunceranno i giuramenti nel nome tuo, o Divo Giulio! / POPOLO Viva il Padre della Patria! Viva il Divo Giulio!»: *ivi*, p. 159.

sull’Etiopia (!!), nonché, con un briciolo di nostalgia per i tempi andati in cui ‘Cesare’ guardava «con sovrano disprezzo talune dottrine d’oltralpe», pacificatore tra Roma e Israele (!!!).<sup>497</sup>

Anche se non specificata da Guglielmi, la destinazione del *Giulio Cesare* per “teatro di masse” è palese, non solo in virtù della funzione ‘catechizzante’ della *pièce*,<sup>498</sup> ma anche del numeroso concorso di attori, comprimari e comparse necessari alla sua realizzazione, nonché delle ariose ambientazioni richieste sia per le scene d’interno, come la fuga di sale della Curia di Pompeo (solo dal fondo della quale si scorge l’assassinio di Cesare e la strenua difesa di quest’ultimo<sup>499</sup>), sia per gli esterni. Non solo le rive del Rubicone: forse, l’*incipit* del Terzo Momento, il dialogo tra Casca e Cassio ai piedi del Tempio di Venere genitrice nel Foro di Cesare,<sup>500</sup> sito all’imbocco della Via Sacra e all’ombra del più recente Altare della Patria, potrebbe tradire i reconditi sogni di Guglielmi circa l’ideale spazio scenico per la rappresentazione del suo *Giulio Cesare* (FIGG. 27a e 27b), anche se un’agibilità, una capienza e una visibilità maggiori sarebbero state meglio garantite dall’area, per quanto d’età adrianea, del Tempio di Venere e Roma, che originariamente si estendeva tra la Basilica di Massenzio e la valle del Colosseo, lungo Via dell’Impero (la nuova “Via Sacra”). Liberato nei primi mesi del governatorato di Bottai dagli ultimi, parassitari caseggiati che ne adombravano la grandezza, il Tempio di Venere e Roma, aveva rivelato al “Nuovo Cesare” un podio di forte impatto simbolico (FIGG. 28a e 28b).

---

<sup>497</sup> «Numerosi popoli debellasti; altri li assoggettasti senza guerra: ed altri ancora, come gli Ebrei, li rendesti amici dei Romani»: ivi, pp. 156-157. Questa è la prova del nove che il dramma, premiato nella primavera del ’38, ma pubblicato nel 1939, aveva bypassato l’Ufficio Censura teatrale.

<sup>498</sup> Massimamente nella scena II.8, che vede fronteggiarsi in dialettica tenzone CESARE e CICERONE, *pro et contra*, rispettivamente, la necessità della dittatura: «CESARE Il popolo non può governarsi da sé. Non riconoscendo la vera virtù – tanto rara quanto difficile ad essere riconosciuta – esso considera i più astuti simulatori come i più degni con grave danno non solo della plebe ma della Patria. Non del voto il popolo abbisogna, ma di un capo che i suoi bisogni interpreti e tuteli, governando non per una casta, ma per tutti. / [...] CICERONE Ma le patrie istituzioni tu sovverti dalle fondamenta, e ti levi contro la nostra legge e contro il mondo! / CESARE Dunque sono io, non voi, a dare la libertà al popolo. Questa è la concreta libertà, non la finzione del voto; e domani [...] io propagherò questa nuova legge (*Con altra voce quasi leggendo.*) La libertà personale è un umano, perpetuo diritto che non si può commisurare col danaro; nessun cittadino, per nessun motivo, può toglierlo ad un altro. Solo lo Stato, può limitarlo per la suprema salute della Patria / cicerone (*Ricredendosi.*) Ora intendo la grandezza di questa legge che, certo, vivrà in eterno tra i popoli» (ivi, pp. 114-123: 118-119, 121-122).

<sup>499</sup> Mentre, sul proscenio, tre senatori sbirciano ‘da fuori’, commentando, fino alla straziante, ben nota esclamazione di sorpresa di Cesare – «Anche tu, Bruto, figlio mio!» – la scena dell’accerchiamento di Cesare da parte dei congiurati viene commentata tra di loro e i movimenti di scena interni descritti delle didascalie (da notare che, qui, Cesare tenta strenuamente di difendersi dalle pugnalate della ghenga con uno «stilo»): ivi, pp. 241-242.

<sup>500</sup> «CASCA (*Di spalle al pubblico, guardando il Foro e indicando i monumenti.*) Che Cesare, qui, nel Foro Giulio, abbia dedicato un tempio alla sua progenitrice Venere: è giusto; che abbia fatto elevare la propria statua cavalcante il famoso cavallo dai piedi umani: è smisurata ambizione; ma che accanto ai volti delle sacre Dee abbia messo quello della lussuosa Cleopatra è un’impudenza che solo lui poteva compiere, mio fido Cassio. / CASSIO E pure, Casca, anche questo giova alla nostra causa, ché le patrizie romane, vedendosi posposte a Cleopatra, si son sentite nella propria dignità ferite; ed io ne ho tratto profitto parlandone alla mia Giuna e a Lollia, a Tertullia, a Porzia, a Servilia, a Furia e alle altre; ed ora nei triclini tutte mal dicono del calvo tiranno. / CASCA In tali astuzie non sei a nessuno secondo»: ivi, pp. 149-150.



FIG. 27a. Il Tempio di Venere prima... FIG. 27b. ...e dopo il restauro.

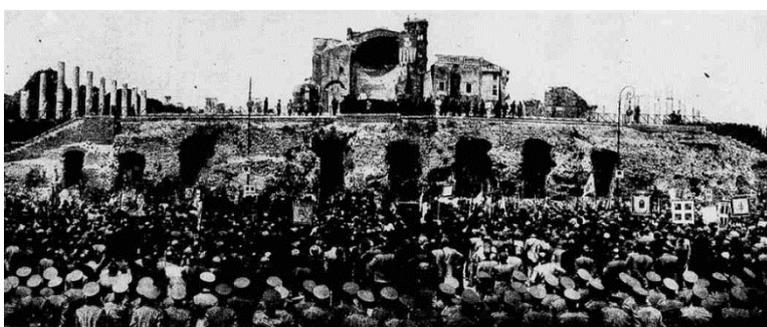


FIG. 28a. 15 giugno 1935: Mussolini arringa settemila granatieri al Tempio di Venere e Roma.



FIG. 28b. Un particolare della scena precedente.

Dell'avviso che il Teatro di massa non potesse che realizzarsi all'aperto doveva essere anche lo stesso Riccardo Malipiero. Tant'è che, ormai con ironico distacco, nel recensire *Gli Orazi* di Porrino, alla fine approdati al chiuso del Teatro alla Scala nel 1941, scrisse:

Il teatro all'aperto è una specie di arena dove una folla immensa partecipa della passione di chi si aggira sul palcoscenico e su questo agisce, quasi però unito alle scale dell'anfiteatro e da questo disgiunto solo praticamente e non idealmente: v'è insomma una specie di passione sportiva che crea un brivido intercorrente tra pubblico ed attore e forma una condizione di elettricità necessaria alla comprensione del dramma trasfigurato in opera d'arte.<sup>501</sup>

Del resto, anche nei progettati teatri in muratura atti ad accogliere folle da stadio, come quello progettato dall'ingegner Ciocca e presentato al IV Convegno Volta (FIG. 30), una peculiarità dell'architettura del Teatro di massa, analoga al *Totaltheater* (1927) di Gropius per Piscator (FIG. 30), era il palcoscenico aggettante sulla platea e tutto intorno circondato a semicerchio dal pubblico seduto in quest'ultima e in altri, superiori ordini di posti a sedere, che consentisse di percepire, come all'aperto, la realistica tridimensionalità delle scenografie.

<sup>501</sup> MALIPIERO JR. 1941, p. 250.



FIG. 29. W. Gropius, *Totaltheater* (1927)

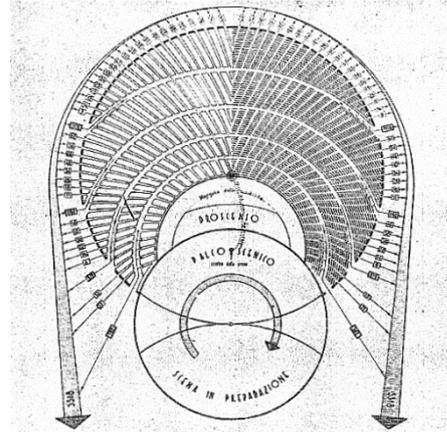


FIG. 30. G. Ciocca, Progetto per Teatro di massa (1934).

### 5.3. Le musiche.

Come qui di seguito schematizzato, *GCMaI Jr* consta, in buona sostanza, di quattro numeri (la numerazione romana progressiva è mia e di comodo):

TAV. 11

pp.	NN.	TITOLI	INDICAZIONI AGOGICHE	bb.
[1]-9.	[I]	<i>Proemio</i>	Lento – Poco più rapido – Veloce – Poco trattenuto e grandioso.	1-78 [ma 1-79]
10-16.	[II]	<i>Il Rubicone</i>	Quasi lento – Vivo – Lento – Poco più mosso e animando [– Vivo].	79-135 [80-136]
16-19.	[II bis]	s. t.	Marziale – Quasi lento.	136-183 [137-184]
20.	[III]	<i>Introduzione alla II parte</i>	Lento molto.	184-201 [185-207]
21-30.	[IV]	<i>La morte di Cesare</i>	Decisamente rapido – Quasi lento – Quasi marziale – Più lento.	202-306 [208-312]

In generale, i numeri della partitura sono caratterizzati da una morfologia paratattica e da una sintassi tonale dalle maglie molto allargate, aperta alla modalità e ad aspre frizioni polimodali. A rendere i numeri, nel loro insieme, compatti e a innervarne alcune sezioni, allorquando il baricentro tonale si fa labile – come, per esempio, nel breve N. III – è la pervasiva ciclicità di due cellule motiviche, intorno alle quali, successivamente, si affastellano figure e temi secondari affatto nuovi e peculiari di ciascun numero.

#### § 5.3.1. N. I, *Proemio*.

Esposti per la prima volta nella misteriosa prima sezione del N. I, *Proemio* («Lento», bb. 1-15a; ES. 69), i suddetti motivi, sempre chiaramente riconoscibili, non mancano, a ogni loro nuova occorrenza e in relazione al presunto testo, di manifestare vieppiù il loro portato simbolico: l'ineluttabile destino di Cesare e il richiamo esercitato su quest'ultimo dai «Colli fatali».

ES. 69. RICCARDO MALIPIERO Jr., *Giulio Cesare*, n. I, *Proemio*, bb. 1-11 (GCMalJr, p. 1<sup>1-2</sup>).

Lo strisciante motivo A, inizialmente esposto dai soli Cb (bb. 1-4), prima di protendersi su intervallo di 3<sup>a</sup> maggiore, indugia su intervalli di 2<sup>a</sup> minore e maggiore, alla maniera del botta e risposta tra due Trb (la seconda in contrappunto obbligato) e due coppie di Cr I-II all'inizio della II<sup>me</sup> Partie del *Sacre du Printemps* di Stravinskij:

ES. 70. IGOR STRAVINSKIJ, *Le Sacre du Printemps*, 1 b. < n. 85 - 2 bb. > n. 85 (parti delle Trb e dei Cr).

In *ppp*, sullo sfondo della linea discendente per grado congiunto dei Cb (bb. 5-11), il motivo B, costituito, alla stregua di un segnale, da una semplice successione di due intervalli di 5<sup>a</sup> giusta e di 2<sup>a</sup> maggiore, viene rimbalzato tra il Cr I (bb. 5c-6b e 7c-8a) e la Trb I (bb. 6c-7c), la quale lo riespone variato, in una formula ritmica terzinata che sarà quella che più volte caratterizzerà le seriori occorrenze di questo motivo. A quest'ultimo si alterna nuovamente il motivo A, ripreso dai violoncelli (bb. 8c-11), quindi, in forte contrasto dinamico, da una vera e propria fanfara che sigla la prima sezione del *Proemio* (bb. 12b-15a):

ES. 71. R. MALIPIERO Jr, *Giulio Cesare*, n. I, bb. 12-13 (GCMalJr, p. 1<sup>3</sup>)

Qui, nella differita entrata del Trbn I (b. 12c) si manifesta, *in nuce*, la scrittura imitativa alla quale più volte il motivo A verrà piegato nel corso della partitura. All'interno della seconda sezione («Poco più rapido», bb. 15-58: 48-54c), caratterizzata da uno ieratico basso ostinato (Vle e Cb all'ottava), si noti, invece, il ritorno della "fanfara" sul motivo A, informata, così come il collegamento alla successiva sezione (bb. 54-58), al più squisito *harmonic topic* della tinta musicale romana:

ES. 72. N. I, bb. 46-53 (GCMaJr, pp. 4<sup>3</sup>-5<sup>1</sup>): 48-53 (parti delle Trb e dei Trbn).



Preparata dalle 'manovre di guerra' delle cinque battute precedenti, la pugnace terza sezione del *Proemio* («Veloce», bb. 59-69), in un'ambigua tonalità di 'Re minore/maggiore', è resa concitata e sferragliante dall'iperdivisione delle parti degli archi. In mezzo a questo cimento, i due motivi ricorrenti si avvicinano nelle parti strumentali a essi rispettivamente deputate (Cr e Trb «a 2»).

ES. 73. N. I, bb. 59-61 (GCMaJr, pp. 6<sup>2</sup>): motivo A (parte dei Cr I-III).

Sigla il *Proemio* la triplice ripetizione di un accordo di settima di IV specie, in primo rivolto, sulla tonica di Sol maggiore, che vede le file degli ottoni (Cr e Trb) accoppiate alle strappate degli archi.

ES. 74. N. I, bb. 75 (p. 9<sup>2</sup>).

### § 5.3.2. N. II, *Il Rubicone*.

Benché i NN. II (*Il Rubicone*, bb. 79-135) e II bis («Marziale», bb. 136-183) non siano musicalmente assimilabili l'uno all'altro, a patentare la bipartizione del secondo numero della partitura e la reciproca complementarietà delle due macrosezioni in sede drammaturgica dovrebbe essere in sé bastevole – oltre alla doppia stanghetta di battuta doppia che suggella la prima parte – l'indicazione del compositore a p. 16: «Nella rappresentazione teatrale seguirà a questo punto la scena, cui seguirà, al termine delle parole di Cesare, il brano musicale successivo. Nella esecuzione in concerto si lascerà una breve pausa di dieci-quindici secondi».<sup>502</sup> In mancanza di altri rimandi paratestuali, è difficile dire, di primo acchito, a quali scene si riferisse Malipiero e a quali, tra le precedenti, si riferisca *Il Rubicone*, ma a condurci a una ipotesi più che plausibile sono le copiose didascalie della scena I.4.<sup>503</sup> ci si renderà presto conto, infatti, che, in relazione alle suggestioni sonoriali che ivi si affastellano, il particolare montaggio delle figure musicali delle prime due sezioni del N. II («Quasi lento», bb. 80-99; «Vivo», bb. 100-111) si rivela del tutto conseguente e pedissequo, addirittura 'sincronico' con l'azione che si sta svolgendo fuori scena, ossia all'esterno della «tenda di Cesare», che costituisce l'ambientazione comune alle scene I.4-6; scene già di per sé multiple, dal momento che alcuni dei LEGIONARI protagonisti delle prime tre scene del dramma (cfr. n. 489), entrando e uscendo dalla tenda, informeranno in tempo reale CESARE dell'avvicinamento al loro *castrum* di un messo a cavallo.

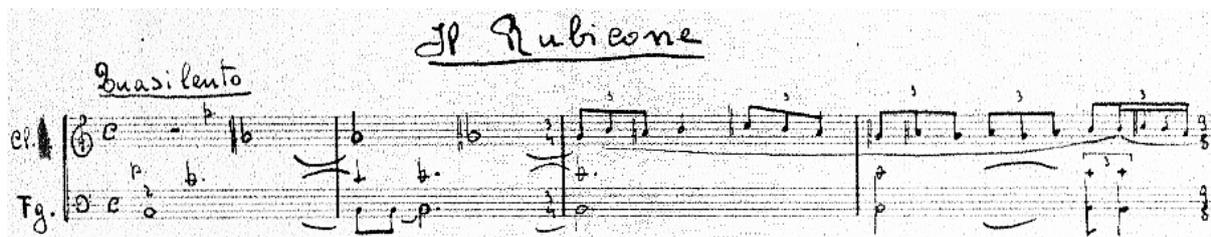
Dall'interno del vestibolo, CESARE e il *legatus* IRZIO, peraltro, avevano già intuito tutto, allorché, mentre il primo elucubrava sulla decadenza della *rex publica* su come darle un nuovo ordinamento («CESARE [...] L'Urbe sta per crollare sotto il peso della sua antica costituzione, che, se fu ottima per il governo della città, è insufficiente per Roma, cuore e cervello del mondo»<sup>504</sup>): «Giunge di lontano un suono di trombe». Inizialmente questo «suono», distorto dalla grande distanza, si riverbera in lattiginose fasce dei Fg e dei Cl:

<sup>502</sup> GCMalJr, p. 16.

<sup>503</sup> GUGLIELMI 1939, pp. 38-43 (I.4).

<sup>504</sup> Ivi, 42.

ES. 75. N. II, bb. 80-83 (p. 10<sup>1</sup>).



Alla luce delle successive didascalie, da qui in poi, la musica si farà vieppiù 'onomatopeica'. Mentre i Fg prendono a pulsare irregolarmente un bicordo di 10<sup>a</sup> minore e i Cl danno avvio a un *moto perpetuum* di sestine, il Cr ingl., prima, l'Ob., poi, espongono un motivo la cui incipitaria inflessione semitonale richiama il rivolta della testa del motivo A (bb. 86-94). Ciò non turba CESARE, rapito dal pensiero di come «creare un ordine nuovo, un mito nuovo [...] per la gloria di Roma». Sennonché, anche se Malipiero privilegia l'Ob., «*Si sentono più vicini gli squilli di tromba*»: è la transizione al «Vivo» («*muovendo e crescendo*», bb. 97-99; ES. 76).

ES. 76. Ivi, bb. 98-100 (p. 11<sup>2</sup>).



Qui, allo scalpito dei Fg in avvicinamento (*mf*), si sovrappone lo scalpiccio dei legni (*f*): «*Si sentono passi di corsa*» (bb. 102-105; ES. 77) e...

ES. 77. Ivi, bb. 101-103 (ivi, p. 11<sup>3</sup>).



...dopo che il TERZO LEGIONARIO ha annunciato l'imminente arrivo di un corriere, «*S'ode il galoppar di un cavallo, quindi il suo arresto*». Malipiero tira le redini (b. 111):

ES. 78. Ivi, bb. 107-112 (p. 12<sup>2-3</sup>).

Il *fil rouge* delle galoppanti sestine viene improvvisamente spezzato da coppie di quartine di semicrome, rimbalzate tra il Cl. basso e i Vc nelle successive sei battute («Lento», bb. 111-116), e l'«Ave Cesare!» del «*mal vestito, infangato, affannoso, stanco*» CURIONE segnerebbe l'inizio della scena I.5. Dunque, le prime due sezioni de *Il Rubicone* si riferirebbero alla fine della scena I.4 (bb. 80-110), mentre le prime sei battute della sezione successiva («Lento», bb. 111-116) introdurrebbero l'esauoto personaggio di CURIONE.

Dopo che CESARE ha ascoltato le pessime notizie recategli da CURIONE (a Roma, Pompeo lo ha messo al bando, accusandolo di essere nemico della Patria), il proconsole risolve di violare i sacri confini con la sue coorti. In relazione a questa risoluzione, il motivo B – che in un più ristretto ambito di quinta risuona «*sensibile*» nella parte dell'Ob. – si rivela, qui (b. 118), in tutta la sua simbolica pregnanza, mentre il ritmo fondamentale riprende nuovo slancio:

ES. 79. Ivi, bb. 116-118 (GCMaJr, p. 13<sup>2</sup>).

Dopo una politonale sezione di transizione sulla nota pedale *Sol*<sup>#</sup> («*Poco più mosso e animando*», bb. 123-127), l'ultimo pannello del N. II è contrassegnato dall'erompere di squilli di Cr e Trb. Questi ultimi coinciderebbero con la didascalia: «*Si odono le trombe che chiamano l'adunata*» e, infatti, a essi si aggiunge, a partire da b. 130 («*muovendo sempre*»), il tamburo militare.

*Prima facie*, tali accenti marziali e l'indicazione posta da Malipiero tra i NN. II e II *bis* potrebbero indurre a considerare questa sezione come un 'interludio' posto tra la fine della scena I.6 – «*S'ode il vociare dei Legionari. Cesare s'avvia verso destra e scompare seguito dagli altri*» – e l'inizio della scena I.7, sovrapponendosi alle seguenti acclamazioni dei soldati:

I LEGIONARI e la VOCE DI CESARE  
(*Gran parte della Legione è schierata e guarda a destra. S'ode il vociare dei Legionari.*)

VOCI

Viva Cesare! Viva l'Imperatore!

VOCI

Silenzio: parla Cesare.

(*Il vociare cessa, regna il silenzio. Squillo di trombe. Silenzio.*)<sup>505</sup>

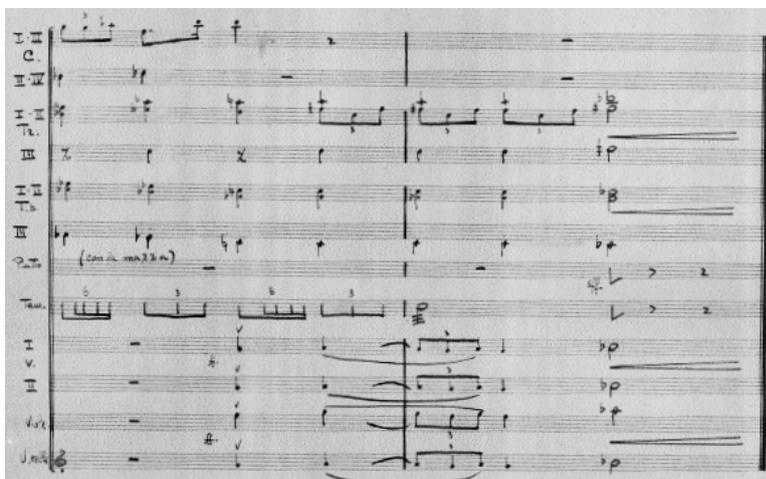
In questo senso, come a intimare l'«Attenti!», i perentori accordi degli ottoni che concludono il numero...

ES. 80, bb. 135-136 (ivi, p. 16<sup>1</sup>; parti delle Trb e dei Trbn).



...sembrerebbero del tutto conformi allo «*Squillo di trombe*» e al conseguente «*Silenzio*». Non è così, però. Si sarà notato, infatti, che, a partire da b. 135c, la quinta interna alle triadi parallele che contraddistinguono la discesa dei Trbn si è assestata su un *diabolus* e che proprio questo dissonante intervallo contrassegna il terzinato "squillo" della Trb II (bb. 135d-136b). Allargando la visuale alle parti sottostanti,

ES. 81. *Ibidem*.



<sup>505</sup> Ivi, pp. 56-59 (I.7): 56. Da notare che, in questa scena, Cesare non è visibile: Guglielmi dà 'corpo' solo alla «VOCE DI CESARE».

ci si accorgerà, inoltre, che, sempre a partire da b. 135c, gli archi, all'unisono e senza Cb, veicolano il misterioso motivo A, già alla sua seconda occorrenza in questa sezione<sup>506</sup> e convergente sulla quinta della diabolica triade (slittata cromaticamente su mi<sup>b</sup>), mentre le Trb si raggruppano in un non meno dissonante *cluster* per toni interi (mi<sub>4</sub> - fa<sup>#</sup><sub>4</sub> - sol<sup>#</sup><sub>4</sub>). Il tutto è timbrato da un colpo di Pt «con la mazza» ed è, inutile dirlo, poco consona alla scena... Proprio in virtù dell'aura arcana del motivo A, propendo, invece, per un'altra ipotesi. Questa *climax* precederebbe l'entrata, all'inizio della scena I.6 dell'Indovino, latore di una felice interpretazione, invero, dell'incestuoso sogno avuto dal proconsole.<sup>507</sup> (Ma ancora non lo sappiamo.)

Ricapitolando, è molto probabile che *Il Rubicone* sia stato imbastito assemblando almeno due numeri delle originarie musiche di scena, il primo dei quali si arresterebbe all'entrata nel *praetorium* di CURIONE all'inizio della scena I.5. Congetturando, la successiva giustapposizione del 'motivo di Roma' (bb. 117-122; cfr. ES. 79) sarebbe stata cucita *ex novo* e, forse, anche la successiva, politonale sezione (bb. 123-126). Attraverso questa composita transizione si approda alla fanfara di ottoni, che coinciderebbe, appunto, con le «trombe che chiamano l'adunata» ordinata da Cesare (bb. 127 e sgg):

ES. 82. Ivi, bb. 128-133 (GCMaJr, p. 15<sup>1-2</sup>).

<sup>506</sup> Cfr. bb. 130-131a (GCMaJr, p. 15; parti dei VI I-II e delle Vle).

<sup>507</sup> Cfr. n. 489.

I Cr, con il loro sacramentale timbro, si stagliano, qui, al di sopra degli altri strumenti, sovrapponendo, tra le bb. 133-134c, il fatale motivo A al glorioso motivo B: «IRZIO I legionari si adunano». Ciononostante, Cesare, mentre indossa l'armatura, ordina che s'avanzi l'Indovino e solo dopo essersi intrattenuto con lui, nel corso della scena I.6, CESARE potrà, forte del viatico ricevuto,<sup>508</sup> annunciare alla XIII Legio schieratasi al centro del *castrum*, la "Marcia su Roma".

### § 5.3.3. N. II bis, s. t. («Marziale»).

L'incipit del N. II bis, non lascia dubbi sulla sua collocazione all'interno del dramma.

ES. 83. N. II bis, bb. 136-142 (GCMaJr, p. 16<sup>2-3</sup>).

Dopo aver pronunciato il suo discorso e aver infiammato i cuori dei suoi legionari, Cesare viene portato in trionfo:

#### SCENA OTTAVA

CESARE, CURIONE, IRZIO e I LEGIONARI

*(Mentre i legionari gridano, con le spade, gli scudi, le aste e le insegne levate, giungono dalla destra altri legionari, che portano Cesare in trionfo sugli scudi.)*

LEGIONARI

Viva Cesare! Viva l'Imperatore!

CESARE

*(Ad un capo manipolo:)*

Le mandre dei cavalli siano lasciate libere e consacrate agli Dei.

LEGIONARI

Viva!

*(Il capo manipolo esce da destra correndo.)*<sup>509</sup>

<sup>508</sup> «INDOVINO Cesare, il sogno, nefando al profano, è di grandi auspici. Nell'illecita congiunzione con la madre tua, questa simbolizza la Patria. Con la mia arte divinatoria predico che, mediante un tuo atto, ti unirai in una sola gloria con Roma, e Cesare e Roma saranno una sol cosa»: ivi, p. 55.

<sup>509</sup> Ivi, p. 60-62 (I.8): 60.

In fondo a p. 18 della partitura, nuovamente, si rinviene un'indicazione di Malipiero, questa volta, però, scenotecnica, meglio, illuminotecnica: «Dalla misura 155 [ma 156] la luce in scena andrà scemando; al [n. di battuta] 160 [161] circa la scena resterà del tutto buia sino al 170 [171]; allora si rialzerà la luce per la scena successiva». Intervenendo proprio laddove l'orchestrazione, da rutilante, si fa umbratile e va depauperandosi, così come la dinamica e l'agogica vanno, rispettivamente, «diminuendo e rallentando», si può ipotizzare che questa indicazione sia una soggettivazione di Cesare e che la «scena successiva» di cui scrive Malipiero potrebbe essere l'episodio – interamente mutuato da Svetonio<sup>510</sup> – che vede il generale, una volta essersi allontanato dalla calca dei soldati che lo hanno portato in trionfo (già da b. 145, infatti, il tamburo militare tace di colpo), portarsi pensoso in riva al Rubicone:

([Cesare] Scende dagli scudi: gli sono accanto Curione ed Irzio. Cesare s'avanza solo verso il Rubicone e – le braccia conserte – fissa la tavola ov'è scritto: «Imperatore, Legionario, Coscritto armato, chiunque tu sia, qui fèrmati: abbassa le insegne, deponi le armi, né passare con insegne, armi, esercito oltre questo fiume Rubicone». Curione e Irzio fanno segno ai legionari di tacere. Silenzio. I legionari si distanziano da Cesare.)

CESARE

(Quasi parlando a se stesso.)

Anche ora possiamo tornare sui nostri passi, ma, varcato il Rubicone, converrà spedire ogni cosa con l'armi.  
(Lunga pausa. Forte, risolvendo un intimo dubbio.)

Tutto feci per impedire questa decisione, provocata dai nostri avversari. Ma sono essi che han già violato la legge.

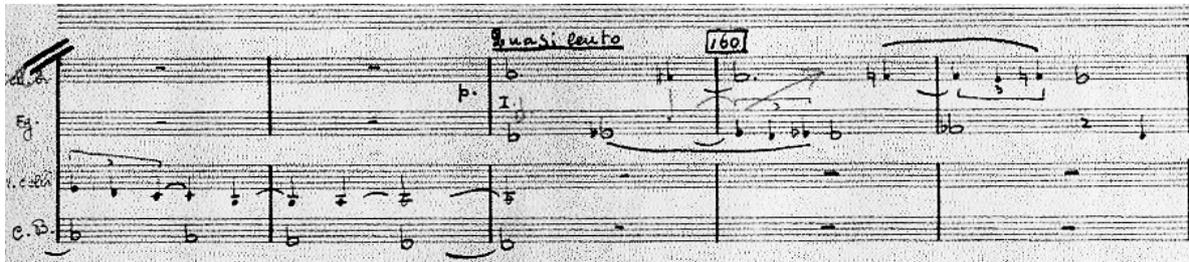
CURIONE

Cesare, ormai sei tu la nuova legge di Roma.

(Silenzio. I legionari fissano Cesare seguendo i suoi movimenti con fanatismo religioso. Improvvisamente, da oltre il Rubicone, giunge un magico squillo di tromba.)<sup>511</sup>

Dopo il passaggio dal “buio” del «Quasi lento» (bb. 159-165), nel quale balugina l'arcano motivo A,

ES. 84. Ivi, n. II, bb. 157-162 (GCMalJr): 159-161.



alla “luce” degli agresti richiami dei Cr e dei legni (bb. 166-182), si assiste a un prodigio:

CESARE

(Udendolo, si drizza e guarda avanti a sé, quasi vedesse, enorme, il volto simbolico di Roma. Anche i legionari restano meravigliati per questo suono.)

LEGIONARI

Ma chi suona di là, se non v'è nessuno?

LEGIONARI

Chi ci chiama? Che avviene?

LEGIONARI

È un prodigio!...

CESARE

<sup>510</sup> Caio Svetonio Tranquillo, *De vita duodecim Caesarum libri VIII* [d'ora in poi: VC], Lib. I, 31-32.

<sup>511</sup> Ivi, p. 60-61.

(Si scuote, quasi ascoltasse un'intima voce: di scatto si volge verso i legionari, li guarda, poi fissa Irzio e Curione e, come dominato da una potenza divina, parla con la voce risoluta.)

Si vada dove ci chiamano i prodigi degli Dei e le iniquità dei nemici: il dado è tratto!

(Tra le grida dei legionari, varca con essi il Rubicone.)

FINE DEL PRIMO MOMENTO

L'allucinazione acustico-visiva di cui Cesare è in preda – uno dei segni, insieme al mal caduco di cui era affetto, che certamente gli antichi attribuivano alla sua divinità – è dunque resa da Malipiero attraverso la cantilena vocalizzata di un «un Tenore\*»<sup>512</sup> in scena (bb. 174-180; ES. 83), alla quale, conformemente alla fonte svetoniana (VC, Lib. I, 32), fa da controcanto il Fl. I:

Mentre stava ancora esitando, [Cesare] ebbe un'apparizione. Un uomo di bellezza e di statura straordinarie apparve improvvisamente, sedendosi lì vicino a suonare il flauto [«canens»]: Dei pastori accorsero a sentirlo, e anche una frotta di soldati dai loro posti e alcuni trombettieri. Quell'uomo, presa la tromba [«tuba»] a uno di questi, si slanciò verso il fiume e, suonando il segnale di battaglia con straordinaria forza, passò sull'altra riva. Allora Cesare ordinò: «Avanti, per quella strada sulla quale ci chiamano i prodigi degli dèi e l'ingiustizia dei nostri nemici. Il dado è gettato!».<sup>513</sup>

Se non la mollezza conferita da queste linee nel modo frigio,

ES. 85. Ivi, bb. 174-176 (GCMalJr, p. 19<sup>1</sup>).

The image shows a page of a musical score for Example 85, measures 174-176. The score is for a woodwind section, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (Cb.). The Flute part is the primary focus, showing a melodic line with various ornaments and dynamics. The other instruments provide harmonic support. The score is marked with 'sempre tutto pp. sino alla fine' at the bottom right.

a spronare Cesare è senz'altro il motivo B (cfr. ES. 85, bb. 175d-176a): levato in guisa di «tuba» dal Cr IV, a cui risponde il Cr II (bb. 177c-178b), la 'voce della Patria', che, minacciata dallo strapotere di Pompeo, chiama in suo soccorso Cesare, verrà ripreso in *pp* – come se giungesse dalla sponda opposta del Rubicone – dal Cr. II (b. 180c-d), espanso a mo' di fanfara dai Cr II-IV (bb. 181-183) e, *in fundo*, riecheggiato dall'Ob. I (b. 183).

<sup>512</sup> «\* Nella esecuzione in concerto il tenore in scena potrà essere sostituito dal I clarino [Cl. in Si<sup>b</sup>] in orchestra [“Quasi lento”]; bb. 175-181]»: GCRMALJr, p. 19.

<sup>513</sup> SVETONIO 1998, p. 79. «Cunctanti ostentum tale factum est. Quidam eximia magnitudine et forma in proximo sedeuns repente apparuit harundine canens; ad quem audiendum cum praeter pastores plurimi etiam ex stationibus milites concurrissent interque eos et aeneatores, rapta ab uno tuba prosiliuit ad flumen et ingenti spiritu classicum exorsus perterritis ad alteram ripam. Tunc Caesar: “Eatur”, inquit, “quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas uocat. Alea iacta est”, inquit: ivi, p. 79. L'episodio era arcinoto: «La storia e la leggenda hanno drammatizzato il passaggio del Rubicone: ci dicono come Cesare passò la giornata e la sera, ci parlano di un gran vecchio che si posa vicino al Condottiero suonando un suo rustico strumento, ci raccontano della notte densa di mistero e di presagio, ci riportano la grande parola della risoluzione. Se non nella realtà delle cose, tutto era vero in quella del significato»: BODRERO 1933, p. 1

### § 5.3.4. N. III, *Introduzione alla II Parte.*

Il N. III, come denuncia il titolo, fungerebbe da preludio al Secondo Momento: «*Quando si leva il sipario, Cesare – intento a studiar mappe e decreti stesi sul tavolo – è turbato, pensieroso*». <sup>514</sup> E si sente... Alla maniera dell'esposizione, da parte delle viole, del 'soggetto' del I movimento della *Musica per archi, percussioni e celesta* di Bartók (eseguita per la prima volta in Italia al Festival di Venezia del '37), Malipiero srotola nelle parti di Vc e Cb una sequenza formata, inizialmente, da intervalli compresi tra la 2<sup>a</sup> minore e la 4<sup>a</sup> aumentata, avanti e durante l'ingresso del motivo A, variato e armonizzato per moto retto da VI e Vle:

ES. 86. N. III, bb. 179-188.

Non meno gravidi di *suspence* sono, poi, gli squilli delle coppie di Ob. e Cr che, periodicamente, arrestano il moto parallelo per dodicesime giuste degli archi nella seconda parte del pezzo, che si conclude su un bicordo di 7<sup>a</sup> maggiore:

ES. 87. Ivi, bb. 189-201.

<sup>514</sup> GUGLIELMI 1939, p. 69.

L'esecuzione delle ventitré battute dell'*Introduzione alla II parte* non è prescritta né considerata facoltativa da Malipiero per l'esecuzione in concerto: «Nella esecuzione in concerto dei brani sinfonici, questa "introduzione" verrà saltata».<sup>515</sup> Tuttavia, la numerazione progressiva delle battute la investe e, secondo quanto affermato dallo stesso Riccardo Malipiero nell'unica fonte in cui menzionò il proprio *Giulio Cesare* (cfr. prg. 5.4), sarebbe stato Casale stesso a riservarsi la scelta dei numeri da eseguire. Alcuni segni di fraseggio segnati a matita,<sup>516</sup> lasciano intendere che quest'ultimo la volle dirigere comunque.

#### § 5.3.5., N. IV, *La morte di Cesare*

Il N. IV, non solo converge nuovamente sul baricentro tonale del N. I (Re minore), ma la sua costruzione è pressoché speculare a quest'ultimo: esso principia con la medesima, violenta e triplice reiterazione dell'accordo di settima maggiore con la quale si concludeva il *Proemio* (cfr. ES. 89): tale ferale gestualità non può che essere associata all'assassinio di Cesare e, dunque, la si era precedentemente intesa in funzione premonitrice. Segue una nervosa, «quasi senza colore» sezione fugata *ex novo* («Decisamente rapido»; bb. 203-226), quindi, in *ff*, quella sorta di battaglia degli archi che costituiva la sezione «Veloce» del N. I (bb. 227-239). Questa volta, a farsi largo tra gli archi, è il quartetto di corni, il quale, variandolo, estende il 'soggetto' precedentemente esposto nel fugato. Dopodiché, mentre la pugna degli archi passa improvvisamente in secondo piano (bb. 240-256) e superato un nuovo episodio fugato, nella penultima sezione, «Quasi marziale», è ripresa quella su basso ostinato oscillante tra due gradi congiunti che corrisponde, nel N. I, al «Poco più rapido» (bb. 264-300: 272-288). Infine il numero viene siglato da una strepitosa melopea nel modo misolidio (trasposto da *Sol* a *Si*), sviluppante il motivo B (ES. 88), perorato, in questo caso, non da uno, ma da tutti i Cr. Questa innodia modale è punteggiata da archi trombe e tromboni su un dissonante accordo di nona maggiore sulla tonica di Re minore.

ES. 88. n. IV, bb. 299-306 (GCMaJr, p. 30<sup>1-2</sup>)

The image shows a page of handwritten musical notation for Example 88, measures 299-306 of N. IV. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Horns) and strings. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

<sup>515</sup> GCMaJr, p. 20.

<sup>516</sup> Cfr. ivi, in un segno di fraseggio a b. 195b-d, in mezzo alle omoritmiche parti di Ob. e Cr, e uno d'attacco a b. 197c, avanti il nuovo ingresso di questa coppia di strumenti a fiato.



Dove collocare, all'interno del Quarto Momento del *Giulio Cesare*, questa tensiva, polidiatonica e ipercinetica *reverse chronology* dei pannelli del *Proemio*? La drammaticità e le martellanti dissonanze conclusive del N. IV inducono certamente a non considerarlo quale postludio allo scioglimento del dramma e neanche il precipitare degli eventi, nelle scene che seguono di presso il cesaricidio, consente all'ultimo numero di ricavarsi comodamente una nicchia. Andrà notato, però, che la scena IV.1 è preceduta da un prologo, non esente da 'effetti speciali' e intitolato *Introito*. Ancora una volta, come nel "rito della consacrazione del sangue" del *Giulio Cesare* di Gian Francesco Malipiero, anche nel dramma di Guglielmi la rappresentazione teatrale si fa Sacra rappresentazione (da notare, nell'enumerazione dei malauguranti segni e presaghi avvenimenti della tempestosa notte delle Idi di marzo, il calco della scena I.3 del *Julius Caesar*):

*(Quando si leva il sipario il palcoscenico è immerso nel buio. Forte lampeggiamento. Tuoni.)*

UNA VOCE

*(Profonda, cavernosa, come un grido ammonitore giungente di lontano.)*

Cesare... Guàrdati dagli Idi di Marzooo...

*(Silenzio, poi tuoni.)*

UNA VOCE

Presto, avvisate Cesare: le mandre dei cavalli ch'egli consacrò agli Dei, prima di varcare il Rubicone, gemono, nitriscono e si astengono dal pascolare... Per gli àuguri ciò prelude a tristi eventi.

*(Urlo del vento, la scena è attraversata da una fiamma.)*

UNA VOCE

Hai sentito?

ALTRA VOCE

Hai visto?

ALTRA VOCE

Che sarà?

ALTRA VOCE

All'improvviso il famiglio di un legionario ha gittato gran fiamma dalla mano, che sembrava arsa. A un tratto, la fiamma è cessata e la mano era soltanto abbronzata. Dicono che tali segni preannunciano eccezionali avvenimenti.

*(La fiamma riattraversa la scena. Buio. Silenzio. Forte pioggia.)*

MOLTE VOCI

Presto, avvisate il Divino Giulio: a Capua, dei coloni, scavando, hanno scoperto una targa di rame su cui è scritto in greco:

*(Altra voce più triste.)*

«Capi, fondatore di Capua, ivi sepolto; quando saranno scoperte le ossa di Capi, un discendente di Giulio sarà ucciso per mano di suoi parenti, e con grande calamità per l'Italia vendicato».

MOLTE VOCI

Presto, avvisate Cesare.

*(Tuoni. Pausa.)*

UNA VOCE

*(Con tristezza.)*

Sulla via Appia molte tombe si spalancarono e misteriosamente i cadaveri furono gittati fuori delle tombe... Che avviene?

*(Grandi fiamme in alto nel buio: si rincorrono, si spengono, riardono, s'innalzano, precipitano.)*

VOCI

Guardate!

VOCI

Il cielo par di fiamme.

VOCI

Sulle nubi si vedono figure umane infuocate.

VOCI

Tristi presagi.

VOCI

Che giorno sta per sorgere?

VOCI

Gli Idi di Marzo.

*(Appena viene pronunciato: «marzo», si sentono: lo scrosciare della pioggia, l'ululare del vento, voci bestiali e umane, lampi, tuoni assordanti, e poi quasi un conato di terremoto.)*

UNA VOCE

*(Cavernosa, triste come le prime, a ancor più lugubre.)*

Cesare... Guàrdati dagli Idi di Marzooo...<sup>517</sup>

Ritengo che solo a questo punto, al termine di questa sorta di 'Ufficio delle tenebre', il feroce motto iniziale dell'ultimo numero farebbe il suo bel effetto...

ES. 89. Ivi, b. 202 (GCMalJr, p. 21).

<sup>517</sup> GUGLIELMI 1939, pp. 221-223.

Ricapitolando, in mancanza del *set* completo delle musiche di scena di Riccardo Malipiero per il *Giulio Cesare* di Nino Guglielmi e in attesa del loro ritrovamento, si può ipotizzare che le sezioni musicali interne ai NN. II e II *bis* avrebbero dovuto assolvere, nella versione scenica, a funzioni sia di musica analoga sia di *Melodram*. Inoltre, come si è potuto apprezzare, l'articolazione a pannelli (*à la manière de* Gian Francesco Malipiero), ciascuno dei quali è caratterizzato da temi e ambiti modali propri, fa ritenere – anche alla luce della lunghezza delle scene relative al N. II, per esempio – che i numeri del 'dittico' e, forse, anche del N. IV, siano la risultante di un *patchwork* ricavato *ex post*, a partire da più inserti musicali destinati a punteggiare in istanti diversi, non necessariamente consequenziali, il dramma di Guglielmi, ricco di suggestioni ambientali e sonoriali.

TAV. 12. Ipotesi di collocazione delle musiche di scena del *Giulio Cesare*.

N. GUGLIELMI, <i>Giulio Cesare. Drama</i> (1939)	GC, MalJr (1939)
	[I.] <i>Proemio</i>
I MOMENTO: <i>11 gennaio del 49 a.C.</i> (Al Rubicone); 8 scene.	[II.] <i>Il Rubicone.</i>
Scena 4 (« <i>Giunge di lontano un suono di trombai odono le trombe</i> »... « <i>S'ode il galoppar d'un cavallo. Quindi il suo arresto</i> »).	bb. 79-110.
Scena 5	bb. 111-126.
Scene 5 (fine: « <i>Si odono le trombe che chiamano l'adunata</i> ») - 6 (inizio: « <i>INDOVINO Entrando con IRZIO Ave Cesare!</i> »).	bb. 127-135.
Scena 7.	p. 16: « <i>Nella rappresentazione teatrale seguirà a questo punto la scena, cui seguirà, al termine delle parole di Cesare, il brano successivo</i> ».
Scene 8.	[II <i>bis.</i> ] « <i>Marziale</i> ». « <i>Dalla misura 155 la luce in scena andrà scemando; al [n. di battuta] 160 [«Quasi lento»] circa la scena resterà del tutto buia sino al 170; allora si rialzerà la luce per la scena successiva</i> ».
	[III.] <i>Introduzione alla II parte.</i>
II MOMENTO: <i>Preludio di Tapso. None di Dicembre del 47. a.C.</i>	
Quadro 1 (La reggia del Pontefice Massimo); 8 scene.	
Quadro 2 (Campo Marzio); 2 scene.	
III MOMENTO: <i>La dittatura perpetua. Idi di febbraio del 44 a.C.</i>	
Quadro 1 (Foro Giulio); 8 scene.	
Quadro 2 (Villa di Cleopatra); 4 scene.	
IV MOMENTO: <i>Gli Idi di Marzo: 44 a.C.</i> (La curia di Pompeo).	
<i>Introito.</i>	[IV.] <i>La morte di Cesare.</i>
Scene 1-11.	

#### 5.4. Un *Giulio Cesare* di troppo.

Occupati a riferire del successo riscosso dalla prima rappresentazione del *Cesare* di Forzano (Roma, Teatro Argentina, 24 aprile 1939), i quotidiani italiani trascurarono la notizia della partenza alla volta

della Germania, il 25 aprile 1939, dell'Orchestra Universitaria Italiana<sup>518</sup> e, in seguito, nemmeno la stampa specializzata si preoccupò di stilare un bilancio di questa *tournée*,<sup>519</sup> la quale, però, non passò inosservata all'estero: per quanto poche – inutile ricordare la scarsità di superstiti fonti giornalistiche tedesche coeve – e telegrafiche, dalle notizie diffuse oltralpe dai giornali si apprende che, probabilmente a Berlino, uno dei concerti dell'orchestra giovanile venne radiotrasmesso,<sup>520</sup> ma, contestualmente, si evince pure che, a causa della noncuranza dei redattori dei programmi di sala, certamente a Lipsia (al Gewandhaus) e a Vienna, le musiche di scena per il *Giulio Cesare* dello sconosciuto Riccardo Malipiero vennero scambiate per frammenti sinfonici tratti dall'omonimo dramma musicale del più celebre Gian Francesco,<sup>521</sup> come quest'ultimo, probabilmente informato da Pagano o da Walleck, poté anch'egli constatare leggendo la recensione del concerto lipsiese firmata da Willy Krienitz per il mensile «Allgemeine Musikzeitung». Il 'furioso' s'affrettò, allora, a scrivere una missiva, probabilmente tradottagli dal Walleck, nella quale invitava Krienitz a pubblicare nel numero successivo dell'«Allgemeine Musikzeitung» un riparatario *errata corrige* alla sua recensione, nella quale il critico e direttore d'orchestra tedesco giudicò le musiche di (Riccardo) Malipiero «audaci nel loro inoltrarsi nei territori vergini dell'espressionismo musicale» e poco conformi allo «specifico *Musikgeist* italiano»:

Sehr geehrter Herr Doktor!

In der Allgemeinen [*sic*] Musikzeitung lesen wir einen Artikel von Ihnen unter dem Titel "Aus dem Münchener Musikleben"[.] In diesem befindet sich u[nd].a[ndere]. auch die Berichterstattung über das Konzert des Orchestra Nazionale Universitaria Italiana in München, anlässlich seiner Gast[s]pielreise durch Deutschland. Sie sagen darin: "...und mehrere symphonische Stücke aus Malipieros vergangenen Winter auch in Deutschland bekanntgewordenen Oper "Julius Cäsar", kühne, in Neuland vorstossende expressionistische Musik, die freilich in ihrer ganzen inneren und äusseren Haltung von dem Wesen spezifisch italienischen Musikgeistes wenig verspüren lässt". Wir und jeder Leser muss verstehen, dass Sie damit die Musik der Oper "Julius Cäsar" von G. Francesco Malipiero, die in unserem Verlag erschienen ist, und im vergangenen Winter in Gera mit riesigem Erfolg uraufgeführt wurde, meinen. Das entspricht jedoch nicht den Tatsachen, weil das von Ihnen besprochene Stück nicht von dem Opernkomponisten G. Francesco Malipiero, sondern von dessen Neffen Riccardo Malipiero ist, wie deutlich aus dem Programm hervorging, zu mindest aus dem Programm, das wir anlässlich des Konzertes im Gewandhaus in Leipzig in Händen hatten. Da diese Verwechslung unerwünschte Konsequenzen auf die nächsten Nummer der Allg[emeine]. Musikzeitung eine entsprechende Berichtigung zu bringen

---

<sup>518</sup> Un'orchestra, invero, raccogliatrice, il cui zoccolo duro doveva essere costituito dall'Orchestra *Juvenilis Lympha* fondata e diretta da Casale, formata per la più parte da studenti del Conservatorio di Milano e *in residence*, in quegli anni, alla Società del Quartetto, come confermò, indirettamente, anche lo *steward* dell'orchestra: Pasquale Di Palma Castiglione, all'epoca della *tournée* attivista nei GUF di Pisa e studente della Scuola Normale e del Collegio Mussolini di Scienze corporative. «Che io sia diventato addetto alla cultura [dei GUF], probabilmente si riallaccia ad un incarico che mi dette Mezzasoma su segnalazione di [Giovanni] Lugo [responsabile dei GUF di Pisa], perché io fui nominato accompagnatore di un'orchestra universitaria in Germania. Questa fu l'unica occasione in cui mi dovetti procurare un abbigliamento consono alla forma del fascismo (un berretto con visiera e con l'aquila), perché dovevo avere un qualche segno di riconoscimento, una ufficialità. Quindi io ebbi la strana esperienza di accompagnare un gruppo di circa cinquanta studenti di conservatorio che erano stati raggruppati sotto l'etichetta di Orchestra Universitaria italiana [secondo le fonti giornalistiche l'orchestra era formata da settantatré elementi], e che fece un giro in tutte le maggiori città tedesche (ricordo Monaco, Lipsia, Dresda, Berlino) e non riesco più a ricordare se una esibizione fu in presenza di Hitler o meno. Non credo, a pensarci bene, perché un incontro di quel livello credo che me lo ricorderei!»: cit. in DURANTI 2011, pp. 77-83 (*Intervista a Ruggero Di Palma Castiglione* [gennaio 2003]): 80.

<sup>519</sup> Si veda, solamente, ID. 1939, il quale, nell'enumerare le città toccate dalla *tournée*, non riporta Graz.

<sup>520</sup> «Der Deutschlansender vermittelte seinen Hören unlängst ein Konzert des italienischen National-Universitäts-orchesters mit Werken von Beethoven, Corelli, Malipiero, Porrino, Rossini und Verdi» (*Musik im Rundfunk*, «Neue Zeitschrift für Musik», CIV/6, Juni 1939, p. 678).

<sup>521</sup> «The programme of the concert given by Italian Student's Orchestra (conductor, Primo Casale) included Ennio Porrino's tone-poem 'Sardinia' and symphonic excerpts from Malipiero's opera 'Julius Caesar'. Karl Böhm, at his farewell concert, conducted a performance of Malipiero's second Symphony»: *Musical Notes from Abroad*, «The Musical Times», LXXX/1158, August 1939, pp. 628-629 (*Vienna*): 628; corsivo mio.

Heil Hitler!<sup>522</sup>

Per quanto l'equivoco lo avesse danneggiato non meno di Gian Francesco, Riccardo Malipiero ricevette anch'egli da suo zio, meglio, dal suo avvocato, una lettera, il cui ben più amaro contenuto fu reso noto dal diretto interessato quarantatré anni dopo, nel corso di una intervista rilasciata da Malipiero Jr al settimanale «Oggi», in occasione del centesimo anniversario di suo zio; fu questa, tra l'altro, l'unica occasione in cui Riccardo Malipiero, pur senza fornire ulteriori dettagli utili alla sua contestualizzazione, si lasciò sfuggire il titolo di questa sua partitura:

Mi ricordo di una volta che accadde un fatto spiacevole. Io avevo scritto delle musiche di scena per un *Giulio Cesare* che non fu mai rappresentato. Un direttore italiano, in *tournee* in Germania, ne scelse qualcuna e le suonò. Nel programma scrissero soltanto musiche di Malipiero. Un equivoco che fece andare in bestia lo zio, e fin qui è tutto normale. Senonché, invece di darmi un colpo di telefono o di scrivermi per cercare una soluzione, mi fece contattare da un avvocato di Padova e mi ingiunse di cambiar cognome. Non lo feci, ma ci rimasi molto male.<sup>523</sup>

Da quel giorno, il rapporto di familiarità tra i due poté dirsi compromesso<sup>524</sup> e, di fatto, riprenderà anni dopo, all'insegna di una cortese, ma distaccata, formalità.

---

<sup>522</sup> L. d. (copia) di G. F. Malipiero a Willy Krienitz (3 giugno 1939), FM "Giulio Cesare - Gera 1938".

<sup>523</sup> Cit. in JESURUM 1982, p. 70.

<sup>524</sup> Basti dire che lo scritto di Bontempelli, : cfr. Massimo Bontempelli, G. Francesco Malipiero, Milano, Bompiani

## POSTILLA

### Di un inedito ‘pentimento’ di Gian Francesco Malipiero

Nel 1942 la casa editrice Bompiani licenziò la prima monografia su Gian Francesco Malipiero, con una introduzione e a cura di Massimo Bontempelli. Sfogliando le «illustrazioni musicali» degli *opera* di Malipiero stese da Raffaello Cumar (che, arrestandosi alla recentissima *Ecuba*, occupano la maggior parte del volume), potrà non sorprendere l’omissione de *La favola del figlio cambiato* (alle cui vicissitudini, tuttavia, si allude nello scritto di Malipiero *Favoleggiando con Pirandello*, ivi antologizzato), ma stupisce che, nel capitolo precedente alla dettagliata disamina dell’*Antonio e Cleopatra*, non si faccia menoma menzione al *Giulio Cesare*, titolo riportato solo nel catalogo delle opere in appendice. Evidentemente, sia Bontempelli sia Cumar sapevano, così facendo, di far cosa gradita al loro maestro, anche se quest’ultimo non mancò, in quello stesso periodo, di sollecitare Casa Ricordi per mettere un po’ più d’impegno nel pubblicizzare il suo dramma musicale.<sup>525</sup> Nel Secondo dopoguerra Gian Francesco Malipiero non ripudierà il titolo da lui dedicato all’«eroe latino», che verrà ripreso ancora due volte: il 13 settembre 1953 a Kiel (regia di Bruno Heyn), diretto nuovamente da Georg Winkler, e il 19 giugno 1956, sotto la direzione di Nino Sanzogno, in forma di concerto alla Sala Verdi del Conservatorio di Milano. Anzi, alla fine degli anni Sessanta, confermando la propria predilezione per le pagine dell’Atto II, Malipiero travasò paro paro l’‘arioso’ di Calpurnia (II.3; bb. 789-834) e il quadro in Senato, fino all’«Addio» di Antonio (II.4; bb. 979-1102), ne *Gli Eroi di Bonaventura* (1969), anche se, subito dopo il Prologo di questo *patchwork* (nel quale sfilano, tra gli altri, anche Cleopatra ed Ecuba), Bonaventura canta: «Qui si raccoglie ogni cosa e vivono le cose morte».

Il rispetto portato all’unico rappresentante vivente della generazione dell’Ottanta, ma, soprattutto, all’ottuagenario maestro di Bruno Maderna e di Luigi Nono risparmiarono Malipiero dalla *damnatio memoriae* che, in quegli anni, si abbatté sulla produzione artistica del Ventennio e i suoi maggiori rappresentanti anche in ambito musicale (*in primis*, il “reazionario” Casella);<sup>526</sup> anche il suo *Giulio Cesare*, mercé Shakespeare, ottenne, non l’indulto, ma l’assoluzione con formula piena. Eppure, nonostante il tentativo di Piero Santi di “defascistizzare” il *Giulio Cesare* («dimentico di qualsiasi opportunità celebrativa»<sup>527</sup>) e quello di Pestalozza di ridimensionare i «cedimenti» del suo autore nei confronti del Regime<sup>528</sup> potessero dirsi – per il momento – riusciti, le ultime notti asolane del compositore vennero turbate, non tanto dal Fantasma di Cesare, quanto da quello di Bruto, risvegliando in lui un capitolo certamente irrisolto della propria carriera e nella propria coscienza di artista. Ciò traluce da un documento autografo assolutamente inedito: un lucido (GCluc) relativo a una modifica intervenuta nel 1971 alla p. 188 di GCpart, relativamente alle bb. 1975 (p. 188<sup>2</sup>) e seguenti quattro (p. 188<sup>3</sup>), ma che, non essendo stato il *Giulio Cesare* più ripreso in seguito, è rimasto sepolto tra le

---

<sup>525</sup> Cfr. l. d. (c. int.: «G. Ricordi & C. / Editori») di Eugenio Clausetti e R. Valcarengi a G. F. Malipiero (Milano, 23 gennaio 1942); fm, f. “Ricordi 1942”.

<sup>526</sup> Cfr. PESTALOZZA 1966, CXLIX-CLII. Si veda, inoltre, la pesante requisitoria di Rubens Tedeschi sull’opportunismo dei giovani e meno giovani compositori operanti nel Ventennio (quando, invece, si sarebbe dovuto parlare delle lusinghe del PNF e del SNFM), spezzando una lancia, però, a favore di Casella e alla sua nicodemica figura di mentore per i giovani compositori d’avanguardia.

<sup>527</sup> SANTI 1960, pp. 64-65 (“*Giulio Cesare*”): 65.

<sup>528</sup> Cfr. PESTALOZZA 1966, p. CXLVIII, n. 211. La famosa *Introduzione* di Pestalozza all’antologia di articoli de «La Rassegna musicale» fu la miccia che, nel 1967, scatenò una vera e propria polemica contro Casella. I due pesi e le due misure che, qui (cfr. ivi, CXLIX-CLII), sulla falsa riga della manichea *Philosophie der neuen Musik* di Adorno, Pestalozza riservò, rispettivamente, al ‘progressivo’ Malipiero e al ‘reazionario’ Casella, non da ultimo in relazione alla loro accandiscendenza nei confronti del Regime, non andarono affatto a genio a un allievo del secondo quale Petrassi, che, facendo il verso ai «nipotini di Adorno», dichiarò: «l’infantilismo ideologico porta facilmente a respingere la realtà. Se la realtà non rientra nell’ideologia, va respinta. Non esiste quindi la dedica del *Giulio Cesare* di Malipiero a Mussolini» (cit. in ZURLETTI 1977).

pagine della partitura autografa conservata presso l'Archivio Storico Ricordi, al quale va il mio ringraziamento per avermi permesso di trascriverlo, qui, per la prima volta (ES. 90b).

Da questo lucido si evince che Malipiero riscrisse *ex novo* il 'commento musicale' al suicidio di Bruto, il quale, senza soluzione di continuità, sfocia nella placida introduzione al *Carmen saeculare*.<sup>529</sup> Nella versione originale, i VI, in imitazione, disegnavano una parabola, il vertice della quale era timbrata dall'Ott. e la cui curva discendente s'innervava a dente di sega lungo arpeggi di 9<sup>a</sup> maggiore (evidentemente mutuati dall'ultimo inciso del tema di Cesare):

ES. 90a. G. F. MALIPIERO, *Giulio Cesare*, III.7, bb. 1975-1789 (GCpart, p. 188<sup>3</sup>)

The image shows a page of a musical score for Example 90a. It features eight staves of instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C.C.), Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (Vb.), and Double Bass (Cb.). The score includes a vocal line with the lyrics "Stratone tiene la spada, / Bruto vi si getta sopra e muore." and various musical markings such as "arco", "divise", and "f".

Nella nuova versione, invece, mentre, inopinatamente, «Cala la tela», assicurando al campione delle virtù repubblicane un trattamento un tempo riservato al solo Cesare (da notare anche la scomparsa della didascalia originale, «Stratone tiene la spada, / Bruto vi si getta sopra e muore»). Malipiero, non solo aggiunse al precedente organico i legni mancanti, gli ottoni al gran completo e il tamburo militare,<sup>530</sup> ma resa ancor più convulso questo pugno di battute.

Ora, dopo il 'finto stretto' dei VI, sono i legni a doversi dimenare in frenetiche gesticolazioni di quartine di semicrome (Fl., Ob. e Cl. a 2), bloccate, però, nel registro acuto, mentre, a rinforzo dell'aritmico piede originale dei Vc, dei Cb e dei Fg divisi (breve-lunga-breve-breve), concorre il quartetto di Trbn e B. t. A questi ultimi si alternano, in controttempo, i rimanenti strumenti, implementando, al reiterato costruito armonico di cinque suoni di prima, altri quattro del totale cromatico (*do# - re - re# - mi - fa - sol - sol#<sub>2</sub> - la - la#*), verticalizzati, *in fundo*, in un unico, aspro accordo che, trentasei anni prima avrebbe provocato sussurri e grida o, quantomeno, corsivi al vetriolo da parte dei Toni e dei Belloni.

<sup>529</sup> «Lento», bb. 1980-1984 (GCpart, p. 189): 0.0.0.0 - 4.3.2.1 - Cb.

<sup>530</sup> GCpart, p. 188<sup>3</sup>: 0(+Ott.).0.2.2. - 0.0.0.0. - Archi; GCluc, .2.2.2.2.- 4.3.3.1.-Tb mil., GC - Archi

ES. 90b. Ivi (GCluc., p. 188<sup>3</sup>)

1975

Fl

Ob

Cl

Fg

I e III

Cor

II e IV

I e II

Tr

III

Tbn I, II e III

B Tuba

Tamb militare

Cassa

(Cala la tela)

VI I

VI II

Vla

Vc

Cb

Divisi

Oltre a ciò, una vistosa doppia stanghetta fa fare anticamera, almeno per il momento, a Ottaviano e alle sue vittoriose armate. Oppure, “Qui finisce l’opera perché a questo punto il Maestro *si è pentito*”? Stando alla ‘data-simbolo’ vergata di suo pugno negli estremi di questa modifica, si direbbe proprio di sì: «(Asolo, 10 febbraio 1935) / mutato[:] / Asolo, 25 aprile 1971» (grassetto mio).



## BIBLIOGRAFIA

### FONTI:

#### **BAMBAGLIOLI 1821**

[GRAZIOLO BAMBAGLIOLI,] *Trattato / delle volgari sentenze / sopra le virtù morali di Graziolo Bambaglioli / Cancellier di Bologna / emendato per l'autorità di un codice*, Modena, Eredi Soliani, 1821.

#### **D'ANGIÒ [ma BAMBAGLIOLI] 1642**

Roberto «Re di Gerusalemme» [ma GRAZIOLO BAMBAGLIOLI], *Trattato sopra le virtù morali*, in *Le Rime di M[esser] Francesco Petrarca estratte da un suo originale. [...]. Il "Tesoretto" di ser Brunetto Latini. Con quattro canzoni di Bindo Bonichi da Siena*, Roma, Grignani, 1642, pp. 1-11 [41-51].

#### **DELLA TORRE DI REZZONICO 1782**

[Carlo Gastone Della Torre di Rezzonico,] *Alessandro / e / Timoteo / Dramma per musica / da rappresentarsi / nel R[eal] D[ucale] Teatro di corte / nella primavera dell'anno / MDCCLXXXII / [effigie di donna (Maria Amalia d'Asburgo-Lorena?)] / In Parma / nella Stamperia Reale.*

#### **ORAZIO 2013**

Quinto Orazio Flacco, *Odi ed epodi*, introduzione di Alfonso Traina, trad. it. e note di Enzo Mandruzzato, nuova ed. riveduta e aggiornata, testo latino a fronte, Milano, Garzanti («Classici greci e latini»), 2013<sup>21</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 1985).

#### **PIRANDELLO 1934**

*La favola del figlio cambiato*. Tre atti in cinque quadri. [Libretto di] Luigi Pirandello, per la musica di G. Francesco Malipiero, Milano, G. Ricordi & C., 1934.

#### **SHAKESPEARE 1862**

William Shakespeare, *Œuvres complètes*, trad. par François-Victor Hugo, 18 tt. in 8° (1859-1866), Paris, Pagnerre, t. X (*La Société: "Mesure pour mesure" – "Timon d'Athènes" – "Jules César"*), 1862, pp. 333-442.

#### **SHAKESPEARE 1925**

ID., *Antoine et Cléopâtre*, traduit de l'anglais par André Gide, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1925.

#### **SHAKESPEARE 1991**

ID., *Giulio Cesare*, introduzione, trad. it. e note di G. Baldini, Milano, Rizzoli («Lo Shakespeare della BUR», 36), 1991<sup>5</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 1980), pp. 5-16.

#### **SHAKESPEARE 2013**

ID., *Giulio Cesare*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di A. Serpieri, Milano, Garzanti («I grandi libri»), 2013 (1<sup>a</sup> ed.: 1993).

#### **SVETONIO 2016**

GAIO SVETONIO TRANQUILLO, *Vite dei Cesari*, introduzione e premessa di Settimio Lanciotti, trad. di Felice Dessì, Milano, Rizzoli, 2016<sup>20</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 1968).

### PERIODICI:•

#### **«ARTI (LE)» 1935**

*Concerti scambio italo-tedeschi*, 1/5, «Arti (Le)», giugno-luglio 1935, pp. XVII-XVIII.

---

\* L'asterisco indica gli articoli consultati in FM, "Ritagli di stampa", vol. VI, *Giulio Cesare* (1936-1956).

**«CAPITOLIUM» 1939**

*Terme di Caracalla*, «Capitolium», XIV/, 9 agosto 1939, pp. 415-420.

**«CORRIERE DELLA SERA» 1936,**

*Il concerto dell'Accademia corale dell'Opera Balilla*, «Corriere della Sera», 3 aprile 1936, p. 3.

**«CORRIERE DELLA SERA» 1939**

*Un giro artistico in Germania di un'orchestra di universitari*, «Corriere della Sera», 26 aprile 1939, p. 4.

**«EXCELSIOR» 1936**

*La première représentation de "Jules Caesar"*, «Excelsior», 17 febbraio 1936.\*

**«GIORNALE DI GENOVA (IL)» 1936**

*Conversazioni musicali all'ANFAL. G. F. Malipiero presentato da Louis Cortese*, «Il Giornale di Genova», 7 febbraio 1936.\*

**«GIORNALE D'ITALIA (IL)» 1936**

*Il "Giulio Cesare" di Malipiero rappresentato al Carlo Felice di Genova*, «Il Giornale d'Italia», 11 febbraio 1936.\*

**«L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA (L')» 1935**

a) *Musica*, LXII/17, «L'Illustrazione italiana», 28 aprile 1935, p. 629.

b) *Musica*, LXII/27, «L'Illustrazione italiana», 7 luglio 1935, p. 38.

**«IL MATTINO D'ITALIA (IL)»**

*S. E. Ciano per il successo del "Giulio Cesare"*, «Il Mattino d'Italia», 3 giugno 1936.\*

**«MUSIQUE ET INSTRUMENTS» 1936**

*Italie*, «Musique et Instruments», 1° marzo 1936 (riprende GARNIER 1936).\*

**«NEWS-WEEK» 1937**

*Modern Italian Composer's "Caesar" Has First American Hearing*, «News-Week», 23 January 1937, pp. 25-26.\*

**«NATIONAL ZEITUNG» 1936**

E. R. M., [?], «National Zeitung» (Basel), 18 marzo 1936, ritaglio.\*

**«OSSERVATORE ROMANO (L')» 1934**

a) *Un'opera proibita*, «L'Osservatore Romano», 15 marzo 1934, p. 5.

b) *Proibizioni*, «L'Osservatore Romano», 26-27 marzo 1934, p. 4.

**«POPOLO D'ITALIA (IL)» 1939**

a) *Per un teatro di massa nell'antica città di Sezze*, «Il Popolo d'Italia», 8 aprile 1939, p. 4.

b) *Otto concerti in Germania d'un'orchestra dei GUF*, «Il Popolo d'Italia», 26 aprile 1939, p. 4.

**«RADIOCORRIERE» 1935**

*Carme secolare*, «Radiocorriere», 15-21 dicembre 1935, p. 8.

**«REGIME FASCISTA (IL)»**

a) «La favola del figlio cambiato al Teatro Reale dell'Opera», 22 marzo 1934, p. 3.

b) «La favola del Figlio cambiato» di G. F. Malipiero e di L. Pirandello, 25 marzo 1934, p. 5.

c) *Colpire senza pietà. Le grottesche pretese di certa musica nuova*, 11 aprile 1934, p. 3

d) «Perché ho scritto il "Nerone"». Una conferenza di Mascagni a San Remo, *ibidem*.

#### **«SECOLO XIX (IL)» 1936**

- a) *Al Carlo Felice. Nell'imminenza del "Giulio Cesare"*, «Il Secolo XIX», 4 febbraio 1936, ritaglio\*
- b) *Rinnovato successo del "Giulio Cesare"*, «Il Secolo XIX», 14 febbraio 1936, ritaglio\*

#### **«IL SELVAGGIO (IL)» 1934**

- a) *Gazzettino*, «Il Selvaggio», XI/3-4, 31 marzo 1934, p. 1.
- b) *Semiminime*, «Il Selvaggio», X/6, 20 aprile 1934, numero speciale (*Il Selvaggio musicale*), p. 28.

#### **«STAMPA (LA)» 1934**

*Venezia vibrante d'entusiasmo riafferma al Duce la sua devozione*, «La Stampa», 15 settembre 1934, p. 1.

#### **«STAMPA (LA)» 1935**

*Le udienze del Duce*, «La Stampa», 17 giugno 1935, p. 1.

#### **«STAMPA (LA)» 1938**

*Ivi, Premi ed encomi dell'Accademia d'Italia*, «La Stampa», 27 aprile 1938, p. 2.

#### **ABBIATI 1936**

F[RANCO] A[BBIATI], *Il "Giulio Cesare" di Malipiero al teatro Carlo Felice di Genova*, «Corriere della Sera», 9 febbraio 1936, p. 3.

#### **ADAMS 1936**

JOHN CLARKE ADAMS, *What Fascism Has Meant to Music*, «The Musician», XLI/8, September 1936, pp. 135-136; poi parzialmente ripubblicato in «Books Abroad», XI/4, Autumn 1937, pp. 425-428.

#### **A. E. 1936**

A. E., *La grande stagione al Carlo Felice: "Giulio Cesare" di G. F. Malipiero*, «La Gazzetta azzurra», 13 febbraio 1936.\*

#### **ALDERIGHI 1936**

D[ANTE] ALDERIGHI, *Il "Giulio Cesare" di Malipiero*, «L'Italia letteraria», XII/6, 15 febbraio 1936, p. 3.

#### **ANGELI 1935**

DIEGO ANGELI, *Giulio Cesare e Bruto nella tragedia di Shakespeare*, «La Stampa», 2 agosto 1935, p. 4.

#### **A. R. 1936**

A. R., *La prima rappresentazione al Carlo Felice del "Giulio Cesare" di F. G. [sic] Malipiero*, «Il Lavoro» (Genova), 9 febbraio 1936.\*

#### **ARGO 1934**

ARGO, *Fra le riviste (Battute e commenti)*, «Europa svegliati!», II/5, maggio 1934, pp. 295-299.

#### **BARBIERI 1936**

MARIO BABIERI, *Il successo del "Giulio Cesare" di Malipiero*, «Il Secolo XIX», 9 febbraio 1936.\*

#### **BARILLI 1934**

BRUNO BARILLI, «*Voci di bilancio*», «Il Selvaggio», X/6, 20 aprile 1934, numero speciale (*Il Selvaggio musicale*), p. 28.

#### **BELLONI 1936**

- a) [ALDO] B[BELLONI], *Malipiero e la musica*, «La Sera», 10 febbraio 1936, p. 3.
- b) A[LDO] B[BELLONI], *Malipiero e la musica. Rimostranze...*, «La Sera», 15 febbraio 1936, p. 3
- c) ID., *Cose tutt'altro che cesaree...*, «La Sera», 18 febbraio 1936, p. 3.

**BODRERO 1933**

EMILIO BODRERO, *Umanità di Cesare*, «L'Italia letteraria», IX/38, 17 settembre 1933, pp. 1-2.

**BONTEMPELLI 1933**

MASSIMO BONTEMPELLI, *Teatro per ventimila*, «Gazzetta del Popolo», 14 luglio 1933, p. 3.

**BONTEMPELLI 1934**

MASSIMO BONTEMPELLI, *Il 18 BL rappresentato a Firenze*, «Gazzetta del Popolo», 30 aprile 1934, p. 3.

**BRAGAGLIA 1936**

A[NTON] G[IULIO] BRAGAGLIA, *Le Corporazioni Artistiche. Impressioni della seduta*, in «L'Italia letteraria», XII/4, 26 gennaio 1936, p. 6.

**CARTER 1989**

ELLIOT CARTER, *Fine inverno, New York 1937* [«Modern Music», XIV/3, marzo-aprile 1937], cit. in *Carter*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1989, pp. 81-85: 83-84.

**CHIARINI 1934**

LUIGI CHIARINI, *Perché è stata proibita in Germania "La favola del figlio cambiato"*, «Quadrivio», II/21, 18 marzo 1934, pp. 1-2.

**COLACICCHI 1936** Luigi,

a) L[UIGI] C[OLACICCHI], *Confidenze sul "Giulio Cesare"*, «Il Popolo di Roma», 4 febbraio 1936, ritaglio.\*

b) LUIGI COLACICCHI, *"Giulio Cesare" di Malipiero al Carlo Felice di Genova*, «Il Popolo di Roma», 9 febbraio 1936, ritaglio.\*

c) ID., *"Giulio Cesare" di Malipiero. "Il campiello" di Wolf-Ferrari*, «Nuova Antologia», LXXI/1535, 1° marzo 1936, pp. 112-116.

**CALOGIURI 1929**

VITTORIA CALOGIURI, *La gita premio ai migliori alunni di Roma. Impressioni di viaggio*, «Capitolium», v/8, agosto 1929, pp. 401-407.

**CORSI 1935**

MARIO CORSI, *"Giulio Cesare". La nuova opera di Malipiero*, «Radiocorriere», XI/29, 14-20 luglio 1935, p. 13.

**D'AMICO 1934**

FEDELE D'AMICO, *Lettere da Roma*, «Musica» (Alessandria d'Egitto), II/3, marzo-aprile 1934, pp. 30-31.

**D'AMICO 1952**

ID., *La farsa degli equivoci nella "Favola del figlio cambiato"*, «Vie nuove», VIII/33, 24 agosto 1952, p. 19.

**D'AMICO 1971**

ID., *Pierrot impara il toscano*, «L'Espresso», XVII/34, 23 agosto 1971, poi in ID. 2000, pp. 620-622.

**D'AMICO 1982<sup>b</sup>**

ID., *A ciascuno la sua favola*, «L'Espresso», 21 marzo 1982; poi in ID. 2000 [v. SAGGI E ARTICOLI], III (1979-1989), pp. 1914-1916.

**DELLA CORTE 1935**

A[NDREA] D[ELLA] C[ORTE], *L' "Ernani" in Germania - La «claque» [...]*, «La Stampa», 10 gennaio 1935, p. 3.

### **DELLA CORTE 1936**

a) A[NDREA] D[ELLA] C[ORTE], “*Giulio Cesare*” del Maestro Malipiero rappresentato con successo, «La Nazione», 9 febbraio 1936, p. 3.

b) ID., “*Giulio Cesare*” di Malipiero al Carlo Felice di Genova, «La Stampa», 9 febbraio 1936, p. 3.

### **DI CAPIZZI 1935**

ALBERTO DI CAPIZZI, L’“*Inno a Roma*” di Puccini, «Radiocorriere», XI/18, 28 aprile - 4 maggio 1935, p. 5.

### **DOWNES 1937**

OLIN DOWNES, *Schola Cantorum Offers Novelties*, «The New York Times», 14 gennaio 1937.\*

### **DURANTE 1986**

FILIPPO DURANTE, «*Vi assicuro: Pirandello ha il sangue puro*», «La Repubblica», 30 settembre 1986, p. 16.

### **FEACE (IL) 1933**

IL FEACE [Massimo Caputo?], *Il “manifesto dei dieci” e la crisi dell’opera*, «La Stampa», 1° gennaio 1933, p. 5.

### **FERRIGNI 1935**

MARIO FERRIGNI, *L’apoteosi di Cesare*, «Radiocorriere», XI/33, 11-17 agosto 1935, p. 1.

### **GARNIER 1936**

G.-L. GARNIER, *Italie*, «Le Ménestrel», XCVIII/8, 21 febbraio 1936, p. 63.

### **GATTI 1936**

CARLO GATTI, *Le prime della lirica italiana: “Giulio Cesare” e il “Campiello”*, «L’Illustrazione italiana», LXIII/6, 16 febbraio 1936, pp. 269-270: 269.

### **GAVIOLI 1987**

ORAZIO GAVIOLI, *Con il Duce spunta il sole*, «La Repubblica», 21 gennaio 1987, p. 18.

### **GHISLANZONI 1934**

a) A[LBERTO] GHISLANZONI, «*Alla vigilia dell’opera di Pirandello e Malipiero*», «Ottobre», 23 marzo 1934, p. 3.

b) ID., *Un insuccesso. “La favola del figlio cambiato”*, ivi, 27 marzo 1934, p. 3.

### **GIM. 1934**

GIM., *Colloquio con Pirandello*, «La Stampa», 21 aprile 1934, p. 6.

### **GRAVELLI 1934**

[ASVERO GRAVELLI,] *N. d. D.*, in GHISLANZONI 1934<sup>b</sup>.

### **HALL 1936**

a) RAYMOND HALL, *Shakespeare’s “Julius Caesar” Made into Opera by Malipiero*, «Musical Courier. Weekly Musical Newspaper», CXII/9, February 29, 1936, pp. 5, 7-8.\*

b) ID., *Malipiero’s “Giulio Cesare”*, «The New York Times», 1° marzo 1936.\*

### **HENDERSON 1937.**

WILLIAM JAMES HENDERSON, *Schola Cantorum Opens Season*, «The New York Sun», 14 gennaio 1937.\*

### **JESURUM 1982**

STEFANO JESURUM, *Mio zio un uomo stonato*, «Oggi», XXXVII/13, 31 marzo 1982, pp. 68-71.

### **MALIPIERO 1934**

ID., MALIPIERO Gian Francesco, *Ai giovani musicisti*, «Scenario», III/3, marzo 1934, pp. 113-114.

**MALIPIERO 1936**

G[IAN] F[RANCESCO] M[ALIPIERO], *Su "La passione". Sul "Giulio Cesare"*, «L'Italia letteraria», XII/4, 26 gennaio 1936, p. 3 («Indiscrezioni: Malipiero»).

**MALIPIERO Jr 1941**

RICCARDO MALIPIERO, *Lettera da Milano*, «La Rassegna musicale», XIV/6, giugno 1941, pp. 249-251.

**MARCHI 1935**

CORRADO MARCHI, *A proposito del "Giulio Cesare" di Malipiero*, «Radiocorriere», XI/31, 28 luglio - 3 agosto 1935, p. 5.

**MARTELLO 1934**

Carlo Martello, *Arte. Chi non lo ascolta*, «Europa svegliati!», II/4, aprile 1934, pp. 230-237.

**MELCHIORI 2016**

Giorgio Melchior, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari, Laterza («Biblioteca Storica Laterza»), 2016<sup>4</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 1994).

**MONALDI 1924**

Gino Monaldi, *Giacomo Puccini e la sua opera*, Roma, Mantegazza, 1924.

**MORTARI 1936**

Virgilio, *Considerazioni di un musicista sul "Giulio Cesare" di Malipiero*, «La Rassegna musicale», IX/3, marzo 1936, pp. 81-89, poi in PESTALOZZA 1966 [v. SAGGI E ARTICOLI], pp. 587-590.

**NI. 1935**

NI., *Il Natale di Roma*, «Radiocorriere», XI/18, 28 aprile - 4 maggio 1935, p. 5.

**PASETTI 1938**

ALDO PASETTI, *Il Teatro di Acciaio*, in «Il Duce per il Popolo. Estate Musicale Milanese: Giugno-Agosto 1938-XVI», a cura di Federigo Buffon, Milano, Tip. del «Popolo d'Italia», pp. 53-54.

**PEDULLÀ 2009**

GIANFRACO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Roma, Titivillus («Altre visioni», 63), 2009 (1<sup>a</sup> ed.: Bologna, il Mulino, 1994).

**PERKINS 1937**

FRANCIS D. PERKINS, *Schola Heard in 1st Concert of the Season*, «New York Herald Tribune», January 14, 1937.\*

**PIAMONTE 1936**

GUIDO PIAMONTE, *Prime impressioni sul "Giulio Cesare" di Malipiero*, «Il Ventuno», v/1, gennaio-febbraio 1936, pp. 23-24.

**PRUNIÈRES 1934**

HENRY PRUNIÈRES, *Un opéra de Pirandello*, «Le Temps», 5 maggio 1934, p. 2.

**RAMPERTI 1936**

MARCO RAMPERTI, *Storie di maschere*, «La Stampa», 17 febbraio 1936, p. 3.

**REBAUDI 1936**

STEFANO REBAUDI, *Il grande avvenimento di Sabato sera al «Carlo Felice»: "Giulio Cesare" di Gian Francesco Malipiero*, «Corriere mercantile», 10 febbraio 1936.\*

**RINALDI 1936**

MARIO RINALDI, "Giulio Cesare" di G. Francesco Malipiero al Carlo Felice di Genova, «La Tribuna», 11 febbraio 1936.\*

**ROGNONI 1936**

LUIGI ROGNONI, "Giulio Cesare" di Malipiero va in scena questa sera al Carlo Felice, 9 febbraio 1936, p. 3.

**ROSSI DORIA 1934**

GASTONE ROSSI DORIA, "La Favola del figlio cambiato" di Pirandello e Malipiero al Teatro Reale, «La Stampa», 25 marzo 1934, p. 4.

**SANBORN 1937**

PITT SANBORN, *First Concert by the Schola Cantorum Offers Novelties*, «New York World-Telegram», 14 gennaio 1937.\*

**SCARAMBONE 1939**

LUIGI SCARAMBONE, *Il capo degli studenti del Reich espone il programma delle organizzazioni naziste e i primi risultati della collaborazione italo-tedesca*, «Il Popolo d'Italia», 5 aprile 1939, p. 4.

**SELVAGGIO N. 1 1934**

SELVAGGIO N.1, s. t., «Il Selvaggio» XI/3-4, 31 marzo 1934, pp. 1-2.

**STAGNI 1936**

AROLDO STAGNI, "Giulio Cesare". *Parole e musica di G. F. Malipiero*, «Giornale di Genova», 9 febbraio 1936, p. 3.

**STUCKENSCHMIDT 1982**

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Pirandello plus Malipiero* [«Berliner Zeitung», 15 gennaio 1934], trad. it. di Fedele d'Amico, cit. in D'AMICO 1982<sup>a</sup>, pp. 610-611 (*La stampa dopo la «prima» in Germania*): 610.

**SULLIOTTI 1933**

ITALO SULLIOTTI, *Il Duce parla dall'ara di Cesare a settemila figli di italiani all'estero nell'affascinante scenario dei Fori restituiti a nuova vita*, «La Stampa», 6 settembre 1933, p. 1.

**T. 1937**

T., *Schola Cantorum Gives Malipiero "Julius Caesar"*, «Musical America», 25 gennaio 1937

**TÉGLIO 1934**

PAUL TÉGLIO, *Lettre d'Italie. Extraordinaire renaissance du Théâtre*, «Comœdia», XXVIII/7678, 16 febbraio 1934, p. 5.

**TONI 1936**

A[LCEO] T[ONI], "Giulio Cesare" di G. F. Malipiero al Carlo Felice di Genova, «Il Popolo d'Italia», 9 febbraio 1936, p. 5.

**ULTIMI DUE (GLI) 1934,**

GLI ULTIMI DUE, *L'agonia del modernismo*, «Il Selvaggio», X/6, 20 aprile 1934, numero speciale (*Il Selvaggio musicale*), pp. 25-27.

**SAGGI E ARTICOLI:****ALBERTI 1974**

ALBERTO CESARE ALBERTI, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia: Documenti inediti negli archivi italiani*, introduzione di Renzo De Felice, Roma, Bulzoni («Biblioteca Teatrale», 15), 1974, pp. 30-34 e 215-217.

**ALBERTI 2013**

LUCIANO ALBERTI, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola*, Firenze, Olschki («Fondazione Carlo Marchi. Quaderni», 47), 2013.

**BALDINI 1951**

GABRIELE BALDINI, *Il pudore di Bruto*, «Nuova Antologia», LXXXVI/1811, novembre 1951, pp. 254-262.

**BALDINI 1991**

ID., *Nota introduttiva*, in SHAKESPEARE 1991<sup>5</sup>, pp. 5-16.

**BARTHES 2002**

ROLAND BARTHES, *Elementi di semiologia. Con un'appendice di testi inediti in italiano*, a cura di Gianfranco Marrone, trad. it. di Andrea Bonomi, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi. Saggistica letteraria e linguistica», nuova serie, 141), 20023 (1<sup>a</sup> ed.: 1966).

**BASINI 2012**

LAURA BASINI, *Alfredo Casella and the rhetoric of colonialism*, «Cambridge Opera Journal», XXIV/2, July 2012.

**BEREZIN 2003**

MABEL BEREZIN, «Martiri del fascismo», *ad vocem*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria de Grazie e Sergio Luzzatto, 2 voll. (2002-2003), Torino, Einaudi, 2003, II, pp. 101-102: 102.

**BERNARDONI 1986**

VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo novecento*, con una premessa di Lorenzo Bianconi, Venezia, Fondazione Levi («Collezione di tesi universitarie», 1), 1986.

**BERNARDONI 1996**

ID., «Giulio Cesare», *ad vocem*, in *Dizionario dell'Opera*, a cura di Pietro Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, pp. 558-559.

**BERTAGNA 2009**

FEDERICA BERTAGNA, *La stampa italiana in Argentina*, Roma, Donzelli, 2009.

**BOBBIO 1973**

NORBERTO BOBBIO, *La cultura e il fascismo*, in *Fascismo e società italiana*, a cura di Guido Quazza, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 200), 1973, pp. 209-246.

**BONSAVER 2007**

GUIDO BONSAVER, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto, University of Toronto, 2007. 4

**BONSAVER 2013**

ID., *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Bari, Laterza («I Robinson/Lettere»), 2013, pp. 88-105 (*Teatro, manganello e acquasantiera*).

**BONTEMPELLI 1942**

MASSIMO BONTEMPELLI, *G. Francesco Malipiero*, Milano, Bompiani, 1942.

**BONTEMPELLI 1958**

ID., *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, Verona, Mondadori («Arcobaleno», 10), 1958.

**BONTEMPELLI 1974**

ID., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974.

**BUSONI 1977**

FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore («Saggi di arte e di letteratura», 47), 1977, pp. 39-72 (*Abbozzo di una nuova estetica della musica*).

**CAGNETTA 1995**

MARIELLA CAGNETTA, *Orazio e il modello 'analogico'*, in *Mathesis e philia. Studi in onore di Marcello Gigante*, a cura di Salvatore Cerasuolo, Napoli («Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II», 11), Arte Tipografica, 1995, pp. 487-496.

**CASELLA 1941**

ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni («Documenti e testimonianze», II), 1941.

**CASSATA 2008**

CASSATA FRANCESCO, «*La difesa della razza*». *Politica, ideologia e immagini del razzismo fascista*, Torino, Einaudi («Einaudi Storia», 23), 2008.

**CELLA 1977**

FRANCA CELLA, *Verso il nostro tempo*, in *Storia dell'Opera*, 3 voll., ideata da Guglielmo Barblan, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, III, t. 2, 1977, pp. 283-323.

**COGLIANDRO 1992**

Aurora Cogliandro, *Il carteggio Malipiero-Bontempelli (1932-1952)*, in *CMB* [v. CARTEGGI], pp. 93-100.

**COMTOIS 2016**

JUSTINE COMTOIS, *Alfredo Casella's "Il deserto tentato" (1937): An Opera dedicated to Benito Mussolini*, in *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*, ed. by Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga and Manule Deniz Silva, New York - London, Routledge («Musical Cultures of the Twentieth Century»), 2016, pp. 83-95.

**CORNELIUS 2015**

*Spartacus in the Television Arena*, ed. by Michael J. Cornelius, Jefferson, McFarland & Company, 2015.

**DAHLHAUS 1984**

CARL DAHLHAUS, «*Eine Ästhetik des Widerstands? "Friedenstag" von Richard Strauss*», in *Beträge zur Musikwissenschaft* XVIII/1, 1986, pp. 18-21; poi in ID., *Gesammelte Schriften*, 10 Bde (2000-2007) u. 1 Supplement (*Schriftenverzeichnisse und Register*; 2008), hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber, Laaber, 2005, VIII, pp. 604-610. Trad. it. di Ubaldo Fadini e Fabio Uncini: ID., «*Un'estetica della resistenza? Il "Friedenstag" di Richard Strauss*», in *Musica/Realtà* 19, apr. 1986, pp. 43-51.

**D'AMICO 1942**

FEDELE D'AMICO, Fedele, *Ragioni umane del primo Malipiero*, «La Rassegna musicale», xv/12, dicembre 1942, pp. 45-55.

**D'AMICO 1979**

ID., *La farsa degli equivoci nella "Favola del figlio cambiato"* [versione ampliata di d'Amico 1952 (v. PERIODICI) e con l'aggiunta di una *Nota postuma*], in *Cinquant'anni del Teatro dell'opera, 1928 Roma 1978*, a cura di Jole Tognelli, Roma, Bestetti, 1979, pp. 207-209.

**D'AMICO 1982<sup>a</sup>**

ID., *La storia della favola*, nel programma di sala per la Stagione 1981-1982 del Teatro dell'Opera di Roma (24 febbraio 1982), pp. 587-607.

**D'AMICO 2000**

ID., *Tutte le cronache musicali. «L'Espresso» 1967-1989*, 3 voll., prefazione di Giorgio Pestelli, a cura di Luigi Bellingardi, con la collaborazione di Suso Cecchi d'Amico e Caterina d'Amico De Carvalho, Roma, Bulzoni, 2000.

**D'ANNUNZIO 1974**

GABRIELE D'ANNUNZIO, *La penultima ventura. Scritti e discorsi fiumani*, a cura di Renzo De Felice, Milano, Mondadori, 1974.

**D'ANNUNZIO 2013**

ID., *Il sudore di sangue*, con apparati informativi di Annamaria Andreoli, Silvia Capuani e Giorgio Zanetti, ed. digitale [Ebook] nel 150° anniversario della nascita di Gabriele d'Annunzio, con il patrocinio della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani», Milano, Mondadori, 2013.

**DE CARLO 1937**

EUGENIO DE CARLO, *La politica sociale di Mussolini e il "Carmen Saeculare"*, Vicenza, Vedetta Fascista, 1937.

**DEL BOCA 2009**

ALDO AGOSTI *et alii*, *La storia negata. Il revisionismo e il suo uso politico*, a cura di Angelo Del Boca, Milano, Neri Pozza («Bloom», 32), 2009.

**DE PIRRO 1960**

NICOLA PIRRO, *Una strada lunga e difficile*, «L'Approdo musicale», III/9, gennaio-marzo 1960, pp. 150-157.

**DIONIGI 1994**

IVANO DIONIGI, *Interpreti recenti di Orazio*, «Aufidus», XXII, 1994, pp. 55-68.

**DE FELICE 1996**

RENZO DE FELICE, *Mussolini il duce*, 2 voll., Torino, Einaudi («Saggi», 341), 1996 (1<sup>a</sup> ed.: 1974), I (*Gli anni del consenso. 1929-1936*).

**DORSCH 1997**

T. S. DORSCH, *Introduction*, in *ASJC*, pp. VII-LXXIV.

**DURANTI 2011**

SIMONE DURANTI, *Studiare nella crisi. Interviste a studenti universitari negli anni del fascismo*, prefazione di Mariuccia Salvati, Arcidosso (GR), effegi («ISGREC [Istituto Storico Grossetano della Resistenza e dell'Età Contemporanea]. Quaderni», 1), 2011, pp. 77-83.

**FAGONE 2001**

VITTORIO FAGONE, *L'arte all'ordine del giorno. Figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*, Milano, Feltrinelli («Campi del sapere»), 2001.

**FENLON 2003**

IAIN FENLON, *Malipiero, Monteverdi, Mussolini and Musicology*, in *Sing, Ariel: Essays and Thoughts for Alexander Goehr's Seventieth Birthday*, ed. by Alison Latham, Aldershot - Burlington, Ashgate, 2003, pp. 241-255.

**FERRARA 2004**

ARCHIVIO CENTRALE DI STATO, *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, 2 voll., a cura di Patrizia Ferrara, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali - Direzione generale per gli Archivi («Pubblicazioni degli Archivi di Stato», serie «Strumenti», 1), 2004, I.

**FLAMM 2004**

CHRISTOPH FLAMM, «*Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni*». Respighis “*Römische Trilogie*” als musikalisches Symbol des Italienisches Faschismus?, in ILLANO 2004, pp. 331-370.

**FLEISCHER 1938**

HERBERT FLEISCHER, *La musica contemporanea*, trad. it. di Augusto Hermet, Milano, Hoepli, 1938 [ma 1937].

**FORGES DAVANZATI 1933**

ROBERTO FORGES DAVANZATI, *Mussolini parla agli scrittori*, «Nuova Antologia», LXVIII/1468, 16 maggio 1933, pp. 187-193: 191

**FORZANO 1954**

GIOVACCHINO FORZANO, *Mussolini autore drammatico. Campo di Maggio – Villafranca – Cesare*, con facsimili di autografi inediti, Firenze, Barbèra, 1954.

**FRANCE 2001**

*Orson Welles on Shakespeare: The W.P.A. and Mercury Theatre Playscripts*, ed. by and with an Introduction by Richard France, foreword by Simon Callow, New York - London, Routledge («Routledge paperback»), 2001 (1<sup>a</sup> ed.: 1990).

**FRAJESE 1977**

VITTORIO FRAJESE, *Dal Costanzi all'Opera. Cronache, recensioni e documenti*, con la collaborazione di Jole Tognelli, 4 voll., Roma, Capitolium, 1977.

**FURLAN – SCARPA 1952**

*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 Ivo Furlan e Gino Scarpa, Treviso, Canova, 1952.

**GALASSO 2008**

GIUSEPPE GALASSO, *Storici italiani del Novecento*, Bologna, il Mulino («Saggi», 699), 2008.

**GALLARATI SCOTTI 1939**

GIAN GIACOMO GALLARATI SCOTTI, *Il Comune per una nuova sede del Teatro di Masse*, in *Il Teatro per il Popolo. Estate Musicale Milanese: Giugno-Agosto 1939-XVII*, a cura di Federico Buffon, pubblicazione edita sotto gli auspici del Fascio Primogenito e del Sindacato dei Giornalisti Lombardi, Milano, Tip. del «Popolo d'Italia», p. 10.

**GAMBETTI 1967**

FIDIA GAMBETTI, *Gli anni che scottano*, presentazione di Ruggero Zangrandi, Milano, Mursia («Testimonianze fra cronaca e storia», 19), 1967.

**GATTI 1952,**

GUIDO M. GATTI, *G. Francesco Malipiero*, «L'esame», 31 ottobre 1923, poi in FURLAN – SCARPA 1952, pp. 25-39.

**GATTI 1966**

GUIDO M GATTI, *Musicisti contemporanei: G. Francesco Malipiero*, «Il Pianoforte», VI/5, maggio 1925; poi in PESTALOZZA 1966, pp. 643-653.

**GENETTE 1992**

GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil («Points», 257), 1992 (1<sup>re</sup> éd.: 1982).

**GENTILE 1982**

EMILIO GENTILE, *Il mito dello Stato nuovo dall'antigiolittismo al fascismo*, Bari, Laterza («Biblioteca di Cultura Moderna», 851), 1982.

**GENTILE 2005**

ID., *Fascismo. Storia e interpretazione*, Bari, Laterza («Economica Laterza», 346), 2005<sup>2</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 2002).

**GENTILE 2006**

ID., *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Bari, Laterza («Economica Laterza», 218), 2006<sup>9</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 1993).

**GENTILE 2007**

ID., *Fascismo di pietra*, Bari, Laterza («Economica Laterza», 520), 2007 (1<sup>a</sup> ed.: 1993).

**GENTILE 2008**

EMILY BRAUN *et alii*, *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, a cura di Emilio Gentile, Bari, Laterza («Storia e Società»), 2008.

**GENTILE 2013**

ID., *La Grande guerra della cultura*, «Annali della Fondazione Ugo La Malfa», XXVIII, 2013 (*La società italiana e la Grande guerra*), pp. 35-80.

GHISALBERTI Mario, *Un "Giulio Cesare" in orbace*, «La Martinella di Milano», XXXI/3-4, marzo-aprile 1977, pp. 162-167.

GHISLANZONI Adriana, *Orazio in musica*, in "*Postera crescam laude*". *Orazio nell'età moderna*, catalogo della Mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II», 20 ottobre - 27 novembre 1993), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Libreria di Stato, 1993, pp. 143-173.

**GILLIAM 2014**

BRYAN GILLIAM, *Rounding Wagner's Mountain*, Cambridge, Cambridge University Press («Cambridge Studies in Opera»), 2014, pp. 238-271 (Chap. 7. *The Politics of Peace: "Freundenstag" and "Daphne"*).

**GIRARD 2012**

RENÉ GIRARD, *A Theatre of Envy: William Shakespeare*, New York, Oxford University Press, 1991; trad. it. di Giovanni Luciani: *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi («Saggi», nuova serie, 28), 2012 (1<sup>a</sup> ed.: 1998).

**GIUDICE 1963**

GASPARE GIUDICE, *Pirandello*, Torino, UTET («La vita sociale della nuova Italia», 5), 1963.

**GUARNIERI 1937**

LYNO GUARNIERI, *Giulio Cesare. Dramma in quattro atti ad uso delle Scuole medie e superiori*, Roma, A.T.E.N.A., 1937.

**GUARNIERI CORAZZOL 1998**

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Gian Francesco Malipiero: il nuovo, anzi l'antico*, «Il saggiautore musicale», v/2, luglio-dicembre 1998, pp. 309-326; poi in ID., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 317-337 (*Malipiero e l'antico*).

**GUCCINI 2002**

GERARDO GUCCINI, *La musica e l'attore*, «Arte, musica, spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze» 3 (2002), pp. 133-14.

**GUCCINI 2015**

ID., *La nera "Turandot". Postumi della guerra e avvisaglie di totalitarismo nell'ultima opera di Puccini*, «Nuova Corvina», 28, 2015, pp. 20-32.

**GUERRI 1974**

GIORDANO BRUNO GUERRI, *La figura e l'opera di Giuseppe Bottai*, Tesi di laurea (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1973-74), 2 voll.

**GUGLIELMI 1939**

NINO GUGLIELMI, *Giulio Cesare. Dramma*, Roma, Edizioni Fascismo, 1939, 261 pp.

**GUGLIELMI 1985**

ID., *Il solitario antesignano della destra tradizionale ed il suo pensiero sulla rinascita della cultura*, in *Testimonianze su Evola*, a cura di Gianfranco De Turreis, seconda ed. ampliata, Roma, Edizioni Mediterranee, 1985<sup>2</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 1973), pp. 138-147.

**HEINZE 1988**

CARSTEN HEINZE, *Der Kunstwettbewerb Musik im Rahmen der Olympischen Spiele 1936*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXII, 2005, pp. 32-51.

**HOFER 1988**

ACHIM HOFER, *Studien zur Geschichte des Militärmarsches*, 2 Bde, Tutzing, Schneider («Mainz Studien zur Musikwissenschaft», 24), 1988.

**ILLANO 2004**

*Italian Music during the Fascist Period*, ed. by Roberto Illano, Turnhout, Brepols («Speculum Musicae», X), 2004.

**ISEMBERG 2012**

NANCY ISEMBERG, 'Caesar's word against the world': *Caesarism and the Discourses of Empire*, in *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity*, ed. by Irena B. Makaryk and Marisa McHugh, Toronto, University of Toronto Press, 2012, pp. 83-104.

**ISNENGI 1996**

MARIO ISNENGI, *L'Italia del Fascio*, Milano, Giunti («Saggi»), 1996

**JAKOBSON 1970**

ROMAN JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in ID., *Studi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli («I fatti e le idee. Saggi e biografie», 153), 1970<sup>2</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 1966), pp. 181-218.

**KAYE 1987**

MICHAEL KAYE, *Inno a Roma*, in *The Unknown Puccini. A historical perspective on the songs, including little-known music from "Edgar" and "La Rondine", with complete music for voice and piano*, Oxford, Oxford University Press, 1987, pp. 127-141.

**LAFORGIA 2003**

ENZO F. LAFORGIA, *Come addomesticare il mostro. Il problema della folla e la cultura reazionaria tra Otto e Novecento*, in *La foule en Italie (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, éd. par Laura Fournier, «Laboratoire Italien. Politique et Société», IV, 2003, pp. 37-56.

**LA ROVERE 2003**

LUCA LA ROVERE, *Storia dei GUF. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista (1919-1943)*, prefazione di Bruno Bongiovanni, Torino, Bollati Boringhieri («Nuova Cultura», 95), 2003.

**LA RUE 1970**

JAN LA RUE, *Guidelines for Style Analysis*, New York - London, Norton & Company, 1970.

**LAUSBERG 1969**

HEINRICH LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der romanische Philologie*, München, Hueber, 1949; trad. it. di Lea Ritter Santini: *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino («Collezione di testi e di studi. Linguistica e critica letteraria»), 1969.

**LEIGH 1952**

HENRY LEIGH, *G. F. Malipiero*, «Musical Opinion», settembre 1920, in FURLAN – SCARPA 1952, pp. 7-15.

**LEONI 1987**

EDILIO LEONI, *Un medico e un teatro. Mezzo secolo all'Opera di Roma*, con uno scritto di Gianandrea Gavazzeni, Milano, Electa, 1987.

**LUDWIG 1932**

EMIL LUDWIG, *Colloqui con Mussolini*, trad. it. di Tomaso Gnoli, Milano, Mondadori, 1932, p. 192.

**MALIPIERO 1929**

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Voce dal mondo di là*, in *Malipiero e le sue "Sette canzoni"*, a cura di Gastone Rossi Doria, Roma, Augustea («Quaderni d'attualità», II), 1929, pp. 13-40.

**MALIPIERO 1927**

ID., *Prefazione* [Asolo, dicembre 1925], in ID., *Teatro*, Milano, Alpes, 1927, pp. 9-17.

**MALIPIERO 1942**

*Lettera di G. Francesco Malipiero a Guido M. Gatti* [Venezia, 28 dicembre 1941], «Rassegna musicale (La)» xv/2-3, febbraio-marzo 1942, pp. 97-100.

**MALIPIERO 1946**

G. F. MALIPIERO, *Cossì va lo mondo*, Milano, Il Balcone («La musica moderna», 2; serie: «Testimonianze dei musicisti», 1), 1946, pp. 60-61.

**MALIPIERO 1952**

ID., *Poscritto al catalogo delle proprie opere. A Gino Scarpa* [Asolo, 26 agosto 1952], in FURLAN – SCARPA 1952, pp. 351-352.

**MALIPIERO Jr 1961**

RICCARDO MALIPIERO Jr, *Guida alla dodecafonia*, Milano, Ricordi («Piccola Biblioteca Ricordi», 15), 1961.

**MALIPIERO Jr 2002**

RICCARDO MALIPIERO Jr, *La musica di una vita*, a cura di Laura Oretti, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, 2002.

**MALIPIERO – DORFLES 1984**

RICCARDO MALIPIERO Jr e GILLO DORFLES, *Il filo dei dodici suoni. Dialogo sulla musica*, Milano, Scheiwiller («L'armonioso labirinto», 5), 1984.

**MARCHETTI 1975**

ARNALDO MARCHETTI, *Tutta la verità sull' "Inno a Roma" di Puccini*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», IX/3, luglio-settembre 1975, pp. 396-408.

**MARPICATI 1936**

ARTURO MARPICATI, *Modernità di Orazio*, «Radiocorriere», XII/15, 5-11 aprile 1936, p. 4.

**MAZZOLÀ 1960**

NATALE MAZZOLÀ, *Pietro aspetta il sole. Cronache partigiane*, Roma, Farri, 1960.

**MONALDI 1924**

GINO MONALDI, *Giacomo Puccini e la sua opera*, Roma, Mantegazza, 1924.

**MONELLE 2006**

RAYMOND MONELLE, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press («Musical Meaning and Interpretation»), pp. 113-181 (Part Three, *Soldiers*).

**MORTARA GARAVELLI 1988**

BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani («Tascabili Bompiani», 94), 2015 (1<sup>a</sup> ed.: 1988).

**MOSSE 1974**

GEORGE L. MOSSE, *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, Fertig, 1974; trad. it di Livia De Felice: *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich (1812-1933)*, Bologna, il Mulino («Nuova collana storica»), 1974.

**MOSSE 1988**

ID., *Masses and Man: Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*, New York, Fertig, 1980; trad. it. di Pietro Negri: *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Bari, Laterza («Biblioteca Universale Laterza», 248), 1988<sup>2</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 1982).

**MUSSOLINI 1958**

BENITO MUSSOLINI, *Sintesi del Regime*, in ID., *Opera omnia*, 35 voll., (1951-1963), a cura di Edoardo e Duilio Susmel, Firenze, La Fenice, 1958, XXVI (*Dal Patto a quattro all'inaugurazione della provincia di Littoria, 8 giugno 1933 - 18 dicembre 1934*), pp. 185-193.

**NACCI 1989**

MICHELA NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri («Nuova Cultura», 15), 1989.

**NAHON 2005**

MARINO NAHON, *I drammi "romani" di Gian Francesco Malipiero: richiamo all'ordine o fuga dalla storia?*, in TOSCANI 2005, pp. 163-184.

**NICOLODI 1975**

Luigi Dallapiccola. *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Suvini Zerboni, 1975, pp. 111-141 (*Biografia*).

**NICOLODI 1979**

FIAMMA NICOLODI, *L'opera lirica nel '900 in Italia: considerazioni e aspetti inediti*, in *Quarant'anni di spettacolo in Italia attraverso l'opera di Maria De' Matteis*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 21 giugno - 12 agosto 1979), a cura di Cristina Nuzzi, Firenze, Vallecchi, 1979, pp. 19-37.

**NICOLODI 1980**

ID., *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 maggio - 14 giugno 1980), a cura di F. Nicolodi, Firenze, Coppini, 1980.

**NICOLODI 1984**

ID., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto («Contrappunti», 19), 1984.

**NICOLOSO 2011**

PAOLO NICOLOSO, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi», 555), 2011<sup>2</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 2008), p. 20.

**PNF 1940**

*Dizionario di Politica*, 4 voll. (XVIII E.F.), a cura del Partito Nazionale Fascista, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1940.

**PASCOLI 1895**

GIOVANNI PASCOLI, *Lyra romana, ad uso delle scuole classiche*, Livorno, Giusti, 1895, pp. 289-297 (*Carmen Saeculare*): 292.

**PEDULLÀ 2009**

GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Roma, Titivillus («Altre visioni»), 2009 (1<sup>a</sup> ed.: Bologna, il Mulino, 1994).

**PERELMAN – OLBRECHTS-TYTECA 1966**

CHAÏME PERELMAN et LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 2 tt., Paris, Presse Universitaire de France, 1958; trad. it. di Carla Schick e Maria Mayer: *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, presentazione di Norberto Bobbio, Torino, Einaudi («Biblioteca di cultura filosofica», 28), 1966.

**PESTALOZZA 1966**

LUIGI PESTALOZZA, *Introduzione*, in *La Rassegna Musicale. Antologia*, a cura di L. Pestalozza, indice di Arrigo Gazzaniga, Milano, Feltrinelli («I fatti e le idee. Saggi e biografie», 144), 1966, pp. IX-CLXXXVIII.

**PETACCI 2009**

CLARA PETACCI, *Mussolini Segreto. Diari 1932-1938*, a cura di Mauro Suttora, Milano, Rizzoli, 2009.

**PETRASSI 1935**

GOFFREDO PETRASSI, *Perché i giovani musicisti non scrivono per il teatro*, «Scenario», IV/9, settembre 1935, pp. 459-461; poi in POZZI 2008, pp. 3-8.

**PETRASSI 1979**

ID., «*Esperienze teatrali*», in *Cinquant'anni del Teatro dell'Opera - 1928 Roma 1978*, a cura di Jole Tognelli, Roma, Bestetti, 1979, pp. 199-200; poi in POZZI 2008, pp. 169-172.

**PICCARDI 2005**

CARLO PICCARDI, *Renzo Massarani, popolare e moderno*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di Maurizio Padoan, Milano, Vita e pensiero («Ricerche»), 2005, pp. 361-369.

**PIERI 1991**

MARZIO PIERI, *Debito a Malipiero. Poesia in teatro per l'età della "morte dell'Opera"*, «Lettere italiane», XLIII/4, ottobre-dicembre 1991, pp. 545-569.

**PIERI 1992**

GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992.

**PIO XI 1943**

PIUS PP. XI, «*Casti connubii*». *Del Matrimonio Cristiano: Enciclica di S. S. Pio XI (31 dicembre 1930)*, Padova, Gregoriana, 1943.

**PIZZETTI 1937**

ILDEBRANDO PIZZETTI, *Significato della musica di "Scipione l'Africano"*, «Bianco e Nero», I/7-8, luglio-agosto 1937, pp. 10-18.

**POZZI 2008**

*Goffredo Petrassi. Scritti e interviste*, a cura di Raffaele Pozzi, Milano, Suvini Zerboni, 2008.

**REICH 1972**

Wilhelm Reich, *Psicologia di massa del fascismo*, trad. it. di Furio Belfiore e Anneliese Wolf, Milano, Sugar («Argomenti», 38), 1972.

**RESPIGHI 1945**

ELSA RESPIGHI, *Precisazione*, «Il mondo musicale», 8 aprile 1945, cit. in FLAMM 2004, p. 334.

**RIBES 1986**

PURIFICACIÓN RIBES, “*Julius Caesar*”: *la retórica*, Valencia, Instituto Shakespeare («En torno a Shakespeare. Monografías»), 1986.

**SALVATORI 1924**

FAUSTO SALVATORI, *Prefazione*, in MONALDI 1924, pp. 3-6.

**SANTI 1952**

PIERO SANTI, *L'esperienza di Malipiero*, «il Diapason», III/9-10, settembre-ottobre 1952, pp. 9-19: 13.

**SANTI 1960**

ID., *Il Teatro di Gian Francesco Malipiero*, «L'Approdo Musicale», III/9, gennaio-marzo 1960, pp. 19-112.

**SCARPELLINI 1989**

EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica teatrale nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia («Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia», 131), 1989.

**SCHMIDL 1938**

«Ghisalberti Mario», *ad vocem*, in CARLO SCHMIDL, *Supplemento al «Dizionario Universale dei Musicisti»*, Milano, Sanzogno, 1938, p. 346.

**SCHNAPP 1996**

Jeffrey T. Schnapp, *18 BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti («Collezione storica»), 1996.

**SCHNAPP 2000**

ID. (a cura di), *Gaetano Ciocca. Costruttore, inventore, agricoltore, scrittore*, a cura di Jeffrey Schnapp, Milano, Skira («Quaderni di architettura», 3), 2000.

**SCHNEIDER 1996**

FRANK SCHNEIDER, *Tra adattamento e opposizione. Tre casi di composizione nel Terzo Reich*, trad. it. di Elena Caprotti, in *La musica nella Germania di Hitler. 1933-1945: l'emigrazione interna*, a cura di Roberto Favaro e Luigi Pestalozza, atti del Convegno internazionale (Milano, Teatro alla Scala, 9-10 maggio 1989), Milano, Lucca, LIM («Quaderni di Musica/Realtà», 33), 1996, pp. 115-125.

**SCIASCIA 1989**

LEONARDO SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi («Piccola Biblioteca Adelphi», 235), 1989.

**SELDES 1935**

GEORGE SELDES, *Sawdust Caesar. The Untold History on Mussolini and Fascism*, New York, Harper & Brother, 1935.

**SERPIERI 1977**

ALESSANDRO SERPIERI, *La retorica della politica in Shakespeare*, «Il piccolo Hans», IV/13, gennaio-marzo 1977, pp. 111-136.

**SERPIERI 2013**

ID., *Note*, in SHAKESPEARE 2013 [v. FONTI].

**SESTITO 1978**

MARISA SESTITO, *“Julius Caesar” in Italia (1726-1974)*, Bari, Adriatica Editrice («Biblioteca di Studi inglesi», 34), 1978.

**SNFM 1939**

*V Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea. Firenze, 4-12 aprile XVII*, a cura del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti, Roma, Ist. Gr. Tiberino, 1939.

**SPLITT 1998**

GERHARD SPLITT, *Oper als Politikum. “Friedenstag” (1938) von Richard Strauss*, in *Archiv für Musikwissenschaft* LV/3, 1998, pp. 220-251.

**STEINER 1993**

GEORGE STEINER, *La morte della tragedia*, trad. it. di Giuliana Scudder, Milano, Garzanti («Gli elefanti»), 1999<sup>3</sup> (1<sup>a</sup> ed.: 1965), pp. 218-219.

**SYME 1962**

RONALD SYME, *The Roman Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 1939; trad. it. di Manfredo Manfredi: *La rivoluzione romana*, introduzione di Arnaldo Momigliano, Torino («Biblioteca di cultura storica», 70), 1962.

**TEDESCHI 1974**

RUBENS TEDESCHI, *La musica negli anni del fascismo*, in *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, a cura di Enrico Crispolti, Berthold Hinz e Zeno Birolli, Milano, Feltrinelli («I nuovi testi, 63»), 1974, pp. 176-181.

**TOSCANI 2005**

*Musica e architettura nell'età di Giuseppe Terragni (1904-1943)*, atti della Giornata di studi (Milano, 18 gennaio 2005), a cura di Claudio Toscani, Milano, Cisalpino («Quaderni di Acme», 76), 2005.

**TRANFAGLIA 2005**

NICOLA TRANFAGLIA, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, con la collaborazione di Bruno Meida, Milano, Bompiani («Saggi»), 2005.

**TURBA 2015**

ALESSANDRO TURBA, «*Andare verso il popolo*»? *In margine a un articolo di Gian Francesco Malipiero dell'“Anno XVI dell'Era Fascista”*, in *Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus*, hrsg. von Stepahie Klauk, Luca Aversano und Rainer Kleinertz, Sinzig, Studio Verlag («Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft», 19), 2015, pp. 121-133.

**TURBA 2016**

ID., *Roma, 29 dicembre 1933: Kurt Weill a Santa Cecilia. Le prime rappresentazioni italiane di “Der Jaeger” e di “Mahagonny”*, «Studi Musicali», VII/1 (nuova serie), gennaio-giugno 2016, pp. 195-258.

**VIDOTTO 2005**

VITTORIO VIDOTTO, *I luoghi del fascismo a Roma*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», II, 2005, pp. 39-50.

**WATERHOUSE 1982**

JOHN C. G. WATERHOUSE, *Un ignoto trittico operistico di Gian Francesco Malipiero*, «Musica/Realtà», III/8, agosto 1982, pp. 29-36.

**WATERHOUSE 1990**

*La musica di Gian Francesco Malipiero*, presentazione di Fedele d'Amico, Roma, Nuova ERI, 1990. Nuova ed.: *Gian Francesco Malipiero, The Life, Times and Music of a Wayward Genius*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1999.

**WELLES 2001**

ORSON WELLES, "*Julius Caesar*", *Adapted and directed by Orson Welles; Music by Marc Blitzstein; Sets and lighting by Samule Leve*, in FRANCE 2001, pp 108-168.

**WYKE 1997**

MARIA WYKE, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, New York - London, Routledge, 1997.

**WYKE 2006**

ID., *Julius Caesar in Western Culture*, Malden, Blackwell, 2006.

**WYKE 2015**

ID., *Caesar in the USA*, Berkeley, University of California Press, 2012.

**ZANDER 2005**

HORST ZANDER, *Julius Caesar: New Critical Essays*, New York - London, Routledge, 2005.

**ZANGRANDI 1962**

RUGGERO ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Milano, Feltrinelli («I fatti e le idee. Saggi e biografie », 36), 1962.

**ZANKER 1989**

PAUL ZANKER, *August und die Macht der Bilder* (München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1987); trad. it. Flavio Cuniberto: *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, Einaudi («Saggi», 727), 1989.

**ZURLO 1952**

LEOPOLDO ZURLO, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952.