

CASELLA ALFREDO

**Compositore, pianista, direttore d'orchestra e
critico musicale italiano (Torino 25 VII 1883 - Roma 5 III 1947)**



Sin dai primi anni visse in un'atmosfera musicale: il padre Carlo, violoncellista, era insegnante al liceo musicale di Torino; la madre, M. Bordino, pianista, si occupò principalmente dell'educazione del figlio e, alla morte del padre (1896), provvide con esemplare tenacia ad iniziarlo e a sostenerlo nei primi anni della carriera.

A. Casella fu familiare, sin dall'infanzia, la musica dei classici: Torino era in quel tempo all'avanguardia dell'attività concertistica (i Concerti popolari avevano aperto nuovi orizzonti al pubblico portato a concepire il melodramma come la sola forma musicale); soprattutto si eseguiva musica da camera nelle case private, ad opera di dilettanti appassionati e sprovveduti.

A quelle sedute Casella partecipò, guadagnandosi la considerazione dei frequentatori della sua casa; in primo luogo, di G. Martucci che lo consigliò di perfezionare gli studi all'estero.

Sin a dieci anni fu incerto se sarebbe stato un musicista o uno scienziato; ma, dopo il successo riportato in un concerto pubblico al circolo degli artisti (1894), decise di dedicarsi unicamente alla musica e, nel 1896, si trasferì con la madre a Parigi dove s'iscrisse al conservatorio nella classe di pianoforte di L. Diémer, seguendo in pari tempo come auditore le elezioni di armonia di X. Leroux.

Una delle prime opere fu *Pavane* per pianoforte (1902) vincitrice di un concorso. Del 1906 è la prima composizione per orchestra (*Sinfonia* in Si minore) che diresse a Monte Carlo e a Parigi (1908). La sua attività direttoriale si fece di anno in anno più importante; nel 1910 diresse in prima esecuzione tre lavori suoi (seconda *Sinfonia*, *Suite* in Do maggiore e *Italia*) e l'anno seguente un ciclo di concerti popolari nella sala del Trocadéro.

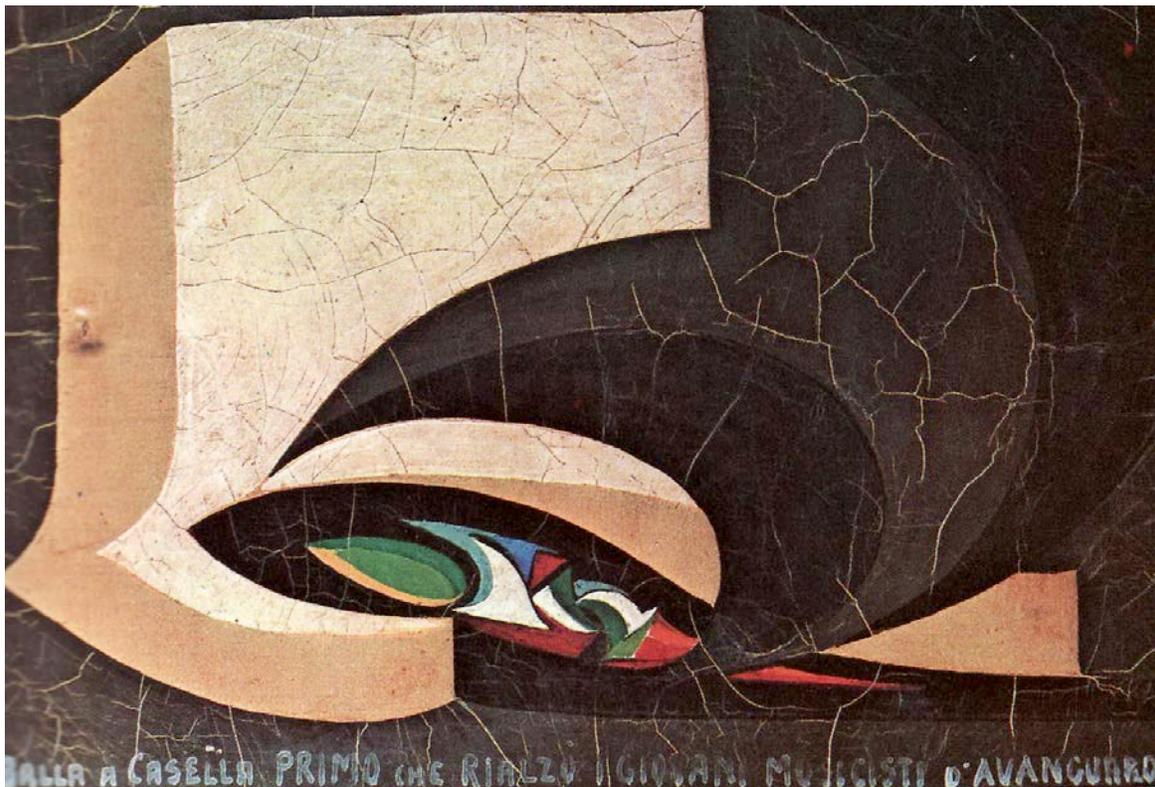
In quel periodo ebbe pure occasione di rivelare le sue singolari doti di organizzatore, occupandosi come segretario dei concerti della Société musicale indépendante, creata per iniziativa di Ravel, e in uno di quei concerti presentò per la prima volta (1914) al pubblico parigino musiche di Pizzetti, di G. F. Malipiero, di G. Bastianelli e di altri compositori italiani viventi.

Nello stesso anno riprese l'attività di concertista, effettuando giri in diversi paesi europei (fra i quali l'Italia). Allo scoppio della guerra decise di abbandonare Parigi e di trasferirsi in Italia e, nominato insegnante di pianoforte al liceo musicale di Santa Cecilia in Roma, nell'ottobre del 1916 si trasferì definitivamente in questa città, dove prese inizio la

multiforme ed ininterrotta operosità che durò sino alle ultime settimane della sua vita.

Richiamandosi ad analoghe iniziative parigine, fondò nel 1917 la Società italiana di musica moderna (con la rivista "Ars Nova"); nel 1923, sotto il patronato e con la collaborazione di D'Annunzio e di G. F. Malipiero, la trasformò nella "Corporazione delle nuove musiche". Continuò frattanto l'attività di compositore, di pianista e di direttore d'orchestra e poiché queste ultime lo costringevano a frequenti assenze da Roma, rinunciò nel 1922 alla cattedra di liceo musicale; ma nel 1934 fu nominato titolare del corso di perfezionamento presso l'Accademia di Santa Cecilia.

DIPINTO DEDICATO AD A. CASELLA



Nel 1930, insieme con A. Poltronieri e A. Bonucci costituì il Trio italiano, che ebbe vita intensa per più di dieci anni. Tra le altre imprese di sua creazione, si ricordano: il festival internazionale di musica di Venezia, promosso dal 1930 da A. Lualdi, di cui fu direttore nel 1937; le Settimane musicali senesi, da lui fondata nel 1939 presso l'Accademia musicale chigiana e dirette per quattro anni; l'Accademia filarmonica

romana, di cui fu direttore artistico per le stagioni 1932-1947.

Svolse inoltre l'attività di pubblicista e di conferenziere: fu condirettore del settimanale "l'Italia letteraria" (1931-1936) e collaboratore di riviste e giornali.

Nel 1942, mentre si trovava a Siena, si manifestarono i primi sintomi della lunga ed inesorabile malattia che doveva condurlo alla morte.

Ma, nonostante le terribili sofferenze, non interruppe mai la sua attività: né di compositore né di esecutore. Nel 1946 diresse ancora concerti orchestrali in diverse città italiane e apparve per l'ultima volta in pubblico nel febbraio 1947 (meno di un mese prima della morte), al Teatro Eliseo, in un concerto dell'Accademia filarmonica romana.

Qualunque possa essere il giudizio sulla personalità e l'opera di Casella nessuno vorrà negare l'imponenza dei risultati di un'attività svolta durante più di mezzo secolo, su piani diversi, con una tenacia ed una convinzione che gli fanno grande onore.

Casella ha lasciato una produzione copiosa, attraverso la quale si può ripercorrere il cammino compiuto dalla musica di questo secolo, con le sue successive fasi sperimentali. Nella ricerca del proprio stile, segnata da una linea di chiara coerenza, egli saggiò le tendenze più importanti del suo tempo, ponendone in rilievo le linee essenziali e facendone oggetto di discussione negli scritti, nelle conferenze e nelle conversazioni con gli allievi e gli amici: "Scopo di tutta la mia vita di creatore" dichiarò nel 1928 "fu quello di raggiungere ed affermare uno stile moderno nostro, cioè ad un tempo strettamente italiano ma anche di valore internazionale".

Già i segni annunziatori della ricerca di quello stile si ritrovano nella *Suite* in Do maggiore dal 1909, nella rapsodia *Italiana* (1909-1910) e in molte pagine del *Convento veneziano* (per esempio nella *Baccarola*), cui si può anche aggiungere *Siciliana e burlesca* (1914).

Segue il periodo (1914-1920) caratterizzato da una serie di esperienze, soprattutto nel campo dell'armonia, e fortemente influenzato dal disorientamento e dall'inquietudine seguiti alla prima guerra mondiale: ad esso appartengono opere di notevole interesse per lo studioso del linguaggio musicale, come *Notte di maggio*, *9 Pezzi*, *Pagine di guerra*, *L'adieu à la vie*, *Sonatina* per pianoforte, *Elegia eroica* per orchestra, il poema *A notte alta* e *Pupazzetti* per pianoforte.

"Io considero questo periodo" dice ancora Casella "soprattutto come un vasto esperimento da me compiuto nel senso di un importante arricchimento della mia tecnica, ma anche come uno sforzo verso uno stile ultimo, attraverso una complicazione del quale, pure sperimentandolo, sentivo l'urgenza di uscire, sboccando in una chiarificazione finale".

FIGURINO PER L'OPERA “LA DONNA SERPENTE”



I tre pezzi per autopiano, scritti nel 1918, segnano la fine della seconda maniera; segue un lungo periodo (circa cinque anni) di silenzio e di apparente stasi creativa, durante i quali non si trovano che pagine di minore impegno, come i *5 Pezzi* per quartetto d'archi (di cui, tuttavia, la *Ninnananna* può considerarsi già appartenente al terzo stile).

Unica eccezione sono gli *11 Pezzi infantili* per pianoforte (1920) che annunciano la prossima nuova incarnazione della poetica caselliana, la cui nascita "ufficiale" l'autore assegna al 1923, con le *Canzoni trecentesche* e il *Concerto* per quartetto.

Con *La Giara* (1924), che gli guadagnò il consenso di un pubblico più vasto, ha termine il momento polemico della sua attività e ha inizio una produzione più meditata.

Sono degli ultimi vent'anni alcune delle sue opere come *Partita* per pianoforte e orchestra (1924-1925), *Concerto romano* per organo, ottoni, timpano, archi ed orchestra (1926), *Serenata* per cinque strumenti (1927), l'opera *La donna serpente* (1928-1931), *Concerto* per orchestra (1939-1940), *3 Canti sacri* per baritono ed organo (1943), *Sonata* per arpa (1943), *Missa solennis "Pro pace"* (1944).

In queste opere e nei due "divertimenti", *Scarlattiana* su musiche di Domenico Scarlatti per pianoforte e trentadue strumenti (1926) e *Paganiniana* su musiche di Paganini (1942), si incontra più raramente quella tendenza al gioco che secondo alcuni ha costituito l'aspetto negativo della produzione caselliana, dal ritmo facile e dalla breve clausola melodica: la tematica ha acquistato maggior respiro e della strumentazione prevalgono le sonorità meno brillanti e variopinte a vantaggio dei toni più profondi.

Vi si conferma inoltre la tendenza alla struttura monumentale, un monumentale più barocco che neoclassico, che Casella più volte dichiarò costituire la caratteristica di una musica strumentale italiana aggiornata alla forma ma legata, per lo spirito, a quella delle maggiori tradizioni: fondata sul "senso del rilievo nelle masse, nelle sagome, nel chiaroscuro.....", e sulla "predilezione per certi violenti contrasti plastici.....".

Ma dietro queste facciate, impeccabili per l'equilibrio di linee e di volumi, non sempre vibra il palpito di un'umanità sofferta, e la pagina rimane in fondo piuttosto accademica, nel proposito di evitare l'eloquenza e le analogie con la deprecata "arte-sfogo, arte d'autobiografia, arte *impura*": ma quando l'opera è suscitata da una

sentita necessità di esprimersi, si giunge alla concreta validità dei momenti migliori della *Missa solemnis* della *Serabanda*, della *Sonata* per arpa (trascritta nel *Concerto* per archi, pianoforte e strumenti a percussione), del tempo centrale della *Sinfonia*, dell'adagio del *Concerto* per pianoforte, violino e violoncello, di certi passi dei *Canti sacri*.

BOZZETTO PER IL BALLETO “LA GIARA”



In un sommario, sia pur rapido, della multiforme attività di Casella, oltre agli scritti polemici, autobiografiche, divulgativi, deve essere considerata con particolare attenzione la sua opera di trascrittore, revisore e restauratore di composizioni del passato: un'attività che non ha scopi puramente pratici editoriali, ma rivela preferenze che s'inquadrano nel gusto caselliano. È inutile dire che l'assoluta padronanza della tecnica e la sottile intelligenza degli stili elevano le numerose trascrizioni e revisioni, cui egli si dedicò costantemente, opere che trascendono i limiti della fedeltà storica, riconfermando gli aspetti più originali della poetica del musicista.

CONCERTO ROMANO PER ORGANO E ORCHESTRA, OP. 43

Musica: Alfredo Casella

1. Sinfonia
2. Largo
3. Cadenza e toccata

Organico: organo, ottoni, timpani, archi

Composizione: Piancastagnaio, 12 luglio - 29 agosto 1926

Prima esecuzione: New York, Concerti Wanamaker, 11 marzo 1927

Dedica: Felice Casorati

FELICE CASORATI



L'apparizione di un'opera di Alfredo Casella nel cartellone di una istituzione sinfonica italiana è un fatto piuttosto raro ai nostri giorni. Infatti sulla cosiddetta "generazione dell'Ottanta" grava una sorta di *damnatio memoriae*, per la quale compositori, come Pizzetti, Malipiero,

Respighi e lo stesso Casella vengono solitamente "dimenticati" nelle stagioni di concerti; forse, almeno in parte, per esorcizzare la loro militanza ideologica e il loro fiancheggiamento politico nel ventennio fascista. In effetti il provincialismo della politica culturale fascista non manca di ripercuotersi nelle partiture dei compositori della generazione dell'Ottanta.

A costoro peraltro viene in genere riconosciuto un merito storico, quello di avere riportato in auge la tradizione strumentale italiana, soffocata dal fenomeno del melodramma, nel momento in cui questo degenerava negli esiti del post-verismo (a cui non furono estranei peraltro gli stessi Respighi e Pizzetti). Senonchè il recupero degli stilemi barocchi e il ritorno alla tradizione strumentale furono viste in una prospettiva nazionalistica che ne ridusse, e in qualche caso ne vanificò, la spinta riformatrice, facendo clamorosamente mancare i contatti con le avanguardie europee.

Dunque è un ruolo di semplice transizione quello di Casella e Malipiero. Eppure già nel 1962 Fedele D'Amico poteva scrivere: «guardiamoci dal credere che Casella sia semplicemente un anello storico superato, sì che le sue opere abbiano cessato, in quanto tali, di interessarci. (*I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 467). Nonostante i limiti del contesto che ne vide la nascita, insomma, anche la musica di Casella merita di venire riproposta ed ascoltata con animo sgombro da pregiudizi. Fra i compositori della generazione dell'Ottanta Casella era certamente quello più aperto verso l'Europa, per la sua stessa formazione, che lo aveva visto studente a Parigi nella classe di Fauré, e per i suoi contatti professionali e di amicizia con tutti i più grandi compositori europei.

Il *Concerto romano* per organo, ottoni, timpani ed archi, dedicato a Felice Casorati, fu scritto fra il 12 luglio e il 29 agosto 1926 a Piancastagnaio, alle pendici del monte Amiata. Si tratta dunque di un brano che appartiene all'ultimo periodo compositivo dell'autore, secondo una divisione arbitraria e schematica, non priva di riscontri effettivi. Dopo una prima fase di formazione (fino al 1913) e una seconda fase che risente delle influenze più moderniste, quali Stravinsky, Bartók, Schönberg (1913-1920), la terza maniera di Casella si informa a una sorta di neoclassicismo "nazionalistico"; ne sono elementi essenziali il

ritorno alle forme strumentali barocche, ma anche la prevalenza del materiale diatonico, il dinamismo ritmico, la linearità delle tessiture strumentali. All'interno di questo generale orientamento il *Concerto romano* segna peraltro una piccola svolta, un risultato peculiare.

ILDEBRANDO PIZZETTI



Conviene riportare integralmente il passaggio della autobiografia del compositore riferito alla composizione, per identificare immediatamente le ragioni scopertamente nazionalistiche e quasi politiche, ma anche musicali di questa "svolta".

«Il Concerto romano rappresentava il mio primo tentativo di realizzare uno stile "neo-classico" (come purtroppo si cominciò allora a dire) ma piuttosto barocco nella sua monumentalità. Era del resto legittimo che quello stile - che costituisce tanta parte della magnificenza di Roma — avesse a esercitare una profonda influenza sulla mia arte. Influenza che veniva poi a concordare con quelle di musicisti come Bach e Vivaldi, dei quali ero da tanti anni vero e proprio "discepolo". Quel senso del rilievo nelle masse, nelle sagome, nel chiaroscuro (che in fondo si ricollega direttamente alla maggiore arte romana); quella libertà o fantasia nell'interpretare le forme classiche; quella predilezione per certi violenti contrasti plastici; la grandezza infine di quell'arte così puramente italiana divenuta poi internazionale per la enorme influenza esercitata in tutta Europa: elementi tutti che dovevano determinare prima o poi una forte evoluzione del mio gusto e della mia attività creatrice non solo nel senso di una maggiore reazione all'impressionismo (dai pericoli postumi di questo ero ormai da lunghi anni immune), ma ancora e soprattutto nel senso di una presa di posizione definitivamente contraria alle "seduzioni" del poema sinfonico e di tutto ciò che questa, forma (che non è affatto nostra, ma invece franco-nordica) reca con sé di virtuosistico, di ornamentale e soprattutto di estraneo alla musica. In questo senso il *Concerto romano* segnava una importante svolta nella mia maniera ed un vasto sforzo verso il raggiungimento di una musica veramente romana». (*I segreti della giara*, Sansoni, Firenze, 1941, p. 231).

Già la stessa scelta dell'organico strumentale offre una idea del "rilievo nelle masse" voluto dall'autore per conseguire la romanità barocca. Manca completamente infatti dall'orchestra il gruppo dei legni e gli strumenti prescelti possono essere divisi in tre gruppi che si fronteggiano, si alternano plasticamente: un gruppo di ottoni (tre trombe in Do, due tromboni tenori e un trombone basso), il gruppo degli archi (più i timpani), e il solista (organo). L'alternanza di sezioni riservate al solista con sezioni orchestrali si richiama palesemente alla prassi del concerto barocco, ma non tutta la composizione risente dei procedimenti di organizzazione formale pre-classici.

Il movimento iniziale è introdotto da una *Sinfonia* ("Lento grave") puramente orchestrale, in una ambientazione misterica che lascia presto il passo all'*Allegro vivace ma però poco maestoso*; questo segue liberamente lo schema della forma sonata (esposizione, sviluppo, riesposizione), con il ritorno frequente e la trasformazione di un incisivo tema per quinte ascendenti; tutto l'*Allegro vivace* è animato peraltro da una grande varietà di atteggiamenti e dalla netta separazione di sezioni orchestrali e sezioni solistiche.

OTTORINO RESPIGHI



Il *Largo* che funge da secondo tempo è forse la pagina più felice della partitura per la concentrazione espressiva. Alla contrapposizione delle sezioni strumentali corrisponde questa volta anche una contrapposizione tematica, che sembra sanata con l'ingresso del solista ("dolce, calmo") in un lineare intreccio contrappuntistico.

Si succedono poi una sezione centrale nettamente dissimile ("Energico e pesante") e una riesposizione. *Cadenza e Toccata* è l'intestazione del movimento conclusivo, che si apre infatti con una lunga sezione affidata quasi interamente al solista, dal carattere cadenzale e liberamente improvvisatorio.

Segue la *Toccata* propriamente detta, animata, nei suoi vari episodi, da una incessante propulsione ritmica; il movimento si orienta progressivamente verso una trasfigurazione grandiosa, non priva di una certa retorica nei ritmi serrati e quasi marziali e nell'osmosi delle masse foniche.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 1 Dicembre 1991**

ELEGIA EROICA, OP. 29

In memoria dei figli d'Italia caduti combattendo per la sua grandezza.

Musica: Alfredo Casella

- Grave molto. Pesante. Funebre

Organico: 4 flauti, 2 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 6 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, tamburo militare, tamtam, xylofono, celesta, arpa, archi

Composizione: 1916

Prima esecuzione: Roma, Teatro Augusteo, 21 gennaio 1917

Dedica: Alla memoria di un Soldato morto in Guerra

Questo testo è tratto dal programma di sala della prima esecuzione assoluta del brano.

Alfredo Casella è nato a Torino il 25 luglio 1883; figlio di un professore a quel Liceo. Studiò dapprima pianoforte colla madre. Poi, per consiglio di Martucci, andò a Parigi nel 1896, e fu allievo di Diémer al Conservatorio, uscendone nel 1899 col primo premio.

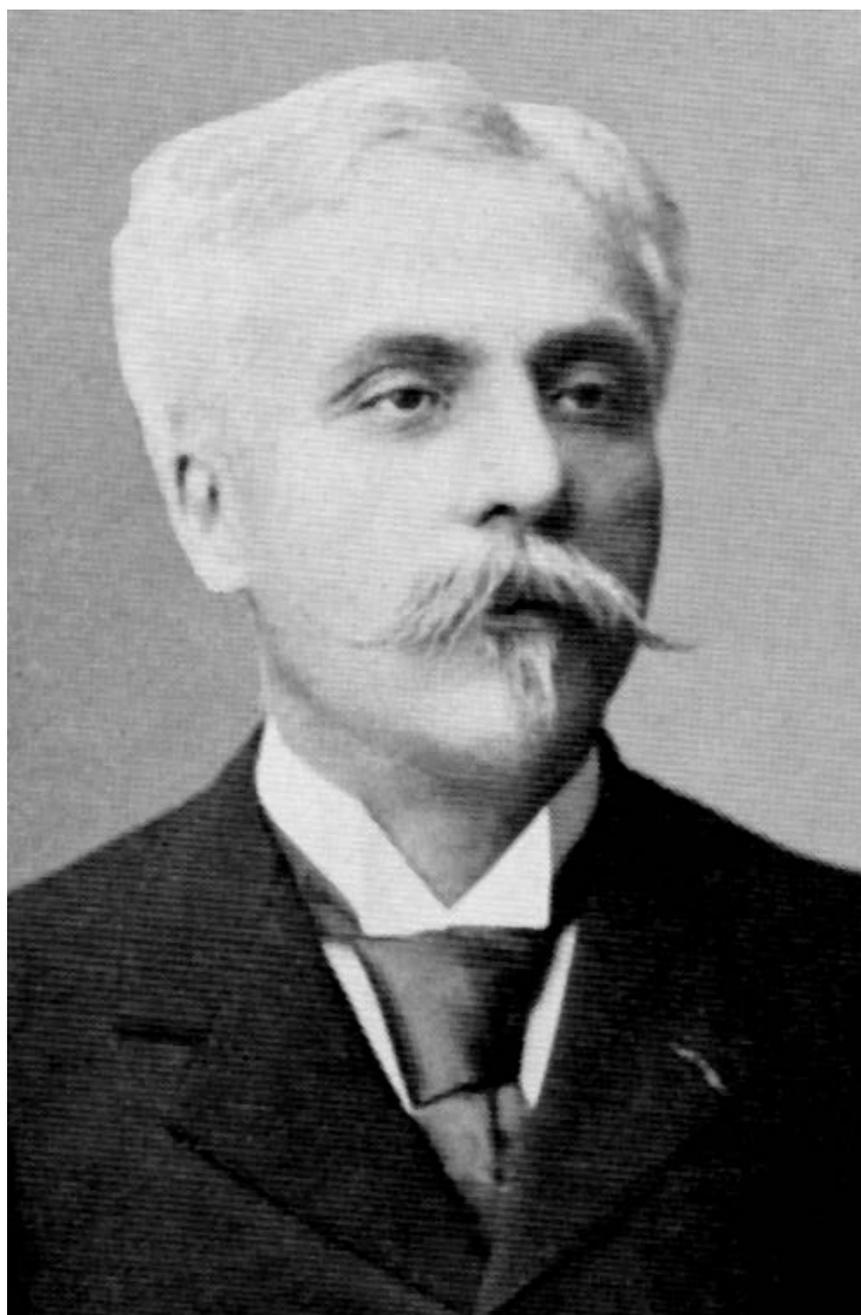
In composizione fu alunno di Fauré. Sue opere principali sono: (per orchestra) due sinfonie, una *Suite*, una rapsodia *Italia*, un «Prologo per una tragedia»; (per teatro) una *commedia coreografica* in due atti: *Il convento veneziano* (inedita); oltre a molta musica da camera, pianistica e vocale. Ricordiamo inoltre la lirica *Notte di Maggio* da lui stesso diretta due anni or sono all'Augusteo, e le quattro recentissime liriche - cantate a S. Cecilia da Clare Croiza - *L'adieu a la vie*, su parole del poeta indiano Rabindranath Tagore.

Casella, che per tre anni era stato professore di un corso superiore femminile di piano al Conservatorio di Parigi, è venuto l'anno scorso ad occupare una delle cattedre di pianoforte nel Liceo musicale della Accademia di Santa Cecilia.

In questo poema sinfonico egli ha inteso esaltare la memoria dei nostri fratelli caduti nell'ultima guerra di indipendenza italiana; ed esprimere, a traverso la sua sensibilità, il sacrificio, il dolore, l'amarrezza di cui sarà

frutto la Vittoria. Il lavoro si suddivide in tre parti: la visione immaginaria di un grande popolo celebrante il rito funebre dei suoi Eroi; il duolo crudele e sconfinato delle madri, delle vedove, degli orfani; infine la calma e la rassegnazione necessaria nel nome della Patria, alla quale l'autore volle dare - nella berceuse ultima - una figura idealmente materna.

GABRIEL FAURÉ



L'autore dichiara, per ciò che riguarda i mezzi tecnici, che nella *Elegia eroica* egli si è ispirato ai criteri dell'arte più giovane: di quell'arte cioè che vuole oggi contrapporre all'impressionismo una tendenza assai maggiormente preoccupata di energia dinamica, di sobria robustezza, di fermezza lineare.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Teatro Augusteo, 21 gennaio 1917**

INTRODUZIONE, ARIA E TOCCATA, OP. 55

Musica: Alfredo Casella

- Introduzione. Aria. Toccata

Organico: 3 flauti, 3 oboi, 4 clarinetti, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, percussioni, xilofono, organo, pianoforte, archi

Composizione: 1933

Prima esecuzione: Roma, Teatro Augusteo, 5 aprile 1933

In parte ripresa dall'op. 43 e dall'op. 53

Questo testo è tratto dal programma di sala della prima esecuzione assoluta del brano

Alfredo Casella ha composto: due *Sinfonie*, una *Suite*, i poemi sinfonici *Notte di maggio*, *A notte alta* (pianoforte e orchestra), *Elegia eroica*, *Pagine di guerra*, la *Suite orchestrale dal Convento veneziano* (rappresentata come balletto a Milano nel 1925), la *Partita* per pianoforte e orchestra; il balletto *La giara* e la suite orchestrale omonima trattate, la rapsodia *Italia* il *Concerto Romano* per organo, archi e timpani; la *Scarlattiana*, divertimento per pianoforte e trentadue strumenti su musica di Domenico Scarlatti (allestita poi in forma di balletto, con coreografia di B. Nijnska, all'*Opera Comique* di Parigi, col titolo: *Les Comédiens jaloux*), il *Concerto in La minore* per violino e orchestra, una *Serenata* per piccola orchestra (seconda edizione della composizione omonima per 5 strumenti a fiato, vincitrice del premio nel concorso bandito dalla *Musical Fund Society* di Filadelfia, nel 1928).

Come scrittore musicale collabora in varie riviste italiane ed estere; ed ha pubblicato i volumi: *L'evoluzione della musica*; *Igor Strawinsky*; 21 + 26 (Critica musicale e ricordi artistici personali).

IGOR STRAWINSKY



Nel campo della musica da camera il Casella ha composto, fra l'altro, numerosi pezzi per pianoforte, a due e quattro mani, per canto e pianoforte, per canto e orchestra da camera; *Siciliana e Burlesca*, per flauto e pianoforte, *Concerto*, per due violini, viola e violoncello; *Sonata in Do maggiore*, per violoncello e pianoforte.

Dell'odierno lavoro, di recentissima composizione, l'autore dice: «Come ne lascia prevedere il titolo, esso si compone in tre singoli brani, i quali si eseguono però senza interruzione. Va osservato che il titolo *toccata* - designante l'ultimo dei tre frammenti - potrebbe anche convenire a rappresentare la intera composizione, essendo questa una vera e propria *fantasia musicale* di vaste proporzioni e di libera forma, di carattere severo e monumentale, la quale offre non poche analogie architettoniche colle illustri «toccate» del ferrarese Frescobaldi. Analogie però puramente esteriori, e che non possono in nessun caso indurre a parlare di «ritorni» e di «umanesimo» laddove si tratta invece di superamento di forme romantiche e di restaurazione di discipline sotto apparenze di libertà costruttiva».

- Su un basso insistente e profondo, gli archi espongono, due volte (la prima in *Do minore* e la seconda in *Fa minore*) una espressiva melodia. Segue un *allegro* energico e ritmico, il quale si imposta su tre temi. Dopo una *stretta* riassuntiva, ritorna la frase iniziale, questa volta in *Sol minore*. Un lungo *diminuendo* orienta quindi poco a poco, la tonalità verso *Mi minore*, tonalità dell'*Aria*. Questa - semplicissima - comprende una melodia iniziale dell'oboe che si sviluppa gradatamente attraverso tutta l'orchestra, sino a raggiungere un intenso *fortissimo*, seguito da un *decrecendo* apportatore di un *Mi maggiore* (solenne), nella quale tonalità si eleva, rasserenata e trasformata, la melodia iniziale dell'oboe. Alla fine dell'*aria* appare pianissimo un nuovo tema, affidato agli archi divisi ed alla tromba con sordina.

L'apparire ai timpani del ritmo al quale si sovrappongono i suoni rauchi e metallici degli ottoni chiusi, apre la *Toccata*: questo brano finale è in forma di *rondò*. Dopo quell'inizio cupo e drammatico, si snoda ai fiati ed al pianoforte il tema principale in *Mi bemolle minore*. Segue immediatamente una melodia in *La maggiore*. Un breve episodio violento ed impetuoso reca la prima ripresa del tema iniziale, che vediamo però questa volta riapparire agli archi e modificato secondo le

esigenze tecniche di questi strumenti. Un passo energico e ritmico in *Re maggiore* introduce un nuovo tema di carattere fiero e marziale. Ritornano la tonalità di *Mi bemolle minore* ed il ritmo 4/4.



Un poderoso *crescendo* termina colla terza ripresa del tema iniziale, affidato questa volta agli ottoni, e questa volta pure modificato secondo le nuove esigenze strumentali.

Agitazione crescente, concitazione sempre più febbrile portano finalmente all'apparire della tonalità di *Mi bemolle maggiore*, affermata vigorosamente dagli ottoni col tema già incontrato prima in *Do maggiore*.

Dopo un breve episodio, corni, trombe e tromboni intonano il tema finale il quale era già stato intraveduto nel pianissimo che terminava l'aria.

Una energica coda, che l'organo rinforza colla sua potente voce, chiude con squilli trionfali ed eroici il lavoro.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Teatro Augusteo, 5 aprile 1933**

ITALIA, OP. 11

Rapsodia in due parti per orchestra

Musica: Alfredo Casella

Organico: orchestra

Composizione: 1909

Prima esecuzione: Parigi, Salle Gaveau, 23 aprile 1910

«Italia», poema rapsodico per grande orchestra, fu composta nel 1909 ed eseguita per la prima volta sotto la direzione dell'autore nella Sala Caveau a Parigi il 23 aprile 1910. Il lavoro, che appartiene allo stesso periodo della «Sulte in Do maggiore» e del «Convento veneziano», risente del primo stile di Casella, espresso con quella spensierata allegria ritmica e quella popolarisca semplicità diatonica che avrebbero trovato nella «Giara» (1924) il punto d'incontro più felicemente riuscito.

L'ATTUALE SALLE GAVEAU A PARIGI



Così ha scritto Casella a proposito di questa rapsodia: «Il compositore ha voluto evocare in quest'opera due degli aspetti più caratteristici dell'Italia meridionale: quello tragico della Sicilia, dell'isola vulcanica dalle vaste zone desertiche arse da un sole torrido, e dalla vita superstiziosa e febbrile; l'altro, quello di Napoli e del suo golfo, pieno invece della più esuberante forza di vita e della più spensierata allegria».

L'autore rielabora liberamente alcuni temi popolari, come ad esempio la canzone dei zolfatari dopo l'agitato inizio dell'orchestra oppure la dolce melopea in Mi maggiore del corno inglese, che è un canto udito durante la processione del Venerdì Santo a Caltanissetta, o ancora, la frase in La bemolle maggiore del fagotto accompagnato dalle arpe, che rievoca un canto scherzoso delle pescatrici trapanesi.

Nella seconda parte della rapsodia Casella utilizza come elemento folcloristico ed emblematico di vita napoletana il tema di «Funiculi funiculà» (del resto lo stesso Richard Strauss impiegò questa canzone nella sua giovanile suite «Aus Italien») e non esita ad inserire in questo lavoro, che si conclude con una brillantissima coda, le cadenze melodiche di «A marechiaro» e «Lariulà», rispettivamente di Paolo Tosti e Mario Costa.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Basilica di Massenzio, 18 luglio 1969**

LA GIARA, SUITE PER ORCHESTRA, OP. 41 BIS

Musica: Alfredo Casella

1. Preludio, danza siciliana (chiovù)
2. La storia della fanciulla rapita dai pirati
3. Danza di Nela
4. Brindisi
5. Danza generale
6. Finale

Organico: 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, clarinetto, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, trombone, timpani, tamburo militare, triangolo, grancassa, piatti, xilofono, tamburo basco, tam-tam, sonagli, nacchere, archi

Composizione: 1924

Prima esecuzione: New York, Philharmonic Society, 29 ottobre 1925

Edizione: Universal, Vienna, 1928

Dedica: Willem Mengelberg

Per consiglio di Erik Satie, l'impresario del *Ballets Suédois* Rolf de Maré si rivolse nel 1924 ad Alfredo Casella, commissionandogli un balletto che, nella sua ispirazione italiana, potesse contrapporsi allo spagnolismo del *Cappello a tre punte* di De Falla, allestito dai *Ballets Russes* di Diaghilev con la coreografia di Messine. Nacque così, su un soggetto ricavato dalla nota novella di Luigi Pirandello, *La giara*, commedia coreografica in un atto, data per la prima volta il 19 novembre 1924 al Théâtre des Champs Elysées di Parigi sotto la direzione dell'autore, con la coreografia di Jean Börlin e le scene i costumi di Giorgio De Chirico.

Il balletto ebbe grande successo e la sua musica è stata poi eseguita spessissimo, sia in numerose realizzazioni coreografiche, sia nella forma di *suite* sinfonica. Composta su temi siciliani, questa musica ha un andamento festoso, con sereni momenti di distensione lirica; essa, come scrive Fedele d'Amico, «realizza una fusione senza residui fra le aspirazioni *europee e italiane, moderne e tradizionali* che fino allora si

erano affacciate in Casella: gli urti dissonanti, talvolta politonali (scaltramente adoperati a realizzare un'orchestrazione fragorosa con un organico strumentale ridotto) vi assumono infatti, con assoluta naturalezza, la funzione di ambientare in un clima burlescamente rozzo e sanguigno una tematica apertamente diatonica, d'appello immediato».

WILLEM MENGELBERG



La *suite sinfonica* ricavata dal balletto è dedicata al direttore d'orchestra Willem Mengelberg, che la eseguì per la prima volta nell'ottobre 1925 con l'Orchestra Filarmonica di New York, ed è edita dalla Universal.

Essa inizia con il preludio: *Andantino dolce e molto moderato, quasi pastorale*.

Un breve *Allegro grottesco* commenta verso la metà l'apparizione dello Zi' Dima che passa davanti al velario chiuso e poi, come accorgendosi ad un tratto della presenza del pubblico, rientra precipitosamente. Segue la danza siciliana che i contadini, reduci dai lavori dei campi, ballano all'aperto.

Si ode quindi un canto lontano: la *Storia della fanciulla rapita dai pirati*:

'Nta villi e valli e 'nta voscura funni
Unn'è l'amanti mia? Di cca' mi spriu!
La vaju pi circari e 'un trovu d'unni!
Pi lu so amuri lu mannu firriu:
Vaiu a lu mari e ci addumannu a l'unni:

Fossi passau di cca* l'amuri miu?
E l'ecu di luntanu m'arispunni
Ca schiava di li Turchi si 'npjju.
Co mu 'ngagghiasti? Un sentisti lu bannu?
Un ite o mare, li Turchi ci sunnu!

Le pagine successive si riferiscono all'episodio di Nela che danza intorno alla giara, a quello della entrata gioiosa dei contadini, chiamati dalla ragazza, a quelli del brindisi, della danza generale dei contadini ubriachi, dell'apparizione di Don Lollò, della rottura della giara, della danza filiale.

Alberto Pironti

**Testo tratto dal programma di sala del concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 novembre 1963**

LA GIARA, OP. 41

Balletto da Luigi Pirandello

Musica: Alfredo Casella

Organico: Organico: 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, clarinetto, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, trombone, timpani, tamburo militare, triangolo, grancassa, piatti, xilofono, tamburo basco, tam-tam, sonagli, nacchere, archi

Composizione: 1924

Prima rappresentazione: Parigi, Grand Théâtre des Champs-Élysées, 19 novembre 1924

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1928

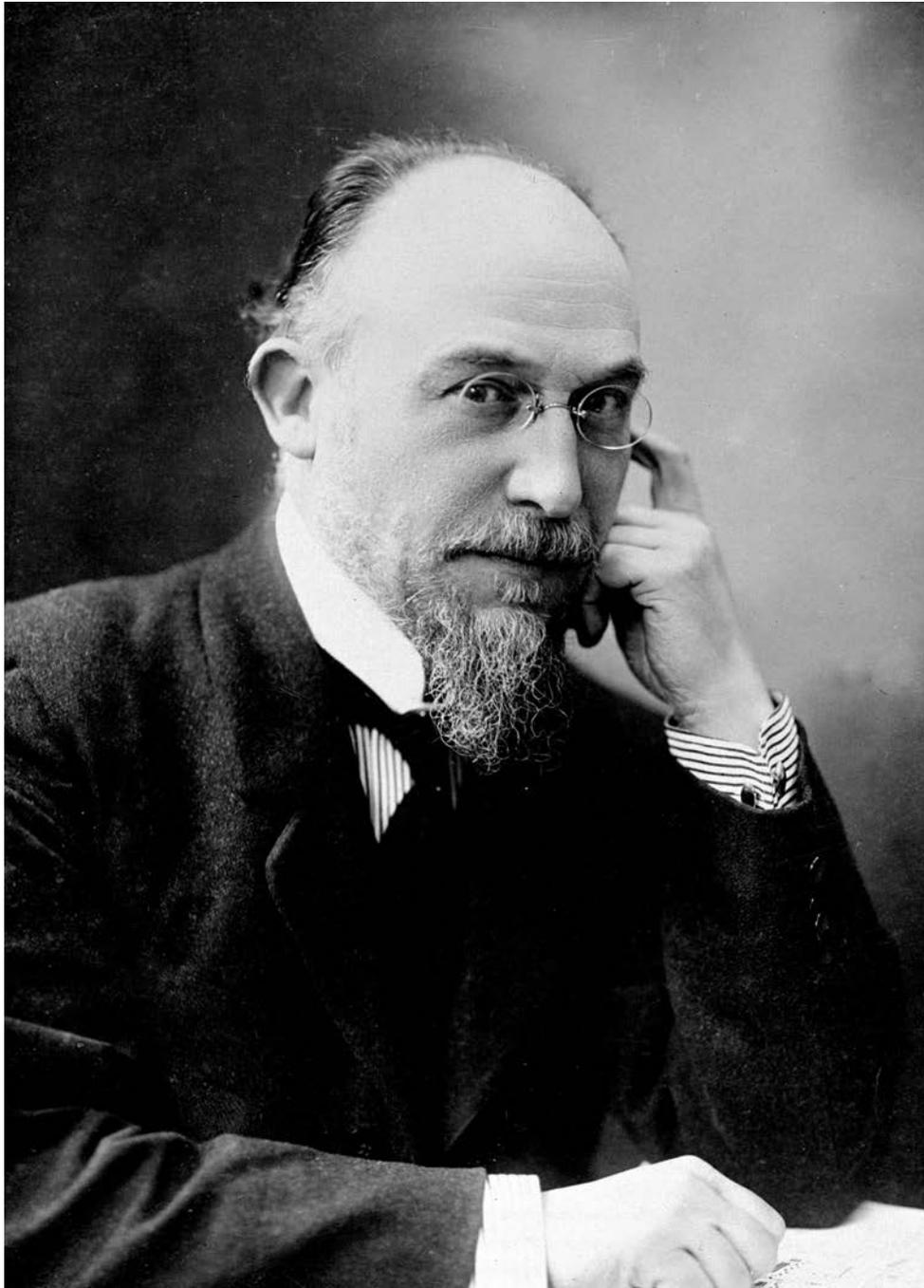
La genesi della commedia coreografica in un atto *La giara*, l'autore la raccontò insieme con molte altre notizie sulla propria vita e sulle proprie opere in un libro essenzialmente documentario, e perciò utilissimo, non privo di calore e di fascino, oltre che coerente per principio; un libro autobiografico che Casella pubblicò nel gennaio 1939, quando gli sembrava di poter fare ormai un bilancio delle proprie esperienze artistiche, peraltro non ancora concluse, e a cui dette un titolo delizioso, che alla giara simbolicamente si ricollegava per chiudervi dentro, e subito rivelarli, i segreti: o sia i contenuti di quelle stesse esperienze. Segno che quel richiamo a un'opera di molti anni prima era ancora eloquente e quasi rappresentativo di un'intera esistenza umana e artistica.

Nella sezione documentaria che nella presente pubblicazione segue in appendice, il passo relativo alla *Giara* è riportato integralmente. Basterà qui dunque ricordarne alcuni punti, e chiarire qualche passaggio. Anzitutto sulla commissione, giunta del tutto inaspettata da alquanto bizzarri soggetti, e poi da un'amica newyorkese, parte dal direttore dei Ballets Suédois, Rolf de Maré, per interposta persona, ed anzi per intervento dello stesso Satie

È lecito supporre che alla base di questa vi fosse una serie di coincidenze anche fortuite, di varia natura: non solo l'urto di Satie con i suoi ex colleghi di cordata, ma anche l'ambizione di Maré di entrare in

concorrenza con Diaghilev, contrapponendo al successo del *Tricorno* di Manuel de Falla (la nuova versione a grande orchestra per i Ballets Russes del *Sombrero de tres picos*, 1919) un balletto tipicamente italiano e interamente affidato ad artisti italiani: cosa che Diaghilev non aveva mai fatto.

ERIK SATIE



Un balletto moderno, rappresentativo dei caratteri etnici nazionali, che non riuscisse però estraneo alle correnti d'avanguardia europee, così come in quegli anni di straordinario fervore creativo si manifestavano nel balletto, soprattutto a Parigi.

Non a caso la composizione di ambiente italiano doveva far parte di una serata di rivisitazione dei folclori, allora di moda nella danza moderna, accanto a un balletto su una antica leggenda persiana, a uno tratto da una fiaba di Andersen e a una giapponeseria 'dada'. Noteremo di passaggio - attingendo a informazioni fornite da Elisa Vaccarino - che i Ballets Suédois del mecenate e impresario di origine svedese Rolf de Maré (1888-1964), direttore del Théâtre des Champs-Élysées, dal 1920 al '27, erano nati sulla scorta e dalla costola dei Ballets Russes di Diaghilev nel 1920, dopo che Michel Fokine, che aveva abbandonato la compagnia russa per gelosia nei confronti di Nijinsky, era stato chiamato a dirigere il ballo all'Opera di Stoccolma; vissuti solo fino al 1925, portarono in scena a Parigi fra l'altro *Les mariés de la Tour Eiffel* su musica di Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc e su libretto di Jean Cocteau (1921), *Relâche* con musica di Erik Satie, immaginato da Francis Picabia con l'inserito cinematografico *Entr'acte* di René Clair (1924), e *La création du monde* di Milhaud con le scene e i costumi di Fernand Léger (1923).

La scelta di Casella per un balletto italiano equivaleva dunque a una vera e propria consacrazione, che dimostrava il prestigio del compositore agli occhi delle avanguardie europee; per quanto l'accostamento dell'Italia a culture e mondi esotici tanto lontani nello spazio e nel tempo possa sembrare a noi oggi piuttosto curiosa.

Anche se tali sentimenti di rivalsa non rientravano nelle sue abitudini, Casella fu forse ulteriormente lusingato da questa offerta di un avversario di quel Diaghilev che anni prima aveva rifiutato la partitura del balletto *Il convento veneziano*, composto nel 1912-13: lavoro che per un singolare destino la Scala gli aveva richiesto proprio in concomitanza con la nuova commissione (vi andò in scena nel febbraio del 1925, tre mesi dopo *La giara*). La scelta cadde, dietro suggerimento di Mario Labroca, sulla novella di Pirandello, autore già preso in considerazione da Casella; e si può aggiungere che Labroca, uomo non solo generoso ma lungimirante, seppe evidentemente intuire che quel soggetto si adattava all'occasione di un balletto assai meglio di quanto avesse pensato lui stesso quando aveva

avuto l'intenzione di musicarlo in forma di piccola opera lirica: e soprattutto che si adattava a Casella.

SERGEJ DIAGHILEV



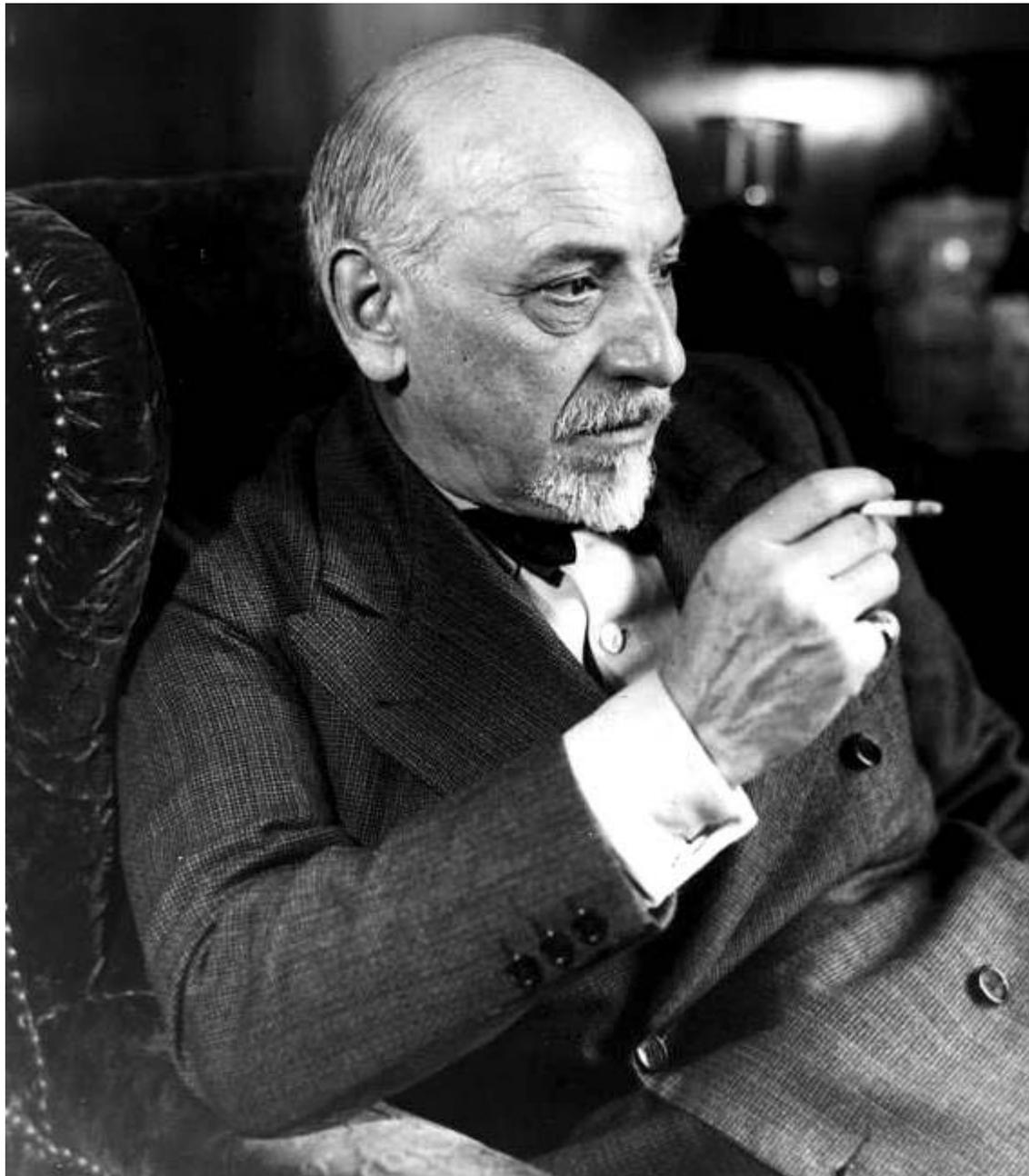
La giara di Pirandello non era stata ancora pubblicata nell'ambito della serie *Novelle per un anno* (con questo titolo, e accanto ad altre novelle pubblicate precedentemente su rivista, apparve solo nel 1928 presso R. Bemporad e F.); ma la sua conoscenza risaliva a molti anni prima: era uscita nel «Corriere della Sera» il 20 ottobre 1909 ed era riapparsa nella raccolta *Il carnevale dei morti* a Firenze nel 1919, diventando subito una novella celebre, almeno in chi seguiva Pirandello come autore non solo di teatro (il 1921 era stato l'anno dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, il 1922 quello dell'*Enrico IV* il dibattito sul suo teatro era dunque entrato più che mai nel vivo).

Nel 1917 Pirandello ne aveva ricavato una commedia in un atto e in dialetto siciliano, *'A giarra*, messa in scena al Teatro Nazionale di Roma dalla Compagnia di Angelo Musco: una versione in lingua fu poi pubblicata nel 1925 anch'essa da R. Bemporad e F. I toni farseschi vi sono accentuati, l'esile trama drammatica è sviluppata con estrema economia di mezzi attorno ai due personaggi principali, don Lollò e Zi' Dima: nell'epilogo, è don Lollò stesso che con un calcio manda a spaccarsi contro un albero la giara, dalla quale il gobbo esce illeso e trionfante. E a lui spetta l'ultima parola.

La riduzione della novella a libretto fu compiuta da Casella insieme con Pirandello e con Jean Börlin, primo ballerino e coreografo della compagnia svedese, durante una vacanza in Sicilia, nei luoghi stessi dove era stata immaginata la vicenda. Casella vi lavorò intensamente durante l'estate del 1924, dal 12 luglio al 27 agosto, in completa serenità e felicità creativa. La prima rappresentazione, da lui stesso diretta, ebbe luogo il 19 novembre del 1924 al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi e risultò il maggior successo della serata. Non solo per merito della musica, unanimamente elogiata dalla critica e dai numerosi musicisti presenti, ma anche per la bellezza delle scene e dei costumi, opera di Giorgio de Chirico, scelto dal maestro stesso: un'ambientazione mediterranea che rendeva in modo favoloso e splendente i colori e la luce della Sicilia, fondendo danza, musica e poesia in una grande, animata pittura di popolo e d'arte. Il successo ebbe tale risonanza che *La giara* cominciò una fortunatissima carriera internazionale, attirando a sé, quasi a prolungamento di quella prima presentazione, non solo coreografi di primissimo piano ma anche pittori famosi per le scene e i costumi. Fra questi Renato Guttuso, che nel 1957 partecipò alla memorabile ripresa

del balletto al Maggio Musicale Fiorentino con la coreografia di Aurelio M. Milloss: e sono quelle scene che oggi rivediamo. Già nel 1924 Casella aveva tratto dall'opera una *Suite orchestrale* che contribuì ulteriormente a far conoscere la musica anche in sede sinfonica: pubblicata come op. 41 bis, fu eseguita per la prima volta a New York il 29 ottobre 1925 sotto la direzione nientemeno che di Mengelberg.

LUIGI PIRANDELLO



Se si eccettua il già citato balletto *Il convento veneziano*, il cui titolo originale è *Le couvent sur l'eau*, su soggetto di Jean Louis Vaudoyer, allora ancora irrapresentato, *La giara* è il primo lavoro di Casella per il teatro. Non si tratta di un balletto tradizionale, ma di una «commedia coreografica» (la stessa indicazione figura sulla partitura del *Convento veneziano*): ossia di un'azione teatrale nella quale la danza è solo una componente accanto alla pantomima e alla commedia mimata, con l'aggiunta di un intervento cantato. In altri termini, Casella lavorò su un particolare 'genere' di teatro che guardava alle tendenze più avanzate del tempo e il cui modello più vicino si trovava nelle creazioni di Falla, analoghe anche nel recupero del folclore, autentico o riplasmato come rifacimento stilistico della musica colta: nel balletto in un atto *El amor brujo* e ancor più nella «farsa mimica» *El corregidor y la molinera*, poi estesa a balletto nel *Tricorno*. Più in generale, ciò corrispondeva anche alle sue idee sull'opera, le quali nelle loro linee fondamentali erano ancora fortemente influenzate da Busoni e dalla polemica antiromantica propria della sua generazione, sia nella contrapposizione dell'opera a forme chiuse al dramma musicale wagneriano, sia nella preferenza per soggetti fantastici, fiabeschi e per situazioni già di per sé musicali, come danze, pantomime e mascherate. A ciò va aggiunta l'idiosincrasia per la vocalità come sfogo lirico delle passioni e per la continuità dell'azione drammatica a sfondo psicologico o narrativo: temi che Casella avrebbe sviluppato in seguito nell'ambito del teatro vero e proprio, ossia dell'opera.

Un altro punto da chiarire è la presenza in questo lavoro del carattere folclorico e nazionale. Casella si servì di parecchio materiale popolare siciliano, ma utilizzandolo in modo assai personale e libero. L'unica citazione dichiarata è la canzone siciliana che si ode intonata fuori scena poco prima dell'epilogo: «La storia della fanciulla rapita dai pirati», una melodia tolta dalla raccolta *Canti della terra e del mare di Sicilia* (1883) dell'etnomusicologo Alberto Favara. Una melodia, appunto, che risuona come una voce «dolce e nostalgica, quasi dolorosa» (come indica la didascalia) dell'anima popolare. Ma l'accompagnamento, e l'armonizzazione, la trasportano in una dimensione di sogno, allusiva e simbolica più che realistica, che corrisponde a una visione reinventata della sonorità e dello stesso linguaggio della citazione. In altri termini

Casella non vi si immedesima, ma la ripensa e la trasfigura in una apparizione puramente ideale.

FRANCIS POULENC



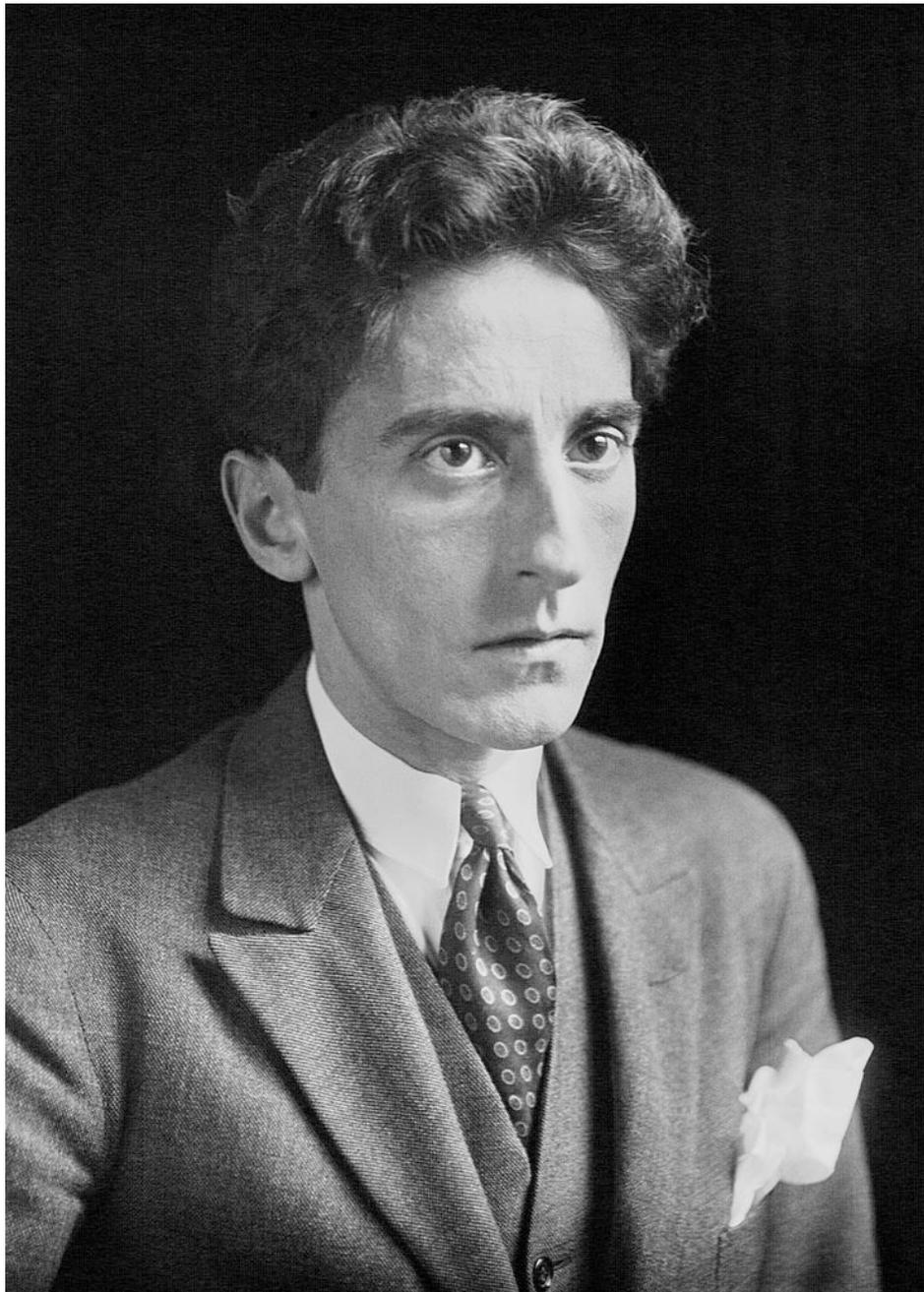
Questa fase di libera ispirazione popolare (lo stile, come lo chiamò Massimo Mila, del «folclore inventato») fu comune in quel tempo ad alcune delle forze più vive della musica europea e ne accompagnò molte ansie di 'verità' e di rinnovamento. In Casella, la differenza fra questo uso del materiale popolare e quello di opere precedenti, come la *Suite* in Do maggiore op. 13 e soprattutto la Rapsodia per grande orchestra *Italia* op. 11, entrambe del 1909, non sta soltanto nella diversa padronanza dei mezzi tecnici. *La giara* porta a compimento ciò che nelle due precedenti composizioni era soltanto abbozzato ma tuttavia presente, ossia la creazione di uno stile a un tempo italiano per il suo spirito è moderno per le conseguenze a cui conduce nel linguaggio e nelle forme, fino a diventare stile. Non è forse un caso che proprio le due precedenti composizioni italiane fossero accettate, per interessamento di Gustav Mahler, dalla Universal, lo stesso editore che pubblicò a tambur battente l'op. 41, ossia *La giara*.

La primitiva fase del nazionalismo vi è superata sostituendo all'inserimento di una documentazione popolare, volta a raggiungere una 'apparenza' nazionale, una più meditata e approfondita fusione del folclore nel tessuto musicale; dove naturalmente essenziale è anche la componente scenica e rappresentativa rispetto al mezzo puramente sinfonico, sia nella forma neoclassica della suite sia nella forma moderna della rapsodia sinfonica. Il problema di Casella compositore negli anni Dieci era soprattutto dimostrativo nel duplice senso storico e di conquista personale. Si trattava per lui di reagire all'impressionismo e in particolare al debussismo che dominavano l'ambiente musicale nel quale si era formato, per giungere a uno stile architettonico più lineare e monumentale, di carattere severo e privo di superflue ornamentazioni. E a questo fine, oltre a quello di creare una musica autenticamente italiana in un periodo di acceso nazionalismo, miravano i ricorsi al folclore, garanti almeno in prima battuta di riconoscibilità, concretezza e immediatezza espressiva. Qualcosa di costruttivo e di positivo, dunque, da opporre alle fumosità impressionistiche e ai tormenti neoromantici.

Assai diversa era la situazione alla metà degli anni Venti. Quando scrisse *La giara*, Casella aveva attraversato un lungo periodo - che approssimativamente si estende dal 1913 al '23 - di fertile crisi, di riflessione e di sperimentazione delle nuove tendenze della musica europea e dei suoi linguaggi, in senso storico e tecnico. E ciò aveva

orientato la sua poetica in modo più personale e consapevole insieme. La virata neoclassica era il risultato del superamento di impressionismo ed espressionismo: qualcosa che nel ritorno al passato della musica strumentale italiana e nella «rinascenza del senso classico» identificava non una chiusura artificiosa ma l'istanza della chiarezza, dell'ordine e della disciplina artistica.

JEAN COCTEAU



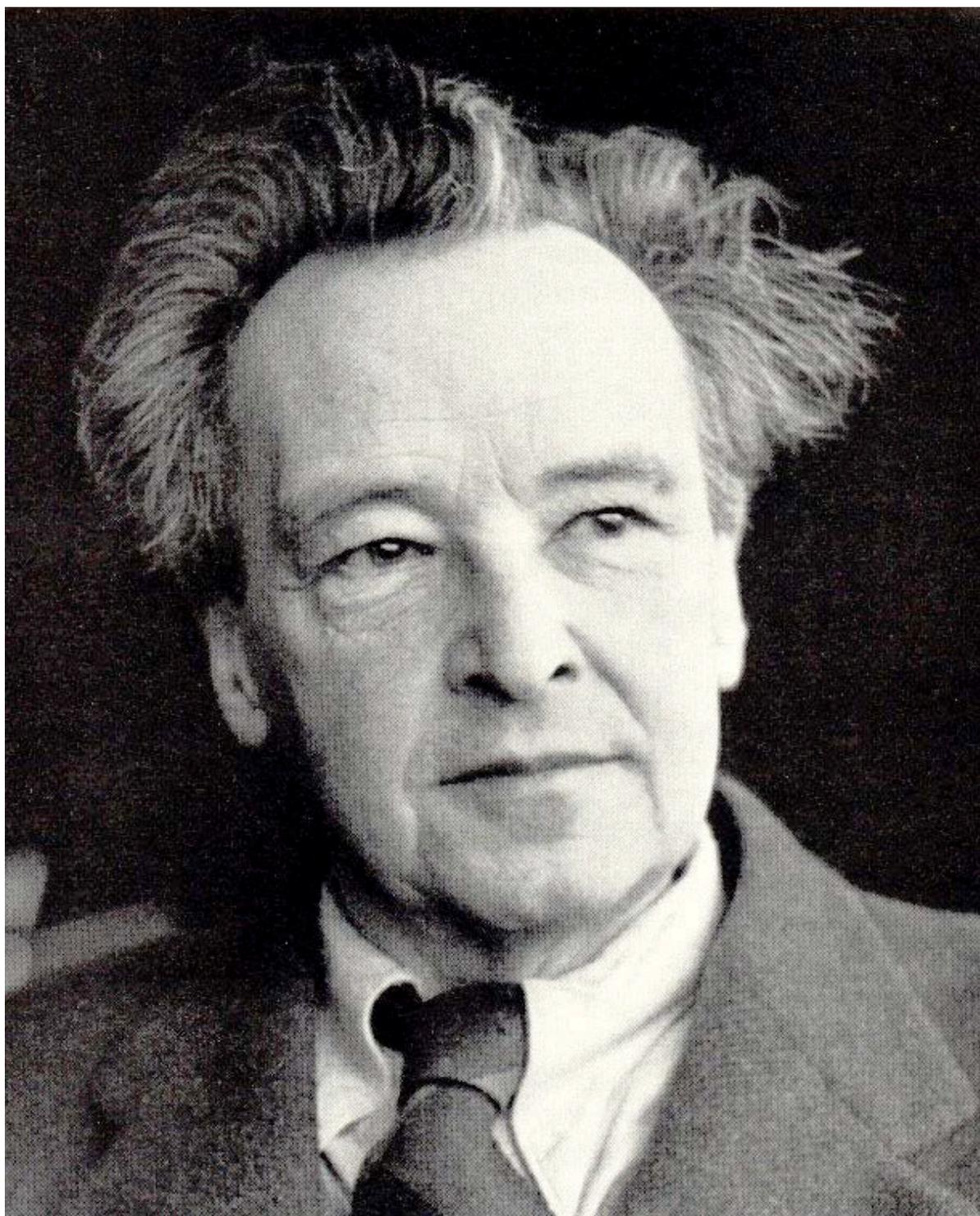
E in questo senso anche il nazionalismo aveva cambiato prospettiva, si era armonizzato con altri, più generali valori. Del resto, Casella era ormai consapevole che il ricorso al folclore non rappresentava la salvezza della musica, e non era forse neppure utile alla definizione di un carattere nazionale dell'arte. Proprio nelle pagine conclusive dei *Segreti della giara* questi concetti sono espressi con la massima limpidezza critica. «Taluni intendono», scrive Casella, «il carattere nazionale nel senso folkloristico, vale a dire credono che adoperando il compositore temi tolti dalla voce del popolo o dalle raccolte regionali, basti questo espediente a far opera nazionale. [...] Vi è però un carattere nazionale infinitamente più importante, ma anche molto più arduo da definirsi; è quello ad esempio di un Schumann oppure di un Debussy.

Qui ci troviamo di fronte ad un'arte i cui legami colla razza e colla tradizione risultano da una quantità incalcolabile di precedenti esperienze, travagli, lotte, conquiste, realizzazioni, momenti vari tutti ed espressioni di un'anima unica e primigenia che è poi quella del popolo. Somma di valori spirituali che si chiama comunemente tradizione, monumento alla base del quale sta è vero l'humus popolare, ma che finalmente viene innalzato a suprema realtà artistica dall'azione del genio». E tornava poi a ribadire la sua visione della classicità, anche alla luce della storia: «Si è ormai rifatta la convinzione (nei migliori di noi almeno) che l'idea della vera classicità non possa essere che la rinascita di un equilibrio superiore nella creazione, una rinascita ad un tempo classica e romantica per la sua pienezza e serenità di forma e come idea soggettiva di una attualità nutrita di tradizione. Nozione poi che corrisponde precisamente al momento politico, il quale persegue sul suo piano analoghi obiettivi».

Il carattere nazionale di un'opera come *La giara* va dunque inteso in una dimensione non puramente folkloristica - il materiale popolare è un mezzo di definizione poetica solo nella misura in cui viene integrato nel linguaggio della musica d'arte - ma come espressione di bellezza e di tradizioni che si rispecchiano nella creazione di forme significative; dove il sentimento nazionale è colore, sfondo, ambiente e atmosfera, ma in un atteggiamento che non si sottrae al processo di assimilazione tendente a trovare la sintesi in un nuovo ordine, in un accordo pienamente realizzato di invenzione e tecnica, aderente e armonizzato con le acquisizioni della musica contemporanea. Paradossalmente, la conquista dell'identità

nazionale coincide con il superamento in prospettiva europea di una visione angusta e provinciale del carattere nazionale.

ARTHUR HONEGGER



Questa conquista non si realizza solo nella stratificazione dei linguaggi sotto il profilo armonico, contrappuntistico, melodico e ritmico, nella purezza dei timbri e nella solidità dei temi, ma anche nelle opzioni formali, stilistiche. E la strada percorsa da Casella trova nella *Giara* una definizione nell'ambito del teatro. Ne offre una prova già la riduzione della novella a scenario. La componente ambientale, lo sfondo naturalistico, il pittoresco locale, tutto ciò che appartiene a un'immagine convenzionale della Sicilia come terra esotica è interamente assorbito dalla musica, che con i propri mezzi ne fornisce non solo la illustrazione ma anche la decorazione.

Non occorrono così le descrizioni d'ambiente che nella novella, con ben altre implicazioni psicologiche e satiriche, forse con più profonde e acide allusioni e metafore, si alternano alla storia vera e propria della giara spaccata e riparata: tutto qui è solo occasione per un gioco brillante e divertito, in fondo sereno e ottimistico. E se spariscono alcuni personaggi secondari (per esempio l'avvocato cui don Lollò ricorre per ogni minima controversia, in Pirandello spunto folgorante di parodia sociale), altri ne vengono aggiunti per semplici ragioni di concretezza rappresentativa: le tre ragazze contadine e Nela, figlia di don Lollò, «ragazza graziosa e molto piacevole», che si intrattiene con il malcapitato conciabrocche e chiamando a raccolta i contadini ne provoca da ultimo la liberazione. L'aggiunta di un personaggio femminile principale (nella novella la sua parte è assorbita dal gruppo dei contadini, un protagonista per così dire corale) è un espediente teatrale per vivacizzare l'azione: ma conferisce alla riduzione della novella un tratto di finezza nuova (oltre che un personaggio da sfruttare nell'azione coreografica).

Si è già detto che *La giara* non è un balletto ma una commedia coreografica. Non è solo questione di nomi: ad episodi di danza vera e propria si alternano infatti la commedia mimica e la pantomima. Le danze non si succedono l'una all'altra, ma sorgono al momento voluto entro un tessuto di narrazione musicale, che non esclude neppure alcuni procedimenti di svolgimento tematico. Non solo: gli episodi di danza, scanditi da ritmi vivaci per lo più di tarantella, sono riservati a momenti dell'azione in cui la danza è già prevista nella novella come espressione collettiva di gioia, come movimento o come esplosione di energia vitale.

In essi la musica interviene come un fatto naturalistico e realistico insieme.

FOTO DI SCENA



Per il resto, l'azione segue una precisa sceneggiatura, e questa si svolge nella forma di un recitativo pantomimico indicato in partitura fin nei minimi dettagli: per esempio i colpi assestati sulla giara per provarne la solidità dopo la riparazione, o il ruzzolare della giara giù per la china, sono resi dalla musica in forma descrittiva, quasi onomatopeica. E ciò si ripete ogni qualvolta la scena lo richieda o lo consenta, e sempre con la massima intenzione ed evidenza.

Di questa azione che la musica descrive si ha un esempio fin dall'inizio, nel Preludio, che rappresenta una specie di prologo ovviamente inesistente nella novella: su un ritmo di siciliana che a sua volta subito immette nel clima musicale dell'opera appare davanti al velario chiuso Zi' Dima, il vecchio conciabrocche, come se stesse passando di lì per caso (e la musica subito ne definisce il carattere e la figura in un Allegro grottesco); accorgendosi a un tratto della presenza del pubblico, se ne stupisce e scompare celermente nel mezzo del velario. L'effetto teatrale - e di un teatro colto, moderno, novecentesco - è immediatamente efficace. Il ritorno del Tempo I chiude il Preludio in una simmetria pensata in termini sinfonici, se non puramente musicali.

Quando la scena si apre, i contadini di ritorno dal lavoro danno vita a una prima danza, direttamente attinta dal patrimonio siciliano: il «Chiòvu» (in siciliano: chiodo), di chiaro sapore popolare, rusticano. Questa si trasforma poi in una danza generale, dove lo spunto popolare ampliandosi si trascende in una libera reinvenzione che segue sviluppi ben più che semplicemente folcloristici. Abbiamo qui un esempio caratteristico del passaggio da un tipo di musica popolare a una ricreazione che abbandona il terreno del folclore per addentrarsi incisivamente nei territori del rifacimento stilistico secondo i mezzi della musica d'arte più avanzata: nei ritmi, nei contrappunti e soprattutto nelle armonie, oscillanti modalmente e tonalmente.

La spontaneità e la disinvoltura con cui ciò avviene è sicuramente frutto di un calcolo: ma Casella riesce a rendere impercettibili i punti di sutura e a far sembrare del tutto naturale la transizione. Si potrebbe dire che qui il carattere nazionale si manifesta come risultato di un processo di assimilazione linguistica e non come mero dato di partenza.

Un vistoso gesto drammatico - l'irruzione di tre ragazze spaurite, che sembrano annunciare una grave disgrazia, accompagnate da un Grave,

quasi funebre, che ne rispecchia la costernazione - introduce pateticamente, quasi si trattasse di un corpo agonizzante, la enorme giara spaccata; e si noterà appena come sulla 'formula del lamento', un topos della musica occidentale (ossia un semitono discendente), s'inserisca l'immagine musicale della giara spezzata, costituita da accordi cromatici che danno l'idea di una rottura, di una figura spezzata.

ROLF DE MARÉ



Assai plastica è invece la presentazione della scena di furore di don Lollò, nella quale ancora una volta la musica coniuga una forte evidenza rappresentativa con una pregnanza linguistica che sembra trascendere la pura funzionalità drammatica.

Con l'entrata di Nela, la figlia di don Lollò, anche la musica pare rischiararsi e ingentilirsi nella danza, fino a farsi distesa, carezzevole e suadente: melodia tipicamente italiana, certo, ma screziata di luci riflesse. Con quella di Zi' Dima, sul ritorno della figura tematica e ritmica del Preludio (convenientemente sbilenca gente come un manto di stelle, che si dissolve a poco a poco perdendosi nel silenzio della notte).

Ciò che poi segue porta rapidamente a conclusione la commedia: dal brindisi che accende gli spiriti nell'esaltazione dell'ebbrezza, al Finale orgiastico e barbarico, quasi brutale.

La danza, ora, può tornare a reclamare i suoi diritti; tutto e tutti accomunando in un tripudio generale che col rito popolare della festa può finalmente sfogare negli slanci della musica i suoi colori più sgargianti, la sua tavolozza più ricca e le sue luci più abbaglianti.

Folclore all'ennesima potenza; ma non solo folclore, nella giara abitata da Casella.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala di Maggiodanza, Firenze, 21 marzo 1991

MISSA SOLEMNIS "PRO PACE", OP. 71

per soli, coro e orchestra

Musica: Alfredo Casella

Organico: soprano, baritono, coro misto, organo, orchestra

Composizione: 1944

Prima esecuzione: Roma, Teatro Adriano, 6 dicembre 1945

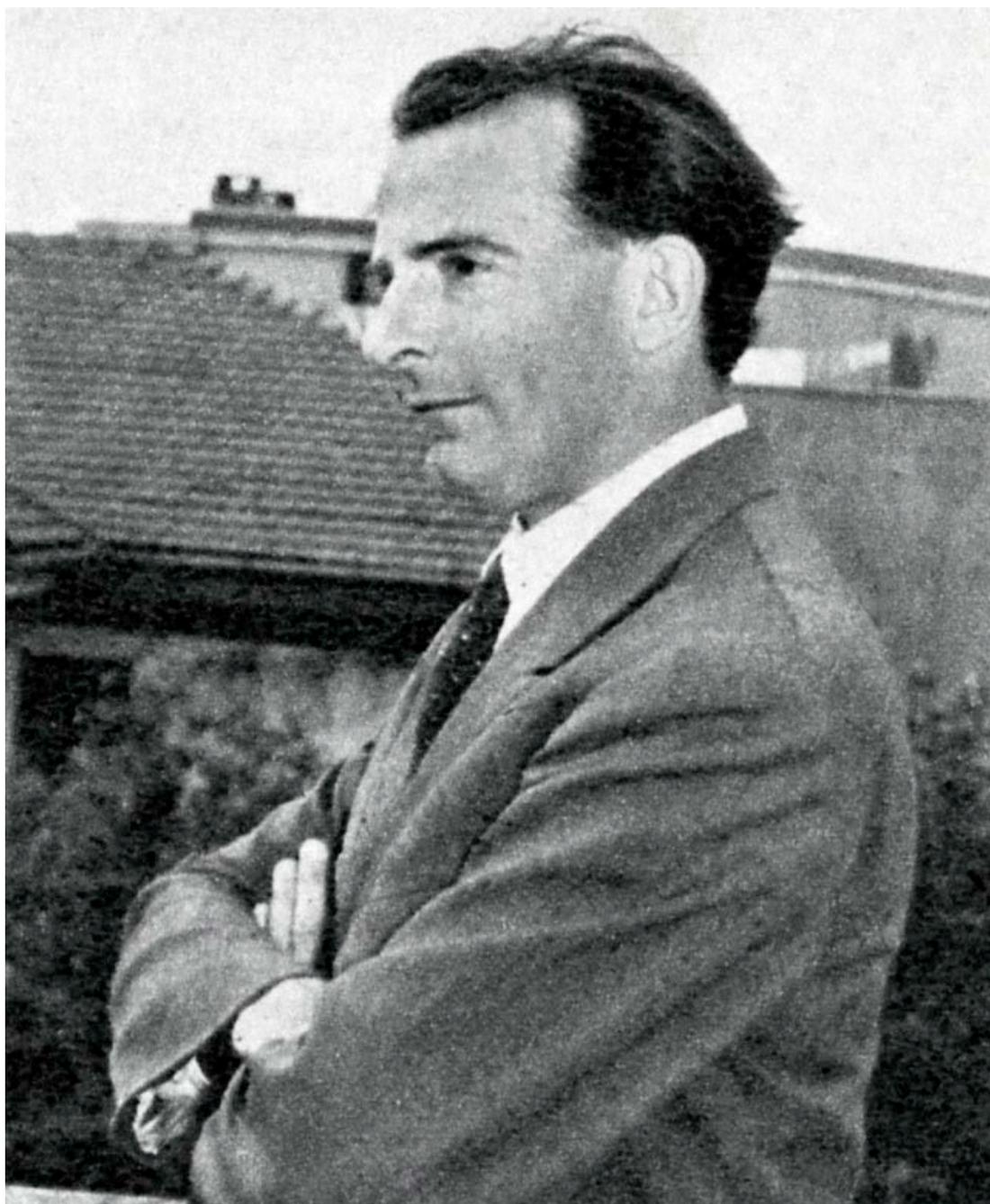
Fautore della «modernità» in arte, ivi compresa quella d'ispirazione religiosa o addirittura «liturgica», sempre riguardata dai pedanti come una categoria a sé, soggetta a determinare «regole», Alfredo Casella traeva spunto dalla presentazione della sua *Missa solemnis «Pro Pace»*, da lui pubblicata in un articolo del novembre 1945, per esprimere le sue idee sull'argomento: «Abbiamo troppi quotidiani esempi di compositori specialisti in musica religiosa, i quali ritengono che l'arte sacra non debba mai essere sfiorata dai grandi problemi che si imposero nell'ultimo quarantennio, ed ancora si impongono alla musica. Questi compositori non partecipano in nessun modo alla viva attualità».

Per Casella dunque l'intento, prima d'allora mai da lui perseguito, di comporre una *Messa* si era accompagnato non a preoccupazioni di «stile», inteso in senso astratto, bensì alla piena consapevolezza delle difficoltà d'ordine espressivo che l'accostarsi alla sublime ed umana spiritualità del venerabile testo imponeva. E, cogliendo ancora una volta dalle antiche civiltà musicali non già i dati esteriori ma gli spiriti delle forme consacrate da illustri esempi, egli adottò per questa *Messa*, che fu l'ultimo suo lavoro, un linguaggio modernissimo e personale, del tutto coerente con la linea da lui seguita nella sua evoluzione stilistica.

Diede così vita ad un'opera attuale e sentita, forse la sua più umanamente vibrante, che assunse fra l'altro il significato di un atto di devozione ispirato dalle tristi esperienze vissute dall'artista a Roma nel 1944, fra i tragici avvenimenti della guerra e le amare vicende personali. «Non invano - scrisse a tal proposito Casella - sono passati, tra questa e le altre mie opere, il dramma della guerra, le angosce razziali (mia moglie è israelita), ed infine una lunghissima malattia, con due conseguenti

operazioni, la quale mi tenne segregato dal mondo per due anni». Era la malattia, ricordiamo che lo avrebbe portato poco tempo dopo alla tomba.

FERNANDO PREVITALI



L'architettura della *Messa*, diretta da Previtali all'Adriano in prima assoluta al Festival Internazionale di musica che si svolse a Roma nel dicembre del 1945, è grandiosa e solida nelle sue cinque parti corrispondenti alla tradizionale divisione del testo liturgico. Il poderoso materiale sonoro che la costruisce comprende due solisti (soprano e baritono), il coro misto, e una grande orchestra che include l'organo e il pianoforte.

Kyrie. - Dopo un breve preludio orchestrale, grave e solenne, il Coro scandisce omoritmicamente le parole *Kyrie eleison*; le successive riprese, crescenti di intensità sino al fortissimo, conducono ad un secondo episodio, iniziato dolcemente dal Soprano solista vocalizzante sulle parole *Christe eleison*. Un terzo episodio, infine, si conclude coralmente in sommessa sonorità.

Gloria. - Anche questa parte si compone di tre momenti: prima un fugato corale, pieno di concitazione giubilante; poi un tratto lento e dolce (*Domine Deus*), svolto dalle due voci soliste; infine il ritorno del Coro, recante vari ed elaborati episodi, con larga applicazione dello stile fugato, sino al volitivo, maestoso e serrato *Cum Sanato Spiritu*.

Credo. - Già l'introduzione orchestrale appare ispirata dal sentimento di quell'affermazione di fede che poi caratterizza l'attacco del Coro, energico e vibrante. Quindi, attraverso un brano cantabile sostenuto dal Baritono (*Et in unum Dominum*) si giunge al *Crucifixus*, svolto al modo d'una Passacaglia su un «basso ostinato». «Ci voleva una buona dose di coraggio - commenta l'autore stesso - per tentare, dopo la Messa di Bach, un altro *Crucifixus* su un basso ostinato. Ma l'adozione da parte mia di un basso dodecafonico mi ha difeso dal pericolo dell'imitazione bachiana». Le ultime battute della Passacaglia sono appena dileguate, quando una giocosa fanfara annuncia l'episodio del *Resurrexit*. Poi, momenti di vario colore espressivo si susseguono sino alla chiusa dell'*Amen*, dolcemente dissolventesi nel pianissimo.

Sanctus. - Dopo l'iniziale invocazione corale, grandiosa e solenne, l'*Hosanna* è svolto con leggerezza e grazia soave su un agile metro ternario, cui si ritorna successivamente all'episodio di carattere pastorale, condotto dalle voci soliste sulle parole *Benedictus qui venit*.

CASELLA - DE FALLA – MALIPIERO



Agnus Dei. - Solismo e coralità omoritmica si alternano nel patetico inizio di questo brano, che raggiunge la più intensa espressione nella tragica invocazione del *Miserere* e che poi si rasserena nel *Dona nobis pacem*, illuminandosi d'una luce misteriosa.

Alla fine, al disotto della trasparente polifonia corale condotta, sulla parola *Pacem* più volte ripetuta, i bassi orchestrali riprendono il tema dodecafonico del *Crucifixus*: «quasi a ricordare - illustra l'autore - come sfondo a questa pace il dramma eterno della Passione».

Massimo Bruni

Testo

KYRIE

Kyrie eleison
Christe eleison.
Kyrie eleison

GLORIA

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias
agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens, Domine, Fili Unigenite, Jesu Ghriste, Domine
Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis,
suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere
nobis. Quoniam Tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus
altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium; et in unum Dominum Jesus Ohristum,
Filius Dei Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de
Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum,
consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt; qui propter nos
homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus
est; crucifixus etiam pro nois sub Pontio Pilato, passus et sepultus est; et
reserrexit tertia die, secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet ad
dexteram Patris; et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et
mortuos, cujus regni non erit finis.

Credo in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre
Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et
conglorificatur, qui locutus est per Prophetas. Et in unam sanctam,
catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma, in
remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et
vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS e BENEDICTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pieni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 marzo 1972**

PAGANINIANA, DIVERTIMENTO PER ORCHESTRA SU TEMI DI PAGANINI, OP. 65

Musica: Alfredo Casella

1. Allegro agitato
2. Polacchetta: allegretto moderato
3. Romanza: larghetto cantabile, amoroso
4. Tarantella: presto molto

Organico: orchestra

Composizione: 1942

Prima esecuzione: Vienna, Großer Musikvereinsaal, 15 aprile 1942

Per Casella, come per tanti altri musicisti, a cominciare da Beethoven, la critica ha parlato di tre maniere o di tre stili, caratterizzanti la produzione di questo artista poliedrico che fu innanzitutto un insigne pianista e con la sua infaticabile attività di compositore, direttore d'orchestra, insegnante, revisore e organizzatore della vita musicale (basti pensare alle Settimane Musicali Senesi da lui promosse in seno all'Accademia Chigiana) diede un notevole contributo al processo di svecchiamento e di rinnovamento del linguaggio sonoro nel panorama culturale dell'Italia degli anni Venti.

Non va però data eccessiva importanza a questa suddivisione dell'opera di Casella in tre periodi per non circoscrivere troppo la forte individualità di un musicista che approdò alle rive del neoclassicismo, in quanto assertore della chiarezza e della lucidità razionale delle forme, e si oppose agli epigoni dell'impressionismo francese e alle deformazioni espressionistiche di origine centroeuropea. Ripudiando quelli che egli considerava gli ultimi segni della decadenza romantica, ossia voltando le spalle alla produzione che ancora nei primi decenni del Novecento gli appariva insidiata dalla «malattia dell'esotismo», Casella mosse una vivace guerra al melodramma, sostenendo a volte posizioni unilaterali e rigidamente polemiche, che si spiegano come reazione al soverchiante dominio dell'opera veristica sulla musica strumentale (Sonata, Sinfonia, Concerto), da lui ritenuta più sincera e non condizionata da ragioni extra-musicali.

Oltre a credere nella figura del musicista-artigiano (Bach fu il suo insuperato modello), Casella ripudiò il microbo atonale, anche se comprese il significato storico che l'aveva determinato, e le esagerazioni del dadaismo futurista e si battè con l'opera e gli scritti per un ritorno a Monteverdi, a Vivaldi, a Domenico Scarlatti, a Rossini e ai modi ecclesiastici medioevali, non sdegnando di prediligere gli aspetti più autentici del patrimonio melodico popolare italiano.

NICOLÒ PAGANINI



Un esempio indicativo del gusto caselliano a richiamarsi ai grandi esempi musicali del passato viene offerto dalla *Paganiniana*, brillante divertimento su temi violinistici del grande virtuoso dell'archetto.

Fu l'Orchestra Filarmonica di Vienna a commissionare nel gennaio 1941 a Casella e a Richard Strauss un brano per celebrare il centenario della nascita di quella prestigiosa Istituzione Musicale.

Nacque così la *Paganiniana*, eseguita per la prima volta a Vienna il 14 aprile 1942 dall'Orchestra Filarmonica diretta da Karl Bohm.

È indubbiamente uno dei lavori più riusciti e fortunati del compositore, tanto è vero che il coreografo Milloss ne ricavò più tardi, nel 1943, un balletto intitolato *La rosa del sogno*.

Paganiniana è formata da quattro movimenti. Il primo è un *Allegro agitato* costruito essenzialmente su temi presi dai *Capricci n. 5 e n. 12*, ed anche da frammenti dei *Capricci n. 16 e n. 19*. La *Polacchetta* prende spunto da uno dei *Quartetti op. 5* per tre archi e chitarra.

La melodia della *Romanza* è la stessa del *Larghetto cantabile amoroso*, compresa nella Sonata chiamata "*La primavera*" op. 30.

La *Tarantella* è articolata su due temi desunti dalla omonima *Tarantella* per violino e orchestra e dal finale di un altro *Quartetto dell'op. 5* per tre archi e orchestra.

La composizione è di piacevole effetto nell'elegante gioco degli impasti timbrici e ritmici di un'orchestra ricca di umori di stampo modernista.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 4 dicembre 1983**

PAGINE DI GUERRA, OP. 25 BIS

Cinque film musicali per orchestra

Musica: Alfredo Casella

1. Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante tedesca
2. In Francia: davanti alle rovine della cattedrale di Reims
3. In Russia: carica di cavalleria cosacca
4. In Alsazia: croci di legno
5. Nell'Adriatico: corazzate italiane in crociera

Organico: orchestra

Composizione: 1918

Prima esecuzione: Roma, Teatro Augusteo, 12 gennaio 1919

In parte tratti dall'op. 25

Questo testo è tratto dal programma di sala della prima esecuzione assoluta del brano

Queste cinque brevissime impressioni sinfoniche furono scritte le quattro prime nel 1915, nel qual anno furono pubblicate per pianoforte a 4 mani da Ricordi. Nel dicembre 1917 l'Autore vi aggiunse la quinta. La intera *Suite* venne eseguita per la prima volta ai concerti Colonne di Parigi, sotto la direzione di G. Pierné, in febbraio 1918, e poi ancora recentemente in varie città di America. L'Autore le intitolò «films» perché ne ebbe l'idea da visioni cinematografiche della guerra.

Sono impressioni - l'Autore dichiara - ma non impressionismo: mirano a un arte essenzialmente sintetica, tutta preoccupata di saldezza architettonica e ritmica e di lirismo fermo e severo.

Ecco il breve commento che l'Autore unisce a ciascun tempo della sua Suite:

«*Sfilata di artiglieria pesante tedesca*: rombo di enormi trattrici a motore, vortice di tozze, blindate ruote; mostruosità sapiente e

SCARLATTIANA, DIVERTIMENTO SU TEMI DI D. SCARLATTI PER PIANOFORTE E 32 STRUMENTI, OP. 44

Musica: Alfredo Casella

1. Sinfonietta - Lento e grave, allegro molto e vivace
2. Minuetto - Allegretto ben moderato e grazioso
3. Capriccio - Allegro vivacissimo e impetuoso
4. Pastorale - Andantino dolcemente mosso
5. Finale - Lento molto e grave, presto vivacissimo

Organico: pianoforte, 32 strumenti

Composizione: 1926

Prima esecuzione: New York, Carnegie Hall, 22 gennaio 1927

Dedica: Vittorio Rieti

Anche per Casella, come per tanti altri musicisti compreso Beethoven, la critica ha parlato di tre maniere o di tre stili, caratterizzanti la produzione di questo artista poliedrico che fu innanzitutto un insigne pianista e con la sua infaticabile attività di compositore, direttore d'orchestra, insegnante, revisore e organizzatore della vita musicale (basti pensare alle Settimane Musicali Senesi da lui promosse in seno all'Accademia Chigiana) diede un notevole contributo al processo di svecchiamento e di rinnovamento del linguaggio sonoro nel panorama culturale dell'Italia degli anni Venti.

Non va però data eccessiva importanza a questa suddivisione dell'opera di Casella in tre periodi per non circoscrivere troppo la forte individualità di un musicista che approdò alle rive del neoclassicismo, in quanto assertore della chiarezza e della lucidità razionale delle forme, e si oppose agli epigoni dell'impressionismo francese e alle formazioni espressionistiche di origine centroeuropea. Ripudiando quelli che egli considerava gli ultimi segni della decadenza romantica, ossia voltando le spalle alla produzione che ancora nei primi decenni del Novecento gli appariva insidiata dalla "malattia dell'esotismo", Casella mosse una vivace guerra al melodramma, sostenendo a volte posizioni unilaterali e rigidamente polemiche, che si spiegano come reazione al soverchiante dominio dell'opera veristica sulla musica strumentale (Sonata, Sinfonia,

Concerto), da lui ritenuta più sincera e non condizionata da ragioni extra-musicali.

DOMENICO SCARLATTI



Oltre a credere nella figura del musicista-artigiano (Bach fu il suo insuperato modello), Casella ripudiò il microbo atonale, anche se comprese il significato storico che l'aveva determinato, e le esagerazioni del dadaismo futurista e si battè con l'opera e gli scritti per un ritorno a Monteverdi, a Vivaldi, a Domenico Scarlatti, a Rossini e ai modi ecclesiastici medioevali, non sdegnando di prediligere gli aspetti più autentici del patrimonio melodico popolare italiano.

Nell'ambito di questo richiamo al passato, in linea con quella reazione musicale definita neoclassica e caldeggiata con brillantezza di risultati da Stravinsky, si inserisce la *Scarlattiana, divertimento su musiche di Domenico Scarlatti* per pianoforte e piccola orchestra, composta nel 1926 e accolta subito con successo (è dedicata a Vittorio Rieti).

Non c'è dubbio che del neo-classicismo la *Scarlattiana*, come scrive Guido Turchi, offre il documento più vivo e più esplicito - insieme con la più tarda *Paganiniana* - dove i termini originali dello stile scarlattiano non vengono alienati per una fruizione puramente estetica, ma ripercorsi per carpirne la segreta vitalità, così congeniale per spontanea elezione alla musicalità caselliana.

Con la *Scarlattiana* in effetti Casella conclude felicemente il suo antico proposito di riaprire il corso dello strumentalismo italiano, di reperirne le sue sorgenti tipiche e originali.

Uno stato di salute fisica e spirituale caratterizza questa musica al quadrato in cui il ritmo scorre vivace e fluente e la melodia spazia con chiarezza e linearità di espressione.

Secondo lo stesso Casella - lo afferma nell'autobiografico libro "I segreti della giara" - la tecnica armonica di Scarlatti racchiude infiniti elementi di "attualità", lavorando sui quali è perfettamente possibile trovare un armonioso terreno in intesa fra Settecento e Novecento, eliminando però con la massima cura ogni residuo di cromatismo ottocentesco che avrebbe irrimediabilmente compromesso quella purezza di stile che forma il maggior pregio della *Scarlattiana*.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 marzo 1985**

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**



IL DESERTO TENTATO

Tipo: Mistero in un atto

Soggetto: libretto di Corrado Pavolini

Prima: Firenze, Teatro Comunale, 6 maggio 1937

Cast: l'Euforbia (S), la Terra (A), l'aviatore (Bar); aviatori caduti nel deserto, indigeni

Autore: Alfredo Casella (1883-1947)

CORRADO PAVOLINI



Sullo slancio delle imprese imperiali dell'Italia fascista, Alfredo Casella e Corrado Pavolini sperimentarono nel Deserto tentato un lavoro operistico in cui si coniugano l'esperienza dell'opera da camera (ossia breve, per pochi personaggi e con un organico orchestrale contenuto, nella linea della Favola d'Orfeo) e i legami del soggetto agli eventi politici coevi, non senza una certa suggestione per il mito modernista della macchina (un'ala spezzata d'aeroplano campeggia al centro della scenografia, stormi di aeroplani sorvolano a più riprese il deserto dell'Africa orientale).

In questo lavoro, sottotitolato 'mistero', gli autori vollero sottolineare l'intenzione di mettere in scena non tanto gli eventi reali dell'epopea fascista, quanto di trasportare «in un'atmosfera di leggenda i tragici e gloriosi avvenimenti dell'Italia di Mussolini», puntando a «universalizzare l'essenza etica e civile dell'impresa gloriosa».

Il taglio dell'opera, sia del libretto sia della musica, si mantiene prevalentemente a metà strada tra il religioso e il guerresco, con un frequente impiego evocativo delle voci, in particolare quelle della Terra e degli aviatori caduti nel deserto.

Sono questi ultimi che, in un tripudio di indigeni supplicanti, promettono sorti magnifiche alle terre colonizzate: «Far d'ogni albero creatura/ d'ogni capanna casa/ d'ogni casa armonia/ far d'ogni pietra un tempio».

La musica stessa rimane invischiata nella retorica del soggetto, tanto da indurre Casella ad assumere in seguito una posizione autocritica nei confronti di questa sua esperienza e del teatro in generale, di cui Deserto tentato rimarrà l'ultima sua prova.

LA DONNA SERPENTE

Tipo: Opera-fiaba in un prologo, tre atti e sette quadri

Soggetto: libretto di Cesare Vico Ludovici, da Carlo Gozzi

Prima: Roma, Teatro dell'Opera, 17 marzo 1932

Cast: Altidor (T), Miranda (S), Armilla (S), Farzana (S), Canzade (Ms), Aldidrùf (T), Albrigòr (Bar), Pantùl (Bar), Tartagil (T), Togrùl (B), Demogorgòn (Bar), la corifea (S), Badur (Bar), due messi (T, Bar); fate, gnomi, spiriti (Coro)

Autore: Alfredo Casella (1883-1947)

FOTO DI SCENA



Giunto a maturare in ambito strumentale uno stile fatto di spumeggiante vitalità, di ottimismo, di burlesca e colorita ironia, tra il 1928 e il '31 Alfredo Casella ne tentò anche un'estensione in ambito operistico con *La donna serpente* : lavoro che è al culmine di un ciclo di opere, tra le quali il balletto *La giara*, *Scarlattiana* e *la Serenata*, in cui il suo linguaggio si depura da qualsiasi residuo di romanticismo e di sentimentalità per ispirarsi al senso tutto modernista del controllo oggettivo della materia sonora, finalizzato alla realizzazione di una musica intesa come astrazione e costruzione pura, orientata prevalentemente verso un tono di giocoso dinamismo. Nei programmi di

Casella La donna serpente vuole essere infatti l'opera della piacevolezza contrapposta alla profondità; il prototipo di un teatro che si sostanzia di musica «agile, scorrevole, espressiva, ma soprattutto dilettevole » e chiuda definitivamente con «il teatro fatto di prediche, di pseudo-religione, di staticità e di contemplazione a scapito dell'azione».

Casella aveva cominciato a pensare al soggetto della fiaba teatrale di Carlo Gozzi fin dal 1918, con l'intenzione di trarne un balletto con cori; non se ne fece nulla, nonostante Michail Larjonov, scenografo, costumista e aiuto coreografo dei Ballets Russes di Djagilev ne avesse già preparato qualche figurino.

Quando poi nel '28 il musicista tornò a prendere in considerazione la favola gozziana per una vera e propria opera in musica, vi riconobbe in sintesi eclettica le potenzialità di uno «stile grandioso, fantastico, fatto di eroismo barocco, di passioni drammatiche, di tragicità, di comico buffonesco e popolare, di vicende varie infine e tutte dinamiche», ossia un soggetto confacente a quelle tendenze altalenanti tra monumentalità baroccheggiante, serietà e comicità emerse frattanto nella sua produzione, attraverso il Concerto romano, la Partita e Scarlattiana. Proprio per i suoi legami profondi con le opere strumentali che in un certo senso la preparano, La donna serpente è un lavoro la cui drammaticità si risolve in modo del tutto particolare, al di fuori dei consueti schemi melodrammatici: rimane infatti un'opera prevalentemente musicale, che esiste soprattutto in virtù della musica (vocalità compresa), della quale il testo e le altre componenti drammatiche sono soltanto una funzione. Come è stato più volte osservato, Casella non pensa all'opera come luogo di soluzione musicale di problemi drammatici, bensì come semplice territorio d'applicazione dei propri orientamenti musicali e occasioni teatrali.

Ne consegue che anche nella partitura della Donna serpente sia la musica a imporre le sue forme e, pertanto, l'opera risulti infarcita di marce, berceuse, minuetti in nulla dissimili da quelli delle opere strumentali coeve. Con La donna serpente Casella dimostra anche di aver bisogno di un soggetto non veristico per poter dare liberamente corso alla propria vena musicale; in ciò Casella e il suo librettista, Cesare Vico Ludovici, si attengono scrupolosamente al senso del meraviglioso che promana dalla

favola di Gozzi, accogliendo sia le fantasie più ingenuie, sia le complicazioni di una trama aggrovigliata fino al limite dell'incomprensibile, che si svolge tra metamorfosi, apparizioni e cambiamenti repentini di luogo (l'opera è ambientata «parte in un ipotetico deserto, parte nella città di Teflis, parte sulle alte ed epiche rupi del Caucaso»).

FOTO DI SCENA



Il libretto di Ludovici conserva intatti i caratteri della favola del drammaturgo settecentesco: il ritmo vivace del succedersi delle situazioni; l'attenuazione della componente sentimentale, mantenuta sul piano straniante del tono narrativo; il realismo comico e grottesco delle maschere; la definizione schematica dei caratteri, privi di complicazioni psicologiche e resi con plastica e sintetica tipizzazione. Grande spazio è riservato alle figure fantastiche (maghi, mostri, fate), che, private dell'aura del fiabesco romantico, divengono tante marionette che la musica fa muovere mantenendosi distaccata dalle loro vicende sentimentali. Al loro fianco si collocano vere e proprie maschere, alle quali Ludovici muta i nomi da Pantalone, Truffaldino, Brighella e Tartaglia in Pantùl, Alditrùf, Albrìgòr e Tartagil, in base a un mimetismo 'caucasico', escogitato per poterli far cantare in lingua italiana anziché in dialetto veneto. Costoro fanno corona alla tormentata vicenda d'amore vissuta «al tempo delle fate» da Miranda, regina di Eldorado, e Altidor, re di Teflis, tra ministri infedeli, prove da superare, guerre, terremoti e carestie.

La dimensione fiabesca nella quale vivono tutti i personaggi, collocati in uno spazio scenico irreal e irrazionale, sta direttamente in relazione col gusto del gioco musicale, anch'esso fantastico in quanto delineato con tratti formidabili di astrazione, che Casella persegue in tutta l'opera. Un gioco che appare scopertissimo nell'esercizio raffinato della contaminazione stilistica, con riferimento abile e sagace a stilemi musicali del passato. Accade così che l'elemento comico (del quale partecipano soprattutto le maschere), interpretato come ritmo e dinamismo incessante, porti sempre in sé una coloritura rossiniana; oppure che, nelle numerose apparizioni del coro, trascolori tutto un immaginario sonoro ottocentesco, ora fantastico (negli interventi di fate, gnomi e spiriti amanti), ora sacrale (sacerdoti e guerrieri). E la partitura abbonda pure di arie di un sapore haendelliano, di concertati di impianto settecentesco, di duetti e terzetti da melodramma che si succedono in rapida alternanza, con la stessa velocità con cui mutano le situazioni. Sono tutte maniere musicali che Casella imita, e imitando ricrea. Un esempio straordinario è offerto dal lamento di Miranda con coro interno, che si trova all'inizio dell'atto terzo ("Vaghe stelle dell'Orsa"). Su versi ricchi di suggestioni che vanno da Leopardi e Petrarca, la voce sola di

Miranda si muove senza accompagnamento strumentale con la libertà un poco dolente dell'antico arioso, al quale il coro risponde con interventi di tono madrigalistico.

FOTO DI SCENA



Alla fine l'elemento dominante nella Donna serpente è quello eclettico, così che il rapporto tra testo drammatico e musica si riduce a un fatto puramente decorativo. La scissione tra dramma e musica è sempre ben visibile: l'uno è l'oggetto e l'altra il soggetto del procedimento illustrativo cui mira Casella. In ciò si può anche ravvisare una dimostrazione dell'agnosticismo caselliano, del venir meno nella sua opera di valori ideali, di contenuti che trascendano la favola per via simbolica o in altro modo, insomma di una morale; pertanto lo spettacolo si configura soprattutto come puro divertimento scenico.

LA FAVOLA D'ORFEO

Tipo: Opera da camera in un atto

Soggetto: libretto di Corrado Pavolini, da Poliziano

Prima: Venezia, Teatro Goldoni, 6 settembre 1932

Cast: Mercurio (), Orfeo (T), Euridice (S), Aristeo (Bar), Plutone (B), una driade (S), una baccante (S); coro

Autore: Alfredo Casella (1883-1947)

Ritrovata all'insegna della favola la via del teatro con La donna serpente (1928-31), Alfredo Casella ne sondò immediatamente le possibilità in un'altra direzione alternativa a quella del melodramma ottocentesco. Con la Favola d'Orfeo si dedicò infatti alla riesumazione del testo quattrocentesco di Poliziano, affidato alla riduzione di Corrado Pavolini, perseguendo l'ideale di un teatro arcaicizzante, attinto a una fonte letteraria preziosa. Nella Favola Casella e Pavolini affrontano il mito di Orfeo ed Euridice con atteggiamento intellettualistico, proponendosi di rivisitarlo con distacco novecentesco e mezzi linguistici moderni, intinti in alcuni segni musicali remoti (si pensi, tra gli altri, a certi ritmi da ouverture francese seicentesca).

E ciò è bastato perché quest'opera venisse recepita come esercitazione stilistica di gusto geometrizzante, come punto culminante del neoclassicismo caselliano. Di fronte all'impianto drammatico estremamente concentrato della Favola d'Orfeo, il musicista abbandona infatti il caleidoscopico eclettismo della Donna serpente, per sperimentare un teatro dove l'innata esigenza di sobrietà espressiva e il

bisogno di misura della sua musica sfociano in un lavoro la cui tipologia cameristica risulta evidente sia nella vocalità, sia negli inserti corali o strumentali. Un'opera che, per questi caratteri, risulta quasi asettica, senza indulgenze a qualsiasi tipo di coinvolgimento emotivo, neppure nei momenti altamente patetici delle scene infernali.

