

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 3 / Issue no. 3

Giugno 2011 / June 2011

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 3) / External referees (issue no. 3)

Patrick Barbier (Université Catholique de l'Ouest, Angers)

Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro')

Isabella Imperiali (Università di Roma La Sapienza)

Filippomaria Pontani (Università Ca' Foscari, Venezia)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Andrea Torre (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Lina Zecchi (Università Ca' Foscari, Venezia)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2011 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Una selva di citazioni. La “Cronica” di Salimbene tra storia e autobiografia intellettuale*
SIMONE BORDINI (Università di Parma) 3-26
- “Cantate meco, Progne e Filomena”. Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*
FABRIZIO BONDI (Scuola Normale Superiore di Pisa) 27-62
- L'io dissolto. Tracce di Baudelaire in Gadda*
FRANCESCO RIVELLI (Università di Parma) 63-82
- Drammaturgia transtestuale. Martin Crimp fra autocitazione e riscrittura*
MARIA ELENA CAPITANI (Università di Parma) 83-112

MATERIALI / MATERIALS

- Un caso di confine incerto tra citazione e testimone nel “De dictione singulari” di Erodiano*
LAURA CARRARA (Università Ca' Foscari, Venezia) 115-133
- À la manière de... Casella*
GIAN PAOLO MINARDI (Università di Parma) 135-152
- “Un peu de poésie”. Qualche eco baudelairiana in Beckett e Proust*
LUZIUS KELLER (Universität Zürich) 153-158
- Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 159-168

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Traces d'autrui et retours sur soi*, sous la direction de Perle Abbrugiati, Université de Provence, Caer – Centre d'Études Romanes, 2009
MANUEL BILLI 171-180
- [recensione – review] *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, Led – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010
ROSA NECCHI 181-191



GIAN PAOLO MINARDI

À LA MANIÈRE DE... CASELLA

Se molto spesso i convegni esauriscono gran parte del proprio potenziale in un intreccio autoreferenziale, a tale esito non va riportato quello dedicato ad Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi organizzato nel maggio del 1992 a Venezia dalla Fondazione Giorgio Cini che, conservatrice di gran parte del ricco lascito documentario riguardante il nostro compositore, con sicura intraprendenza è diventata promotrice attiva, attraverso convegni e pubblicazioni, di ricerche volte a scavare tra le pieghe di un tessuto come quello che avvolge la figura di Casella (e di altri nostri musicisti a lui coetanei), ancora irrigidito entro definizioni e pregiudizi di riporto. A riassumere il senso di tale ‘revisionismo’ è Guido Salvetti nella prefazione al volume degli atti,¹ dove esorcizza il fantasma nazionalistico che continua ad incombere sul musicista e che in ogni modo poco o nulla pareva incidere in quegli anni parigini in cui Casella si era trovato partecipe di un mondo oltremodo animato dalle esperienze più

¹ Si veda G. Salvetti, *Premessa*, in *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 13-15 maggio 1992)*, a cura di G. Morelli, con una premessa di G. Salvetti, Firenze, Olschki, 1994, p. X.

varie, calate in un'aria di modernità di segno ben diverso da quella che, a parte le sfuriate dei futuristi, si respirava in Italia.

Cartina di tornasole significativa nel testimoniare la vaghezza di tale temperie può essere considerata la diversità di reazioni con cui i tre musicisti italiani esponenti del rinnovamento, uniti solo per ragioni anagrafiche entro la formula di 'Generazione dell'80', Pizzetti, Malipiero e Casella, si confrontarono con quell'evento chiave per le sorti del linguaggio che è stata la prima del *Sacre du Printemps* stravinskijano a Parigi nel 1913. Scrive lo stesso Casella:

“Nel giugno seguente, conobbi per caso a Parigi tre illustri italiani. Il primo Gian Francesco Malipiero che si trovava da alcuni mesi a Parigi ma che – non so perché – non era ancora riuscito a trovarmi [...]. Alcune sere più tardi, fui al Châtelet, dove si dava la *Pisanella* di d'Annunzio colla musica di scena di Ildebrando Pizzetti (che allora era 'da Parma') e vi conobbi questo altro compagno d'arte e di lotta”.²

Testimonianza che rivela l'occasionalità del gruppo e la profonda diversità di vedute di cui, appunto, la reazione al *Sacre* offre un infallibile indizio: “Fui vivamente impressionato dal *Sacre du Printemps* di Igor Strawinsky mentre tu ne provasti disgusto”,³ rinfaccerà Malipiero a Pizzetti nel corso di un'aspra polemica in cui il musicista parmigiano aveva accusato il collega di disprezzare le passioni umane celebrate dal nostro Ottocento, preferendo la “rappresentazione e glorificazione di quegli istinti che la gente grossa chiama bestiali, ma che si dovrebbero dire ‘primordiali’”,⁴ con chiaro riferimento all'entusiasmo espresso da Malipiero per il *Sacre*.

² A. Casella, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 151.

³ Cfr. G. F. Malipiero, *Risposta alla “Lettera aperta” di I. P.* (1921), in *La Rassegna Musicale. Antologia*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 606.

⁴ Cfr. I. Pizzetti, *L'infezione musicale ottocentesca*, in “Il Pianoforte”, 1, 1922, p. 9.

Un altro segnale, anche se l'apparenza può suggerire solo la sfida di un gioco leggero, di questo modo di rapportarsi ad un ambiente culturale ben più aperto di quanto non fosse il nostro, lo possiamo cogliere da due raccolte pianistiche di Casella che la critica sarà per lo più portata a considerare appartenenti al Casella minore; e tuttavia rivelatrici, a mio parere, di moventi più segreti pur sotto la superficialità del *divertissement*. Si tratta delle due raccolte *À la manière de...*, la prima di sei brani, l'altra di quattro (ma questi divisi equamente tra Casella e Ravel), stampate da un piccolo editore che seguiva con interesse la produzione dei giovani musicisti, Albert Zunz Mathot, rispettivamente nel 1911 e nel 1914. Esse si propongono in quella prospettiva del *pastiche* che la cultura musicale parigina di quegli anni mostrava di nutrire con particolare gusto, sull'eco non ancora smorzata della irridente spregiudicatezza offenbachiana. Tale gusto aveva trovato stimoli quanto mai piccanti sul versante letterario, dove due scrittori, Charles Miller e Paul Reboux, direttori di "Les Lettres", avevano acceso una vasta curiosità dei lettori con una raccolta di satire dal titolo, appunto, *À la manière de...* alla cui suggestione non rimase insensibile lo stesso Marcel Proust. Sull'onda di tale moda il futuro autore della *Recherche*, così attento alle sfumature stilistiche, prese spunto da un fatto di cronaca che appassionava l'opinione pubblica, l'affare Lemoine, imitando in una serie di frammenti scritti fra il 1908 e il 1909 lo stile di alcuni autori celebri, da Balzac a Émile Faguet, da Michelet a Edmond de Goncourt, da Flaubert a Sainte-Beuve. Sono testi di ambivalente contenuto critico, dove il meccanismo della parodia, nel caso di Flaubert ad esempio, aveva (sono parole dello stesso Proust) una "vertu purgative, exorcisante".⁵

⁵ Cfr. M. Proust, *À propos du 'style' de Flaubert* (1920), in Id., *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, 1971, p. 594.

Il pubblico parigino, del resto, aveva preso confidenza già da diversi anni con tale disinvoltura critica proprio attraverso la musica. Si pensi a Chabrier, a un brano del 1896 pubblicato postumo proprio nello stesso anno della prima raccolta caselliana, il 1911: quei *Souvenirs de Munich* per pianoforte a quattro mani in cui si sbeffeggiava il mito di Bayreuth, così palpitante per tanti francesi (“l’oscuro ritmo delle polke applicate ai temi del Tristan!”).⁶ Wagner, comprensibilmente, era oggetto privilegiato del gioco parodistico, anche da parte di chi si dichiarava ammiratore, come Delibes, Chausson, Chabrier; lo era già stato per Gabriel Fauré, che nel 1880 aveva scritto con André Messager per pianoforte a quattro mani i *Souvenirs de Bayreuth*, una colorita “quadrille téatralogique” su “motivi favoriti” del *Ring*. E il filo continuerà nel clima scanzonato dei *Sei*, con quell’*Isoldina* di Clément Doucet, autore anche di una *Lisztomanie* e di una *Chopinata*, dove la polka diventa saltellante *fox-trot*. Come sempre discreto, enigmatico e più sottilmente insinuante è Claude Debussy, quando nell’ultimo brano di *Children’s Corner*, lo sfrenato *Golliwogg’s Cake-walk* in cui evoca i gesti meccanici di una bambola negra che danza, richiamo alle prime invasioni jazzistiche, fa affiorare un’ammiccante citazione delle prime note del *Tristano*, accompagnata dalla didascalia “avec une grande émotion”. Ben altra gravidanza (ci guida, con sghemba scorciatoia, l’occasione) racchiude la citazione di queste stesse note che traspare dal denso tessuto del *Largo desolato* della *Lyrische Suite* di Alban Berg, struggente messaggio cifrato all’amata, Hanna Fuchs.

È un gioco, quello della parodia, che andrà via via allargandosi e uscendo dal recinto wagneriano, fino a saldarsi con l’osservazione ‘al quadrato’ dei *Sei*, anche attraverso la solitaria e misteriosa complicità di Eric Satie, quello della prima metà degli anni Venti, le cui musiche

⁶ Cfr. M. Bortolotto, *Wagner l’oscuro*, Milano, Adelphi, 2003, p. 26.

propongono una parodistica deformazione dell'Ottocento: valgono per tutte i tre *Embrions desséchés*, con quell'ingombrante marcia funebre chopiniana nel secondo, *Edriophthalma*, indicata come "citation de la célèbre mazurka de Schubert" e accompagnata dalla didascalia "Ils se mettent tous à pleurer". A rendere tutto più amabilmente disarmante sono le dichiarazioni dello stesso Satie:

"Cette œuvre est absolument incompréhensible, même pour moi. D'une profondeur singulière, elle m'étonne toujours. Je l'ai écrite malgré moi, poussé par le destin. Peut-être ai-je voulu faire de l'humour? Cela ne me surprendrait pas, et serait assez dans ma manière. Toutefois, je n'aurai aucune indulgence pour ceux qui en feront fi. Qu'il le sachent..."⁷

Nello stesso 1913 nascono le *Croquis et Agaceries d'un gros bonhomme en bois* dove figura un *pastiche* sulla *Marcia turca* di Mozart nonché l'evocazione di ritmi esotici indirizzati in senso derisorio nei confronti di ritmi spagnoli utilizzati nelle loro composizioni da Chabrier, Bizet, Ravel.

Si tratta di segnali di un cammino che sta orientandosi verso una più definita presa di posizione stilistica, quella etichettata poi come 'neoclassicismo', la cui genesi trova una testimonianza retrospettiva da parte del suo principale protagonista, Igor Stravinskij. Il musicista russo, riferendosi a quegli anni, dirà:

"Questo è ancora un periodo di esplorazione e scoperta, comunque. Il suo cosiddetto periodo di formulazione venne soltanto nei tardi anni venti, con l'affermarsi del cosiddetto 'neoclassicismo'; di Schoenberg, di Hindemith e mio".⁸

⁷ Citiamo da A. De Place, *Satie*, in *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, sous la direction de F.-R. Tranchefort, Paris, Fayard, 1987, p. 633.

⁸ I. F. Stravinskij, *Ricordi e commenti*, in Id.-R. Craft, *Colloqui con Stravinsky*, introduzione di R. Wangermee, trad. it. di L. Bonino, Torino, Einaudi, 1977, p. 185.

Il richiamo all' 'altro' muove allora da motivazioni che trascendono l'occasione contingente per innervarsi in più determinati ambiti estetici: il classicismo inteso come ideale purezza, che può rivivere attraverso la lente nostalgica. Ecco allora *Le Tombeau de Couperin* di Ravel, la parodistica *Sinfonia classica* di Prokofiev, quel *pastiche-collage* che è il *Pulcinella* di Pergolesi-Stravinskij e *Le donne di buon umore* di Scarlatti-Tommasini.

Entro questa cornice in evoluzione vanno collocate le due raccolte di Casella, un musicista non ancora trentenne quando scrive la prima, con alle spalle una formazione che è tutta francese: attento comunque a percepire sull'orizzonte ogni segno che sollecitasse la sua inclinazione verso il nuovo, praticamente senza discriminanti preconcepi, perché in effetti tutto pareva interessarlo, anche quando, come nel caso di Strauss, i cammini si sarebbero ben presto divaricati non poco. Lo stesso per Mahler, il cui incontro a Parigi risulterà oltremodo coinvolgente, e per il tardo sinfonismo russo, che fu per il giovane Casella un crogiolo carico di stimoli, come rievocherà in uno sguardo retrospettivo:

“Oggi, riudendo molte di quelle musiche – che parevano straordinarie alla mia sensibilità di adolescente, mi vien fatto di sorridere. Ma non rimpiango certo i miei entusiasmi di allora, perché questa conoscenza di un'arte musicale totalmente differente da quella tedesca che aveva costituito sino allora la base essenziale della mia educazione artistica, non poteva che essermi utilissima nel senso di indirizzarmi verso nuove forme, verso nuove espressioni, verso nuovi orizzonti: infine, esperienze tutte che sarebbero state – e furono infatti – di alta importanza per il mio orientamento di creatore”.⁹

E credo che proprio in questo rapporto verso l'altro sia da cogliere la matrice più originale della sua arte, senza alcun timore di eclettismo, perché a frenare ogni tentazione e ancor più a regolare la chiarezza della visione agiva in lui – per testimonianza di chi gli è stato vicino ma prima

⁹ A. Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 89.

ancora di lui stesso, nella sua illimitata ammirazione rossiniana – una specie di distacco ironico, riconducibile alla fondamentale propensione ottimistica. Ed era un ottimismo che anche nei suoi momenti più liberati non riusciva tuttavia a sfrenarsi, come regolato da una misura che era ben espressa, nelle occasioni più esilaranti, da quel suo modo di ridere un po' automatico che Bruno Barilli, amico ma per nulla estimatore del Casella compositore, ha descritto con la sua 'irrefrenabile' fantasia:

“Contro i casi più gravi d'allegria irrefrenabile, Casella ha escogitato una risata, diremo così, idraulica, di sua fabbricazione, che non mette in pericolo il suo squisito involucro, né lo squassa o arriccias; una risata che scoppia, erompe e scroscia tutta al di dentro con il *glu, glu, glu*, lamentoso di secchio che vien su pieno e grondante da una cisterna d'acqua gelata”.¹⁰

Tornando al pretesto iniziale di questo scritto, credo che in questa condizione di curiosità con cui Casella vive gli anni della sua formazione, pur rimanendo assolutamente autonoma, un'opera motivata da un dichiarato intendimento parodistico come quella delle due raccolte *À la manière de...* finisca per perdere quel che di particolare o anche piccante che si è soliti attendere dal *pastiche*. Ciò può dare un senso alla posizione appartata di questi brani, sempre riconosciuta dalla critica, contribuendo in certo qual modo a ridimensionarli, lasciando intendere una diversa gradazione dell'ironia che appare limitata proprio dall'ottimismo, per quanto paradossale possa apparire. Una spiegazione di tale collocazione defilata l'ha offerta a suo tempo Gastone Rossi Doria: “Casella non è riuscito a ghignare con un minimo di effetto, su musiche da lui intimamente rispettate; o il ghigno gli è rimasto sulle labbra o senz'altro gli si è

¹⁰ B. Barilli, *Alfredo Casella*, in Id., *Il sorcio nel violino*, a cura di L. Avellini e A. Cristiani, introduzione di M. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1982, p. 23.

convertito in affettuoso sorriso”.¹¹ Ed è giustificazione plausibile, nel senso che la dichiarata condizione di travestimento posta in essere dalla formula stessa *à la manière de* sembra agire da interruttore entro quel circuito creativo che si può già individuare con una sua precisa fisionomia fin dalle composizioni giovanili, di cui un tratto almeno trascende la stessa articolazione correntemente riconosciuta dai caselliani dei “tre stili”.¹² Il medesimo atteggiamento, del resto, è riconoscibile lungo il ricco itinerario dei *pastiches* letterari, dove spesso prevale l’ammirazione per lo stile che si vuole imitare quando in gioco è un grande scrittore come La Bruyère, Flaubert o lo stesso Proust. Anche per Casella, insomma, possiamo scorgere come elemento attivo il rapporto con l’altro, rapporto curioso, talora sollecitato e mai parassitario. Fedele d’Amico, la cui lunga frequentazione di Casella come allievo gli ha consentito di conoscere l’uomo nelle sue ombreggiature più segrete, aggiunge un commento sensibile a quel “ghigno [...] convertito in affettuoso sorriso”: “Quanto

¹¹ Cfr. G. Rossi Doria, *Le opere per pianoforte*, in *Alfredo Casella*, a cura di F. d’Amico e G. M. Gatti, Milano, Ricordi, 1958, p. 90.

¹² Per una ricognizione delle peregrinazioni stilistiche di Casella, riguardo alle quali, sul filo della nota classificazione di Wilhelm von Lenz per l’opera beethoveniana, si è parlato di “tre stili” – il momento della formazione in Francia, l’incupimento armonico degli anni di guerra, la chiarificazione neoclassica – si veda l’esemplare saggio di M. Mila, *Itinerario stilistico 1901-1942*, in *Alfredo Casella*, cit., pp. 29-54. Opportuna giunge anche l’osservazione di John Watherhouse: “l’evoluzione complessiva di Casella non fu un’evoluzione rettilinea e continua (come, ad esempio, quella di un Pizzetti), ma [...] invece il compositore torinese sentì ogni tanto il bisogno di capovolgere radicalmente il suo linguaggio e di trasformare drasticamente i suoi metodi compositivi. Questo fatto ha generato inesorabilmente l’ormai ben nota convenzione di dividere la sua carriera in almeno tre periodi (i periodi delle tre cosiddette ‘maniere’ caselliane), con l’implicazione più o meno aperta che la sua fu un’evoluzione slegata e disorganica, e che il Casella (diciamo) del 1915 era un compositore completamente diverso da quello del 1935” (J. C. G. Waterhouse, *Continuità stilistica di Casella*, in *Musica italiana del primo Novecento. ‘La generazione dell’80’*. Atti del Convegno (Firenze, 9-10-11 maggio 1980), a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, p. 63).

basta – egli scrive – a valerci anche di questi suoi mancamenti come di un prezioso documento del suo animo”¹³.

Dev’essere stato Pierre Boulez a dire che in ogni creatore c’è sempre qualcosa del predone: se è vero che egli dà, è indubbio che anche prende. Ciò avviene anche in Casella, ma con un meccanismo tutto particolare che dà quasi l’impressione che la suggestione altrui, una volta penetrata nel dominio del compositore, venga come depurata della sua aria specifica per rimanere quasi imbalsamata, organismo che sembra lasciar dissolvere la prima, immediata riconoscibilità, proprio perché immesso in un altro *habitat*. La cosa appare particolarmente evidente osservando il versante armonico, così gremito nelle composizioni caselliane fino alle soglie degli anni Venti, sul filo di una retorica ‘verticale’ che privilegia l’accordalità sulla scia di Debussy, ma con esiti sonori e propositi diversi: non più l’incanto dell’accordo in sé, come entità sonora isolata, carica di stupefazione, ma una presenza materica più incombente, nutrita di linfe espressioniste.¹⁴ Per quanto sovente i densi agglomerati armonici che affiorano incombenti dalla sua pagina, spesso bisognosa di dilatarsi a quattro portate di pentagramma, e ancor più dalla sua tastiera, possano evocare la suggestione debussyana, si avverte bene insomma la profonda distanza, proprio nel senso di quella mancanza d’aria, dell’assenza di quell’atmosfera e soprattutto di quel liberato rapporto col flusso del tempo che è prerogativa, in fondo unica e segretissima, dell’autore dei *Préludes*. Debussy entra quasi di soppiatto, con naturalezza, nel recinto del giovane

¹³ Cfr. F. d’Amico, introduzione ai dischi *Alfredo Casella, l’opera per pianoforte*, pianista Lya de Barberiis, ITL 70066.

¹⁴ Cfr. Id., *De Chirico dietro lo spartito*, in Id., *Tutte le cronache musicali – L’Espresso 1967-1989*, a cura di L. Bellingardi, Roma, Bulzoni, 2000, vol. I, p. 349: “in Casella, diversamente che in Debussy, l’accordo assorbe spesso in sé tonalità diverse, oppure differenti sequenze d’accordi si snodano simultaneamente, in contrappunto reciproco, mentre il ritmo tende ad irrigidirsi e il disegno melodico a ridursi a cenni minimi, meccanicamente iterati”.

Casella: è difficile riuscire ad esorcizzare il fantasma dell'ultimo brano di *Pour le piano* ascoltando la giovanile *Toccata*, che pure è pagina già molto piena di umori e nel cui impulso motorio mi piace immaginare come il prolungarsi di quella *Toccata* di Sgambati che il piccolo Casella aveva eseguito al suo debutto, appena undicenne, al torinese Circolo degli Artisti. Ed ancora in altri brani quella di Debussy è una presenza avvertibile, proprio perché neutralizzata. Si capisce allora perché, quando nella prima raccolta *À la manière de...* Casella si camuffa scientemente da Debussy, sembra perdersi entro un catalogo di formule più assecondate che non organizzate in prospettiva parodistica. Rapporto felice ma non facile, dunque, quello di Casella con il musicista del *Pelléas*: “In quei due ultimi anni, avevo avuto la fortuna di frequentare sovente Debussy. Era un uomo molto diffidente ed alquanto ‘orso’, e perciò assai difficile da avvicinare”.¹⁵ Si avverte infatti qualcosa di sfuggente anche se rinsaldato da un profondo rispetto, attestato dalla frequenza con cui l'italiano eseguiva sovente sue composizioni e ancor più dall'ammirazione per come Debussy eseguiva le proprie, per quel suo tocco impalpabile, soprattutto per il modo di usare il pedale e creare così una sonorità immateriale. Per quanto Debussy avesse espresso simpatia e apprezzamento per Casella, la sua presenza appare non poco enigmatica – come del resto è sempre la sua musica – entro il territorio culturale eterogeneo del giovane musicista d'oltralpe, sospinto da un'ansia di conoscenza che lo portava a uscire dallo stesso nido in cui aveva consolidato la sua formazione:

“È curioso rilevare come – vivendo già in Francia da undici anni ed avendovi completato la mia educazione artistica – io subissi così poco l'influenza dell'ambiente circostante. Questo deriva senza dubbio dalla mia natura italiana che era già allora

¹⁵ Cfr. A. Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 157.

fondamentalmente anti-impressionistica e che cercava istintivamente altre vie che non quelle seguite allora dalla maggiore arte francese”.¹⁶

È questo uno dei due atteggiamenti che possiamo individuare nelle due raccolte caselliane: o un’adesione trepida (per il ritratto di Debussy, Rossi Doria parla di un “tono... quasi, quasi commosso”),¹⁷ che finisce per esaurirsi in un puro camaleontismo stilistico; oppure un distacco talmente esibito da non consentirgli quel rapporto ironico, ma non necessariamente dissacrante, che Casella stabilisce invece in altre sue composizioni. Al primo atteggiamento possiamo annettere la breve pagina dedicata a Fauré, una *Romance sans paroles*, e pure l’*Aria* in cui affiora l’immagine di César Franck: in entrambi i casi, infatti, il rapporto sembra quasi di identificazione. È un atto di devozione impalpabile verso il maestro che aveva conquistato l’ammirazione di Casella per la straordinaria qualità della misura (“La sua mentalità era fondamentalmente classica e squisitamente francese per un meraviglioso senso di ordine artistico, di gusto e di misura”),¹⁸ ciò che segnava una progressiva distanza dall’orizzonte debussyano:

“Fauré e Debussy erano inevitabilmente destinati a divenire una antinomia, se non nel piano pratico, per lo meno in quello ideale. Dalla parte dei fauréani la musica rimaneva formale, lineare e contrappuntistica; mentre invece la scuola di Debussy era essenzialmente armonistica, coloristica ed impressionistica”.¹⁹

L’attrazione per Fauré si coglie già nella prima composizione pianistica di Casella, una *Pavane* del 1902, col suo profumo arcaicizzante benché già toccato da un tratto che diventerà preminente nello stile

¹⁶ Ivi, p. 114.

¹⁷ Cfr. G. Rossi Doria, *Le opere per pianoforte*, cit., p. 96.

¹⁸ Cfr. A. Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 87.

¹⁹ Ivi, p. 121.

caselliano, l'“isocronia delle quartine” di cui parla Lele d'Amico.²⁰ Ancor più presente è la suggestione fauréana nella *Sarabande* op. 10 del 1909; se riconoscibile è l'impronta del maestro, nella sfuggente ritrosia dell'elegante curvatura melodica e pure nelle pudiche inflessioni modali, nelle due sezioni intermedie della composizione – ma la melodia è la stessa già incorporata entro il lento incedere della danza – tale evocazione si carica di una tensione ancor più sottile e poetica, proprio attraverso lo sfaccettato caleidoscopio armonico, affatto rivelatore nell'audacia degli impasti e delle progressioni di quella ricerca espressiva che troverà esito più esplicito nella cosiddetta ‘seconda maniera’. John Waterhouse, soffermandosi su questa pagina, ha colto con precisione tale ulteriore distinguo rispetto al mondo debussyano:

“[...] vi si manifestano qualità notevolmente preveggenti che in verità contrastano stranamente col diatonismo arcaicizzante, nello stile francese, dell'inizio del pezzo (il quale è anch'esso, nell'insieme, piuttosto eterogeneo). Ora invece un misterioso intrecciarsi di scale cromatiche genera delle sonorità vaghe e nebulose, le quali anticipano chiaramente (anche se solo momentaneamente) alcuni degli allucinanti effetti atmosferici che abbonderanno poi in piena ‘seconda maniera’”.²¹

Quando viene meno questo rapporto più segreto con l'autore ‘fotografato’, come nel caso di Fauré e Franck, allora l'operazione parodistica sembra esaurirsi in un montaggio di reminiscenze realizzato con sottile abilità, nel senso che più che operare un *collage* di citazioni riunendo gesti musicali più o meno convenzionali Casella introduce fulminee sensazioni, evocando quasi in modo subliminale piccoli richiami allo stile dell'autore. Nel caso di Brahms, ad esempio, se il taglio della pagina sembra richiamare uno dei tardi *Intermezzi*, il tessuto è invece

²⁰ Cfr. F. d'Amico, introduzione ai dischi *Alfredo Casella, l'opera per pianoforte*, cit.

²¹ J. C. G. Waterhouse, *Continuità stilistica di Casella*, cit., p. 114.

tramato da rapide allusioni alla prima *Sinfonia*. È un gioco di spiazzamento che si scopre nel ritratto di Strauss, fin dal titolo, *Symphonia molestica*, ovvio richiamo alla *Sinfonia domestica* che però non affiora, mentre ben individuato è il tema di *Heldenleben*; senza dire poi che per sintetizzare l'idea del gigantismo sonoro proprio della visione straussiana, Casella chiede aiuto anche ad una 'terza mano'.²² Analogo meccanismo scatta nel confronto con Wagner, dove Casella chiede soccorso, oltre che al titolo, *Einleitung des 3 Aufzuges*, anche alla sottigliezza delle didascalie. Mentre nel *Prélude à l'après-midi d'un Ascète*, come titola il ritratto di Vincent d'Indy, Casella gioca sul contrasto tra la riflessività davvero ascetica del musicista, animatore della rigorosa *Schola cantorum*, e la sbrigiatezza un po' *naïve* nei 15/8 di un 'chant montagnard'.

Posizione particolare in questa galleria occupa Maurice Ravel, al di là dell'attenzione rivolta a un collega impegnato nello stesso gioco. Era stato Casella, infatti, a coinvolgerlo nell'allestimento della seconda raccolta *À la manière de...*, dopo averlo ascoltato a casa sua – i due abitavano nella stessa strada – improvvisare su un *pastiche* che Chabrier aveva fatto sul *Faust* di Gounod, *pastiche* di un *pastiche* dunque. E sarà questo uno dei due contributi raveliani alla raccolta; l'altro è la parafrasi di una *Valse* di Borodin. In effetti, senza individuare un'influenza diretta, la presenza di Ravel lascia uno stimolo prezioso sull'opera del giovane Casella, accentuando la prensilità del nostro musicista di fronte ad altre opere, sentite quasi come termine provocatorio da cui far scaturire una nuova

²² Nell'intendimento di realizzare la complessità dell'organico straussiano Casella introduce un terzo pentagramma, indicando una sintetica linea di basso con la funzione di sostegno armonico, empirica sostituzione dei contrabbassi e pure, nel trillo prolungato sotto lo *stringendo*, *marcatissimo* sempre in *fff*, quella dei timpani. L'impiego di una terza mano era del resto ricorrente in quegli anni in certa musica destinata ad esecuzioni salottiere, nello spirito del *divertissement* legato a far rivivere sulla tastiera la suggestione orchestrale.

stupefazione, nata appunto dallo scarto stilistico. E proprio il ritratto dedicato a Ravel e intitolato *Almanzor ou le mariage d'Adélaïde* – con allusione a *Adélaïde ou Le langage des fleurs*, il balletto commissionato dalla danzatrice russa Natascia Trouhanova sulla musica delle *Valses nobles et sentimentales* – ci mostra questo progressivo distacco dall'originaria evocazione degli incanti raveliani: come se Casella riprendesse in mano la situazione, dopo aver ceduto al ricordo. E proprio nel *Trés lent* della chiusa (*misterieux*, annota Casella), quella barriera di accordi in *pianissimo* sembra farci sentire, nella sua immota vitrea presenza, senza la minima sbavatura d'arpeggio (“senza arpeggiare” è prescrizione ricorrente nella pagina caselliana, anche questo indizio infallibile del distacco dal mondo debussyano), quello sguardo attonito e stranito che ritroveremo con più frequenza negli anni di guerra, una presenza un po' raggelata e surreale, forse un antidoto inconsapevole contro gli attacchi allora non poco insidiosi del microbo atonale.²³ Era un timore, questo, che deve aver lasciato tracce incancellabili in Casella se ancora nel 1939 (così mi raccontava Camillo Togni che ne fu allievo a Roma e poi a Siena), di fronte a una *Serenata* per pianoforte del giovane bresciano che col suo cromatismo lasciava già chiaramente intendere le propensioni del futuro autore di *Blaubart*, il Maestro non poté trattenere la propria stupefazione esclamando: “Ma questa è una virata verso Vienna!”; guardandosi bene, tuttavia, dall'esercitare la benché minima pressione per un 'ritorno all'ordine'.

²³ Si veda A. Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 145: “Sebbene, per la mia natura latina, assai maggiormente attirato verso la potente personalità di Strawinski nella quale trovo maggior rispondenza alle mie aspirazioni, il fenomeno Schoenberg fu per parecchi anni una causa di profonde meditazioni per me. Per quanto nel fondo della mia sensibilità rimanessi legato al senso tonale, pure vi fu un periodo durante il quale tendeva a farsi strada nella mia coscienza la convinzione che la dodecafonia fosse lo scopo supremo della evoluzione moderna”.

Che le due raccolte *À la manière de...* rivelino un tratto della personalità di Casella che va ben oltre l'occasione contingente, è dato ben riscontrabile lungo il suo ricco percorso compositivo. “Aveva cominciato per ischerzo, in amichevole gara con Ravel, durante il soggiorno parigino”, annota Mario Bortolotto, individuando poi con acutezza i meccanismi sotterranei dell'invenzione e riconoscendo che “il compositore più stimolante resta, a ragione, quello dei *pastiches*” anche quando l'ispirazione sembra più diretta:

“[...] era raro che non avesse a comparire, quasi una filigrana, l'ombra di qualche compositore fra i suoi più amati e vezzeggiati: e non si pensi solo ai campioni della ‘mediterraneità’: Scarlatti, Paganini, e Rossini (e magari, come per Busoni, il Verdi del *Falstaff*. I recapiti erano sempre imprevedibili”.²⁴

Lo stimolo raveliano, non a caso, opererà in maniera ancor più indiretta nel sesto dei *Nove pezzi* op. 24, intitolato *In modo di nenia*, la cui dedica a Ravel entra davvero all'interno della composizione per attivare meccanismi allusivi che sempre più si mostrano coesenziali all'inventiva di Casella. Questa raccolta del 1914 segna una tappa importante nell'itinerario compositivo del musicista e nasce da un rinnovato interesse per l'attività di pianista, sopitarsi dopo la delusione del mancato esito al Concorso Diemer del 1906 (“i miei ottimi propositi pianistici ricevettero un colpo tale, da allontanarmi dallo strumento per oltre sette anni”)²⁵ e ripresa appunto nell'estate 1914 (“mi era venuta una certa nostalgia dello strumento e mi ero rimesso a studiare, coll'intento di suonare soprattutto musica contemporanea”).²⁶ L'idea parodistica sta alla base di questi *Nove pezzi*, chiaramente dichiarata dal fatto che ognuno di essi si intitola “in

²⁴ M. Bortolotto, *Elettrico Casella*, in Id., *Corrispondenze*, Milano, Adelphi, 2010, p. 335 (anche sopra).

²⁵ Cfr. A. Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 103.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 165.

modo di”, con riferimento a un genere (*nenia, minuetto, tango*) o un atteggiamento (*funebre, barbaro, elegiaco, burlesco, esotico, rustico*) e con un dedicatario di cui il compositore ricrea l’immagine. “In modo di”, insomma, come *À la manière de...*

E anche questo punto di visuale prescelto nei *Nove pezzi*, concepiti con intendimento parodistico, consente di mettere a fuoco il nucleo centrale del mondo creativo di Casella, proprio per il ruolo che assume la parodia: più che distacco ironico, come potrebbe apparire e com’è stato spesso sostenuto, pretesto per quella presenza ‘altra’ che il compositore sente come necessaria e che rimane una costante, benché variamente declinata, lungo la sequenza delle ‘tre maniere’; punto di riferimento, perfino a volte di identificazione, ma non di eclettico adeguamento. Lo si può cogliere anche dal mahlerismo che bagna la *Seconda Sinfonia*, senza che si possa considerare un sottoprodotto mahleriano. In tal senso va considerato il ruolo di provocazione stilistica esercitato da ognuno dei dedicatari nella creazione dei *Nove pezzi*, da intendere come disponibilità del compositore verso movenze che, lungi dal venir passivamente ricalcate, si pongono come termini parodistici progressivamente assimilati nel corso del brano fino a trasformarsi in puro stile caselliano. Significative di questo questo gioco osmotico sono per esempio la dedica a Florent Schmitt di *In modo esotico* e quella a Gian Francesco Malipiero di *In modo rustico*. Ma penso in particolare alla densità accordale e all’implacabilità ritmica del primo pezzo, *In modo funebre*, dedicato a Stravinskij. E penso anche al terzo, *In modo elegiaco*, dedicato a Pizzetti, il cui caratteristico incedere è ben riconoscibile nel dilatato snodarsi del declamato all’unisono delle due mani,²⁷ immagine che poi progressivamente risulta riassorbita

²⁷ Il pensiero corre anche visivamente all’*incipit* dei *Pastori*, poetico frutto della collaborazione del musicista parmigiano con D’Annunzio.

dall'incombere di quella accordalità anti-impressionistica che è il motivo più riconoscibile di Casella in quegli anni. È opportuno allora il richiamo fatto da Rossi Doria al proposito cézanniano di “solidifier l'impressionisme”,²⁸ il cui senso vediamo riflesso nel modo con cui Casella, muovendo da un'idea accordale debussyana, vale a dire liberata da nessi funzionali, giunge di fatto a esiti opposti, l'accordo divenendo un grumo di tonalità diverse, come irrigidito nel movimento. L'eco ancora premente del *Sacre du Printemps* stravinskijano è insomma inevitabile, con la sua capacità di modificare in profondità i percorsi della musica moderna. Limitiamoci alla testimonianza di Casella:

“Il *Sacre* segna infatti la fine dell'impressionismo debussyano ed inaugura senz'altro l'età della costruttività che nega ogni residuo di imprecisione lineare. Riafferma in modo sovrano – di fronte allo schönberghismo – la sovranità perenne della tonalità, sia pure rinnovata coi nuovi mezzi della politonalità. Liquida infine per sempre l'orchestra mastodontica di Wagner, Mahler e Strauss, perché – come ingegnosamente disse non so più quale critico – adoperando nella *Sagra* quella medesima orchestra ‘inflazionistica’, questa ‘scoppia’ nelle mani di Strawinski, lasciandolo a tu per tu con nuovi problemi...”²⁹

Quanto quel gioco andasse oltre una pura contingenza per rivelarsi inclinazione profondamente integrata nella personalità caselliana, lo indica il primo dei *Deux Contrastes*, risalente al 1916, con quell'*Hommage à Chopin* proposto nel segno del “Grazioso”, in realtà una ricomposizione del settimo *Preludio* chopiniano attraverso lo specchio deformante dell'armonia, sul filo di una poetica dell'Antigrazioso. E lo stesso *Preludio* si riaffaccerà, con ben altra sagomatura, più addolcita e rasserenata, in un nuovo *Omaggio a Chopin*, quello del penultimo dei *Sei Studi* scritti fra il 1943 e il 1944. Ed è forse questa, se non si considera la temperante luce bachiana che avvolge la *Missa selomnis 'pro pace'* del 1944, l'ultima

²⁸ Cfr. G. Rossi Doria, *Le opere per pianoforte*, cit., p. 98.

²⁹ A. Casella, *I segreti della giara*, cit., pp. 149-150.

presenza ‘altra’ che accompagna il cammino creativo di Casella. Sono, come abbiamo visto, presenze costanti e per così dire organiche, capaci di trasformare anche un innocuo proposito giocoso in qualcosa di più profondo: per Casella, non a caso ammiratore della *boutade* di George Bernard Shaw che voleva l’artista essere “un predicatore travestito da clown”,³⁰ scrivere *à la manière de* significava scrivere sempre *à la manière de soi-même*.

³⁰ Cfr. Id., *Della musica necessaria* (1929), in Id., 21+26, a cura di A. C. Pellegrini, Firenze, Olschki, 2001, p. 51.

Copyright © 2011

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies