



# ALFREDO CASELLA INTERPRETE DEL SUO TEMPO

A CURA DI CARLA DI LENA E LUISA PRAYER

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On [academia.edu](http://academia.edu) or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in [academia.edu](http://academia.edu) or other similar portals, even in draft.



Studi e Saggi



· 39 ·



Operazione

**RESTART**



Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

In copertina: Lo studio romano di Alfredo Casella (1924) © Fondazione Giorgio Cini, Venezia

© 2021 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore.

ISBN 978-88-5543-059-3

ALFREDO CASELLA  
INTERPRETE DEL SUO TEMPO

A CURA DI  
CARLA DI LENA E LUISA PRAYER

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



## SOMMARIO

Carla Di Lena <i>Presentazione</i>	VII
Luisa Prayer <i>Prefazione</i>	IX
Ringraziamenti	XV

### ALFREDO CASELLA INTERPRETE DEL SUO TEMPO

#### PRIMA PARTE

#### IL DIALOGO CON LE ARTI E IL MONDO CONTEMPORANEO, LA RICERCA, IL PENSIERO

Guido Salvetti <i>Il «dubbio tonale» e la «natura italiana» di Casella nell'Adieu à la vie</i>	5
Francesco Fontanelli <i>Dal cubismo al classicismo. Radici pittoriche dell'itinerario di Casella</i>	15
Carlo Ferdinando de Nardis <i>Il Concerto Romano di Alfredo Casella</i>	45
Marco Targa <i>La giara e la nozione di "musica moderna italiana"</i>	61
Fiamma Nicolodi <i>Conversione di un antioperista: il caso de La donna serpente</i>	79
Gregorio Moppi <i>Propaganda senza consensi: Il deserto tentato (Maggio Musicale Fiorentino, 1937)</i>	89

Antonio Rostagno	
<i>L'ultima produzione sacra di Alfredo Casella.</i>	
<i>La Missa solemnis "pro Pace" op. 71</i>	113

SECONDA PARTE  
IL MAESTRO E LE GENERAZIONI FUTURE

Cristina Cimagalli	
<i>I corsi di perfezionamento pianistico di Alfredo Casella a Roma</i>	163
Alessandra Carlotta Pellegrini	
<i>Alfredo Casella a Siena fra festival, corsi e Settimane musicali</i>	195
Roberto Calabretto	
<i>Alfredo Casella, il cinema, la musica per film</i>	213
Angela Annese	
<i>Alfredo Casella maestro di Nino Rota.</i>	
<i>Un profilo in controluce dai documenti</i>	257
Annalisa Bini	
<i>Spigolature: nuove fonti sui rapporti Casella – Mortari</i>	307
Renzo Giuliani	
<i>L'intitolazione del Conservatorio di Musica dell'Aquila ad Alfredo Casella</i>	333
Benedetta Saglietti	
<i>La seconda vita digitale di Alfredo Casella: un compositore su Twitter</i>	349
Indice dei nomi (a cura di Elena Lupoli)	361

Carla Di Lena

## PRESENTAZIONE

Nasce nell'ambito di due edizioni di giornate di studio promosse dal Conservatorio "Alfredo Casella" dell'Aquila l'iniziativa di raccogliere gli esiti di ricerche recenti e stimolarne di nuovi sul compositore a cui l'istituzione è intitolata. Un'intitolazione che si è rivelata anche conoscenza e conferma di un'identità: Casella musicista poliedrico, pensatore e compositore, esecutore, didatta e promotore di iniziative dalla molteplice natura sembra davvero ispirare ancora oggi le linee guida di un Conservatorio nato poco più di cinquant'anni fa, il cui riferimento al compositore deriva da motivazioni che in questo volume vengono documentate. E così, oltre a risalire alle ragioni contingenti che determinarono il fatto che l'Aquila — città in cui Casella si recò solo per tenere un concerto e nulla più — si riferisse al compositore di origine torinese per dare il nome al proprio Conservatorio, sono venute alla luce altre più profonde affinità. Quella per la ricerca fin dall'inizio di una creatività sperimentale, a partire dal settore compositivo, e per una vocazione europea che si esprime nella disponibilità a conoscere ed accogliere ciò che oltre confine può offrire nuovi apporti di qualità.

Lo svolgimento delle giornate di studio "musicali e musicologiche" intitolate "Alfredo Casella, interprete del suo tempo" si è articolato in due edizioni. La prima il 26 e il 27 ottobre 2015, la seconda l'8, il 9 e il 10 maggio 2019. In entrambi i casi l'intento è stato quello di creare un ponte tra musicologia e musica pratica, alternando nelle sessioni del convegno le relazioni degli studiosi a esecuzioni musicali degli studenti e dei docenti del Conservatorio, con alcune partecipazioni esterne (studenti del Conservatorio di Bari e dell'Orchestra Nazionale dei Conservatori italiani). L'obiettivo era promuovere la conoscenza e lo studio, a livello pratico-interpretativo oltre che musicologico, della musica di Casella e dei suoi contemporanei, anche osando in repertori sinfonici e cameristici di non frequente esecuzione e mettendo in campo le professionalità dei docenti tanto impegnati sul palco in prima persona, quanto attivi come preparatori degli studenti che si esibivano. Il progetto curato da Luisa Prayer e seguito da chi scrive per il settore della comunicazione, è stato realizzato grazie alla determinazione di chi dirige l'istituzione e all'apporto di tutti i settori operativi. È quindi grazie alla forza propulsiva e alla operatività di Giandomenico Piermarini, direttore del Conservatorio Casella dal 2013 al 2019, che è stato possibile realizzare le due edizioni delle giornate di studio e

programmare questa pubblicazione; e grazie al pieno appoggio del suo successore Claudio Di Massimantonio è stato possibile dare corpo a questo volume che si inserisce nel progetto *La memoria, il presente, il futuro – il “Casella” per il decennale*, per il programma “L’Aquila città della memoria e della conoscenza”, promosso dal Comune dell’Aquila nel decennale del sisma del 2009 col sostegno finanziario del fondo Restart della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Un ringraziamento anche ai presidenti del Conservatorio, in successione Rinaldo Tordera e Domenico de Nardis, che nel loro importante ruolo istituzionale hanno supportato autorevolmente l’intero progetto, e alla dottoressa Mirella Colangelo che ne ha diretto con competenza gli aspetti legali e amministrativi.

Il volume, che raccoglie il contributo della maggior parte degli studiosi convenuti nelle due diverse edizioni delle giornate musicali e musicologiche, trae spunto dalle sopracitate occasioni ma vive di vita autonoma, contenendo sviluppi e approfondimenti che sono propri della fase di stesura in forma scritta e documentata. Vi sono rappresentate diverse anime della ricerca accademica, quella universitaria e quella dei conservatori, includendo il saggio di un neolaureato del Conservatorio Casella, dedito alla ricerca oltreché alla pratica esecutiva, e comprendendo anche un contributo incentrato su quegli aspetti divulgativi che tengono conto dei nuovi canali della rete per creare connessioni e diffondere informazioni. L’auspicio è che “Alfredo Casella, interprete del suo tempo” nato da una pluralità di contributi, possa costituire uno stimolo per congiungere studiosi musicologi e interpreti musicisti in ulteriori esplorazioni di questo come di altri repertori, in un futuro della musica che vogliamo immaginare le nuove generazioni disegneranno con nuovi progetti e chissà, forse con nuove modalità.

Luisa Prayer

## PREFAZIONE

A oltre settant'anni dalla scomparsa di Alfredo Casella, venuto a mancare a Roma, al termine di una esistenza vissuta senza risparmio, il 5 marzo 1947, lo studio della sua opera, del suo lavoro, della sua personalità offrono ancora al percorso critico elementi di estremo interesse e attualità, ancorché di problematica interpretazione. Perché la storia di Casella è tante storie insieme, e nel complesso di questa fitta rete di relazioni — avidamente vissute in prima persona — che fu la sua vita, troviamo il segno delle radicali trasformazioni di un periodo storico in cui si concentrarono passaggi epocali, drammaticamente contrastanti.

Tra i musicisti italiani della sua epoca, Casella fu uno dei pochi in grado di esercitare, con lucida, immediata intelligenza, una osservazione critica degli eventi culturali del presente, tale che gli permise di comprendere appieno, nel momento in cui accadevano, i differenti processi di rinnovamento del linguaggio musicale, e quindi di porvisi in relazione dialettica, nello scrivere e nel far musica, dando un suo originale contributo.

A Parigi, città della modernità, poté esercitare con libertà questa sua attitudine alla ricerca e al confronto, vivendo con pienezza la straordinaria scena musicale di inizio secolo e riuscendo persino a “importarvi” l'esecuzione della Seconda Sinfonia di Mahler, di cui era un isolato cultore, senza farsi per questo dei nemici. In Italia, la patria mai negata, che pure nella natia Torino gli aveva dato l'indelebile *imprinting* dell'amore per la musica strumentale di Bach, Beethoven e Brahms, e in cui fece ritorno nel 1915, invece, questa sua apertura sul presente gli costò molte amarezze. E anche una fase di silenzio compositivo.

Forse la sua tragedia personale consisté nell'aver sovrapposto la propria ricerca di identità, in quanto italiano, agli indirizzi nazionalistici imposti dal regime fascista: sovrapposizione che dovette apparirgli come conferma della sua missione di rinnovamento della musica italiana, ma che condizionò pesantemente se non altro il dipanarsi del suo pensiero critico, imponendogli — pur di giungere a una conciliazione tra visioni di parte e ritrovare una condizione di serenità — il doloroso passaggio attraverso un processo di severa autocritica, che lo portò a censurare in parte, negli scritti, e ad accantonare, nelle proposte concertistiche, tanti risultati invece rilevanti del suo percorso creativo. Con delle ‘contorsioni’ che per converso gli attirarono — e anche questo presso i posteri ebbe sicuramente un peso — gli

strali polemici di Theodor W. Adorno e di un Maestro che lui stesso aveva fatto conoscere in Italia, Arnold Schönberg.

Nel saggio che apre questo volume, a firma di Guido Salvetti, si parte proprio da un'opera straordinaria che soffrì di questa 'abiura' per aver lambito le sponde dell'atonalismo, *L'Adieu à la vie* (1915), opera che oltretutto ci dà, rispetto alla scelta dei testi, ulteriore conferma di come Casella sapesse per primo cogliere le suggestioni più attuali, essendo — per quel che ci risulta — la prima raccolta di liriche mai pubblicata su testi del poeta indiano Tagore, un autore che sarebbe stato molto amato dai musicisti nel periodo tra le due guerre.

Dal punto di vista creativo, lo schiudersi della stagione della sua nuova maturità, all'inizio degli anni Venti, scaturì — fatto in sé notevole — da una riflessione estetica, quella sulla pittura del presente, che esce dal solco di confini autoreferenziali, e che in questo volume troviamo scandagliata con nuovi approfondimenti nel saggio di Francesco Fontanelli: è nei più grandi pittori italiani, che come lui si pongono il tema identitario, che Casella trova le più profonde corrispondenze con le sue intuizioni e le sue aspirazioni a un nuovo classicismo. Ne scaturisce un progetto musicale innovativo basato su principi geometrici e architettonici, e che su criteri oggettivi (*numerus, mensura, pondus*) appoggia la saldezza delle sue posizioni.

In questa tensione verso l'oggettività, ravvisiamo anche il fondamento di un ottimismo non superficiale, che si fa tensione umanistica ed etica, come gli riconosce — lo leggiamo nel saggio di Annalisa Bini — Virgilio Mortari, compositore più giovane che ebbe in Casella uno straordinario mentore e che accosta la sua figura a quella di Franz Liszt: paragone valido in tanti sensi, se pensiamo alla poliedricità delle due figure, alla generosità di entrambi nel farsi promotori della musica d'altri, e, non ultima, alla loro consuetudine con la dimensione del viaggio, che, da europeo, con Casella si fa americano, con tutte le conseguenze culturali del caso. Ne ritroviamo esemplificazione nel saggio di Carlo Ferdinando de Nardis, che ripercorre la vicenda creativa del *Concerto romano*, un altro lavoro cui il Maestro teneva moltissimo, ma che è pressoché scomparso dal repertorio di organisti e orchestre. E anche nel saggio di Alessandra Carlotta Pellegrini, che richiama il grande lavoro intrapreso a Siena con il Conte Chigi, alla base del quale c'è la capacità di coniugare esperienze internazionali con l'amore e l'orgoglio per il proprio patrimonio culturale e musicale: un lavoro che ha lasciato in eredità all'Italia e a schiere di musicisti a venire un luogo che è un primo modernissimo esperimento di "città della musica", in cui studio, ricerca e prassi si integrano esemplarmente, grazie alla diuturna azione della Accademia Chigiana, che egli stesso contribuì a creare.

Tutto questo era facilitato da una natura animata da sincero spirito di condivisione: soprattutto con i giovani, Casella, che ebbe schiere di allievi — e Cristina Cimagalli nel suo saggio fa il punto su tutto il suo lavoro di docente di pianoforte a Roma, che lo tenne impegnato fino agli ultimi giorni della sua vita — fu generoso

di stimoli e proposte, e vero Maestro, lasciando crescere in loro un autonomo senso di responsabilità a sostegno della propria libertà artistica, con visione anche qui estremamente moderna. Non dimentichiamoci — e nel saggio di Angela Annese ritroviamo una ricostruzione appassionata di questa vicenda — che due figure di prima grandezza del Novecento italiano, Nino Rota e Fedele d'Amico, devono molto a Casella, di cui sono stati prima allievi, poi discepoli, infine amici e, innalzati al rango di colleghi, dedicatari di suoi lavori. E siamo orgogliosi che in Italia ci sia un Conservatorio che porta il suo nome: una intitolazione, come illustra Renzo Giuliani nel suo saggio, determinata da importanti motivazioni, e che vinse — per la grandissima stima che gli portavano coloro che lo avevano conosciuto — anche alcune perplessità di carattere politico.

È la sorprendente modernità di questo artista, dunque, che tiene vivo il nostro interesse per lui ancora oggi. Ne abbiamo una conferma leggendo, nel saggio di Roberto Calabretto, della radicale diversità di atteggiamento di Casella verso il mondo del cinema (come della radio) rispetto a quella di molti suoi colleghi, che pur lasciandosi convincere a comporre musica per film rimasero fondamentalmente estranei alle dinamiche del nuovo linguaggio. Casella, che fu il primo a scrivere la parola “film” su uno spartito destinato alle sale da concerto (le celebri *Pagine di guerra, quattro films musicali* op. 25, composte nel 1915), personalmente non si lasciò coinvolgere, ma osservò il fenomeno con grande interesse, e in termini anche dialettici, riconoscendone le potenzialità innovative, come si leggerà. Soprattutto, però, diede strumenti e idee a due tra i più grandi autori italiani di colonne sonore, Nino Rota e Giovanni Fusco, entrambi suoi allievi. E, per rimanere sullo sguardo al futuro, Benedetta Saglietti, nel suo saggio, ci mette a parte di una iniziativa che probabilmente, proprio per questa innegabile curiosità e apertura verso le novità, lo avrebbe trovato consenziente: quella di creare un profilo *social* a suo nome. Saglietti, inoltre, registra i principali eventi editoriali e discografici che segnalano come si sia avviata e stia procedendo, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, una *Casella Renaissance*, cui auspichiamo contribuisca anche questo volume. Il fine deve essere quello di reintrodurre le sue opere nella pratica concertistica, e di farle conoscere alle nuove generazioni: sia all'Aquila che a Torino i Conservatori sono stati direttamente coinvolti negli eventi dedicati al Maestro, ottenendo il risultato di risvegliare un notevole interesse negli studenti. Discorso che all'Aquila si mantiene vivo anche grazie agli spazi dedicati al tema dalla rivista del Conservatorio «Musica+», diretta da Carla Di Lena.

Richiamavo, in apertura, il cospicuo esercizio di autocritica che Casella portò avanti tutta la sua vita. Da successivi ripensamenti delle sue posizioni, non certo di circostanza, nasce anche il suo percorso teatrale: il saggio di Marco Targa su *La giara*, quello di Fiamma Nicolodi su *La donna serpente*, quello di Gregorio Moppi su *Il deserto tentato*, mettono in evidenza come il progetto creativo sia sostenuto

sempre da una complessa elaborazione culturale e da una tensione verso il rinnovamento che è quasi un imperativo morale. Nella scelta dei soggetti, così come delle collaborazioni artistiche, Casella non lascia nulla al caso: tutto è parte di un disegno che travalica il momento.

Questo purtroppo, si potrà obiettare, è anche il caso del *Deserto tentato* (1937) con la sua celebrazione della recente epopea coloniale: ecco, Moppi mette bene in evidenza come il fascismo di Casella non risulti funzionale alla propaganda di regime. Così, quella che poteva riuscire anche come operazione di pubbliche relazioni, non sortendo l'effetto propagandistico atteso, gli si rivolta contro. E gli si rivolterà probabilmente ancora contro, per motivi diametralmente opposti, rimanendo vivo nella memoria degli anni del dopoguerra il ricordo della ripresa del *Deserto* all'Accademia di S. Cecilia, ottenuta dopo tante insistenze nel marzo del 1943, momento in cui, peraltro, proiettare nella dimensione del mito le gesta africane poteva anche lasciare perplessi: il che probabilmente ci dice qualcosa sulla distanza di Casella dalla sfera politica in sé. D'altronde la sua stessa autobiografia, *I segreti della giara*, prezioso documento di ricostruzione della sua attività fino al 1938, può esser letta come una sorta di autodifesa, in cui tutti i fatti e gli eventi registrati vengono a testimoniare fedeltà e attaccamento al suo paese, che egli rivendica di aver sempre servito con lealtà. Vi pone a suggello la data in cui avrebbe completato il suo scritto: Berlino 10 novembre 1938, quasi una "assicurazione" contro gli attacchi dei soliti nemici, che vanno facendosi viepiù persecutorii, ora che le leggi razziali minacciano anche la sua quiete familiare, essendo la moglie Yvonne di famiglia israelita.

Come sappiamo, Casella non si comportò diversamente dalla maggior parte dei protagonisti della musica italiana durante il fascismo — pochissime furono le eccezioni (e Mila fu comunque un suo estimatore) — ma non ebbe la grazia di vivere l'età della riconciliazione, concessa invece a molti suoi contemporanei, che ebbero tempo di dare esiti ben diversi alla propria vicenda biografica. Eppure una riconciliazione Casella l'aveva offerta: malatissimo, con un ultimo titanico sforzo aveva composto e suggellato la sua vicenda creativa con la *Missa "pro Pace"* op. 71. Anche in questo caso, un'opera che rimarrà fundamentalmente incompresa e quindi obliata sino ad oggi. È commovente leggere invece, nel saggio di Antonio Rostagno, del valore straordinario di questa partitura di grande ricchezza inventiva e maestria compositiva, ma che soprattutto — e qui sta anche l'ambizione di chi oggi propone di riaprire un dibattito critico su di lui, e ridare vita a tanta sua musica dimenticata — mette in risalto la statura dell'intellettuale, che nella sintesi dell'opera consapevolmente ultima, elabora uno stile nuovo e conquista una dimensione spirituale che fa della *Missa* una *summa* dell'arte del suo tempo. Un raggiungimento, per cui è lecito accostare la figura di Casella a quella dei più grandi intellettuali del suo tempo, a quella del filosofo Benedetto Croce, con cui

condivide una riflessione sulla religiosità come valore universale, come Rostagno ampiamente argomenta. Dunque, che un brano come la *Missa* sia stato abbandonato è evidentemente un profondo *vulnus*, che deve potersi rimarginare. E come la *Missa* e tutte le opere del periodo italiano, sarà importante liberare dalla parziale ‘censura’ esercitata dal loro stesso autore anche tutte le opere del periodo francese. Ma anche gli editori dovranno farsi carico di questo processo, rendendo finalmente nuovamente disponibili tanti brani che oggi sono consultabili solo nelle biblioteche. Ripartire dalla sua musica, proporla al pubblico nei concerti: solo così la *Casella Renaissance* darà i suoi frutti e ci consentirà di aggiornare il nostro giudizio sul musicista.

Nel concludere, voglio ricordare l’auspicio espresso da Fiamma Nicolodi, nostro costante punto di riferimento in tutto questo appassionante percorso, al termine delle giornate di studio ospitate dal Conservatorio dell’Aquila nel maggio 2019: apprezzando vivamente sia le esecuzioni concertistiche offerte da allievi e docenti del Conservatorio, che il rilevante contributo di novità portato dalla nutrita schiera di giovani musicologi convenuti e presenti in questo volume, ella ha espresso con fiducia la speranza che le generazioni di oggi, potendo esercitare, a distanza di tempo, uno sguardo più sereno sulle vicende di un periodo tanto controverso, riescano a darne una lettura nuova.



## RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano cordialmente gli enti che hanno liberalmente consentito alla pubblicazione di documenti e immagini conservati nei loro archivi: la Fondazione Giorgio Cini di Venezia *in primis*, per la dovizia di materiali tratti dal Fondo Casella oltre che dal Fondo Rota, e in particolare per i numerosi riscontri forniti da Gianmario Borio e Francisco Rocca; l'Accademia Musicale Chigiana, Siena; l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma; l'Archivio Centrale dello Stato, Roma; l'Archivio Storico Capitolino, Roma; la Fondazione de Chirico, Roma; la Fondazione Ugo e Olga Levi, che custodisce l'archivio Fusco, Venezia; la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Firenze; il Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze, che custodisce l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti; l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino-Saluzzo; l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma; la Società Aquilana dei Concerti Bonaventura Barattelli, L'Aquila. Si ringraziano inoltre, per aver consentito la consultazione e pubblicazione dei documenti provenienti dai propri archivi, gli eredi Cecchi d'Amico, il M<sup>o</sup> Nicola Scardicchio, la famiglia Spennati.

Le curatrici ringraziano infine, per i preziosi riscontri forniti, gli studiosi Paolo Emilio Carapezza, Carlo Fiore, Teresa Maria Gialdroni, Consuelo Giglio, Gerd Roos, Simone Solinas.



ALFREDO CASELLA  
INTERPRETE DEL SUO TEMPO



PRIMA PARTE  
IL DIALOGO CON LE ARTI E IL MONDO CONTEMPORANEO,  
LA RICERCA, IL PENSIERO



IL «DUBBIO TONALE» E LA «NATURA ITALIANA»<sup>1</sup>  
DI CASELLA NELL'ADIEU À LA VIE

Il lavoro più approfondito che ha cercato di valorizzare la figura e l'importanza di Alfredo Casella nella cultura italiana del Novecento è ancora, ad anni di distanza, la pubblicazione di un attento e particolareggiato catalogo delle sue musiche, delle lettere, degli scritti suoi e degli scritti di altri su di lui.<sup>2</sup> L'impresa fu voluta e sovvenzionata dagli eredi, che allo scopo depositarono il suo ingente lascito presso la Fondazione Cini di Venezia. Si tratta di tre volumi (in quattro tomi) arricchiti da importanti saggi critici affidati a importanti studiosi. Alcuni di questi, come Roman Vlad, testimoni diretti della sua vita e della sua produzione.

Oltre a questa meritoria iniziativa editoriale, ben rappresentata dall'editore Olschki di Firenze, venne pubblicato un ulteriore volume intitolato *Gli anni di apprendistato a Parigi*, raccolta di saggi di vari autori su tale argomento, che dà la misura di quanto profonda sia stata l'immersione del giovane Casella nella vita culturale della capitale dell'*humanitas* occidentale tra Otto e Novecento, nel momento della sua massima vitalità, che è poi, come ogni vera vitalità, un crogiuolo di tradizioni e di eversioni, di affermazioni positive della creatività umana intrecciata a presagi luttuosi di una fine imminente.<sup>3</sup>

---

1. Si riprendono qui due espressioni caselliane, che in questa o simili forme compaiono nei suoi scritti critici. «Le composizioni di quegli anni furono (dopo i *Nove pezzi* per pianoforte [1914]) le *Pagine di guerra* ed i *Pupazzetti* per pianoforte a quattro mani, le quattro liriche *L'Adieu à la vie* su poemi del "Gitanjali" di Tagore-Gide, ed infine la *Sonatina* per pianoforte (questa del 1916). In tutte queste composizioni, è manifesta la crisi che travagliava allora la mia coscienza d'artista, crisi che aveva soprattutto origine nel dubbio tonale che Schönberg 'assai più che Stravinski' aveva determinato in me. Nella *Sonatina* soprattutto (e poco dopo nella *Elegia eroica*) la dodecafonia si affaccia alle porte. Tuttavia è anche evidente che la mia natura italiana mi difese sino all'ultimo contro una tendenza che — per quanto ammirassi — non poteva essere la mia.» (ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara* [Sansoni, Firenze 1941], nuova ed. a c. di Cesare De Marchi, il Saggiatore, Milano 2016, p. 110).

2. *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, 3 voll., a c. di Francesca Romana Conti, Mila De Santis, Anna Rita Colajanni, Luisa Mazzone, Olschki (Studi di musica veneta, 18), Firenze 1992.

3. *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia 13-15 maggio 1992), a c. di Giovanni Morelli con una premessa di Guido Salvetti, Olschki (Studi di musica veneta, 20), Firenze 1994.

Con il senno del poi noi ‘sentiamo’ negli splendori di una città dove operavano gomito a gomito autentici geni della letteratura (Proust, per tutti), della filosofia (Bergson) e di tutte le arti, nonché della scienza (Marie Curie) e della tecnologia, la presenza di una *décadence*, tanto più avvertibile in un ingigantirsi della questione sociale e nel militarismo montante. In letteratura e in musica il permanere delle ombre del simbolismo tardo romantico accanto ad antiromantiche affermazioni di un’arte nuova per il nuovo secolo, quella che in Italia si chiamerà Futurismo e che a Parigi si incarnò, per parzialissima citazione, in Picasso, Ravel e Stravinskij.

Gli anni di apprendistato di Casella a Parigi, per ritornare al titolo del quarto volume caselliano, durarono a sufficienza per fargli vivere l’inizio della fine della *belle époque*, che aveva personalmente assaporato nei migliori salotti e con la frequentazione di grandi protagonisti, tra cui, con profonda amicizia, Maurice Ravel. Lui stesso, Casella, fu protagonista di quella vita culturale come responsabile dei Concerts Lamoureux e ideatore di imprese culturali come l’invito a Parigi di Gustav Mahler; e come pianista ampiamente apprezzato.

L’inizio della fine fu evidente già dall’agosto del 1914 quando le truppe tedesche entrarono brutalmente in Belgio e arrivarono fino a pochi chilometri da Parigi. Quanto la guerra sconvolse la vita culturale e artistica della Francia ha una testimonianza drammatica, come sappiamo, nella vicenda personale di Claude Debussy, depresso e malato. Anche Maurice Ravel, dal fisico gracile e minuto, si trasformò in autista di camion per soccorrere i feriti al fronte. Altri furono arruolati e furono feriti, come Guillaume Apollinaire; altri infine, come Umberto Boccioni, furono uccisi al fronte. Non meraviglia che la madre di Casella pretendesse che il figlio abbandonasse Parigi e tornasse nella casa che ancora possedevano a Torino.

È in questo clima, da Casella testimoniato nel 1916 con epica asciuttezza nelle *Pagine di guerra* op. 25 per pianoforte a quattro mani, che si svolse la vicenda creativa del ciclo delle quattro liriche su testi di Rabindranath Tagore collegate dal tema della morte. Il ciclo fu intitolato da Casella *L’Adieu à la vie*, e fu composto in parte nel maggio del 1915 durante gli ultimi mesi di residenza a Parigi, e per la parte restante nell’agosto di quell’anno, durante i primi due mesi in Italia, nel Canavese, dove la famiglia Casella villeggiava nei mesi d’estate.

Si può quindi legittimamente dire che in questo ciclo confluiscono tutte le esperienze parigine. Non credo di sbagliare nel pensare che la genesi parigina de *L’Adieu à la vie* non è stata sufficientemente tenuta in considerazione, se, per esempio, non ne vien fatta menzione nel volume appena citato, dove pure il genere della *mélodie* ha ampio spazio.<sup>4</sup> Nel saggio di Anna Quaranta però impariamo

---

4. Cfr. ANNA QUARANTA, *Le liriche giovanili*, in *Gli anni di apprendistato a Parigi*, pp. 55–87.

che nella sua produzione di lirica da camera su testo francese Casella aveva percorso tutte le tappe che hanno fatto grande il genere della *mélodie*, dal gusto parnassiano magnificato da Fauré e da Duparc, fino alle magnificenze simboliste delle composizioni mature di Fauré e Debussy su poesie di Baudelaire e di Verlaine, fino all'eccelso modernismo ancora di Debussy e di Ravel su testi di Mallarmé. Forse verrà il momento per un recupero in sede esecutiva di questa sua produzione parigina. Per ora dobbiamo constatare che solo *L'Adieu à la vie*, pur avulso dal contesto storico bellico-funebre, continua la sua fortuna, dopo la cattiva accoglienza romana del dicembre 1916 (con il grande mezzosoprano Claire Croiza) fino alle buone riprese di Parigi e Berlino, e immediata pubblicazione a Londra con J. & W. Chester. Trovo significativo che il programma con cui venne presentato nella prima romana comprendesse anche *mélodies* di Duparc, Fauré e Debussy, quasi a dichiararne una genesi.

In realtà la scelta di testi funebri all'interno dei 103 della traduzione francese di André Gide della raccolta *Gitanjali* del premio Nobel 1913 Rabindranath Tagore è da attribuire tutta a Casella: un punto di congiunzione tra volontà di testimonianza storica e di aggiornamento stilistico estremo. Il trentenne Casella arrivava cioè a questo momento capitale della sua vita (la guerra e l'abbandono di Parigi e il conseguente approdo a Roma) con una carica di energia sufficiente a determinare una svolta importante nelle sue scelte di compositore, tanto da fargli intraprendere quella che retrospettivamente individuerà come una seconda fase della sua produzione, con l'esplosione del «dubbio tonale» e un avvicinamento deciso all'esperienza dell'espressionismo viennese di Schönberg e di Webern, con le loro composizioni ma inevitabilmente anche con il loro retroterra culturale percorso dalle fosche prospettive di un inconscio nevrotizzato.

I critici malevoli, che afflissero ampiamente la vita di Casella (anche *post-mortem*, come sappiamo dalla demonizzazione perpetrata da Luigi Pestalozza e seguaci)<sup>5</sup> batterono molto sul suo presunto incoerente eclettismo. Ed effettivamente se si è disposti ad andare in profondità, il salto stilistico tra il folklorico *Italia* del 1910 e il fosco *Notte di maggio* del 1913-14 può esser capito solo nella prospettiva europea che Parigi gli imponeva e gli facilitava.

Ma questa presunta seconda sua maniera, dichiarata a partire da *Notte di maggio* e coinvolgente in pieno *L'Adieu à la vie* ha tanti e tali punti di riferimento che, alla fine, è davvero impossibile privilegiarne uno sugli altri. La conclusione più soddisfacente è quella che non si basa su una categoria stilistica, ma che punta a capire l'ansia di aggiornamento, e quindi di sperimentazione, particolarmente acuta in quel momento della sua vita.

---

5. A tal proposito, si veda, in *La Rassegna musicale. Antologia*, a c. di Luigi Pestalozza, Feltrinelli, Milano 1966, l'*Introduzione* del curatore, che occupa 185 pagine sulle 681 dell'intera antologia.

Francesco Fontanelli

DAL CUBISMO AL CLASSICISMO.  
RADICI PITTORICHE DELL'ITINERARIO DI CASELLA

«Caro Casella, sono in casa tua che sembra un museo»: così scriveva Felice Casorati, ammirando la collezione di dipinti che l'amico compositore aveva allocato a Roma, nella dimora-studio di via Nicotera.<sup>1</sup> L'interesse di Alfredo Casella per le arti figurative è un dato indiscutibile, su cui non occorre insistere più di tanto; ne sono prova gli scambi epistolari con pittori e galleristi, i riferimenti diffusi nella produzione saggistica, le dediche e persino i titoli di alcune opere — si pensi al *Concerto romano* (1926), dedicato a Casorati, o al secondo dei *Deux Contrastes* (1916–18), *Antigrazioso*, che richiama con tutta evidenza l'idea del ritratto deformato e straniante, riscontrabile nella scultura in gesso di Boccioni (*Antigrazioso*, 1912) e nell'omonimo olio di Carlo Carrà del 1916. Si potrebbe ripercorrere la cronistoria di questi contatti nel *milieu* culturale del primo dopoguerra e del fascismo, integrando lo studio biografico con minuziose indagini d'archivio. Ci interessa però affrontare il tema del dialogo fra le arti da una prospettiva diversa, più legata alle problematiche intrinseche del linguaggio musicale e all'analisi dei fenomeni stilistici. Come Casella stesso dichiarava in una lettera ad Antonio Donghi, il collezionismo era per lui un atto selettivo, l'esito di una scelta ben ponderata: «ho viva passione per la pittura e raccolgo quadri di pittori i quali seguono, nella loro arte e nelle loro ricerche, la medesima tendenza mia». <sup>2</sup> Il rapporto con l'universo figurativo nasce quindi da esigenze 'epistemologiche', è una sorta di rispecchiamento

---

1. Cfr. lettera di Felice Casorati ad Alfredo Casella, [Roma], 17 dicembre 1930, conservata nel Fondo Casella della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (da ora in poi: I-Vgc/fc), *Carteggi*, L. 2273. Fra i quadri posseduti da Casella, ben tredici portavano la firma di Casorati. La collezione includeva poi sette Carrà, cinque de Chirico, tre Morandi, cinque de Pisis, tre Depero, due Balla, quattro Prampolini, cinque Severini, tre Spadini, due Donghi, due Francalancia, un Mafai e un Ferrazzi. Uno scorcio dello studio, con cinque dipinti tra i più significativi, si può osservare nella fotografia riprodotta in Fig. 1. Per un approfondimento del contesto e delle dinamiche di acquisto, si rimanda ai seguenti contributi: VALERIO RIVOSECCHI, *La collezione Casella*, in *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, catalogo a c. di Maurizio Fagiolo Dell'Arco e Valerio Rivosecchi, Mazzotta, Milano 1988, pp. 59–62; MASSIMO CARRÀ, *Alfredo Casella tra musica e pittura*, in *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia, 1919–1925*, catalogo a c. di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Mazzotta, Milano 1988, pp. 111–9 e GIANFRANCO VINAY, *Alfredo Casella collezionista: dialogo fra musica e pittura a Roma fra le due guerre*, «Avidi lumi», II/3 1998, pp. 34–38.

2. Lettera di Casella ad Antonio Donghi, Roma, 15 luglio 1926, cit. in *Realismo magico*, p. 297.



Fig. 1. Studio di Casella nel 1924. Venezia, Fondazione G. Cini, Fondo Casella (F. 2.7). I quadri, da sinistra: Carlo Carrà, *L'attesa*; Felice Casorati, *La conversazione platonica* e *Ritratto di Casella*; Carrà, *Il pino sul mare*; Giorgio de Chirico, *Mercurio e i metafisici*.

da parte del compositore, che cerca maestri e colleghi con cui condividere un peculiare indirizzo estetico. A suo dire, Casella ha imparato più da «de Chirico, Carrà, Carena, Ferrazzi [ ... ] che da qualsiasi musica moderna contemporanea»;<sup>3</sup> nei lavori di quei pittori italiani, segnati dal travaglio avanguardista e da un'aurora di nuova classicità, egli ritrova sé stesso, trae 'legittimazione' per la propria parabola creativa. Ci troviamo dinnanzi a un singolare processo ricettivo, che si instaura per analogia tra il campo delle arti visive e quello della musica. Si tratta di capire in che cosa consista tale influenza, dove si avverta nella dimensione concreta della partitura, e come si spieghi. La bibliografia esistente ha già tratteggiato la cornice di questi interscambi, mettendo a fuoco il dibattito sull'arte d'avanguardia che animava le riviste del periodo bellico e dei primi anni Venti.<sup>4</sup> Mostrerò un ulteriore

3. Cfr. ALFREDO CASELLA, *Proemio*, in 21+26 [Augustea, Roma-Milano 1931] nuova ed. a c. di Alessandra Carlotta Pellegrini, con una prefazione di Gianfranco Vinay, Olschki, Firenze 2001, pp. 1-10: 7.

4. Fondamentali sull'argomento sono gli studi di FRANCESCA PETROCCHI, *Le ragioni dell'arte: musica, pittura e letteratura in «Ars nova»*, in *Ars nova 1917-1919*, ristampa anastatica, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992, pp. 11-56 e MARIA GRAZIA MESSINA, *Tra pittura e musica. Da "Ars nova" a "Valori plastici" e ritorno*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del convegno internazionale

aspetto della vicenda, ossia l'origine del programma di rinnovamento musicale di Casella e le sue 'radici pittoriche', che egli desume per via indiretta (prima ancora di conoscere gli artisti e di diventare un collezionista d'arte), dalla lettura di un libro che parla di crisi.

### La vertigine di inizio secolo

Risultano quanto mai calzanti, per un inquadramento preliminare, le osservazioni di Gianfranco Vinay pronunciate in un convegno del 2000 alla Fondazione Levi di Venezia. Nel suo intervento, il musicologo spiegava come l'esigenza di una sinergia tra le arti si avverta in modo più acuto nel primo Novecento, «nel momento in cui la pittura rinuncia alla figuratività e la musica alla tonalità e ai principi strutturali ed elaborativi allora vigenti». Gli artisti si trovano a operare in uno spazio libero, avventurandosi volentieri su nuovi tracciati, ma vengono colti da un «senso di vertigine determinato dall'infrazione di precedenti convenzioni ed equilibri».<sup>5</sup> E così, musica e pittura riscoprono le proprie affinità, «diventano campi di attrazione particolarmente forti» — quasi che le due arti si sostenessero a vicenda, collaborando al superamento di un trauma epocale.<sup>6</sup> Casella leggeva proprio in questi termini la fase compositiva degli anni 1913–18, come lo sgretolarsi delle certezze acquisite e l'inizio di una ricerca esaltante, che tuttavia lascia inquieti: «il fenomeno Schönberg» era stato causa di «profonde meditazioni» e aveva instillato in lui il «dubbio tonale».<sup>7</sup> Mai fino ad allora i lavori del compositore torinese si erano spinti oltre i confini della tonalità classico-romantica (basti ascoltare le due sinfonie giovanili o il balletto *Le couvent sur l'eau*, che presenta qualche passaggio bitonale su modello di *Petrouchka*, ma nulla più). La nuova consapevolezza riguardo alle sfide tecnico-linguistiche dell'era moderna matura agli inizi del '13, quando Casella viene a contatto con le tesi di un suo coetaneo, il vociano Giannotto Bastianelli, espresse in un volume programmatico dal titolo *La crisi musicale europea*, appena pubblicato in Italia.

---

di studi (Siena, 7–9 giugno 2001), a c. di Mila De Santis, Olschki, Firenze 2003 («Chigiana», 44), pp. 249–74.

5. GIANFRANCO VINAY, *Costruzione-espressione: tangenze fra musica e arti visive nel ventesimo secolo*, in *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Atti del seminario (Venezia, 4–6 maggio 2000), a c. di Gianmario Borio, il Mulino, Bologna 2003, pp. 397–405: 397.

6. C'è il «desiderio di ricostruzione di una totalità infranta, di una riappropriazione di un comune campo artistico nel momento in cui ogni ambito artistico specifico si rimette in discussione» (VINAY, *Costruzione-espressione*, p. 397).

7. Cfr. ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara* [Sansoni, Firenze 1941], a c. di Cesare De Marchi, il Saggiatore, Milano 2016, pp. 86; 110.

## IL CONCERTO ROMANO DI ALFREDO CASELLA

### La genesi

Il 25 marzo 1926, dal piroscavo *De Grasse* che lo stava riportando in Europa dopo una fortunata tournée americana, Alfredo Casella scrive al suo editore, la casa viennese Universal Edition, accennando alla composizione di un concerto per organo, trombe, tromboni e archi.<sup>1</sup> Il concerto gli era stato commissionato per i Concerti Wanamaker, una importante rassegna concertistica che si svolgeva a New York e Philadelphia, due delle città che erano tappe fisse delle *tournée* statunitensi di Casella. La rassegna era organizzata e finanziata, e dunque prendeva il nome, dai Wanamaker, una dinastia di imprenditori dei grandi magazzini che, in particolare, legarono il loro nome alla promozione della musica, che nei loro negozi di New York e Philadelphia assumeva un ruolo di primo piano.<sup>2</sup> Tra l'altro, come il negozio di New York aveva un grande auditorium annesso (smantellato nei decenni successivi), così in quello di Philadelphia la corte coperta centrale è ancora oggi una delle sedi principali di concerti della città. In entrambe le sedi erano presenti dei grandi organi — quello di Philadelphia è tuttora uno degli organi più grandi al mondo — che, negli anni Venti, furono centrali nella programmazione degli eventi di promozione di solisti e compositori europei negli Stati Uniti.

Rodman Wanamaker era l'appassionato mecenate, che in tale modo perseguiva una visione del grande magazzino come un 'tempio del ben vivere'; Alexander

---

1. «Mon nouveau concerto pour orgue, trompettes, trombones et cordes, auquel je travaille, est déjà retenu pour les deux premières exécutions en janvier 1927 avec les merveilleuses orgues de Wanamaker à New York et Philadelphia». Lettera di Alfredo Casella a Emil Hertzka, Oceano Atlantico (*Piroscavo De Grasse*), 25 marzo 1926, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Casella (da qui in avanti I-Vgc/fc), *Carteggi*, L. 1913.

2. Per la storia dei Wanamaker e il loro rapporto con la musica si vedano JOSEPH HERBERT APPEL, *The business biography of John Wanamaker: founder and builder, America's merchant pioneer from 1861 to 1922; with glimpses of Rodman Wanamaker and Thomas B. Wanamaker*, The Macmillan Company, New York 1930, in particolare pp. 409-27, e LINDA L. TYLER, «Commerce and Poetry Hand in Hand»: *Music in American Department Stores, 1880-1930*, «Journal of the American Musicological Society», XLV/1, 1992, pp. 75-120.

Russell, oltre a essere l'organista stabile degli strumenti dei Wanamaker, era invece l'instancabile impresario, continuamente pronto a invitare musicisti europei negli Stati Uniti, promuovendo la nuova musica così come la musica antica, che in quegli anni viveva un notevole interesse di riscoperta. Alfredo Casella, dunque, non poteva non incontrarsi con Russell, sia nella sua multiforme veste di pianista, direttore e compositore, sia come propugnatore della musica antica, specialmente italiana. E infatti fu lui, il 17 marzo 1926, a dirigere un concerto al New York Auditorium (annesso allo *store* dei Wanamaker) in cui venne presentata al gran mondo newyorkese per la prima volta la *Wanamaker Cappella*, la collezione di liuteria antica di Rodman Wanamaker: la massima collezione di tale genere mai raccolta, con sessanta strumenti dei più importanti liutai del XVII e XVIII secolo.<sup>3</sup>

L'intenzione era di mostrarla al pubblico non in forma 'museale', ma facendo sentire tali strumenti suonare quella musica con cui vi era vicinanza ideale: compositori barocchi, e prevalentemente italiani.<sup>4</sup> Subito Casella venne scritturato per un concerto simile che si sarebbe tenuto l'anno successivo, e per tale occasione gli venne proposto di comporre un concerto per organo.

La prospettiva di scrivere un concerto per organo da abbinare ad opere barocche, col fine di valorizzare le risorse strumentali messe a disposizione da Wanamaker — sia i 'meravigliosi organi', sia l'orchestra di strumenti di altissima liuteria —, dovette guidarlo nella scelta dell'organico, come abbiamo letto nella lettera citata, in cui viene menzionato per la prima volta.

Se Casella avesse voluto tener presente la letteratura per organo e orchestra più recente, avrebbe avuto pochi esempi significativi cui ispirarsi:<sup>5</sup> tra questi, è probabile che conoscesse le opere di Marco Enrico Bossi, già Direttore del Liceo Musicale di "S. Cecilia" negli anni in cui Casella vi aveva insegnato<sup>6</sup> e che, particolare

3. Cfr. APPEL, *The business biography of John Wanamaker*, pp. 423–6.

4. Cfr. il programma di sala del concerto tenuto a New York, Wanamaker Auditorium, il 17 marzo 1926, in I-Vgc/fc, *Programmi e manifesti*, P. 116. Furono eseguite musiche di Vivaldi, Vitali, Pergolesi, Bach, Corelli, con Casella alla direzione e, come solisti, Josef Szigeti al violino e Russell all'organo, con gli archi della Philharmonic Society Orchestra. L'evento fu ricordato e definito «historic» nel programma di sala del concerto tenutosi all'Auditorium Wanamaker di New York l'11 marzo dell'anno dopo (I-Vgc/fc, P. 146).

5. Infatti, gli unici pezzi concertanti per organo e orchestra della letteratura romantica e tardo-romantica che Casella potrebbe aver conosciuto sono le due Sinfonie per organo e orchestra di Alexandre Guilmant (1879 e 1906), i due Concerti di Joseph Gabriel Rheinberger (1884 e 1894), la Sinfonia per organo e orchestra di Charles-Marie Widor (1880), le *Variazioni Sinfoniche* (1900) e la Suite in sol magg. (1905) di Ottorino Respighi e le opere di Marco Enrico Bossi: il Concerto op. 100 (1894, poi riscritto e pubblicato nel 1900), il *Konzertstück* op. 130 (1908) e la *Fantasia Sinfonica* op. 147 (1923), opera pure commissionata da Rodman Wanamaker.

6. Dei complicati rapporti con Bossi direttore del Liceo Musicale di Santa Cecilia, negli anni 1915–1921, racconta Casella stesso nella sua autobiografia: cfr. ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, [Sansoni, Firenze 1941], a c. di Cesare De Marchi, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 105; 113; 115; 117–8; 124.

di non poco conto, era morto nel 1925, nel viaggio di ritorno dalla sua seconda *tournee* organistica negli Stati Uniti, invitato proprio dai Wanamaker, e sullo stesso piroscampo dove Alfredo Casella, tredici mesi dopo, tracciava in una lettera i primi vaghi lineamenti del *Concerto Romano*. Da notare come anche il Concerto per organo e orchestra op. 100 di Bossi, nella sua stesura definitiva, non prevedesse legni nell'organico:<sup>7</sup> prevedeva invece non trombe e tromboni, ma quattro corni, strumenti che, vedremo, fanno una fugace apparizione negli appunti di lavoro di Casella.

## Il processo compositivo

In quella estate del 1926, a Piancastagnaio dove passa tutta la stagione, Casella si dedica alla stesura dell'opera. Numerose notizie sulla genesi del concerto ci vengono dalle lettere che il compositore scambia tra luglio e agosto con l'editore Universal Edition (in particolare con il direttore Emil Hertzka) e con gli amici Guido M. Gatti e Gian Francesco Malipiero,<sup>8</sup> e dal quaderno che contiene la prima stesura autografa.<sup>9</sup>

In particolare, nei piatti di copertina, nelle carte di guardia e nei margini del quaderno, troviamo appunti di varia natura riferiti al *Concerto Romano* e alla *Giara* (opere contenute nel quaderno), oltre che a *Scarlattiana* e a una composizione cameristica di cui non ci sono pervenute altre tracce, dal titolo *Stornelli toscani*,<sup>10</sup> e sparse annotazioni non immediatamente riconducibili al lavoro compositivo.

Due di questi appunti, anche messi in relazione con le lettere, mostrano alcuni passaggi dell'evoluzione del progetto compositivo del Concerto. Nel piatto posteriore, in un appunto a matita, appare il titolo «Concerto romano per/organico, tre trombe, quattro corni [questi ultimi evidentemente aggiunti al titolo in un secondo

---

7. Nella sua prima stesura, in si bemolle minore, per organo e orchestra piena, era stato presentato nel 1895 alla Società del Quartetto di Milano, ed aveva ricevuto critiche per la problematica affinità timbrica tra i legni e l'organo. Per questo era stato riscritto per organo, archi, quattro corni e timpani nella tonalità di la minore. Cfr. VITALE FANO, *Prefazione*, in MARCO ENRICO BOSSI, *Concerto per organo op. 100*, Musikproduktion Hoeflich, Monaco 2008. Anche nei due concerti di Josef Gabriel Rheinberger sono assenti i legni nella strumentazione, presenti invece corni e trombe.

8. Si vedano in I-Vgc/fc, *Corrispondenza*, le lettere che Casella scrisse da Piancastagnaio a Guido M. Gatti, datate 29 luglio 1926 (L. 1070) e 9 agosto 1926 (L. 1020); a Emil Hertzka, 31 agosto 1926 (L. 1199); a Gian Francesco Malipiero, 2 settembre 1926 (L. 1199).

9. Quaderno n. 9, 1925-1926, in I-Vgc/fc, *Musiche*, M. 47. Esso contiene la redazione di lavoro della *Giara* nelle carte 1r-30r e del *Concerto Romano* nelle carte 30v-47r.

10. Casella appunta sotto «Stornelli toscani» il seguente organico: Clarinetto, Fagotto, Violino, Violoncello, Pianoforte, oltre a diversi altri strumenti cancellati (oboe, chitarra, viola e un altro strumento non leggibile) (Quaderno 9, cit., piatto posteriore).

LA GIARA E LA NOZIONE DI “MUSICA MODERNA ITALIANA”

«Dongiovannismo concettuale»

Attorno alla nozione di ‘musica moderna italiana’<sup>1</sup> gravitano alcuni dei nuclei concettuali, sui quali Casella tornò a più riprese nei suoi scritti teorici e polemici. La definizione completa del concetto emerse in corrispondenza all’approdo a quella «chiarificazione e realizzazione stilistica»,<sup>2</sup> che aprì il suo cosiddetto terzo stile<sup>3</sup> e il cui primo frutto di successo fu il balletto *La giara*, andato in scena a Parigi al Théâtre des Champs-Élysées il 19 novembre 1924. Chiunque abbia dimestichezza con il pensiero critico di Casella sa bene che molte delle sue posizioni hanno, nel corso dei decenni, descritto movimenti oscillatori, in base alla direzione che il suo percorso creativo stava seguendo in una determinata fase della sua parabola artistica. Un dato, questo, che lo accomuna a numerosi altri compositori della sua generazione, che come lui hanno affiancato all’attività compositiva quella di riflessione critica e di attivismo militante nel campo della pubblicistica musicale. Per un compositore, del resto, ancor più che per un critico musicale libero dal travaglio della creazione artistica, l’attività di speculazione estetica, se condotta per un ampio lasso di tempo, difficilmente rimane immune dal rischio di cadere in enunciazioni contraddittorie. Giovanni Morelli, con la consueta arguzia, ha parlato, a proposito di questo moto oscillatorio compiuto dalle idee di Casella, di «dongiovannismo

---

1. Il concetto si ritrova in vari scritti di Casella: un’ampia trattazione ne viene fatta in ALFREDO CASELLA, *Proemio e Della nostra attuale «posizione» musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea*, in 21+26, [Augustea, Roma – Milano 1931] nuova ed. a c. di Alessandra Carlotta Pellegrini, con una prefazione di Gianfranco Vinay, Olschki, Firenze 2001, pp. 13–9, dove ricorrono, tra gli altri, termini come «musica italo-moderna», «stile moderno italiano», «moderna italianità», «arte moderna italiana».

2. ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, [Sansoni, Firenze 1941], a c. di Cesare De Marchi, il Saggiatore, Milano 2016, pp. 130–1.

3. Per comodità si mantiene qui in uso la consueta espressione «terzo stile», coniata da Casella stesso già a partire dalla prefazione del suo Concerto per due violini, viola e violoncello (Universal, Vienna 1924), nella consapevolezza dei limiti euristici di tale espressione.

concettuale»,<sup>4</sup> che rende le dichiarazioni da lui rilasciate nell'arco di cinque decenni, più che nozioni definite in maniera netta e distinta, costellazioni concettuali, all'interno delle quali la sua posizione si è mossa in maniera curvilinea attorno a diverse polarità di opposizioni dialettiche.

Una breve rassegna di alcuni dei problemi estetici sui quali Casella è tornato più volte nei suoi scritti ci può far comprendere la natura di questa dialettica. Il *Leitmotiv* concettuale rappresentato dalla nozione di 'italianità', afferente al più ampio concetto di carattere nazionale dell'opera d'arte,<sup>5</sup> ad esempio, ha subito trasformazioni che hanno portato la posizione di Casella da un'iniziale indifferenza<sup>6</sup> a un'aperta opposizione all'idea di 'musica internazionale', definita «gravissimo pericolo»,<sup>7</sup> approdando infine all'auspicio di una mediazione tra lo spirito nazionale italiano e le innovazioni emergenti nel panorama musicale europeo. Un medesimo percorso ondivago è stato tracciato dalla valutazione espressa nei confronti delle novità del linguaggio atonale viennese: alla composizione delle opere appartenenti al periodo dell'«intermezzo atonale», fortemente debitrice dell'espressionismo atonale di Schönberg, seguì la presa di distanza da quello stile e l'approdo a un linguaggio armonico caratterizzato dall'alternanza tra il ricorso alla tecnica politonale e il ritorno alla tonalità classica.<sup>8</sup> Un ritorno che non fu una reazione,

---

4. GIOVANNI MORELLI, *In divisa da Angelus Novus. Prove di ritratto. Il 'nec nec' e il 'piccolo silenzio' di Casella negli anni dell'Ars Nova*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a c. di Mila De Santis, Olschki, Firenze 2003 («Chigiana», XLIV), pp. 57-91:60.

5. Cfr. THOMAS SEBASTIAN VIZTHUM, *Nazionalismo e Internazionalismo. Ottorino Respighi, Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero e i dibattiti politico-culturali tra il 1912 e il 1938 in Italia*. Tesi di dottorato, Università di Ratisbona, 2008; JÜRIG STENZL, *Nationaler Selbstilisierung: Alfredo Casella in Nationaler Stil und europäischen Dimension in der Musik*, a c. di Helga de la Motte-Haber, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991, pp. 132-46.

6. «Anzitutto, dirò senza indugio che, a parer mio, la questione della nazionalità di una musica è completamente secondaria ed indipendente dal suo valore intrinseco. [...] Non voglio intendere, con ciò, che la "nazionalità" musicale non esista, neanche che essa non possa talvolta divenire fonte di particolari emozioni artistiche. [...] Codesta questione, di primordiale importanza, rimarrebbe assai probabilmente insoluta da coloro che sono oggi in prima fila del branco nazionalista. [...] La direzione e l'evoluzione spirituale e tecnica dell'arte nostra, come di qualsiasi altra manifestazione del progresso umano, sono determinate unicamente dalla energia misteriosa, sovrana, quasi divina del genio» (ALFREDO CASELLA, *Arte e patria*, «Musica», X/1, 1916, p. 2).

7. «Dobbiamo adesso [...] definire la posizione nostra per rapporto ad un gravissimo pericolo che minaccia oggi tutta la musica in generale. Questo pericolo è lo spettro di un'arte musicale "internazionale". Questa nefasta teoria — la quale proviene esclusivamente dalla Media-Europa — vorrebbe istituire nel mondo una musica "universale", uno di quei guai cioè simili al famigerato "esperanto" del dottor Zamenhof od a questa orribile cucina-*standard* che si subisce oggi nei monotoni palaces dei due emisferi» (ALFREDO CASELLA, *Della nostra attuale «posizione» musicale*, p. 17).

8. «La "rinascita" odierna delle forme antiche è però anche il risultato della liquidazione definitiva dell'intermezzo atonale» (ALFREDO CASELLA, *Scarlattiana*, «Anbruch», IX/5, 1929, p. 26, in FIAMMA NICOLodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista* [Discanto, Fiesole 1984], Libreria

ma una conquista raggiunta, come scrive Mila, tramite «l’esperienza del dolore»,<sup>9</sup> aperta a ulteriori ripensamenti e ponderazioni, come testimonia l’interesse per la tecnica dodecafonica maturato nell’ultima fase creativa. E ancora, tutt’altro che granitiche sono le opinioni espresse da Casella in tempi diversi a proposito dell’utilizzo di temi musicali di provenienza folklorica o della ripresa di antiche forme musicali pre-classiche. Se un certo numero di opere composte grosso modo fra gli anni Dieci e Venti contengono riferimenti all’idioma popolare,<sup>10</sup> considerato da Casella «la grande voce anonima del popolo»,<sup>11</sup> negli anni successivi l’elemento folklorico andrà gradualmente a scomparire dalla sua musica a favore del recupero neoclassico di forme e stili musicali antichi, assecondando una tendenza destinata a sua volta a divenire, di nuovo, oggetto di ripensamenti e di prese di distanza. Così infatti scriveva il compositore a proposito della pratica del recupero neoclassico:

L’apparizione di questa tendenza coincise con quella della ripresa — che ad un certo momento dilagò ovunque — di antiche forme pre-romantiche quali *Partite, Toccate, Passacaglie, Ricercari, Concerti grossi* ecc. Oggi che quel periodo polemico è già lontano, è facile lo scorgere quanto vi fosse di artificioso e di accademico in questa mentalità la quale in troppi casi dava opere che non si innalzavano al di sopra della pura esercitazione oppure imitazione stilistica.<sup>12</sup>

All’elenco dei concetti sui quali Casella tornò a scrivere a più riprese, sfumando o ritrattando precedenti affermazioni, se non formulando vere e proprie palinodie,

---

Universitaria, Padova 2018, p. 247). Per approfondimenti si vedano NICOLodi, *Ivi*, pp. 247–50; ANNA MARIA MORAZZONI, *Der Schönberg-Kreis und Italien. Die Polemik gegen Casellas Aufsatz über “Scarlattiana”*, in Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft (Vienna, 12–15 giugno 1984), a c. di Rudolf Stephan e Sigrid Wiesmann, Lafite, Vienna 1986; parzialmente ripreso in EAD., *Casella e la Scuola di Vienna: la polemica intorno a “Scarlattiana”*, in *Gli anniversari musicali del 1997*, a c. di Potito Pedarra e Piero Santi, Rosetum, Milano 1997, pp. 425–39; SUSANNE STARKE, *Vom “dubbio tonale” zur “chiarificazione definitiva”: der Weg des Komponisten Alfredo Casella*, Bosse, Kassel 2000; FIAMMA NICOLodi, *Gli esordi della Scuola di Vienna in Italia fino alla seconda guerra mondiale*, «Rivista italiana di musicologia», XLVIII, 2013, pp. 211–42.

9. «In realtà, questa seconda dimensione acquistata da Casella con l’esperienza del dolore, della sconfitta e del dubbio, fu una conquista duratura, e previene il rischio della superficialità quand’egli farà ritorno, maturo e consapevole, alla posizione artistica della cosiddetta serenità mediterranea, alla gaia scienza delle sue tarantelle e delle sue siciliane. L’ottimismo di Casella non sarà l’ottimismo dell’innocenza, ma un duro ottimismo di conquista, *malgré tout*» (MASSIMO MILA, *Itinerario stilistico, 1901–1942*, in *Alfredo Casella*, a c. di Fedele d’Amico e Guido M. Gatti, Ricordi, Milano 1958, pp. 31–55: 37).

10. Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Casella e il mito della musica popolare italiana*, in *Studi sul Novecento musicale in memoria di Ugo Duse*, a c. di Nino Albarosa e Roberto Calabretto, Forum, Udine 2000, pp. 29–50.

11. CASELLA, *Della nostra attuale «posizione» musicale*, p. 17.

12. CASELLA, *I segreti*, p. 179.

Fiamma Nicolodi

CONVERSIONE DI UN ANTIOPERISTA:  
IL CASO DE *LA DONNA SERPENTE*

Quando affrontò per la prima volta il teatro lirico (nel 1928) Casella era un compositore già maturo di 45 anni. *La donna serpente* di Carlo Gozzi era un soggetto che lo aveva affascinato fin dal 1918, quando, pensando a un balletto corale (rimasto senza seguito), commissionò scene e costumi al pittore russo, allora in piena fase futurista, Michail Larionov (uno di questi figurini è conservato nella collezione Casella).

Valorizzando, a seconda delle diverse esigenze poetiche, le corde dell'ironia, dell'antipsicologismo, del divertimento, dell'eccesso sentimentale, dell'esotismo, oppure le strategie narrative del racconto fine a se stesso, varie sono le maniere in cui vengono declinate nel Novecento musicale le risorse drammaturgiche di Gozzi. Busoni era ricorso nel 1917 al caustico scrittore veneziano per la sua fiaba cinese *Turandot*, non diversamente da Puccini nell'omonima opera incompiuta (1924), mentre Prokof'ev, come dirà lui stesso, aveva tratto ispirazione dall'*Amore delle tre melarance* nel 1922 per la sua mescolanza tra favola, scherzo e satira. Più tardi, nel 1962, Henze avrebbe scelto *Re cervo* come lavoro controcorrente rispetto a Darmstadt, attratto dal suo mondo di pura fantasia. Optando per lo stesso *plot* già musicato da Wagner (*Die Feen*, 1834), Casella confermò la sua predilezione per argomenti fantastici, irreali, là dove la dimensione tragica si alterna con quella comica e le 'maschere' della commedia dell'arte tendono a distanziare l'azione in una dimensione sovra-temporale.

La tardiva attrazione del musicista per l'opera aveva alle spalle una serie di motivazioni. Casella era nato (nel 1883) in una famiglia in cui si apprezzava la musica sinfonica e si praticava in casa quella cameristica: il padre Carlo, violoncellista di fama europea, insegnava al Liceo musicale di Torino ed era primo violoncello dell'orchestra dei locali "Concerti popolari"; la madre, Maria Bordino, eccellente pianista, era stata allieva di Carlo Rossaro.

Lo spettacolo che più lo aveva impressionato da giovane in campo teatrale era stato il *Crepuscolo degli dei* di Wagner diretto a Torino da Toscanini nel 1895, quando aveva 12 anni, mentre scarse sono le testimonianze relative all'opera italiana, eccezion fatta per il Rossini buffo, di cui nel 1919 Casella loderà le scelte armoniche e il suo (presunto) edonismo; nel 1943 avrebbe curato la revisione della terza delle

sue giovanili *Sonate a quattro*, dopo aver trovato (presumibilmente per primo) le parti staccate presso la Library of Congress di Washington. Il trasferimento nel 1896 a Parigi, dove rimarrà fino al 1915, non favorì certo la conoscenza del melodramma. Risale al 1913 un articolo pubblicato su un quotidiano parigino, in cui Casella mette al bando Donizetti e Verdi etichettandoli come «affaristi»: <sup>1</sup> ciò che gli procurerà un'aspra reprimenda sulla stampa da parte del collega Pizzetti, fedele alla nostra tradizione operistica. <sup>2</sup>

Giunto in Italia, il musicista continuerà la sua crociata contro il melodramma. Nel 1918 sulla rivista da lui stesso diretta «Ars Nova», imbevuta di strali iconoclastici (nello spirito di Papini, Soffici e dei futuristi), si legge: «tanto la sinfonia del Nabucco quanto quella dei Vespri sono della pessima musica; la loro inserzione in un programma sinfonico è assolutamente condannabile in nome della buona educazione artistica». <sup>3</sup>

Nel 1918 il compositore collaborò a Roma in veste di responsabile musicale e direttore d'orchestra con il futurista Fortunato Depero ai *Balli plastici*: il teatro multicolore di marionette geometriche e stilizzate, che si animarono al ritmo delle musiche dello stesso Casella, di Malipiero e Bartók. <sup>4</sup> L'opera è una mèta ancora lontana se in quel periodo il nostro afferma: «credo fermamente che l'avvenire del teatro musicale — esaurita ormai la combinazione musica-parola — stia per intero nell'unione coll'elemento sonoro di visioni plastiche: forme, colori, gesti, ecc.». <sup>5</sup> Il suo interesse è rivolto in effetti al balletto: nel 1913 il musicista aveva pubblicato la commedia coreografica *Il convento veneziano*, alla quale seguirà nel 1924 *La giara* dall'omonima novella di Pirandello, andata in scena in prima assoluta al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi (interpreti i Balletti svedesi di Rolf de Maré; scene e costumi di Giorgio de Chirico). I primi segnali di mutamento si notano verso la metà degli anni Venti, dove non è chiaro quanto pesassero i ripensamenti estetici; l'elemento anagrafico che gli fece abbandonare i toni scapestrati e goliardici del passato; il clima culturale-politico dell'epoca; le suggestioni ricevute dal sodale neoclassico Stravinskij o le affinità di pensiero con l'amico Massimo Bontempelli,

---

1. ALFREDO CASELLA, *L'avenir musical de l'Italie*, «L'Homme libre», I/127, 8 settembre 1913, p. 2: «Il ne faudrait point mettre Rossini et Bellini dans le même sac que Donizetti et Verdi, les deux premiers étaient des *musiciens*, et les autres des *hommes d'affaires*».

2. Cfr. ILDEBRANDO PIZZETTI, *Finale: Parole di un musicista italiano ai confrères d'oltralpe*, «Il Marzocco», 26 ottobre 1913; rist. in ID., *Musicisti contemporanei*, Treves, Milano 1914.

3. ALFREDO CASELLA, *Ho detto male di... Verdi*, «Ars Nova», II/3, febbraio 1918.

4. I *Balli plastici* ideati da Fortunato Depero in collaborazione con il poeta svizzero Gilbert Clavel, andarono in scena a Roma il 15 aprile 1918, al Teatro dei Piccoli di Palazzo Odescalchi: costumi di Fortunato Depero, animazione marionettistica della Compagnia Gorno dell'Acqua, direzione musicale di Alfredo Casella, musiche di A. Casella, G.F. Malipiero, G. Tyrwhitt, B. Bartók (sotto lo pseudonimo di Chemenov).

5. ALFREDO CASELLA, *Dissonanze*, «Ars Nova», III/3, gennaio 1919.

direttore della rivista «900», sostenitore (dal 1926) di un'arte «popolare», anti-aristocratica, capace di avvincere il pubblico (di qui la sua valorizzazione del *vau-deville*, dei romanzi d'appendice, di Dumas e il disprezzo per le fumisterie, gli scavi psicologici, i roveli filosofici). Fatto sta che scrivendo come critico musicale per un giornale di Boston («The Christian Science Monitor») — al quale collaborò, salvo brevi interruzioni, dal 1925 fino al 1946 — dopo aver assistito nel 1925 alla Scala alla prova generale del *Trovatore* diretta da Toscanini, ebbe a riflettere su valori musicali fino ad allora impensati:

Dalla magia di Toscanini il settuagenario *Trovatore* è risuscitato, le rughe romantiche ne sono cancellate, personaggi che potrebbero essere ridicoli sembrano shakespeareiani. Tutto quanto è sorpassato e antiquato nella forma, sembra logico e necessario, una tecnica sovrana del teatro si rivela e gli effetti drammatici, che sembrano talvolta preoccupare eccessivamente il genio di Verdi, acquistano una veemente e inimitabile eloquenza.<sup>6</sup>

La riflessione si approfondisce, tanto da invertire nelle sue preferenze i protagonisti del teatro lirico ottocentesco (Wagner aveva a lungo predominato su Verdi):

Lo stile sinfonico non ha nulla a che fare con il teatro. [...] Ogni giorno che passa appare sempre più chiaro che Verdi, è stato, dopo Rossini, il più grande genio teatrale del diciannovesimo secolo. [...] Wagner, volendo in un moto di orgoglio ignorare alcune regole fondamentali del teatro, ha composto molta musica eccellente, è vero, ma anche molti cattivi lavori teatrali.<sup>7</sup>

Perfino il balletto passa in seconda linea di lì a poco per Casella rispetto all'opera:

Per qualche anno, quando i Balletti Russi di Diaghilev mostrarono inizialmente tutta la loro magnificenza asiatica, si sarebbe potuto pensare che il dramma mimico avrebbe rimpiazzato l'opera. Ma il dramma vocale, pur sembrando sul punto di spirare, ha conservato malgrado tutto la vitalità sufficiente per tenere testa al suo giovane rivale.<sup>8</sup>

---

6. ALFREDO CASELLA, *A General Rehearsal at La Scala*, «The Christian Science Monitor», 21 febbraio 1925, p. 307; ora anche in ID., *La musica al tempo dell'aereo e della radio. Cronache musicali 1925-46*, a c. di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2014, p. 5 (traduzione italiana del curatore).

7. ALFREDO CASELLA *Wagner and Verdi*, «The Christian Science Monitor», 26 dicembre 1925, pp. 337-8; ID., *La musica al tempo dell'aereo e della radio*, pp. 65-6.

8. ALFREDO CASELLA, *G.F. Malipiero's Sette canzoni*, «The Christian Science Monitor», 19 giugno 1926, p. 359; ID., *La musica al tempo dell'aereo e della radio*, p. 108.

Gregorio Moppi

PROPAGANDA SENZA CONSENSI:  
*IL DESERTO TENTATO* (MAGGIO MUSICALE FIORENTINO, 1937)

Un titolo che si offriva come propagandistico, celebrativo della campagna d'Etiopia. La dedica a «Benito Mussolini fondatore dell'Impero». L'inserimento nel cartellone di un festival fiore all'occhiello della politica culturale fascista. Eppure fallì su ogni fronte *Il deserto tentato* di Alfredo Casella, libretto di Corrado Pavolini, presentato nel 1937 al terzo Maggio Musicale Fiorentino.<sup>1</sup> La *réclame* di regime non lo sostenne, malgrado il favore governativo. Gran parte del cast vi partecipò poco volentieri, adattandovisi in mancanza di meglio e senza slanci di idealismo politico. Il pubblico l'accolse malamente. Né la sostennero i critici più irreggimentati, cui un tal soggetto epico avrebbe dovuto far gola, e invece in loro, che professavano orgogliosamente un gusto retrivo, becero, l'antico rancoroso ribrezzo per il modernista Casella ebbe la meglio sull'orgoglio patriottico che le conquiste africane potevano suscitare, tanto da sopravanzare la comprensione del nuovo indirizzo del compositore volto alla semplificazione linguistica e a una nuova classicità di segno nazionalista, anzi decisamente fascista. Ma lo scarto fra

---

1. *Il deserto tentato* op. 60, mistero in un atto di CORRADO PAVOLINI, musica di ALFREDO CASELLA, Ricordi, Milano 1937. Gli esempi musicali in seguito citati sono ricavati dalla riduzione per canto e pianoforte di Pietro Scarpini, Ricordi, Milano 1937. La copia cui sono ricorso, gentilmente fornitami dall'Archivio del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, porta a p. 1 la dedica autografa del compositore a «Erich Leinsdorf – per grata amicizia», con la data della prima dell'opera. Evidentemente lo spartito fu poi lasciato (o scordato) in teatro dal dedicatario, che doveva trovarsi a Firenze in qualità di assistente di Bruno Walter per *Le nozze di Figaro* al Teatro della Pergola. Sull'opera 'nera' di Casella, perlopiù rimossa dal discorso storiografico, cfr. GIANANDREA GAVAZZENI, *Il teatro* [1943], in *Alfredo Casella*, a cura di Fedele d'Amico e Guido M. Gatti, Ricordi, Milano 1958, pp. 85–6; FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel Ventennio fascista* [Discanto, Fiesole 1984], con una postfazione, Libreria Universitaria, Padova 2018, pp. 256–8; IRENE COMISSO, *Alfredo Casella's Oper «Il deserto tentato» zwischen Mythologisierung des Flugwesens und faschistischer Propaganda*, «Acoustic Arts and Artifacts. AAA – TAC. Technology, Aesthetics, Communication», III/2006, pp. 139–69; ISABELLA ABBONIZIO, *Musica e colonialismo nell'Italia fascista (1922–1943)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", a.a. 2008/2009, pp. 218–23; LAURA BASINI, *Alfredo Casella and the rhetoric of colonialism*, «Cambridge Opera Journal», XXIV/2012, pp. 127–57; JUSTINE COMTOIS, *Alfredo Casella's «Il deserto tentato» (1937): an opera dedicated to Benito Mussolini*, in *Composing for the State. Music in Twentieth-century dictatorships*, a cura di Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga e Manuel Deniz Silva, Routledge, London-New York 2016, pp. 83–95.

le intenzioni degli autori e la ricezione da parte del regime, degli spettatori, di tanta parte dei recensori era prevedibile fin dalla genesi del lavoro, che puntava, sì, a batter sulla grancassa della demagogia e a una radicale rigenerazione dell'idea di teatro musicale in direzione di un misticismo populista, però senza nerboruti trionfalismi e attraverso una retorica letteraria e musicale troppo artificiosa per risultare, sulla scorta del mandato mussoliniano dato alle arti performative, davvero accessibile alle masse.

La commissione per un'opera nuova da rappresentare al Maggio arrivò a Casella direttamente da Mario Labroca, sovrintendente del festival, nel giugno 1936.<sup>2</sup> Per il compositore si trattava del terzo titolo teatrale, dopo quelli che avevano debuttato nel 1932, *La donna serpente*, a Roma, e *La favola d'Orfeo*, a Venezia. Per il rimaneggiamento del testo di quest'ultimo, ricavato da Poliziano, il compositore si era valso della collaborazione letteraria di Corrado Pavolini,<sup>3</sup> che impegnò anche per la partitura fiorentina. Su un soggetto tutt'altro che propagandistico si appuntò dapprima la loro attenzione: *Nembo* di Massimo Bontempelli (1935), dramma sulla perdita dell'innocenza ambientato in una città oppressa dalla minaccia di una nube mortale che appare con cadenza irregolare e uccide i bambini. Di fatto, un'allegoria antiregime.<sup>4</sup> Non per nulla l'idea di trattare *Nembo* durò poco. Singolare, tuttavia, che da un lavoro del genere si sia passati poi al «mistero in un atto» *Il deserto tentato*, esaltazione della missione civilizzatrice dell'Italia fascista in Africa, con un manipolo di aviatori per protagonisti. Casella cominciò la stesura della partitura il 22 settembre 1936 a Siena, la terminò a Roma il 12 febbraio 1937. Il Maggio ne programmò due recite, l'8 e il 12 maggio, insieme al *Signor Bruschino* di Rossini per far serata: direttore Antonio Guarnieri, regia Lothar Wallerstein, scene del pittore 'da cavalletto' Gianni Vagnetti, costumi Maria De Matteis (allieva e poi assistente di Gino Carlo Sensani, destinata a una fulgida carriera cinematografica), coreografie di Margherita Wallmann, nel cast Carmelo Maugeri, Giovanni Azzimonti, Ezio Badii, Vittorio Bellacci, Rinaldo Camaioli, Alberto Lotti Camici, Vincenzo Guerrieri, Mario Mirca, Umberto Pozza, Nello Zannoni (Aviatori), Maria Meloni (Terra), Gabriella Gatti (Euforbia). Nel cartellone ricchissimo di quel Maggio, anche *Luisa Miller*, *Otello*, *Nozze di Figaro*, *Pelléas* dall'Opéra di Parigi, *Tristano* da Monaco, il debutto italiano di *Oedipus Rex* di Stravinskij in coppia con *La Passione* di Malipiero, una serata commemorativa per Respighi defunto l'anno

---

2. ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara* [Sansoni, Firenze 1941], a c. di Cesare De Marchi, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 168-9.

3. Su Corrado Pavolini si veda GIANFRANCO PEDULLÀ, *Pavolini, Corrado*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, pp. 808-10.

4. Cfr. LUCA SOMIGLI, *Bontempelli drammaturgo: un profilo critico e biografico*, «Bollettino '900», 2010, nn. 1-2, <https://boll900.it/numeri/2010-i/Somigli.html> (consultato il 16 marzo 2020).

prima, e in Boboli *L'incoronazione di Poppea* con la regia di Pavolini e la prima postuma dei *Giganti della montagna* di Pirandello.<sup>5</sup>

Lo spunto per *Il deserto tentato* fu, secondo quanto rivelato da Pavolini sul mensile «Scenario» del gennaio 1937, la narrazione raccolta dalla viva voce di un reduce di quella guerra:

Una sera verso il tramonto — egli mi diceva — dopo aver attraversato per giorni e giorni una zona di tragica desolazione, giungemmo alla riva di un fiume. Qui l'infertilità della natura, la lugubre solitudine, l'arido e morto profilo delle dune si spezzavano a un tratto nella gioia creatrice di quelle acque, nel riso di una vegetazione lussureggiante. Un miracolo, dopo tanta marcia tra steppe aride e sassaie desolate. Venuti alla sponda con allegrezza, nell'ora soave si vide che il fiume in quel punto si divideva in due bracci maestosi per dar luogo a un'isoletta tutta alberi, capanne, fremito inaspettato di vita. Un indigeno ci traghettò. Ed ecco, su quel felice palmo di terra, una piazza di villaggio; ecco donne in faccende per la cena imminente; mocciosi a ruzzare innocenti con le loro strida di uccellini; tutto d'una calma familiare bellezza di borgo al crepuscolo; tutto, in un certo senso, *come da noi*; tutto (veniva voglia di pensar sorridendo) come a Recanati, in fondo... Ma cosa mancava? Cosa non era dunque "come da noi" in quel paesaggio, in quella fervida pace umana? Mancava questo: la benedizione di chi sapesse *vederlo*, quel lembo di universo, di chi sapesse valutarlo secondo storia e poesia. Gli mancava per l'appunto un Leopardi; gli era mancato sempre, da millenni. Nessuno, nei secoli, l'aveva mai guardato con gli occhi di una civiltà capace di dar giudizio, stile e ragione alla sua gentile, opaca incoscienza. Era materia, soltanto animata materia; il soffio dello spirito non l'aveva toccata. Ma si avvertiva (e qui la sua beltà di "oggetto" diventava sovraneamente poetica) quasi un anelito indistinto verso un ordine, un'armonia, una "coscienza", in quella brulicante casualità di degradato e cieco paradiso terrestre. [... Ero] il primo uomo al mondo capitato a *guardare* un simile spettacolo e in grado di capirlo, di dargli nobiltà, senso e ritmo [...]; e seppi allora profondamente cosa s'era andati a fare laggiù; quale fu in ogni tempo e oggi più che mai è la missione suprema e insostituibile dell'Italia.<sup>6</sup>

---

5. Sul Maggio musicale fiorentino si veda LEONARDO PINZAUTI, *Storia del Maggio. Dalla nascita della «Stabile Orchestrale Fiorentina» (1928) al festival del 1993*, LIM, Lucca 1994, pp. 33-9. In generale, sullo spirito che animò il Maggio delle origini si veda *1933-2003: le ragioni di un festival. Nascita e ambiente culturale del Maggio Musicale Fiorentino*, Atti del Convegno (Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, 10-11 maggio 2003), a c. di Moreno Bucci e Giovanni Vitali, «Antologia Vieusseux», n.s. X, n. 28 (2004).

6. CORRADO PAVOLINI, *Al lavoro per il «Maggio Musicale»*, «Scenario», VI, gennaio 1937, pp. 15-16 (corsivi d'autore).

Antonio Rostagno

L'ULTIMA PRODUZIONE SACRA DI ALFREDO CASELLA  
LA *MISSA SOLEMNIS* "PRO PACE" OP. 71

Negli anni più difficili della guerra, fra il 1942 e il 1944, Casella già malato<sup>1</sup> sente la necessità di affrontare la composizione sacra, non particolarmente presente nel suo precedente catalogo. I *Tre canti sacri* per baritono e organo costituiscono una specie di preparazione per la sua opera maggiore, la *Missa solemnis "pro Pace"* per soprano, baritono, coro misto, organo e orchestra op. 71.<sup>2</sup> La *Missa* rappresenta il punto di arrivo di un lungo percorso esistenziale e artistico, ma è anche una risposta agli eventi storici; il secondo conflitto mondiale lascia dietro di sé un vuoto, che trova espressione non solo con un diffuso antimilitarismo, non solo con un bisogno di comunità che almeno in un primo momento genera un clima di cooperazione, ma anche con un più generale rifiuto di quella violenza di cui l'Europa era definitivamente satura. Solo alcuni fatti saranno sufficienti per evocare il clima in cui nasce questa composizione (sia chiaro, tuttavia, che i suoi significati non si esauriscono nella contingenza): il periodo in cui Casella, a Roma, termina la *Missa* si colloca approssimativamente fra il 24 marzo 1944 (eccidio delle Fosse Ardeatine) e il 4 giugno (entrata degli Alleati in Roma). Fra le molte testimonianze di questo collettivo bisogno di pace, questa ormai esaurita sopportazione della violenza quotidiana, due compositori hanno significativamente rappresentato la musica d'arte a Roma in quegli anni, Alfredo Casella e Goffredo Petrassi; ma mentre del secondo le composizioni di quel momento sono riconosciute come capolavori (dal *Salmo IX* al *Coro di morti* su testo di Leopardi), per il tardo Casella le cose sono andate diversamente e i tardi lavori sono stati quasi del tutto dimenticati, la *Missa* in modo particolare. L'op. 71 è stata un po' sbrigativamente rubricata come regressiva, anacronistica, forse anche una decadenza, un inutile sguardo all'indietro.<sup>3</sup> Tuttavia l'ascolto e l'esame della partitura rivelano immediatamente molto

---

1. Nel 1942 si manifestano i primi sintomi della malattia intestinale che, dopo tre operazioni, lo porterà alla tomba nel 1947.

2. Terminata di comporre nel 1944. Prima esecuzione diretta da Fernando Previtali al Teatro Adriano, Festival Internazionale di musica, Roma 6 dicembre 1945, orchestra e coro dell'Accademia di Santa Cecilia. La partitura orchestrale viene pubblicata dalla viennese Universal nel 1948.

3. Ne troviamo eco in una lettera di Suso Cecchi a Fedele d'Amico: «Sabato 8. L'altra sera tornai dal concerto di Casella (parte della stampa è stata favorevole poi ci sono stati, mi si dice, degli articoli feroci. L'"Osservatore romano" gli dà del fariseo. Altri gli fanno delle accuse politiche. Lui

di più, come d'altronde è facile attendersi da un musicista che ha attraversato una quantità impressionante di esperienze artistiche ed esistenziali.

Nelle cinque parti canoniche della messa, Casella riutilizza tutti i linguaggi e le tecniche compositive che ha sperimentato nel lungo percorso compiuto nei precedenti decenni: dalle polifonie semplici che emulano il *cantus planus binatim* tardo medievale, alla politonalità e la polimodalità, dalla libera atonalità sperimentata prima del 1923 al linguaggio neoclassico degli anni successivi, senza trascurare la dodecafonìa (usata però in modo del tutto anti-sistematico e con un personalissimo intento significante) o il riferimento sia pur idealizzato al canto piano. Ma in questo intreccio di livelli, questo apparente pluristilismo, questo eclettismo che può suscitare un'ingannevole impressione di perdita del dominio sul materiale da parte del compositore, la *Missa* rappresenta un'estrema dichiarazione di fede nella tonalità, considerata come un valore sovrastorico, eterno, non soggetto a esaurimento espressivo, al di là di ogni possibile sperimentazione: un simbolo di valore intangibile nel disordine del momento storico. E, cosa più importante, questa fede in una 'tecnica' umana, un 'linguaggio' umano,<sup>4</sup> ha il preciso significato simbolico di rappresentare la fede nel cristianesimo, e nel cristianesimo come idea, come trascendentale etico per usare la terminologia scolastica, non nella chiesa cattolica come istituzione terrena, in parallelo con il Benedetto Croce di quegli stessi anni.

Per questo, la riaffermazione della tonalità come atto di fede (musicale e religiosa), se a qualcuno può sembrare ingenua o antistorica, ha una sua potente affermazione anche sul piano della pura tecnica compositiva (piano che, per inciso, non può essere sufficiente per nessun artista che sia degno di questo nome giunto al termine della vita; diversamente l'arte diverrebbe semplice esercizio, manufatto realizzato tanto per guadagnare un po' di autostima e di soldi). La *Missa*, valutata nella sua interezza, lascia invece un senso di compiutezza al tempo stesso monumentale e intima: parla all'intera umanità, ma è anche un dialogo con se stesso. È un dialogo davvero intimo, sul quale Casella non sente il bisogno di ulteriore approfondimento critico, definitivo e autosufficiente; per questo egli non ha lasciato riflessioni sulla sua tarda produzione: nel 1941 esce infatti il suo secondo libro autobiografico, *I segreti della giara*, il cui racconto termina con il 1938, l'anno delle leggi

---

al solito è stato provocante anche col "programma" che ha, si può dire, dettato lui. Anche la cosa di mettere che ti era dedicata è stata un po' buffa) colla Venturini e Ferrara» (*Suso a Lele. Lettere* [dicembre 1945 – marzo 1947], a. c. di Silvia e Masolino d'Amico, Bompiani, Milano 2016, pp. 26–9: 28–9. Ringrazio Angela Annese per la cortese segnalazione.

4. Non è questa la sede dove approfondire, ma qui si colloca un interessante parallelo con Dante, che fra *De Vulgari Eloquentia* I, VI, 4–7 e *Paradiso* XXVI, vv. 124–132, fa l'identica declinazione del valore del linguaggio, un dono naturale che Dio dà all'uomo, il quale ultimo ha tuttavia la facoltà di farlo evolvere pur nei suoi intangibili fondamenti. Casella avrà letto Dante? Credo proprio di sì, come d'altronde è auspicabile abbia fatto qualunque intellettuale rispettabile, e Casella certo non può essere abbassato al livello del *Cantor bestia* di Guido d'Arezzo.

razziali, con l'esecuzione della *Sonata a tre*. La produzione sacra tarda si colloca quindi dopo la fine dell'attività critica e ricade nel solo periodo della sua vita di cui Casella volutamente non ha parlato in forma autobiografica.<sup>5</sup>

Per anticipare: al termine della *Missa*, nella frase «*dona nobis pacem*» che conclude l'*Agnus Dei*, Casella fa emergere da un basso dodecafonico ripreso dal *Crucifixus*, che risuona in orchestra, la tonalità di si maggiore nelle grandi armonie del coro. In tal modo la suggestione emotiva della tonalità, la luce e l'aura di rassicurante consonanza poco alla volta subentra alla serie dodecafonica, riducendola al silenzio. Questa conclusiva dichiarazione di fede nella tonalità, impiegata come simbolo della pace invocata dagli uomini (*dona nobis pacem*), acquisisce una fortissima risonanza emotiva, se ricollocata nel 1944, quando l'Europa era al punto più basso della sua storia recente con molte città rase al suolo e iniziava una ricostruzione non solo degli edifici, ma anche delle vite individuali, delle comunità e dell'intera società.<sup>6</sup>

Nella *Missa*, quindi, si incontrano due percorsi convergenti, entrambi giunti a un momento drammatico: la storia collettiva e la storia personale dell'autore. È la condizione in cui spesso si verifica quel fenomeno di 'tardo stile', che introduce diversioni e autocritiche rispetto a quanto si è prodotto in precedenza, una messa in crisi del proprio operato, con un salto, un superamento, una suprema svolta che spesso incontra l'incomprensione generale proprio perché è sorprendente, imprevedibile e critica: esattamente il caso della *Missa*.

La categoria del 'tardo stile' non è certo cosa nuova, anzi ha una tradizione consolidata, da Nietzsche ad Adorno, da Hermann Broch a Edward Said. Senza bisogno di molte citazioni, l'elemento comune che si può trarre da tali riflessioni è questo: lo 'stile tardo' è una fase di superamento, una messa in crisi di tutto quanto l'artista (o l'intellettuale) ha portato a maturazione e persino al successo, è una intenzionale (e sofferta) negazione del proprio stile consolidato, quello che Giorgio Agamben ha chiamato «disappropriata maniera».<sup>7</sup> Nietzsche ha frammenti fulminanti in proposito:

Mentre [l'intellettuale da vecchio, figura in cui si può vedere in controluce il detestato Wagner] ha canonizzato se stesso, ha anche redatto il proprio atto

---

5. Lo notava già EMILIA ZANETTI, *Gli ultimi anni*, in *Alfredo Casella*, a c. di Fedele d'Amico e Guido M. Gatti, Ricordi, Milano 1958, pp. 19-30: 19.

6. Interessante cosa scrive in proposito Suso Cecchi a Fedele d'Amico: «Roma, 6 dicembre, dice Petrassi che l'*Agnus Dei* è molto bello e che ci sono dei passi qua e là di effetto» (in *Suso a Lele*, pp. 25-6: 25).

7. GIORGIO AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in ID., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010 [ed. or. 1991], pp. 82-95.

SECONDA PARTE  
IL MAESTRO E LE GENERAZIONI FUTURE



Cristina Cimagalli

I CORSI DI PERFEZIONAMENTO PIANISTICO  
DI ALFREDO CASELLA A ROMA<sup>1</sup>

Nel panorama musicale italiano della prima metà del Novecento, Alfredo Casella ricopre indubbiamente un ruolo apicale, sia come compositore che come pianista. Tuttavia, la considerazione che è stata doverosamente riservata a tali sue attività ha posto forse un po' in ombra il suo intenso operato come docente di pianoforte, svoltosi — oltre che a Siena, presso i corsi estivi dell'Accademia Chigiana<sup>2</sup> — principalmente a Roma. Nella capitale, infatti, soprattutto nell'ambito dei corsi di perfezionamento pianistico da lui tenuti presso il Conservatorio "S. Cecilia" prima e l'Accademia di Santa Cecilia poi, Casella formò numerosi allievi: alcuni intrapresero una ragguardevole carriera concertistica, molti si dedicarono soprattutto alla didattica, andando a costituire una vera e propria 'scuola' pianistica romana, e altri, infine, misero a frutto gli insegnamenti del maestro nei campi più vasti della composizione e della musicologia.

Ma è necessario fare ancora luce sulla genesi, oltre che sullo svolgimento, di questi corsi di perfezionamento romani in cui Casella insegnò fino al termine della sua vita.

La loro data d'inizio parrebbe attestata senza ombra di dubbio dallo stesso protagonista. Nel suo libro di memorie *I segreti della giara*, infatti, Casella afferma: «Nel 1932–33, venne istituito al R. Conservatorio di Santa Cecilia un corso di perfezionamento pianistico, che S. E. Balbino Giuliano — allora Ministro dell'Educazione Nazionale — volle affidarmi».<sup>3</sup> Tuttavia, come verrà qui illustrato,

---

1. Una precedente versione di questo testo è stata da me esposta nel corso del convegno *Alfredo Casella interprete del suo tempo*, che ebbe luogo presso il Conservatorio dell'Aquila il 26–27 ottobre 2015. Desidero ringraziare Claudio Annibaldi, per avermi elargito alcuni preziosi suggerimenti, Annalisa Bini, per avermi inviato il suo articolo citato alla nota 4, Mila De Santis, per avermi prontamente inviato le scansioni di un articolo contenuto in un volume da lei curato (v. nota 44), altrimenti irraggiungibile a causa della prolungata chiusura delle biblioteche per emergenza sanitaria nella primavera 2020, e la dott. Ilaria Franchina dell'Archivio Storico Capitolino per aver cortesemente verificato i riferimenti del primo articolo citato nella nota 29, sempre durante tale periodo di chiusura. Ringrazio altresì l'Archivio centrale dello Stato per la gentile autorizzazione alla riproduzione delle Figg. 1 e 2.

2. Sui corsi senesi, da lui tenuti dal 1933 al 1942, si veda in questo stesso volume ALESSANDRA CARLOTTA PELLEGRINI, *Casella a Siena tra festival e corsi di perfezionamento*, pp. 195–211.

3. ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, [Sansoni, Firenze 1941], a c. di Cesare De Marchi, il Saggiatore, Milano 2016, p. 154.

numerosi e concordanti documenti archivistici dimostrano inaspettatamente che Casella ricordava male tale data: l'avvio dei corsi va anticipato di ben due anni.

Per comprendere meglio la situazione, si deve innanzitutto precisare che egli non varcava per la prima volta negli anni Trenta il portone di via dei Greci del Conservatorio romano, avendovi insegnato anche parecchi anni prima.

Nel 1896, appena tredicenne, Casella si era trasferito con la madre a Parigi per proseguire lo studio del pianoforte e della composizione nel Conservatorio della capitale francese; terminati gli studi all'età di diciannove anni, il giovane musicista aveva intrapreso con passo sicuro la propria carriera pianistica, compositiva e organizzativa di livello internazionale. All'inizio degli anni Dieci del nuovo secolo, però, egli andava maturando la decisione di rientrare in Italia. Chi avrebbe potuto aiutarlo nel reperimento di un buon impiego era il conte Enrico di San Martino, anch'egli piemontese e amico dei suoi genitori ma soprattutto presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, nonché ideatore e fondatore dei concerti presso l'Augusteo di Roma.<sup>4</sup> Scrive infatti Casella riferendosi a quegli anni: «Ormai il mio ritorno in patria era certo e non si trattava che di trovare a Roma una sistemazione fissa; cosa che il Conte San Martino mi aveva già da tempo formalmente assicurata, e che la morte di Sgambati rendeva certa».<sup>5</sup>

E così nel luglio 1915 gli pervenne la nomina presso quello che non era ancora un conservatorio statale ma il Liceo musicale fondato dall'Accademia di Santa Cecilia;<sup>6</sup> e proprio sulla cattedra di pianoforte che era stata del principale allievo romano di Liszt, Giovanni Sgambati. In realtà, per sostituire il grande pianista appena scomparso il conte di San Martino si era inizialmente rivolto a Ferruccio

---

4. Sui rapporti tra Casella e il conte di San Martino, a volte offuscati da periodi di tensione, e soprattutto sulla ricostruzione delle attività concertistiche del musicista a Roma si veda ANNALISA BINI, *Alfredo Casella e Roma: i rapporti con l'Accademia di Santa Cecilia*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, Atti del Convegno internazionale di studi (Siena 7-9 giugno 2001), a c. di Mila De Santis, Olschki, Firenze 2003 («Chigiana», XLIV), pp. 399-437. Testo di riferimento su Casella e su quel periodo storico-musicale rimane ancor oggi FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista* [Discanto, Fiesole 1984], Libreria Universitaria, con una postfazione, Padova 2018.

5. CASELLA, *I segreti*, p. 97. Giovanni Sgambati era morto il 14 dicembre 1914.

6. CASELLA, *I segreti*, p. 100. Il Liceo musicale fondato dall'Accademia di Santa Cecilia fu regificato nel 1919 (Regio decreto 22 agosto 1919, n. 1672), mutando poi la sua denominazione in Regio Conservatorio a seguito della riforma dell'istruzione artistica di Giovanni Gentile (Regio decreto 31 dicembre 1923, n. 3123). Sulle vicende del Liceo musicale si vedano FRANCESCA VACCA, «... purtroppo i geni non son lì che covano...». *Il Liceo Musicale di Roma dal 1869 al 1886*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. s., II/1-4 1998, pp. 178-205, TERESA CHIRICO, *Il Liceo musicale fra la fondazione e la regificazione*, in *Enrico di San Martino e la cultura musicale europea*, Atti del convegno di studi (Roma, 11-13 maggio 2009), a c. di Annalisa Bini, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2012, pp. 523-52, e DOMENICO CARBONI, *Storia del Conservatorio di Musica "Santa Cecilia" di Roma*, Zecchini, Varese 2017.

Busoni, con cui però non era riuscito a mettersi d'accordo.<sup>7</sup> Casella era quindi per lui quasi una soluzione di ripiego, anche perché, nonostante l'indubitabile stima, il conte forse non ne aveva un'eccelsa considerazione dal punto di vista pianistico: egli scrisse molti anni appresso che dopo Busoni l'Italia non aveva prodotto più nessun vero pianista, a parte il giovane Carlo Zecchi.<sup>8</sup>

L'autobiografia di Casella ci svela anche le inaspettate difficoltà che egli dovette affrontare per inserirsi nell'ambiente della capitale, urtato dalle sue battaglie in favore della musica contemporanea più avanzata: perfino il direttore del Liceo, l'organista lombardo Marco Enrico Bossi, dopo averlo inizialmente accolto «con vivissima cordialità»<sup>9</sup> si trasformò in suo acerrimo avversario. Casella stesso descrive così il proprio audace ma poco gradito intento: «buttarmi a capofitto in quella azione rinnovatrice per la quale mi ero armato da tanto tempo».<sup>10</sup> Per ottenere questo rinnovamento, egli riuscì a fondare, nel 1917, «un organismo musicale che fungesse da “cavallo di Troja” in mezzo all'ambiente che era ancora in massima parte così arretrato e provinciale»:<sup>11</sup> la Società Nazionale di Musica, dopo pochi mesi denominata Società Italiana di Musica Moderna, presieduta proprio dal conte di San Martino (tra i presidenti onorari figurava anche Busoni), con la quale realizzò molti concerti nella sala accademica di via dei Greci.<sup>12</sup> Accanto a moltissimi autori italiani, vennero eseguiti anche i più moderni compositori stranieri, tra cui Satie, Debussy, Ravel, Falla, Skrjabin, Stravinskij; e questo servì da pretesto per scatenare le ire di

---

7. Lo sostiene lo stesso Ferruccio Busoni in una lettera al violinista Arrigo Serato del 7 ottobre 1915, in ANDREA DELLA CORTE, *Arrigo Serato violinista (1877-1948)*, Ticci, Siena 1950 (Quaderni dell'Accademia Chigiana, 22), pp. 36-7. In una successiva lettera al medesimo Serato, Busoni — essendo stato informato della nomina di Casella a Santa Cecilia da una premurosa comunicazione dello stesso pianista — si dichiarò addolorato per non aver avuto la possibilità di porsi alla testa dei giovani musicisti italiani, preconizzando tuttavia al suo collega notevoli disillusioni (lettera di Busoni a Serato del 17 ottobre 1915, *ivi*, pp. 39-40). Casella riporta un estratto di tale lettera nella propria autobiografia, rammaricandosi a sua volta di esserne venuto a conoscenza solo dopo la morte di Busoni: «Di questa lettera, ripeto, non seppi mai nulla sino a qualche mese fa, né mai nelle tante nostre conversazioni avute dopo, Busoni mi lasciò mai indovinare di questo dolore che aveva arrecato al suo animo di italiano la mia nomina romana. Credo però che — anche se egli fosse stato chiamato a Roma — non vi sarebbe rimasto più a lungo che a Bologna, troppa essendo la distanza che divideva la sua mentalità così evoluta da quella dell'Italia di quei tempi» (CASELLA, *I segreti*, p. 101).

8. Lettera di Enrico di San Martino al ministro dell'Educazione nazionale Carlo Maria De Vecchi del 25 marzo 1935, in Bibliomediateca e Archivio musicale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio storico, Archivio postunitario (d'ora in poi I-Rama/AS/AP), Attività didattica, Corsi di perfezionamento, Carteggio, “Ministero della pubblica istruzione”, b. 602, fasc. “Anno 1935”.

9. CASELLA, *I segreti*, p. 105.

10. CASELLA, *I segreti*, p. 108.

11. CASELLA, *I segreti*, p. 112.

12. Di questa società concertistica Casella parla diffusamente nella sua autobiografia *I segreti*, segnatamente alle pp. 112-3, 114-7, 127-8; nelle pp. 114-5 si trovano sommari elenchi dei compositori eseguiti. Su di essa si veda anche BINI, *Alfredo Casella e Roma*, pp. 405-10.

Alessandra Carlotta Pellegrini

ALFREDO CASELLA A SIENA FRA FESTIVAL, CORSI  
E SETTIMANE MUSICALI

Compositore, pianista, direttore d'orchestra, didatta, studioso, trascrittore, direttore artistico e organizzatore, Alfredo Casella trova a Siena il luogo ideale dove esprimere la sua poliedrica personalità artistica. Grazie al sodalizio con il Conte Guido Chigi Saracini, appassionato e generoso mecenate della vita musicale senese, Casella dà il suo incisivo apporto all'ideazione e realizzazione del VI Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea (1928), alle Settimane musicali senesi (1939–1942), insieme con il magistero didattico nei corsi di pianoforte (1933–1942) e di direzione d'orchestra (1938–39) dell'Accademia Musicale Chigiana. Nella giovane e vivace istituzione musicale toscana, dove le radici della tradizione culturale italiana si coniugano con le più innovative tendenze artistiche internazionali, il maestro torinese lascia una preziosa eredità artistica giunta viva e feconda fino ai nostri giorni.<sup>1</sup>

\* \* \*

### Il festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea a Siena

«A chi era venuta un'idea così balzana?». Il Conte Guido Chigi Saracini<sup>2</sup> non si capacita di ciò che legge sul quotidiano «La Tribuna» in quell'estate del 1928:

---

1. Si ringrazia la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, nella persona di Francisco Rocca, per il cortese e sollecito supporto alla consultazione delle lettere da cui sono tratte le citazioni riportate in questo saggio. Si ringrazia altresì Cesare Mancini, responsabile dell'archivio e della biblioteca dell'Accademia Musicale Chigiana, per il proficuo scambio di informazioni sulla documentazione conservata dall'istituzione senese.

2. Guido Chigi Saracini (1880–1965) ha legato il suo nome a Siena dove ricoprì numerosi incarichi amministrativi e onorari. Sin dai giovanili studi musicali — violino e composizione — coltivò un assiduo interesse per la musica, divenendo generoso e sensibile mecenate della vita culturale della sua città. A seguito della improvvisa morte dello zio paterno Fabio Chigi (un incidente di caccia avvenuto il 18 ottobre 1906), Guido rimase erede universale di un cospicuo lascito, insieme con

Siena, la sua Siena, è stata prescelta quale sede del prossimo e imminente Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea.<sup>3</sup> L'interrogativo nasce dalla sorpresa per una notizia del tutto inattesa, forse non del tutto gradita, certamente foriera di riflessioni molteplici. Dalle 'ricordanze' del Conte si apprende che la SIMC aveva appena concluso il suo quinto festival a Salisburgo,<sup>4</sup> tenutosi negli anni precedenti in città di nobile tradizione musicale fra cui — nel 1925 — l'italiana Venezia. Dunque, si chiede il Conte, perché Siena, «la mia piccola, amata Città, non certo musicalissima... sede di un convegno simile. A chi era venuta

---

l'obbligo di aggiungere al casato Chigi anche quello di Saracini. Fin dal 1908, con la formazione del Quintetto Senese (Piero Baglioni e Mario Comucci, violini, Corrado Giannini, viola, Corrado Corradeschi, violoncello, Tonino Ricci, pianoforte) di cui assunse la presidenza, il Conte Chigi sostenne numerosi concerti devolvendo gli incassi in beneficenza. La prima attività di maggiore rilievo risale al 1913, quando il mecenate decide di celebrare il primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi facendo conoscere la *Messa di Requiem* a Siena. Il ruolo di Presidente onorario del Comitato per le onoranze verdiane fu offerto ad Arrigo Boito, letterato, librettista per Verdi nonché senatore del Regno; le celebrazioni videro interpreti di assoluto rilievo fra cui il direttore d'orchestra Edoardo Mascheroni, che aveva tenuto a battesimo il *Falstaff* alla prima scaligera il 9 febbraio 1893. Nella sua dimora di Palazzo Chigi Saracini, dove aveva già effettuato importanti lavori e modifiche, il Conte fece realizzare una sala da musica in stile settecentesco veneziano inaugurata il 22 novembre 1923 nel giorno della festa di Santa Cecilia. La sala fu poi dotata di un organo inaugurato tre anni più tardi. La serie dei concerti *Micat in Vertice* (denominazione tratta dal motto della famiglia) dal 1923 assunse una regolare cadenza per confluire poi nelle attività dell'Accademia Musicale Chigiana, fondata nel 1932. Artisti illustri — fra cui Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ottorino Respighi, Sergej Prokof'ev, Vladimir Horowitz, Paul Hindemith — vennero accolti a Siena in questi anni per interpretare programmi sapientemente innovativi. Gli spazi privati ove poter proporre i concerti consentirono al Conte una assidua autonomia nelle scelte artistiche, anche nei periodi in cui la politica orientò e condizionò pesantemente la vita culturale italiana. Per una più ampia trattazione sulla vita dell'istituzione senese si vedano: LEONARDO PINZAUTI, *L'Accademia Musicale Chigiana da Boito a Boulez*, Electa, Milano 1982 (corredato da dettagliate cronologie) e GUIDO BURCHI – GIULIANO CATONI, *La Chigiana di Siena. Guido Chigi Saracini e la sua Accademia Musicale*, Fondazione Monte dei Paschi, Siena 2008. Le citazioni qui riportate sono tratte dai ricordi del Conte raccolti in GUIDO CHIGI SARACINI, *Ricordanze*, con note e illustrazioni a c. di Olga Rudge, Olschki, Siena 1958 (Quaderni dell'Accademia Chigiana vol. 38), con un capitolo dedicato ai rapporti con Alfredo Casella (pp. 35–41).

3. A proposito della Società Internazionale di Musica Contemporanea, Casella stesso ricorda che «ebbe origine dalla nobilissima iniziativa di alcuni compositori appartenenti alle nazioni ex-nemiche, che vollero organizzare a Salisburgo, nell'agosto del 1922, un "festival" nel quale, per la prima volta dopo il 1919, si udirono musiche di 44 compositori tutti appartenenti a quei paesi che avevano combattuto gli uni contro gli altri. Questa necessità di riprendere al più presto i contatti spirituali che la guerra aveva così dolorosamente interrotto, era da tutti i veri artisti sentita come immediata necessità. [...] Edward J. Dent [...] ne era stato subito eletto presidente». ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara*, [Sansoni, Firenze 1941], nuova ed. a c. di Cesare De Marchi, il Saggiatore, Milano 2016, p. 132. La SIMC promosse il suo primo festival nel 1923 proprio a Salisburgo.

4. Il V Festival annuale della SIMC si era tenuto in realtà nel settembre 1927 a Francoforte sul Meno, dove era stata presa la unanime decisione di realizzare il successivo Festival a Siena. È probabile che il Conte ne leggesse notizia poco dopo la sua conclusione, nello stesso 1927, piuttosto che nell'estate del 1928.

un'idea così balzana?».<sup>5</sup> Il festival della SIMC rappresenta il banco di prova delle avanguardie più avanzate, con programmi di musica contemporanea composta da quella combriccola di «manipolatori di formule al di fuori di ogni ispirazione [...] mirante ad imporre le loro pietose elucubrazioni».<sup>6</sup> Si tratta insomma dell'espressione di quanto più lontano dai gusti musicali del Conte, sempre abile tuttavia nel saper orientare in maniera equilibrata e sapiente una realtà musicale che da lui assume il nome e con lui si identifica.

A svelare l'arcano sulla «balzana idea» provvede lo stesso Casella in un incontro avvenuto a Villa Chigi Saracini. Nelle sue *Ricordanze* Guido Chigi Saracini scrive: «L'anno 1928 ebbe luogo in Siena il VI Festival della S.I.M.C. (Soc[ietà] Int[ernazionale] Musiche Contemporanee), organizzato dalla C.D.N.M. (Corporazione delle Nuove Musiche), di cui era Presidente e «magna pars» il M° Alfredo Casella. Avevo conosciuto il Casella un anno prima quando, in occasione del Palio di Luglio, venne a Siena assieme alla Signora; mi ricercarono cortesemente e vollero visitare la mia casa e le mie raccolte artistiche; ci conoscemmo, insomma»; afferma poi: «Nella estate 1928 io mi trovavo in villeggiatura a Castelnuovo Berardenga, quando mi fu telefonato che il Maestro Casella, di passaggio a Siena, aveva chiesto di me, desiderando parlarmi, e domandava se avessi potuto riceverlo subito, dovendo egli proseguire per Roma nella stessa giornata. Proprio in quei giorni io aveva letto sul quotidiano «La Tribuna» che alla chiusura del V° Festival della S.I.M.C. effettuati a Salisburgo, era stato deciso all'unanimità che il prossimo Festival si sarebbe dovuto tenere a Siena».<sup>7</sup> Nell'incontro — da collocare molto probabilmente, vista la concatenazione degli eventi, in una data anteriore rispetto a quanto riportato dal Conte — Casella illustra la proposta con dovizia di dettagli, ascolta pacificamente le rimostranze del Conte insieme alle sue non benevole opinioni sulla musica contemporanea ma con le qualità di «imperterrito ottimismo»<sup>8</sup> che gli furono sempre riconosciute non sembra lasciare alternative al suo interlocutore: «Impossibile resistergli, impossibile contraddirlo. Casella era una catapulta, che demoliva spietatamente e senza rimedio ogni difficoltà, ogni ostacolo che si presentasse contrario a un suo divisamento, ad una sua idea, ad un ormai concretato e fermo suo desiderio».<sup>9</sup> Anzi — a ben guardare — sembra che da tali rimostranze Casella tragga ulteriore stimolo per i suoi propositi: «proprio tale mia avversione lo persuadeva di fare a Siena il festival suddetto, perché

5. CHIGI SARACINI, *Ricordanze*, p. 35.

6. CHIGI SARACINI, *Ricordanze*, p. 36.

7. CHIGI SARACINI, *Ricordanze*, p. 35.

8. Lettera di Guido Chigi Saracini ad Alfredo Casella, 10 agosto 1943, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Alfredo Casella (da qui in avanti I-Vgc/fc), *Corrispondenza*, L. 2365.

9. CHIGI SARACINI, *Ricordanze*, pp. 37-8.

ALFREDO CASELLA, IL CINEMA, LA MUSICA PER FILM

«[Casella], con la sua musica lineare e dinamica, spesso incline all'umorismo, potrebbe ottimamente commentare dei cartoni animati»  
(Mario Castelnuovo-Tedesco)<sup>1</sup>

All'interno del complicato, e per certi versi contraddittorio, rapporto che la generazione dell'Ottanta ebbe con il cinema, la posizione di Alfredo Casella è del tutto particolare. Se Gian Francesco Malipiero e Ildebrando Pizzetti ebbero delle esperienze dirette con l'universo delle immagini in movimento, alimentate da speranze e in seguito rinnegate da forti disillusioni, Casella non scrisse mai della musica espressamente finalizzata all'allestimento di una colonna sonora. Eppure, come tenderemo di vedere nel corso di queste pagine, molte circostanze riportano il suo nome al cinema e alla musica per film. Questo fatto non deve sembrare strano. Nel 1915, infatti, egli scrive *Pagine di guerra* il cui sottotitolo, *quattro films musicali* per pianoforte a quattro mani, invita enigmaticamente a una serie di supposizioni sulla loro originaria destinazione. Nel corso degli anni Trenta, inoltre, interviene in una delle più accreditate riviste cinematografiche dibattendo i problemi sulla musica per film, allora al centro della riflessione di altri compositori particolarmente attenti alle potenzialità e ai rischi che il cinema comportava per la musica. Non ultimo, egli è stato l'insegnante di alcuni compositori — Nino Rota, Giovanni Fusco e, indirettamente, Angelo Francesco Lavagnino — destinati a esercitare un ruolo di primissimo piano all'interno del cinema italiano e che trovarono una profonda ispirazione nel suo magistero.

---

1. MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, *Il cinema e la musica*, «La Nazione», 15 marzo 1933, p. 5. Il presente articolo riprende e notevolmente amplia alcuni nostri saggi che, in questo nuovo contesto, trovano una collocazione maggiormente compiuta e articolata. Si veda, comunque, ROBERTO CALABRETTO, *Pagine di guerra, quattro films musicali*, in *Musica e cultura della grande guerra*, a c. di Giangiorgio Satragni e Chiara Sandrin, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2016, pp. 19-28; ID., *Musicisti italiani e cinema nel ventennio. La colonna sonora del regime*, in *Musiche del Novecento italiano. Decennio 1930-1940*, STR33873, Stradivarius, Milano 2010; ID., *Nobili padri. La generazione dell'Ottanta e la musica per film del secondo dopoguerra*, in *Fenomeni di generazione: narrazioni, problemi, metodologie*, a c. di Giancarlo Grossi e Myriam Mereu, in «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», III/6, luglio-dicembre 2019, pp. 35-50.

Proprio seguendo queste linee cercheremo di definire quali siano stati i rapporti che hanno unito il suo operato alla settima arte dimostrando come il paladino del nuovo, così il musicista torinese allora appariva agli occhi di tutti, possa essere legittimamente ritenuto, per quanto inconsapevolmente e in maniera indiretta, uno dei principali artefici della musica cinematografica italiana dei primi decenni del secolo.

### **Le Pagine di guerra op. 25**

Iniziamo, pertanto, il nostro *iter* a partire dalla celeberrima opera pianistica che venne alla luce allo scoppio della Prima guerra mondiale, quando Alfredo Casella era rientrato dalla Francia per trasferirsi a Roma, città in cui gli era stata assegnata la cattedra di pianoforte presso il Liceo musicale di Santa Cecilia.<sup>2</sup> I drammatici avvenimenti di quegli anni, com'è noto, hanno esplicitamente ispirato due momenti del suo catalogo: *Pagine di guerra, quattro films musicali* op. 25 per pianoforte a quattro mani (1915) ed *Elegia Eroica, alla memoria di un soldato morto in guerra* op. 29 per orchestra (1916).<sup>3</sup> Se la seconda opera è stata ampiamente indagata,

---

2. Com'è noto, questo è stato il primo momento di un'intensa attività didattica che lo porterà, poi, a tenere i celebri corsi all'Accademia Chigiana di Siena per cui divenne uno dei didatti più rinomati e importanti nel panorama nazionale ed europeo. Per quanto riguarda la figura di Casella come insegnante di pianoforte, si vedano FEDELE D'AMICO, *L'insegnante e il maestro*, in *Alfredo Casella*, a cura dello stesso e di Guido M. Gatti, Ricordi, Milano 1958, pp. 165-83 e in questo volume, CRISTINA CIMAGALLI, *I corsi di perfezionamento pianistico di Alfredo Casella a Roma*, pp. 163-93.

3. «Nell'estate del 1916, avevo concepito un poema funebre che volevo dedicare *alla memoria dei figli d'Italia caduti per la sua grandezza*. Questo poema, del quale terminai la composizione nel tardo autunno del medesimo anno, si chiamò *Elegia eroica* ed aveva la forma di un vasto trittico, una vera e propria marcia funebre iniziale di carattere eroico, un episodio centrale più intimo e di carattere profondamente doloroso, una ultima parte infine ove, ad una raffica di morte che passava violenta sull'orchestra, subentrava una dolcissima ninna-nanna nella quale veniva evocata la patria come una madre che culla il figlio morto. Mi consacrai con tutto l'animo alla creazione di questo poema, nel quale credo di aver dato il meglio di ciò che potevo fare a quei tempi. Il linguaggio ne era duro ed aspro nella prima parte, e poi si riduceva a serena dolcezza verso la fine. Non era certo una delle solite composizioni di circostanza che i compositori mediocri usano scrivere approfittando di avvenimenti bellici e politici eccezionali. Era l'atto di fede di un italiano che sentiva tutta la tragicità del momento e che desiderava celebrare colla sua arte e colla maggiore sincerità il sacrificio di tante giovani vite ed il lutto di tante madri. La esecuzione avvenne all'*Augusteo* il 21 gennaio 1917, e fu diretta dal francese Rhené-Baton. Le due prime parti passarono in un silenzio preoccupante, quello che precede le grandi bufere. Ed infatti, colla terza parte, scoppiò fulminea nel pubblico una ondata di indignazione che ebbe facilmente ragione della tenue e mesta *berceuse* finale della quale non si udì nemmeno una nota. Il baccano durò a lungo dopo la fine del pezzo, e si calmò solamente coll'iniziarsi della seconda parte del concerto. Pochi amici vennero a vedermi dopo. Feci ogni sforzo per dimostrarmi indifferente e

anche in tempi recenti,<sup>4</sup> non molte considerazioni sono state fatte in merito alla prima, per quanto sia sempre stata presente nei programmi concertistici di molti interpreti.

Casella, ovviamente, non è stato l'unico compositore a confrontarsi con la guerra e, solo per rimanere all'interno della generazione dell'Ottanta, anche Pizzetti aveva scritto una *Preghiera per gli innocenti*, movimento lento della Sonata per violino e pianoforte in la maggiore,<sup>5</sup> mentre Francesco Santoliquido aveva reso omaggio agli «*Eroi Italiani caduti sul Piave*» con la *Sagra dei morti*. Due pagine che fanno riferimento alle vicende belliche ma che nella loro organizzazione si mantengono pur sempre nell'alveo della tradizione.<sup>6</sup> Non va, infine, dimenticato Gian Francesco Malipiero che aveva rifiutato la retorica allora imperante legata alla grande guerra con le *Pause del silenzio*. Il conflitto mondiale aveva profondamente sconvolto la sua esistenza e, come ebbe egli stesso a dire, «le opere di questo periodo rispecchia[va]no forse la [sua] agitazione».

*Le Pause del silenzio* non rappresentano nessuna tendenza, nessuna intenzione che non sia puramente musicale. Vennero concepite durante la guerra (1917) quando era più difficile trovare il silenzio e quando, se si trovava, molto si temeva d'interromperlo, sia pure musicalmente. Appunto per la loro origine tumultuosa, in esse non si riscontrano né sviluppi tematici, né altri artifici ai quali il musicista volentieri s'abbandona quando, rinchiuso nella sua officina, ama imitare l'opera del cesellatore.<sup>7</sup>

---

sereno, ma la sera quando tornai a casa, ebbi una impressione di solitudine come non avevo mai avuto prima né mai ritrovai dopo, ed il pianto mi vinse. Il giorno dopo, la stampa fu violentissima come era da prevedersi. Ed alcuni giorni più tardi, Matteo Incagliati che dirigeva allora un periodico pseudo-musicale che si chiamava *Orfeo*, pubblicò un numero speciale ignobilmente volgare e diffamatorio, nel quale venivo rappresentato come un anti-patriota, come un uomo pericoloso per la cultura nazionale e si chiedeva in sostanza il mio allontanamento dal paese» (ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara* [Sansoni, Firenze 1941], nuova ed. a c. di Cesare De Marchi, il Saggiatore, Milano 2016, pp. 113-4).

4. A tal fine si veda FRANCESCO FONTANELLI, *Casella, Parigi e la guerra. Inquietudini moderniste da "Notte di maggio" a "Elegia eroica"*, Albisani - De Sono, Bologna 2015.

5. «Il "largo" nasce da un tema, il primo tema in 3/2 del pianoforte, che il musicista ha udito cantare dentro di sé con queste parole di preghiera: "O Signor Iddio nostro, abbi pietà di tutti gli innocenti che non sanno perché si deve soffrire"» (GUIDO. M. GATTI, *Ildebrando Pizzetti*, Paravia, Torino 1934, p. 75).

6. Citando Carlo Bianchi, Fontanelli sottolinea come «le composizioni nate negli anni del secondo conflitto mondiale siano più 'predisposte' a rispecchiare le strutture psico-percettive di una modernità fratta e meccanizzata. Il "cataclisma tecnologico" di inizio Novecento si era manifestato all'improvviso, senza lasciare il tempo all'arte di metabolizzare l'impatto ed è facile riscontrare ancora, soprattutto in ambito musicale, "una non piena 'sincronia' fra [...] il tema della guerra e i linguaggi ad essa legati"» (FONTANELLI, *Casella, Parigi e la guerra*, p. 209).

7. GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Catalogo delle opere*, in *Omaggio a Malipiero*, Atti del Convegno di studi malipieriani, Venezia (29-30 maggio 1972), a c. di Mario Messinis, Olschki, Firenze

ALFREDO CASELLA MAESTRO DI NINO ROTA.  
UN PROFILO IN CONTROLUCE DAI DOCUMENTI\*

Il problema di prendere una direttiva nei riguardi di Nino non era facile. De Sabata mi si presentò subito alla mente: ma come agguantarlo, nella sua ascesa direttoriale che lo faceva saltare da un continente all'altro senza posa? A Parigi avevo sentito decantare Koechlin come un contrappuntista didatta di primo ordine. Pensai di chiederne a Casella che conosceva a menadito tutti gli esponenti musicali del cenacolo parigino. Mi rispose immediatamente con espansivo slancio, disapprovando l'ingerenza francese a formazione di un ingegno nostrano e offrendosi con entusiasmo come amico, maestro, sostegno artistico di Nino. Non capivo la musica di Casella ma ne ammiravo la sapienza tecnica e il magistero di orchestratore; come uomo ne sentivo vantare le qualità d'ottimismo e generosità professionale non esente da faciloneria, doti queste opportunissime ai bisogni di Nino, già un po' ritenuto di sua natura e difficile con sé e con gli altri.<sup>1</sup>

L'incontro tra Alfredo Casella e il futuro allievo Nino Rota (Milano, 3 dicembre 1911 – Roma, 10 aprile 1979) è rievocato con lucidità da Ernesta Rota Rinaldi, vulcanica madre di un fanciullo prodigio timido e schivo ma difficile da governare,

---

\* Un sentito ringraziamento agli eredi Casella, agli eredi Rota, agli eredi Cecchi d'Amico, a Nicola Scardicchio, a Francisco Rocca (Fondazione Giorgio Cini, Venezia), Gloria Manghetti, Fabio Desideri e Ilaria Spadolini (Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze), Eleonora Pagliero (Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino-Saluzzo), Annalisa Bini (già Direttrice delle Attività culturali dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma) e all'Archivio Storico dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, per aver reso disponibili per la consultazione e per la pubblicazione in trascrizione i documenti citati nel presente scritto, tutti inediti salvo diversa indicazione.

1. ERNESTA ROTA RINALDI, *Mio padre e Storia di Nino*, a c. di Francesco Lombardi, Comune di Reggiolo 1999, p. 53. I due scritti, *Mio padre* e *Storia di Nino*, riuniti qui nella loro prima pubblicazione, sono intimamente connessi con il diario che Ernesta Rota (1880-1954) ha tenuto per molti anni, i cui corposi lacerti, quasi per intero conservati nell'originale forma manoscritta e in trascrizione dattiloscritta nel Fondo Nino Rota presso l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini a Venezia (da qui in avanti I-Vgc/fr), abbracciano un arco temporale compreso tra il 1941 e il 1953. La *Storia di Nino*, cui, come ella annota nel proprio diario, l'autrice ha iniziato a lavorare il 3 marzo 1942, segue la formazione e le prime affermazioni del musicista fin quasi al debutto operistico con *Ariodante*, avvenuto al Teatro Regio di Parma nel novembre del 1942.

costretta alla ricerca di un nuovo insegnante di composizione per il quindicenne talento in esuberante crescita. Un'impresa per nulla semplice.

## A Milano, i primi studi del fanciullo prodigio

Cresciuto a Milano in un musicalissimo ambiente familiare,<sup>2</sup> guidato con energia, tanto più da quando nel 1922 il padre Ercole è venuto a mancare, dalla madre

2. Il nonno materno di Nino, Giovanni Rinaldi (1840–1895), eccellente pianista autore di numerose pagine pianistiche di breve respiro, raccolta ispirazione ed elegante fattura in gran parte edite da Casa Ricordi, aveva sposato la compagna di studi Gioconda Anfossi, come lui insegnante di pianoforte al Collegio delle Marcelline di Genova, dove la famiglia risiedeva. Avviati ad altra attività i figli maschi, sono invece state indirizzate alla musica le tre figlie Adelaide, Margherita ed Ernesta, le ultime due apprezzate pianiste tra il finire dell'Ottocento e i primi decenni del nuovo secolo. Sposate a due fratelli Rota, stabilitesi a Milano e rimaste presto vedove, Margherita ed Ernesta hanno a loro volta educato una terza generazione di artisti: figlio di Ernesta, moglie di Ercole e madre anche di Luigi, Nino; figlie di Margherita, moglie di Giovanni e madre anche di Silvio, Maria (1894–1961) — soprano da camera di rinomata finezza, interprete prediletta di molti tra i maggiori compositori del suo tempo, da Ildebrando Pizzetti a Arthur Honegger, da Mario Castelnuovo-Tedesco a Barbara Giuranna — e Titina (1899–1978), artista e intellettuale notevolissima, scenografa e costumista per il teatro, l'opera e il cinema in collaborazione con registi quali Max Reinhardt, Tatiana Pavlova, Guido Salvini. Accanto alla madre, figura preponderante, talvolta finanche ingombrante, e alla più lontana zia Adelaide (Doda), rimasta a Genova, la zia Margherita (Ita) e, soprattutto, le cugine Maria e Titina hanno costituito per Rota un riferimento affettivo e artistico imprescindibile: Maria, prima destinataria/dedicataria delle sue liriche giovanili, ha sapientemente contribuito all'introduzione del giovane talento nell'ambiente musicale del tempo; Titina è stata confidente e interlocutrice privilegiata per questioni di ordine personale, artistico, spirituale per tutta la vita. Dell'ampia bibliografia rotiana, che molto deve, soprattutto sotto il profilo squisitamente musicologico, alla luminosa figura di Giovanni Morelli e si è negli ultimi anni arricchita di numerosi contributi pubblicati in volumi, periodici e programmi di sala, si citano qui le sole monografie di carattere generale in lingua italiana: PIER MARCO DE SANTI, *Omaggio a Nino Rota*, Comune di Pistoia, Pistoia 1981, confluito in PIER MARCO DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, Laterza, Roma-Bari 1983; *Nino Rota compositore del nostro tempo*, a c. di Dinko Fabris, Orchestra Sinfonica di Bari, Bari 1987; PIER MARCO DE SANTI, *Nino Rota. Le immagini e la musica*, Giunti, Firenze 1992; *La filmografia di Nino Rota*, a c. di Fabrizio Borin, Olschki, Firenze 1999; *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, a c. di Francesco Lombardi, Olschki, Firenze 2000; *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo dalla scomparsa*, a c. di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 2001; *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, a c. di Veniero Rizzardi, RAI-ERI, Roma 2001; *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, a c. di Francesco Lombardi, Olschki, Firenze 2009; *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*, a c. di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012; *L'altro Novecento di Nino Rota*, a c. di Daniela Tortora, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli 2014. Analogamente, le indicazioni bibliografiche relative a Giovanni Rinaldi, Maria Rota e Titina Rota si limitano qui ai soli studi espressamente dedicati. In particolare, su Giovanni Rinaldi: LIDIA CARBONATTO, *Un precursore italiano dell'impressionismo musicale: Giovanni Rinaldi*, «La rassegna musicale», XIV/12, dicembre 1941, pp. 453–62 (primo studio edito sul musicista, cui Ernesta Rota Rinaldi ha offerto l'ausilio dei propri ricordi e di documentazione

Ernesta, donna di forte personalità, vivace intelligenza e vasti interessi, Nino ha appreso quasi per gioco le nozioni fondamentali della teoria musicale frequentando il corso tenuto da Alessandro Perlasca<sup>3</sup> in casa di Arturo Toscanini, carissimo amico della famiglia Rota,<sup>4</sup> e al Conservatorio di Milano, grazie a una speciale licenza concessa dal direttore Gallignani, ha seguito per un anno scolastico le lezioni di teoria e solfeggio di Paolo Delachi e quelle di composizione di Giacomo Orefice<sup>5</sup> prima di stupire, undicenne, il pubblico milanese come autore di *L'infanzia di San Giovanni Battista*, oratorio per soli, coro e orchestra su libretto di Silvio Paganini — eseguito a Milano presso l'Istituto dei Ciechi il 22 aprile 1923 e replicato a Tourcoing nell'autunno dello stesso anno — e di veder pubblicata nel 1924 da Casa Ricordi la lirica per voce e pianoforte su testo di Rabindranath Tagore *Perché si spense la lampada?*. Sospinta dal conclamato successo, l'aspirazione a che il figlio non ancora adolescente studi, pur da privatista, composizione con Ildebrando Pizzetti, legato da stima e amicizia ad Arturo Toscanini e nello stesso 1924 nominato direttore del Conservatorio di Milano, viene dunque perseguita senza alcun timore reverenziale da Ernesta Rota e accolta con benevolenza dal musicista, favorevolmente impressionato da un talento tanto straordinario. Il percorso educativo intrapreso si interrompe tuttavia neppure due anni dopo, quando appena quattordicenne il giovane Nino compone, su libretto proprio tratto da una fiaba di Hans Christian Andersen, l'opera *Il principe porcaro*:<sup>6</sup> la prorompente creatività

---

personale); GIANCARLO CARDINI, *Giovanni Rinaldi, un solitario innovatore nell'Italia pianistica dell'Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVIII/2, 1994, pp. 161–76; GIAN PAOLO MINARDI, *Giovanni Rinaldi 'lo Chopin italiano'*, in *Tasti neri tasti bianchi*, a c. di Anelide Nascimbene e Marco Ruggeri, LIM, Lucca 2011, pp. 3–17; su Maria Rota, con specifico riferimento alla sua collaborazione artistica con il cugino Nino: ELEONORA DI CINTIO, *La committenza affettuosa*, in *L'altro Novecento di Nino Rota*, pp. 25–53; su Titina Rota: VITTORIA CRESPI MORBIO, *Titina Rota alla Scala*, Allemandi, Torino 2005; EAD., *Titina Rota. Teatro Cinema Pittura*, Amici della Scala – Grafiche Step Editrice, Parma 2015.

3. L'innovativo metodo di alfabetizzazione musicale elaborato da Alessandro Perlasca, fondato sull'utilizzo di tessere e blocchi di cartone — non dissimile dal Seppings Music Method con il quale negli stessi anni a Lowestoft il piccolo Benjamin Britten acquisiva le prime nozioni musicali — e illustrato dall'autore nell'opuscolo *L'insegnamento oggettivo della musica*, Quintieri, Milano 1912, è rimasto nel tempo molto caro a Rota, che lo ha più volte evocato. Cfr. LEONARDO PINZAUTI, *Intervista a Nino Rota*, in *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 141–9: 144.

4. Arturo Toscanini ha seguito con costante attenzione e affettuosa partecipazione la crescita umana e artistica del giovane Nino. Tra gli alunni del corso di Perlasca che quell'anno Toscanini ha ospitato in casa propria anche sua figlia Wanda, futura moglie di Vladimir Horowitz.

5. «Il maestro Orefice, spirito largo, colto, dava al suo corso un tono di cameratesco scambio d'idee. Esaminava partiture d'autori facendone osservare ai discepoli le caratteristiche e qualità. Seguiva e rivedeva nota per nota le partiture in lavoro degli allievi; ne studiava con loro le possibilità di svolgimento; suggeriva modifiche, modulazioni, armonie, cercando di sviluppare in ognuno un suo personale modo di sentire» (ROTA RINALDI, *Mio padre e Storia di Nino*, p. 34).

6. *Il principe porcaro*, pomo della discordia nel complicato rapporto tra Pizzetti e Rota, è valso a lungo quasi come biglietto da visita per il giovane compositore, che ne ha spesso proposto al

SPIGOLATURE: NUOVE FONTI SUI RAPPORTI  
CASELLA – MORTARI

Che i rapporti fra Alfredo Casella e Virgilio Mortari fossero stati intensi e di proficua collaborazione era ben noto agli studiosi: esponente di spicco fra gli allievi della così detta generazione dell'Ottanta, Mortari<sup>1</sup> legò il proprio nome a quello di Casella non solo nella collaborazione alla direzione artistica delle Settimane musicali chigiane di Siena, fra il 1939 e il 1943, ma soprattutto nella stesura e compimento del notissimo trattato *La tecnica dell'orchestra contemporanea*,<sup>2</sup> che tanta fortuna ebbe e continua ad avere a livello nazionale e internazionale. Le giornate di studio dedicate a Virgilio Mortari, tenutesi al Conservatorio di Bari nel dicembre del 2018,<sup>3</sup> hanno costituito una preziosa occasione per avviare l'esplorazione sistematica della biblioteca e archivio Mortari, conservati nelle collezioni dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, e l'emergere di documentazione inedita nell'archivio consente oggi di gettare nuova luce sul rapporto fra questi due musicisti.

---

1. Nato a Milano, Mortari (1902–1993) fu allievo di Pizzetti, ma ben presto entrò nell'orbita dei 'caselliani'. Con Dante Alderighi, pianista e compositore, venne infatti ascritto al 'Gruppo dei tre' attivo a Roma alla metà degli anni Venti, composto inizialmente da Mario Labroca (allievo di Respighi e Malipiero), Vittorio Rieti e Renzo Massarani, ambedue allievi di Respighi. Il gruppo era unito più che da un linguaggio comune, da «una solida formazione musicale e da tendenze latamente moderniste (neoclassiche)», rispetto alle quali Mortari si differenzia per una iniziale, convinta adesione alla corrente futurista. Cfr. FIAMMA NICOLODI, *Musica a Roma nella prima metà del '900* in *Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven*, Beiträge der Tagung "Rom, die Ewige Stadt in Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung" am Deutschen Historischen Institut in Rom (18.–30. September 2004), hrsg. von M. Engelhardt, *Analecta musicologica*, Bd 45, 2011, pp. 478–98: 480. Cfr. anche ALFREDO CASELLA, *Jeunes et indépendants*, in «La revue musicale», VIII 1926–27, pp. 62–7.

2. Prima edizione: Ricordi, Milano 1948. Nel fondo Mortari si conservano una copia della seconda edizione italiana: ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 2ª ed. riveduta, Ricordi, Milano 1950; una copia della traduzione in spagnolo (*La técnica de la orquesta contemporánea*, traducción de A. Jurafsky. Ricordi americana, Buenos Aires circa 1950 [ristampa 1955]), una in traduzione romena (*Tehnică orchestrei contemporane*, [trad. di Tatiana Nichitin] Ed. muzicali a Uniunii compozitorilor, Bucaresti 1965) e una in traduzione ungherese (*A mai zenekar technikája, a hangzerelés alapismeretei*. Zeneműkiadó, Budapest 1978).

3. «Mortari25. Musica, ricerca, didattica per Virgilio Mortari (1902–1993)», Bari, Auditorium Nino Rota del Conservatorio Niccolò Piccinni, 14–15 dicembre 2018, progetto coordinato da Annamaria Bonsante e Francesco D'Orazio.

Giunto in dono dagli eredi del compositore nel 2000,<sup>4</sup> il fondo, molto cospicuo, si compone di otto serie, articolate secondo lo schema seguente:

- I. Opere di Virgilio Mortari
  - Teatro musicale e balletti
  - Orchestra
  - Orchestra con solista
  - Musica da camera
  - Trattati di strumentazione e di contrappunto
  - Trascrizioni in edizione moderna
  - Saggistica, recensioni
- II. Carteggio
- III. Documenti e altre carte
- IV. Fotografie, disegni, dipinti
- V. Libretti per le opere da lui composte
- VI. Ritagli stampa, programmi, cataloghi editoriali
- VII. Microfilm di manoscritti di opere italiane del XVII e XVIII secolo
- VIII. Archivio sonoro

Il fondo è stato catalogato in parte, e limitatamente alle collezioni librerie (partiture e spartiti, manoscritti e a stampa, letteratura musicale e periodici), mentre è tuttora in corso il riordino e l'inventariazione della parte archivistica.

In una prima ricognizione della documentazione, mi sono imbattuta nel materiale relativo alla stesura e alla redazione del trattato intitolato *La tecnica dell'orchestra contemporanea* al quale Alfredo Casella lavorò in collaborazione con Mortari negli ultimi mesi della sua vita, e che quindi rappresenta l'ultima sua opera — l'unica didattica —, opera completata e a lui dedicata da Mortari, che la diede alle stampe nel 1948.

La documentazione fin qui rinvenuta è costituita da tre faldoni (nella sezione Opere di Virgilio Mortari – Trattati di strumentazione e contrappunto della I serie) contenenti bozze e appunti del trattato, che riflettono le fasi successive di stesura dell'opera, da quella di concezione dell'opera stessa, della sua struttura e articolazione, avvenuta con ogni evidenza in stretta collaborazione fra i due autori, fino a quella che sembrerebbe una seconda bozza di stampa. Nel primo faldone si trovano due fascicoli, uno contenente parte dei lucidi dattiloscritti per il trattato, ovvero quarantasei pagine di esempi musicali con testo intercalato; l'altro, molto

---

4. Il fondo, nell'Archivio storico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, d'ora in poi indicato come: I-Rama/AS/fm, è stato dichiarato di alto valore storico il 10 luglio 1997 dalla Sovrintendenza ai Beni archivistici del Lazio. Una prima descrizione del fondo, con particolare attenzione alla parziale descrizione del carteggio, è consultabile *online* sul portale della bibliomediateca: [http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu\\_str=0\\_1\\_1\\_1&numDoc=27](http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_1_1_1&numDoc=27).



Fig. 1. Alfredo Casella – Virgilio Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, frontespizio, 2<sup>a</sup> ed. riveduta, Ricordi, Milano 1950.  
Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fondo Mortari.

Renzo Giuliani

## L'INTITOLAZIONE DEL CONSERVATORIO DI MUSICA DELL'AQUILA AD ALFREDO CASELLA

In questo breve scritto si proverà a dimostrare che la decisione di intitolare il Conservatorio di Musica dell'Aquila ad Alfredo Casella scaturì non solo da motivazioni presenti nella neonata istituzione ma anche, in misura considerevole, da ragioni culturali e convinzioni sedimentate da tempo nel territorio, radicate soprattutto nell'ente che dette avvio al risveglio musicale cittadino del secondo dopoguerra, la Società Aquilana dei Concerti Bonaventura Barattelli. Approfondimenti e ricerche, effettuati in prevalenza su materiale inedito presente nell'archivio documentale di quest'ultima, hanno consentito di circostanziare alcuni eventi significativi che ebbero luogo in città sia quando Casella era ancora in vita, sia poi alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, quando cioè si decise di aprire prima una sezione staccata e quindi un nuovo conservatorio a L'Aquila.

Un primo elemento utile da rilevare, in merito a ciò di cui ci stiamo occupando, è in una notizia di cronaca di oltre ottanta anni fa: Alfredo Casella fu presente nel capoluogo abruzzese per effettuare un concerto. Suonò infatti nel Teatro Comunale cittadino il 6 marzo del 1937, in una formazione cameristica che lo vedeva impegnato al pianoforte insieme ad Alberto Poltronieri al violino e Arturo Bonucci al violoncello, in un programma che comprendeva l'esecuzione del Trio in re maggiore op. 70 n. 1 di Beethoven, cui si aggiungevano il Trio in re maggiore di Clementi-Casella, la *Siciliana e burlasca* op. 23 bis dello stesso maestro e il Trio in si bemolle maggiore op. 99 di Schubert. È singolare constatare come alcuni giorni prima, più precisamente il 20 febbraio, nello stesso teatro, aveva effettuato un recital anche la giovane e apprezzata pianista Ornella Puliti Santoliquido, già allieva di Casella (il quale la cita, con encomio, nella sua autobiografia, ricordandone la «magistrale» esecuzione del suo trittico *Sinfonia, arioso e toccata*<sup>1</sup>), che divenne una presenza concertistica tra le più costanti delle stagioni musicali aquilane del secondo dopoguerra. Comunque, e questo è ancora più interessante nello sviluppo del nostro ragionamento, entrambi gli eventi furono organizzati nell'ambito delle iniziative del Gruppo Universitario Fascista da Nino Carloni, il futuro

---

1. ALFREDO CASELLA, *I segreti della giara* [Sansoni, Firenze 1941], a c. di Cesare De Marchi, il Saggiatore, Milano 2016, p. 169.



Fig. 1. «Corriere d'Abruzzo», 6 marzo 1937, annuncio del concerto del trio Casella, Poltronieri, Bonucci (Trio Italiano). L'Aquila, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi.

fondatore e direttore artistico della Società Aquilana dei Concerti Barattelli, sin dalla sua costituzione un vero e proprio punto di riferimento culturale della città.<sup>2</sup>

Ma andiamo avanti con gli anni ed arriviamo a ridosso dell'apertura della nuova sezione staccata aquilana del Conservatorio di Roma. È Renzo Silvestri, pianista, compositore e al tempo anche presidente dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, che il 25 agosto del 1967, da Salisburgo, così scriveva all'avvocato Nino Carloni:

Devo [...] riconoscere che, oltre alla volontà della città, manifestatasi provvedendo e garantendo quanto la legge sulla istituzione delle Sezioni nei Conservatori esige, è stata determinante la tua inflessibile volontà la quale non ha mai conosciuto (eppure non mancavano) difficoltà ed ostacoli creando: prima una Società di Concerti degna di una grande Città, una Società la cui attività artistico-culturale [...] è meritatamente nota in tutto il mondo della Musica, ed ora l'istituto per l'insegnamento delle discipline musicali». Dalla stessa lettera

2. Sulla storia della Società Aquilana dei Concerti Bonaventura Barattelli si vedano i due volumi dell'«Annuario della Società Aquilana dei Concerti "B. Barattelli" (1946-1986)»: WALTER TORTORETO, *40 Anni per la Musica*, con una Introduzione di Roman Vlad, una Prefazione di Goffredo Petrassi, una Testimonianza di Nino Carloni, L'Aquila 1986; PAOLA FERELLA - WALTER TORTORETO - MICHELANGELO ZURLETTI, *40 Anni per la Musica* (vol. II), *Schede e indici*, L'Aquila 1987. Si ringrazia l'Ente Musicale Società Aquilana dei Concerti Bonaventura Barattelli per la preziosa e costante collaborazione assicurata durante la stesura del saggio.

apprendiamo, inoltre, che l'idea di aprire una istituzione di formazione musicale cittadina risale ai primi anni Cinquanta: «Se ben ricordi, fin dal lontano 1951 o 52 articolammo insieme un progetto per un Liceo Musicale, progetto che pur approvato in sede amministrativa locale non trovò accoglimento governativo.<sup>3</sup>

Chiaro, comunque, il pensiero di Silvestri sul ruolo decisivo che ebbero Carloni, come figura cardine dell'intero progetto, e la imponente e qualificata attività della Società Barattelli da lui fondata nel 1946 (circa 600 i concerti effettuati nel capoluogo abruzzese, a tutto il 1967) nel convincere il governo centrale ad autorizzare quell'apertura negata in precedenza, fatto eccezionale questo se si considera che al tempo, nel nostro paese, i conservatori di musica erano solo quattordici.<sup>4</sup>

Per sottolineare ancor più quanto appena espresso, riportiamo anche uno stralcio della lettera che il compositore Goffredo Petrassi, accademico di Santa Cecilia e al tempo presidente della Società Barattelli, aveva inviato due giorni prima da Roma sempre all'avvocato Carloni: «L'istituzione all'Aquila di una sede distaccata del Conservatorio romano è un fatto importante. Ancora una volta si deve alla tua fede, alla tua tenacia questa realtà, e tutti noi musicisti te ne siamo grati».<sup>5</sup>

Petrassi fu subito una figura centrale nell'avvio e nel successivo sviluppo della straordinaria attività svolta dalla Società concertistica aquilana, di cui fu sin dalla fondazione componente del Consiglio dei Musicisti (inizialmente denominato Comitato dei Musicisti)<sup>6</sup> e in seguito presidente (dal 1966 al 1969) e direttore arti-

---

3. Lettera di Renzo Silvestri a Nino Carloni, 25 agosto 1967, conservata nell'Archivio della Società Aquilana dei Concerti Bonaventura Barattelli, L'Aquila (da qui in poi: Aq/AB). A riprova di quanto Nino Carloni da tempo ritenesse importante la creazione all'Aquila di un istituto per gli studi musicali, in una lettera datata 21 agosto 1946, da lui inviata all'allora Sindaco della città Carlo Chiarizia, troviamo già la richiesta di sostenere l'istituzione di un Liceo musicale nel capoluogo abruzzese, su un modello didattico elaborato sempre da Renzo Silvestri (in Aq/AB).

4. Dopo il telegramma del 10 agosto 1967 con cui il Ministro della Pubblica Istruzione Luigi Gui comunicava al Sindaco della città dell'Aquila, in accoglimento dell'istanza avanzata dall'Amministrazione comunale, di aver disposto l'apertura di una sezione staccata del Conservatorio di Musica di Roma nel capoluogo abruzzese (se ne riporta notizia nell'articolo *Una sezione staccata a L'Aquila del conservatorio di Santa Cecilia*, «Il Mattino», 11 agosto 1967, p. 7 della Cronaca dell'Abruzzo), veniva stipulata il 26 settembre 1967 la successiva convenzione, sottoscritta dall'Ispettore Generale della Pubblica Istruzione, Tommaso Belmonte, su delega del Ministro, dal Direttore del Conservatorio di Musica di Roma, Renato Fasano, autorizzato anch'egli dal Ministro, e dal Sindaco della città, Tullio De Rubeis, in virtù di un'apposita delibera del Consiglio comunale, ultimo passaggio amministrativo necessario per l'inizio dell'attività didattica fissato al 1° ottobre 1967 (*Convenzione per l'istituzione all'Aquila di una sezione staccata del Conservatorio di Musica "S. Cecilia" di Roma*, 26 settembre 1967, conservata nell'Archivio del Conservatorio di Musica Alfredo Casella, L'Aquila).

5. Lettera di Goffredo Petrassi a Nino Carloni, 23 agosto 1967, in Aq/AB (Fig. 2).

6. Nel 1946, alla fondazione della Società concertistica, veniva istituito in seno alla stessa un Comitato dei Musicisti; il Consiglio provvisorio della Barattelli (organismo eletto alla prima assemblea dei soci) decise «su proposta del Direttore artistico (Nino Carloni), l'iscrizione nel

Benedetta Saglietti

LA SECONDA VITA DIGITALE DI ALFREDO CASELLA:  
UN COMPOSITORE SU TWITTER

*dedicato alla memoria di Daria Nicolodi*

**Torino 2016: un festival al Regio, un ritorno in libreria e un progetto social**

Il progetto digitale che ho ideato e realizzato su Twitter<sup>1</sup> (un *social media* basato sulla condivisione di notizie, sulla cui bacheca gli utenti postano e interagiscono con messaggi chiamati *tweet*) a partire dall'inizio del 2016 per dare una 'seconda vita digitale' ad Alfredo Casella nasce dal potente impulso creativo ricevuto dal Festival *Alfredo Casella. L'arte italiana di un musicista internazionale*, organizzato dal Teatro Regio di Torino dall'11 al 24 aprile di quello stesso anno. Il Regio, grazie all'opera di *networking* dell'allora direttore artistico Gastón Fournier Facio, aveva ideato due settimane di eventi attorno alla figura e all'opera di Casella, nato a Torino il 25 luglio 1883. Al Festival dedicato al compositore — il primo di una serie creata dal Regio, cui seguirono quelli su Vivaldi nel 2017 e su Richard Strauss nel 2018<sup>2</sup> — collaborarono molte e diverse istituzioni cittadine, grandi e piccole, non

---

1. Twitter nasce a San Francisco (USA) il 15 luglio 2006. Le interazioni fra gli utenti si stabiliscono 'seguendo' un altro *account* o venendo seguiti a propria volta (*follower* è l'utente che segue il mio *account*, *following* è il seguire il profilo di un altro utente). Due caratteristiche principali: la prima, a differenza di altri *social media*, come Facebook, è che il rapporto tra utenti non è paritetico, un *account* potrebbe in teoria non seguire nessun altro, ma essere a sua volta seguito da molti o pochi utenti; la seconda è stata, per molti anni, la limitazione testuale a 140 caratteri che garantiva concisione e immediatezza di utilizzo. A causa della concorrenza di Facebook (che di fatto non prevede limiti testuali), nel maggio 2016 la società proprietaria di Twitter ha cambiato per la prima volta il funzionamento della piattaforma, facendo sì che nomi degli utenti e link delle immagini non fossero conteggiati nei canonici 140 caratteri. Infine, nel settembre 2017, Twitter ha raddoppiato la lunghezza dei messaggi, portandola a 280 caratteri. L'indirizzo web del progetto di cui parlo è [http://twitter.com/Alfredo\\_Casella](http://twitter.com/Alfredo_Casella).

2. Per il festival 2018 cfr. il catalogo *Richard Strauss e l'Italia, testi e percorso iconografico* di Giangiorgio Satragni, Allemandi-Teatro Regio, Torino 2018.

solo musicali:<sup>3</sup> rese davvero onore alla molteplicità degli interessi di Casella (che — oltre a essere compositore, pianista e direttore d'orchestra — fu didatta, valente organizzatore musicale, saggista e instancabile divulgatore di musiche nuove e antiche) e seppe far dialogare in modo virtuoso realtà diverse, ampliando la prospettiva a trecentosessanta gradi.

Il Festival Casella era stato inaugurato dall'incontro con proiezioni *Immagini di una vita* a cura di Fiamma Nicolodi, alla presenza della madre Fulvia Casella Nicolodi, figlia di Alfredo, che apriva la mostra documentaria *Casella intimo*, a cura di Simone Solinas.<sup>4</sup> In programma l'esecuzione di opere di raro ascolto come *La favola di Orfeo*,<sup>5</sup> *La Giara* e altri brani caselliani nella *Pirandello suite* (spettacolo di danza ispirato a opere di Luigi Pirandello, in prima assoluta),<sup>6</sup> concerti sinfonici e cameristici, presentazione di dischi e libri, il convegno *Il tempo e la musica di Alfredo Casella* e la conferenza con ascolti *La donna serpente. Intellettualismo e fantasia in Alfredo Casella*, entrambi a cura di Giorgio Pestelli, la messa in scena de *La Donna Serpente* diretta da Gianandrea Noseda, in prima esecuzione a Torino,<sup>7</sup> trasmessa

---

3. Il Festival prevedeva la collaborazione della Città di Torino, del Teatro Regio Torino e della sua Filarmonica, e, tra le altre istituzioni, dell'Accademia Corale Stefano Tempia, dell'Unione Musicale, della De Sono Associazione per la Musica, dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, dell'Associazione Concertante, progetto Arte&Musica, del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale e del Museo Nazionale Del Cinema.

4. La mostra, organizzata cronologicamente, esponeva documenti provenienti dalla Fondazione Giorgio Cini (Fondo Alfredo Casella), dall'Archivio Storico del Teatro Regio e da collezioni private. Era suddivisa in undici sezioni: *Torino 1883*, *Parigi 1896*, *I primi viaggi in Russia*, *Schieramenti opposti* (sulla contrapposizione tra Société Musicale Indépendante e la Société Nationale de Musique), *Salotti e rivoluzioni musicali* (tra Parigi — lo scandalo del *Sacre*, la prima di *Notte di maggio*, il ruolo di Debussy in quegli anni — e Roma, dove la *Suite* di *Petrouschka* sotto la direzione di Casella approda all'Augusteo), *Roma 1915* (il trasferimento), *Nuove musiche per l'Italia* (sulla Corporazione delle Nuove Musiche), *Tournée internazionali*, *Un italiano in America* (sui Concerti popolari 'Pops' della Boston Symphony Orchestra), *Organizzatore e operista*, *Finale* (sull'ultimo quindicennio di carriera). Non è prevista la pubblicazione di un catalogo. Cfr. anche ALBERTO MATTIOLI, *Da noi Casella ogni giorno c'era il Novecento*, «La Stampa», 12 aprile 2016, anche online <https://www.la-stampa.it/cultura/2016/04/12/news/da-noi-casella-ogni-giorno-c-era-il-novecento-1.36593577>.

5. Silvio Gasparella, direttore, Dario Tabbia, maestro del coro, Filarmonica Teatro Regio Torino, Accademia Corale Stefano Tempia. Orfeo: Dario Prola, Euridice: Kate Fruchterman, Aristeo: Devis Longo, Plutone: Renzo Xiaoyu.

6. Coreografia, regia e video di Massimiliano Volpini, costumi di Laura Viglione, luci di Mario Merlino. Nuovo allestimento del Teatro Regio Torino. Questi i numeri del balletto: *Sei*, liberamente ispirato a *Sei personaggi in cerca d'autore*; *Il naso di Gengè*, liberamente ispirato a *Uno, nessuno e centomila*; *La giara*. Danzatori: Emanuela Boldetti, Roberta Inghilterra, Mariacaterina Mambretti, Claudia Manto, Francesca Raballo, Viola Vicini, Gianni Camperchioli, Roberto Orlacchio, Giuseppe Paolicelli, Mirand Pulaj, Daniele Salvitto, Douglas Zambrano.

7. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati, costumi di Gianluca Falaschi, coreografia di Riccardo Olivier, Claudio Fenoglio, maestro del coro, compagnia di danza Fattoria Vittadini. Cast: Piero Pretti, tenore (Altidòr), Carmela Remigio, soprano (Miranda), Erika Grimaldi, soprano (Armilla e Una voce nel deserto), Francesca Sassu, soprano (Farzana e La corifea), Anna

in diretta televisiva dal canale Rai 5; oltre all'omonima fiaba teatrale tragicomica in tre atti di Carlo Gozzi in scena alle Fonderie Limone nell'ambito del teatro di prosa, con la *mise en espace* di Valter Malosti per il Teatro Stabile. Completavano il quadro alcuni progetti speciali, come le proiezioni cinematografiche associate a *Pagine di guerra* e *La Giara* al Cinema Massimo, e la ricostruzione del primo concerto tenuto a Torino da Casella al Circolo degli Artisti (oggi Circolo dei lettori) a cura dell'Orchestra da camera Giovanni Battista Polledro, diretta da Federico Bisio, un evento ideato da chi scrive.<sup>8</sup>

Il mio vivo desiderio che Torino onorasse in maniera adeguata Casella, rinnovatosi ogni volta che mi trovavo a passare sotto le finestre dell'appartamento di via Cavour 41, dove egli nacque, l'attenta organizzazione del Festival, uniti alla sensazione che i tempi fossero maturi per testare l'interesse che, ipoteticamente, circondava ancora la personalità di Casella, mi convinsero dunque ad aprire un *account social*, su Twitter, per promuovere la sua figura. In quel momento, nei primi mesi del 2016, insieme a Giangiorgio Satraggi, stavo per dare alle stampe una nuova curatela della monografia che Casella scrisse su Igor' Stravinskij, la prima in assoluto mai apparsa sul compositore russo. Col titolo *Strawinski* [*sic*] il testo era uscito in una prima versione sintetica (64 pagine) nel 1926, in forma di *plaquette* presso il raffinato editore Formiggini<sup>9</sup> di Roma nelle *Medaglie*: una bella collana che constava di centoventinove volumetti, in diciottesimo, con copertina leggera, pubblicati tra il 1909 e il 1938, in vendita al prezzo di una lira ciascuno. La biografia fu poi interamente rielaborata, ampliata e portata a termine da Casella nel 1946

---

Maria Chiuri, mezzosoprano (Canzade). Nuovo allestimento a cura del Teatro Regio di Torino in coproduzione con il Festival della Valle d'Itria, cfr. più oltre, nota 14, per i dvd. Per qualche tempo lo spettacolo del Regio si potrà vedere anche *online* su RaiPlay, al link: <https://www.raiplay.it/programmi/ladonnaserpente>.

8. Concerto tenutosi nella sala grande del Circolo dei Lettori l'8 aprile 2016. Il primo concerto del giovane Casella avvenne nell'aulica sala torinese (all'epoca appartenente al Circolo degli Artisti) il 15 aprile 1894, dove ancora oggi si trova il pianoforte a coda Lipp di fine Ottocento. Al concerto Casella aveva partecipato sia in veste di camerista (nella prima parte fu suonato il *Trio* in do minore, op. 1 n. 3 di Beethoven) sia come pianista solista. A centoventidue anni di distanza è stata eseguita da Chiara Biagioli la seconda parte di quel memorabile concerto d'esordio. In programma: J. S. Bach, *Preludio* e *Giga* dalla *Partita* n. 1, BWV 825, G. F. Händel, *Gavotta variata* dalla *Suite* HWV 441, G. Martucci, *Scherzo* op. 23 e *Improvviso* op. 17, G. Sgambati, *Toccata* dai *Quattro pezzi di seguito* op. 18, C. M. von Weber, *Polacca brillante* op. 72. La locandina è reperibile qui: <https://benedettasaglietti.com/2016/04/01/debutto-alfredo-casella-torino-1894/>.

9. Circa l'interessante vicenda umana ed editoriale di Formiggini, cfr. MARIA AGNESE ARIAUDO, *Angelo Fortunato Formiggini. Profilo di un editore*, La scuola di Pitagora, Napoli 2019; NUNZIA MANICARDI, *L'ultima giornata dell'editore Formiggini. Romanzo-verità*, Edizioni Il Fiorino, Modena 2016; ANTONIO CASTRONUOVO, *Libri da ridere. La vita, i libri e il suicidio di Angelo Fortunato Formiggini*, Stampa Alternativa, Roma 2005. A Modena (Galleria Estense, Sala Mostre e Biblioteca Estense Universitaria) si è tenuta la mostra *Angelo Fortunato Formiggini. Ridere, leggere e scrivere nell'Italia del primo Novecento*, curata da Matteo Al Kalak (28 febbraio-30 giugno 2019).

# INDICE DEI NOMI

a cura di Elena Lupoli

## A

Abbado, Michelangelo, 262n  
Adamo, Nunziata, 185  
Adler, Oscar, 265n, 269n, 316n  
Adorno, Theodor W., 26, 74, 76n, 115, 116, 121, 232, 244, 247  
Affricano, Nelly, 182  
Agamben, Giorgio, 115  
Agosti, Guido, 180, 203, 203n, 204, 225, 273n, 293, 293n, 336n, 339  
Agostini, Giuseppe, 346n  
Agostini Bitelli, Giuseppina (Pina), 264n, 322, 322n  
Al Kalak, Matteo, 351n  
Akmentius, Elena, 185  
Albanese, Licia, 282n  
Albeniz, Isaac, 271n, 294  
Alderighi, Dante, 200, 265n, 271, 271n, 272, 307n, 316n  
Alessandri, Giuseppe, 271n  
Alessandrini, Goffredo, 228  
Alfano, Franco, 201n, 279n  
Alfieri, Dino, 110  
Amatucci, Maria, 188  
Andersen, Hans Christian, 259, 260n  
Anfossi, Gioconda, 258n  
Annibaldi, Claudio, 163n, 177n, 345, 346n  
Antonioni, Francesco, 302n  
Antonioni, Michelangelo, 242, 243, 248, 248n, 252, 254n, 256  
Apollinaire, Guillaume, 6, 25, 31  
Aprea, Bruno, 346n  
Arbasino, Alberto, 346  
Arena, Maurizio, 289n  
Ariaudo, Maria Agnese, 351n  
Ariosto, Egidio, 234n  
Ariosto, Ludovico, 287

Aristarco, Guido, 235n  
Aristosseno, 32  
Austin, Christopher, 351  
Azzarello, Anna Maria, 182  
Azzimonti, Giovanni, 90

## B

Bach, Carl Philipp Emanuel, 359n  
Bach, Johann Sebastian, 46n, 53, 57, 124, 173, 176n, 178, 189, 193, 225n, 255, 271n, 276n, 280n, 294, 317, 351n, 359  
Bacchelli, Riccardo, 231  
Badii, Ezio, 90, 109  
Baglioni, Piero, 196n  
Bagnoli, Eugenio, 178, 179, 186, 293, 293n, 294  
Balanchine, George, 226  
Baldereschi, A. Maria, 183  
Baldeschi, M. Teresa, 183, 184, 189, 191, 192  
Balla, Giacomo, 15n, 36  
Ballardini, Gino, 183, 184  
Ballerini, Luca, 355n  
Ballista, Antonio, 355, 355n  
Balzac, Honoré de, 224  
Banfi, Antonio, 262n  
Baracchi, Walter, 187  
Barattelli, Lucio, 346n  
Barbetti, Bruna, 183  
Bardas, Stefan, 183, 184, 191, 193  
Barriera de Sanctis, Alice, 284n  
Barsanti, Francesco, 285n  
Bartoli, Romeo, 264n, 265n, 316n  
Bartók, Béla, 80, 80n, 104, 284n  
Barzetti, Marcella, 186, 190, 192, 193  
Bastianelli, Giannotto, 18, 19, 20, 20n, 21, 22, 25, 39  
Baud, Henry, 284n

- Baudelaire, Charles, 7  
Baudino Casella, Maria, 276n  
Beer, Guido, 175, 175n  
Beethoven, Ludwig van, 53, 82, 116, 124, 128, 176n, 178, 180, 189, 190, 223, 235n, 277n, 302, 333, 353n, 354, 358  
Bellacci, Vittorio, 90, 109  
Bellini, Vincenzo, 80n  
Bellisari, Gaetano, 346n  
Belmonte, Tommaso, 135n, 335n  
Beltramelli, Antonio, 322n  
Benasso, Andrea, 302n  
Benda, Christian, 355n  
Bene, Carmelo, 345, 346  
Benjamin, Walter, 235, 235n  
Benvenuti, Ugo, 279n  
Berg, Alban, 30n, 123n, 130, 147  
Bergson, Henri, 6  
Berio, Luciano, 302n  
Berlioz, Hector, 225n  
Bernard, Émile, 31n  
Berni, M. Giuseppina, 184, 189  
Bernini, Gianlorenzo, 54  
Bettinelli, Bruno, 290n  
Biagi, Maria Italia, 187  
Biagioli, Chiara, 351n  
Bianchi, Carlo, 215n  
Bianchi, Gabriele, 276n  
Biggini, Carlo Alberto, 180n  
Bini, Annalisa, 173n, 257n  
Bisio, Federico, 353  
Blengini, Maria, 182, 183  
Bloch, Ernest, 201n  
Bobbio, Norberto, 117, 118  
Boccherini, Luigi, 290n  
Bocconi, Umberto, 15, 27, 27n, 32  
Bodini, Ettore, 265n  
Bogiankino, Massimo, 300n, 339  
Boito, Arrigo, 109, 196  
Boldetti, Emanuela, 350n  
Bollì, Filippo, 183, 190, 191, 192  
Bonaventura da Bagnoregio, 137  
Bonito Oliva, Achille, 346  
Bontempelli, Massimo, 80, 82, 90, 331, 332  
Bonucci, Arturo, 169, 170, 170n, 171n, 180, 180n, 203, 203n, 205, 269n, 274n, 283n, 290n, 294n, 318, 334  
Bordino, Maria, 79n  
Bordoni, Giuliana, 187, 190, 191, 193  
Borgatti, Renata, 217, 217n  
Borio, Gianmario, 325  
Börlin, Jean, 66  
Boross, Ervino, 287n  
Bortolotti, Mauro, 345  
Bosè, Lucia, 248n  
Bossi, Marco Enrico, 46, 46n, 47, 165, 166  
Bottai, Giuseppe, 122, 176, 176n, 177, 207  
Brahms, Johannes, 177, 190, 225n, 249n, 271n, 274  
Braque, Georges, 27  
Brescia, Celso, 182  
Bréville, Paul de, 249n  
Britten, Benjamin, 138, 259n, 303n  
Broch, Hermann, 115, 116  
Bruckner, Anton, 151  
Brunelli, Nerio, 300n  
Budetta, Giuseppe, 264n  
Burger, Paul, 284n  
Busoni, Ferruccio, 79, 165, 165n, 178, 189, 190, 196n, 243, 294, 355n  
Bussotti, Sylvano, 346
- C**
- 
- Cage, John, 345  
Caggiano, Roberto, 289n  
Caiello, Alda, 355n  
Calderón de la Barca, Pedro, 128  
Calenda, Antonio, 346  
Calvocoressi, Dimitri 8  
Camaioli, Rinaldo, 90  
Camerini, Mario, 230  
Camperchioli, Gianni, 350n  
Campiglio Pizzetti, Irene (Riri), 261, 261n, 262, 270n  
Campolieti, Luigi, 265n  
Canino, Bruno, 355, 355n  
Cannavò, Lina, 182  
Cantelli, Guido, 358  
Canudo, Ricciotto, 25n  
Caplet, André, 53, 70n  
Caporali, Rodolfo, 183  
Capra, Frank, 225  
Carabelli, A. Maria, 185  
Caraian Kurlaender, Lilian, 187, 188  
Cardarelli, Vincenzo, 276n  
Cardini, Giancarlo, 345  
Carena, Felice, 16, 42n, 51  
Carloni, Giovanni (Nino), 333, 334, 335, 335n, 336, 336n, 337, 340, 340n, 341, 342, 343, 343n, 344, 346n, 348