

RITRATTO DEL CASELLA PARIGINO

Giungemmo a Parigi la mattina seguente di buon'ora, e ci recammo al medesimo albergo dove eravamo scesi nel gennaio precedente, che era situato presso la Madeleine nella Cité du Retiro, una strada privata stretta e buia che va a finire nel Faubourg Saint-Honoré. [...] Inutile dire che a quei tempi non vi erano automobili, e che il percorso dalla Gare de Lyon all'albergo, effettuato con uno di quei venerandi fiacres trainati da un magro e sparuto cavallo (veicoli oggi scomparsi dalla circolazione parigina), richiese circa un'ora. La città appariva questa volta più grande, in un certo senso più inaccessibile e più problematica dell'altra volta. Si trattava questa volta di rimanerci, di tentarci la fortuna.¹

Alfredo Casella giunge nella capitale francese in un momento storico memorabile: siamo all'alba del Novecento e si sente ovunque il profumo della rivoluzione culturale. Parigi, insieme a Vienna e Berlino, è il centro gravitazionale europeo degli artisti e degli intellettuali e rappresenta il polo della sobrietà e dell'intemperanza, della misura e dell'eccesso, della raffinatezza del gusto e della sempre più imminente sperimentazione. Casella mette piede in terra francese con il proposito di una nuova vita; torinese, appena rimasto orfano del padre, si dirige guidato dall'attenta madre Maria alla conquista del proprio sapere: Parigi è infatti il luogo dove proseguire i suoi studi musicali e il Conservatoire National potrà dare al tredicenne musicista tutta l'istruzione che quell'Italia di fine Ottocento non avrebbe potuto offrirgli.

Furono proprio musicisti italiani come Giuseppe Martucci, amico intimo del padre di Alfredo,² e Antonio Bazzini, allora Direttore del Conservatorio di Milano, a consigliare Maria di condurre oltralpe il promettente pianista, proprio per dargli la possibilità di uscire dall'atmosfera del sempre più dilagante dilettantismo musicale che proliferava a quei tempi nella città di Torino.

Sarà Louis Diémer, insegnante dei migliori pianisti usciti dal Conservatoire, ad occuparsi della formazione musicale di Casella, fortuna avvenuta a seguito di un'audizione privata durante la quale

¹ A. CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 57.

² Carlo Casella, figlio del genovese Pietro Casella (violoncellista, primo solista al Teatro San Carlo di Lisbona e in seguito della Cappella Regia del re Carlo Alberto a Torino, fu amico intimo di illustri personalità musicali, quali Nicolò Paganini), nacque nel 1834 e apprese giovanissimo l'arte del violoncello dal padre. Divenne artista attivo nel campo musicale e fu primo violoncello dei Concerti Popolari di Torino dalla fondazione, nel 1872, fino allo scioglimento della stessa associazione, avvenuta nel 1886. Insegnò per anni al Liceo Musicale di Torino; praticava moltissima musica da camera, provando spesso con i colleghi del suo quartetto nel salotto di casa, contribuendo così alla formazione del gusto musicale del figlio Alfredo; Carlo Casella ebbe grande influenza sull'educazione del figlio, trasmettendogli una forte passione per la musica e per la letteratura. Quando il piccolo Casella, a meno di tre anni, canticchiò il tema iniziale del *Quartetto in fa maggiore* op. 59 di Ludwig van Beethoven, Carlo e la moglie Maria si accorsero delle attitudini musicali del figlio e lo iniziarono al pianoforte con pregevole attenzione; la madre, pianista, donna di grande cultura e dalle aperte vedute musicali (amò, fra l'altro, la musica di Richard Wagner e successivamente opere, come il *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg, assolutamente rivoluzionarie per quegli anni) fu la prima insegnante di Alfredo. Carlo Casella cominciò a soffrire di atassia degli arti inferiori quando Alfredo era ancora bambino; questa malattia lo portò gradualmente all'infermità e successivamente alla morte, avvenuta nel 1896.

Diémer si innamorò dell'istinto interpretativo del giovane pianista italiano, al punto tale da farlo suonare al Conservatoire due giorni dopo, in presenza di alcuni suoi adepti, fra cui Alfred Cortot.

Casella studiava il pianoforte fin da piccolissimo. Già nel 1894 era in grado di suonare a memoria i due libri del *Clavicembalo ben temperato* di Johann Sebastian Bach, una dozzina di *Sonate* di Beethoven, il *Concerto in re minore per pianoforte e orchestra* K 466 di Wolfgang Amadeus Mozart, sei degli *Studi* di Fryderyk Chopin op. 10 e op. 25, molte *Sonate* di Domenico Scarlatti, varie composizioni di Giuseppe Martucci e Giovanni Sgambati, oltre a svariati brani del repertorio cameristico con pianoforte.

Dopo il suo primo concerto pubblico, avvenuto il 15 aprile del 1894 presso la Sala del Circolo degli artisti di Torino, la critica scrisse che il piccolo Alfredo «rievocava la memoria di Mozart».³ I due consapevoli genitori non volevano però farne un *enfant-prodige* e con serietà lo spinsero a continuare uno studio attento e scrupoloso; furono queste le premesse con cui Casella sostenne l'audizione al Conservatoire, prova che prevedeva l'esecuzione della *Sonata in si minore* di Chopin, ma che fu cambiata all'ultimo dal Maestro francese che lo aveva udito in precedenza perché non reputata adatta per l'esame di ammissione. La prova fu sostituita con brani del calibro del *Presto Finale* della *Fantasia in fa diesis minore* di Felix Mendelssohn, la *Fantasia cromatica e fuga* di Bach e la *Toccata* di Sgambati, composizioni prontamente preparate in pochissimo tempo da Casella. La giuria era presieduta da Théodore Dubois, direttore della Société des Concerts du Conservatoire, Paul Taffanel, pianista rinomatissimo, ed Emile Paladilhe, didatta e concertista. I brani furono ben accolti dalla commissione esaminatrice e l'ingresso nella classe di Diémer fu ufficializzato.

Già a partire dal giorno successivo all'audizione iniziavano le lezioni: la gioia del traguardo raggiunto fu enorme per Alfredo e per Maria che con tanti sacrifici avevano lasciato le loro radici, affrontato un lungo viaggio, venduto tanti dei propri mobili non trasportabili (fra cui un Blüthner a mezza coda a cui erano legatissimi) e dato entrambi prova di forte carattere per essere una vedova e un bimbo tredicenne. Il musicista scriverà in seguito parole splendide colme di gratitudine rivolte alla madre: «[...] Fu per me una fortuna, quella di aver avuto una madre di così alta intelligenza, di così ferrea volontà, dotata di un senso del dovere e di una religiosità così elevati, una donna che fu ammirevole in qualsiasi suo aspetto: sposa, madre, maestra, artista».⁴

Questo agognato traguardo non fu in realtà che l'inizio di una lunga strada da percorrere, la strada di uno studente entusiasta che avrebbe dovuto mettere in gioco tutto se stesso per crescere e diventare un uomo; il percorso fu reso ancor più arduo trattandosi di un italiano a Parigi, soprannominato dai compagni di classe «Macaroni o Caserio» a causa del suo francese con marcato accento straniero. La derisione e la competizione al Conservatoire erano elementi caratterizzanti, indipendentemente dall'essere stranieri in Francia. Questa condizione nasceva dal fatto che nel 1896 il percorso di studi

³ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., p. 39.

⁴ Ivi, p. 55.

musicali, stabilito sotto la supervisione del Direttore Dubois, era impostato come un corso di perfezionamento senza programmi obbligatori e non come una scuola di formazione di base; erano previsti cinque anni per la prima parte di studio, concentrabile anche in un solo anno se l'allievo fosse risultato idoneo; lo stesso valeva per il corso superiore. Il tutto si traduceva in una corsa matta e disperata in cui i giovani cavalli da scuderia correvano rapidissimi senza badare ai compagni di studio, cercando solo di arrivare per primi alla meta. Ogni anno, alla fine del corso, erano previsti concorsi pubblici (con un brano uguale per ogni concorrente e con i Maestri del Conservatoire stesso in commissione), ai quali la città e la stampa si interessavano calorosamente: i concorsi diventavano l'unico momento di gloria e di rivalse personale per gli stressatissimi studenti. Bisognerà attendere l'opera di Gabriel Fauré nel 1905 quando, succeduto a Dubois, questi decise di attuare una serie di riforme nell'Istituzione, tutte in favore degli allievi e del loro percorso formativo.⁵

Oltre che con questa atmosfera di forte competizione, Casella dovette anche fare i conti con un insegnante che amava essere adulato; dotato di un carattere franco e spontaneo, non entrò mai a far parte dei pupilli lustrascarpe di Diémer e col tempo riuscì anche a criticarlo oggettivamente:

Lui pure trovava piacere a dirmi davanti ai compagni che ero pigro come tutti gli italiani. D'altra parte, cosa stranissima per un insegnante che godeva di simile altissima fama e dalla scuola del quale erano già usciti da tanti anni, Cortot a capo, i più brillanti elementi del nuovo pianismo francese ed anche molti di quello straniero, egli era un mediocrissimo insegnante. Quando un pezzo non andava bene, egli non sapeva mai spiegare il perché, e si limitava a dire di studiarlo nuovamente e di fare molti esercizi ed altrettante scale. Non mi ricordo – in tre anni che rimasi alla sua scuola – di aver mai udito dalla sua voce una di quelle osservazioni che schiudono un orizzonte al discepolo e gli risolvono un problema. Negativo nell'insegnamento tecnico, egli non era certo più interessante in quello interpretativo [...].⁶

Anche se Diémer non era un insegnante di prim'ordine, il giovane studente si sentì di dare il meglio di sé nello studio della musica e si applicò in modo continuativo e fruttuoso per uscire il prima possibile dalla fatiscante Istituzione.

⁵ Gabriel Fauré mise fine alla pratica illegale delle lezioni private che molti studenti del Conservatoire si trovavano costretti a ricevere dai loro stessi insegnanti al momento della presentazione ad un concorso. Era infatti prassi lecita che un allievo, trovandosi a dover sostenere il famoso concorso di fine anno, fosse sollecitato dai docenti della commissione a seguire un ciclo di lezioni private a pagamento; Fauré riuscì ad eliminare il problema alla radice escludendo dalle giurie dei concorsi interni i professori titolari: fu una grande conquista contro gli abusi di potere e in favore dei meriti di ogni studente. Oltre a tutelare gli studenti, Fauré si impegnò per educarli ad una maggiore sensibilità e preparazione musicale a tutti i livelli: riformò l'insegnamento del canto, ampliò il repertorio richiesto dai concorsi con lo scopo di far studiare agli allievi un maggior numero di compositori, fra cui Richard Wagner, che era stato, fino ad allora, un autore proibito all'interno del Conservatorio così come tanti musicisti francesi contemporanei. Creò nuove classi di Musica da camera e aumentò il numero dei concerti annuali tenuti dagli studenti.

Per un maggior approfondimento sulle riforme attuate dal Direttore Fauré: Cfr. J. M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris, Flammarion, 1990, trad. it R. MELONCELLI e S. BESTENTE, *Fauré, Le voci del chiaro scuro*, Torino, Edt, 2004.

⁶ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., p. 61.

Oltre allo studio pianistico decise di approfondire i principi dell'armonia, del contrappunto e della composizione, su consiglio della madre. Cominciò così dall'inizio il Corso di armonia, nonostante la sua preparazione in materia fosse già stata compiuta precedentemente in Italia, perché a Parigi si studiava sul trattato di Napoléon – Henri Reber,⁷ arricchito dai commenti di Dubois:⁸ per il Professore Xavier Leroux altro non esisteva. Bisogna ricordare che il Direttore Dubois era dotato di una risibile apertura mentale in campo musicale tanto che fece pubblicare un decreto ufficiale con il quale puniva con l'espulsione gli studenti di composizione che avessero assistito alle rappresentazioni del *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy; oltretutto quando Alfredo Casella nel 1900 vinse il II premio al concorso di Armonia, Dubois non si accorse che il pezzo presentato dall'italiano era lo stesso da lui esaminato e non premiato l'anno precedente.

Dopo aver quindi seguito il corso da uditore, rivisitando gli elementi che già aveva assimilato in passato, Casella entrò ufficialmente nella classe di Armonia, Contrappunto e Fuga nel 1898 ed ebbe come colleghi, fra gli altri, André Caplet (compositore e direttore d'orchestra), a cui si legò molto, Philippe Gaubert (grande flautista e futuro Direttore della Société des Concerts du Conservatoire e dell'Opéra), Eugène Bigot (futuro Direttore dei Concerts-Lamoureux) Michel Dimitri Calvocoressi (futuro critico musicale), Henri Février (l'avanguardista della classe, guardato con ammirazione da tutti) e Albert Wolff (futuro direttore dell'Opéra Comique). Questi ragazzi, destinati poi a diventare uomini di successo e portavoce della cultura musicale, fecero fortunatamente vivere a Casella un'atmosfera di solidarietà e di rispetto assolutamente senza confronti rispetto a quella offerta dal gruppo dei pianisti di Diémer; questi colleghi condividevano fra loro scoperte, ascoltavano con entusiasmo Casella che, nell'attesa dell'arrivo del Professore, suonava davanti alla classe musiche tratte dalla *Götterdämmerung* di Richard Wagner (opera conosciuta e ammirata dal giovane, già nel 1895, al Teatro Regio di Torino grazie alla bacchetta di Arturo Toscanini e mai ancora rappresentata a Parigi) e gioivano dei suoi successi (come nel 1899, quando Casella vinse il I premio⁹ al Concorso finale del Conservatoire in pianoforte eseguendo il I movimento della *Sonata* op. 31 n. 2 di Beethoven e il *Momento Capriccioso* op. 12 di Carl Maria von Weber).

In quegli anni di studio e di scoperte, Casella, dotato anche di un rigoroso senso pratico, affiancò alla propria formazione scolastica una collaborazione musicale con il cantante Antonio Baldelli.

⁷ Napoléon – Henri Reber fu compositore e didatta. Divenne Professore di armonia presso il Conservatoire di Parigi nel 1851 e di composizione nel 1862 succedendo a Jacques-François-Fromental-Élie Halévy.

⁸ «[...] Le due più celebri opere teoriche di Dubois sono i trattati di armonia e di contrappunto e fuga che ebbero (e tuttora conservano) larghissimo uso per l'indubbia praticità impiegata da Dubois nel sistemare una materia pur sempre abbastanza complessa. Certo, per quanto Dubois dichiarò esplicitamente che lo studio di tali discipline debba sempre essere condotto con spirito artistico, l'impressione offerta dai suoi lavori teorici è quella di un'inflessibile pedanteria, nemica – di proposito – di qualsiasi tentativo innovatore». R. COGNAZZO, *Dubois, François – Clément - Théodore*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, Torino, UTET, 1999, p.559.

⁹ L'anno precedente Casella aveva ottenuto il II premio al Concorso finale del Conservatoire grazie all'esecuzione dello *Scherzo* n. 1 op. 20 di Chopin e della *Sonata* op. 13 di Beethoven. Nel 1899, quando vinse il I premio, la ditta francese di costruzioni di pianoforti Pleyel gli regalò un bellissimo tre quarti di coda.

Questa conoscenza fu l'inizio di un percorso lavorativo retribuito per il giovane che in due anni girò, stipendiato dal cantante, tutti i salotti parigini, facendosi conoscere da aristocratici e artisti. Lo studio del repertorio liederistico affrontato con questa esperienza influenzerà in seguito parte della sua produzione.¹⁰

Nell'attesa di terminare i suoi studi al Conservatorio Casella prese lezioni come uditorio presso la Scuola di Composizione di Fauré. Bisogna precisare che il musicista amava lo studio del pianoforte ed era molto dotato tecnicamente e musicalmente, ma il suo interesse si stava pian piano dirigendo verso la composizione musicale: il processo creativo si insediava in lui come una forte necessità da colmare. In realtà fin dai tempi dello studio dell'armonia con il Maestro Cravero, quando ancora abitava in Italia, il giovane aveva dimostrato grande interesse verso la materia e riusciva a superare con maggiore entusiasmo le difficoltà incontrate nell'approfondimento del contrappunto e della fuga rispetto a quelle a cui andava incontro sul pianoforte, come la ripetizione meccanica dei passaggi strumentali: la sua natura si stava orientando verso la creazione piuttosto che verso l'interpretazione.

Studiare con Fauré fu un'opportunità molto importante per lui, visto che il musicista francese era un didatta rinomatissimo oltre che un apprezzato compositore; vantò infatti una classe che è letteralmente passata alla storia grazie alla presenza di personaggi del calibro di Maurice Ravel, George Enesco, Florent Schmitt, Nadia Boulanger, Roger Ducasse, Charles Koechlin.

Casella scriverà del suo Maestro:

Fauré era una persona straordinariamente simpatica. Era piccolo, con una bellissima testa bianca e due grandi occhi languidi e sensuali da impenitente donnaiuolo. Parlava con una voce incantevole un francese raffinatissimo da persona – quale egli era – di grandissima cultura. Le lezioni erano piacevolissime e si svolgevano più spesso conversando su problemi artistici (e non di rado su pettegolezzi sociali, perché il Maestro faceva vita molto mondana) anziché in vere e proprie correzioni di lavori. Ma quando Fauré faceva veramente il Maestro di composizione, allora le sue osservazioni erano quelle del grande insegnante, quello che, con una breve dimostrazione sintetica, dimostra all'alunno il suo errore in modo tale che quello non vi ricade mai. Mi rammento di avergli portato un giorno una mia piccola lirica che cominciava con un preludetto a quattro parti affidato agli archi, i quali avevo creduto bene di raddoppiare con una massa di strumentini. Fauré, dopo appena un'occhiata alla prima pagina, mi disse con quel suo sorriso malizioso: «toi non plus, tu n'a pas eu confiance dans le quatuor!» e, con questa ironica osservazione, mi guarì per sempre da quella ed altre consimili ingenuità. [...] L'aver studiato con lui, sia pur per breve

¹⁰ Negli anni del suo soggiorno parigino Casella si dedicherà alla scrittura, fra l'altro, di liriche per canto e pianoforte. Una forte tendenza artistica francese a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento è la scrittura da parte di molti compositori, fra cui ricordiamo Fauré e Debussy, della *mélodie*, che esprime tutto lo spirito raffinato, ricercato e autoctono della Francia di quel tempo. Casella concentrò la sua attenzione sulla scrittura di dieci liriche su testi francesi, testimonianza dell'influenza che ebbe su di lui parte della produzione contemporanea francese: «Le opzioni del giovane Casella rivelano che la sua coscienza letteraria fu pronta ad assorbire le tendenze di gusto dominanti in quel periodo. Anch'egli attinse, per i suoi componimenti, a un panorama poetico di tinta simbolista, pure se talvolta si tratta di un simbolismo minore, con ascendenze di gusto parnassiano: paesaggi sognanti o visionari, venati di languore e ripiegamenti nostalgici, atmosfere morbide e vaporose o vagamente sinistre...». A. QUARANTA, *Le liriche giovanili*, in *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia 13-15 maggio 1992), a cura di G. MORELLI, con una premessa di G. SALVETTI, Firenze, Olschki, 1994, p. 59.

tempo, fu per me una vera fortuna e considero che la sua influenza sia stata altamente benefica per la mia definitiva formazione.¹¹

L'influenza che Fauré esercitò sui suoi allievi era talmente forte da portarli alla venerazione. Così ne parlò la Boulanger:

La sua influenza era indefinibile, [...] derivava non da ciò che avrebbe potuto pretendere di insegnarci, ma da ciò che lui era. Avevamo per lui una sorta di venerazione, e la sua estrema semplicità ci proteggeva da ogni falsa pretesa. Eravamo dominati da questo maestro che non ebbe mai la minima velleità di dominare chicchessia, essendo abbastanza padrone di sé per non occuparsi degli altri che nella misura in cui gli sarebbe stato utile per comprenderli meglio; noi eravamo coscienti di questo desiderio di conoscerci e di dire a ciascuno ciò che gli avrebbe permesso di trovare più facilmente la propria strada.¹²

L'esperienza didattica con Fauré fu fondamentale per Casella non solo per la sua educazione musicale, ma anche da un punto di vista ideologico; Fauré ha infatti rappresentato quella tipologia di insegnante che Casella diventerà in seguito: un didatta attento sì alle regole e alla tecnica, ma al tempo stesso pieno di voglia di scoprire la personalità musicale del proprio studente, consapevole quindi delle diversità presenti fra gli esseri umani a cui si insegna e del conseguente adattamento del metodo pedagogico da seguire. Il Conservatoire è servito quindi ad Alfredo sia per perfezionare i suoi studi pianistici, sia per capire che la sua vera attitudine doveva essere rivolta alla composizione.

Molti furono gli incontri avvenuti nel periodo che coincide con quello delle sue scelte artistiche più importanti, conoscenze che hanno in un qualche modo rappresentato per Casella anche dei modelli da seguire.

Sin dall'arrivo al Conservatoire conobbe il musicista rumeno George Enesco, violinista, pianista, direttore d'orchestra e compositore a cui si legò con profonda amicizia, reputandolo «uno degli esseri più musicalmente dotati che abbia mai incontrato».¹³ I due si frequentarono per lungo tempo ed ebbero un rapporto che andò al di là della reciproca influenza musicale. Persona generosissima, Enesco aiutò più volte la madre di Casella anche materialmente in quei primi anni così difficili di adattamento a Parigi, gesto che dimostra una stima e una bontà d'animo davvero rare.

Un altro incontro del tutto eccezionale, che solo la Parigi di allora poteva offrire ad un musicista, avvenne nell'autunno del 1898, quando Diémer condusse Casella ai Concerti Lamoureux. Quel pomeriggio si eseguiva la prima del *Prélude a l'Après-midi d'un faune* di Debussy e all'uscita del concerto Diémer chiese a Casella se voleva conoscere l'artista artefice dell'opera:

¹¹ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., pp. 86–87.

¹² NECTOUX, *Fauré, Le voci del chiaro scuro*, cit., p. 268.

¹³ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., p. 76.

E chiamò allora un giovane non lontano da noi, vestito con un soprabito impermeabile piuttosto elegante ed un cappello basso a larghe falde, sotto il quale si scorgeva un curioso volto con due occhi piccoli, un naso diritto ed una barba nera, volto che avrebbe potuto benissimo essere un dipinto di François Clouet. La presentazione fu rapida, ma l'impressione di quella straordinaria personalità incancellabile per me.¹⁴

Casella e Debussy si incontrarono di nuovo nel 1902, a seguito della prima rappresentazione del *Pelléas et Mélisande* e anche in questo momento (nonostante la difficoltà che Debussy incontrò in quella serata a causa del malcontento generale destato dal suo capolavoro) i due si scambiarono gentili parole di intesa. Negli anni il loro rapporto divenne sempre più stretto: basta pensare che nel 1914 Casella diresse i *Trois Nocturnes* e *Iberia* di Debussy; nel tempo ebbe poi occasione di fargli sentire numerose sue composizioni pianistiche, ottenendo sempre una calda approvazione. Imparò molto dalla sua frequentazione, fatto assai raro vista l'assoluta riservatezza e il carattere esigente e assai poco affabile del compositore francese:

Dirigere od eseguire musica di Debussy in presenza sua, era un'impresa talvolta terrorizzante, tanto egli era [...] difficile da accontentare. Immagino che – in questa sua esigenza di perfezione spinta sino al minimo particolare – egli fosse alquanto simile a Chopin, che passava talvolta un'intera lezione su una nota. Ebbi poi l'alta fortuna di sentirlo sovente eseguire varie sue musiche, tra le quali i suoi *Preludi*, e così potei carpirgli non pochi segreti pianistici. In quegli ultimi anni di vita, egli suonava senza una vera e propria virtuosità nel senso bravuristico, ma possedeva un tocco ed un'arte del pedale veramente inarrivabili. Pareva talvolta che egli suonasse direttamente sulle corde, senza passare per il tramite della meccanica, tanto quella sonorità usciva vaporosa ed immateriale. Lo stile era poi di una aristocrazia, di una dignità, di una compostezza che – esse pure – facevano pensare a ciò che doveva essere stata l'esecuzione di Chopin. Il ritmo era perfetto; le due mani suonavano sempre rigorosamente insieme. Anche in quella musica così prevalentemente armonica, ogni accento melodico e ritmico aveva il suo giusto valore. Ascoltarlo al pianoforte era insomma un'altissima lezione di musica, la quale costituiva una fortuna per quei rari ascoltatori che egli ammetteva nella sua intimità.¹⁵

Collaborò con lui anche come partner pianistico: nel 1915 Casella coinvolse Debussy nella realizzazione di un concerto per la Croce Rossa Italiana, durante il quale i due eseguirono a due pianoforti *Iberia*, trascritta per questo organico dallo stesso Debussy. Per le prove il francese fece trasportare nel salotto, accanto al suo pianoforte a coda, il Bechstein verticale del suo studio; durante questi momenti i musicisti approfondirono una parte importante del repertorio per due pianoforti studiando insieme musiche di Bach, Mozart, Emmanuel Chabrier e alcuni poemi sinfonici di Franz Liszt: «Debussy provava una gioia estrema in queste sedute, che hanno lasciato in me una impressione che non esito a definire come una fra le più profonde ed incancellabili della mia vita di musicista».¹⁶

¹⁴ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., p. 79.

¹⁵ Ivi, pp. 159-160.

¹⁶ Ivi, p. 170.

Un altro compositore destinato in seguito a diventare guida, collega e amico di Casella fu Maurice Ravel, incontrato nella classe di Fauré e già noto nell'ambiente musicale per lo scandalo che destò, fra il 1903 e il 1905, la sua mancata assegnazione del *Prix de Rome*.

Ravel si affezionò moltissimo al giovane Casella e la loro amicizia si protrasse negli anni; furono anche vicini di casa per un certo periodo:¹⁷ abitavano entrambi in Boulevard Pereire rispettivamente al numero 19 e al numero 15. Appena conosciuti, trovarono un terreno comune su cui camminare insieme: la composizione e l'interesse per ogni aspetto della musica:

Fin dall'inizio, essi paiono dimostrare una certa affinità di interessi rivolta, senza necessariamente approdare ad esiti stilistici, a tutti i recenti sviluppi nel campo della composizione musicale. [...] Nei primi anni di studi essi condividevano una mentalità antiwagneriana ed antigermanica. Negli anni successivi, questo proficuo scambio di esperienze culturali si intreccia con l'attiva partecipazione alle programmazioni della Société. Un esempio è il vivo interesse manifestato nei confronti della nuova musica europea.¹⁸

Ravel consigliò spesso Casella anche dal punto di vista compositivo, vista la sua maggiore esperienza:

Non ebbi mai da lui vere e proprie lezioni, ma alcuni preziosi consigli. Fra quelli, importantissimo quello che mi evitò di cadere a mia volta nell'abuso (e persino nell'uso) della scala per toni interi che allora imperversava ovunque. Ravel, in meno di cinque minuti di conversazione, seppe dimostrarmi in modo così evidente la povertà di questo artificio, da togliermi per sempre la voglia di adoperarlo. [...] Debbo anche a lui la prima conoscenza delle musiche russe, e fra questa, quella di Mussorgskj.¹⁹

Insieme ebbero l'occasione di leggere a quattro mani tutta la produzione teatrale e sinfonica russa del Gruppo dei Cinque: due giovani che si incontrano per conoscere attraverso la lettura al pianoforte le nuove opere prodotte dall'ambiente musicale è un disegno perfetto di quella che dovrebbe essere la collaborazione fra gli artisti in fase di formazione, fatto sempre più raro nei nostri tempi, visto l'evolversi dell'industria del disco; all'inizio del secolo scorso l'unico modo per apprendere tanta musica era proprio l'utilizzo della trascrizione, solitamente pianistica, riservata ad uno o due interpreti, che permetteva di udire, grazie alle proprie mani, il repertorio destinato alla grande orchestra e difficilmente ascoltabile nei teatri.

Sono molteplici gli aneddoti che ci fanno ricostruire il rapporto Ravel – Casella; basta ricordare quando nel gennaio del 1904, tornando verso casa, si incontrarono per strada e Ravel dichiarò all'amico, con partitura sotto braccio, di aver appena terminato un quartetto di cui era «piuttosto soddisfatto».²⁰ Il

¹⁷ Ravel abitò in Boulevard Pereire dal 1901 al 1905.

¹⁸ M. TOPPAN, *Il pianismo del primo Casella: fra Fauré e Ravel*, In *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, cit., pp. 209–210.

¹⁹ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., p. 88.

²⁰ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., p. 98.

quartetto in questione era quello per archi in fa maggiore,²¹ divenuto poi un capolavoro universale, passato quindi dalle mani di Casella quando era ancora manoscritto.

La stima che i due nutrivano l'uno per l'altro si rafforzò negli anni: entrambi cercarono di aiutarsi a vicenda per la promozione delle loro opere. Fu proprio Casella ad organizzare in data 28 gennaio 1915 un concerto di beneficenza per la prima esecuzione del *Trio in la minore* per pianoforte, violino e violoncello di Ravel, organizzazione non facile dati i venti di guerra che soffiavano sull'Europa e sulla Francia. Casella ne fu il primo esecutore al pianoforte, con Gabriel Willaume al violino e Louis Feuillard al violoncello. La scrittura del *Trio* fu oltretutto un processo creativo tormentato per Ravel, come ci testimoniano le seguenti parole indirizzate ad Hélène Kahn, pianista, cantante, prima moglie di Casella, a cui Ravel si legò moltissimo e con la quale ebbe una fitta corrispondenza:²²

[...] Malgrado il bel tempo, da 3 settimane il trio non va avanti, e mi disgusta. Ma oggi, mi sono accorto che non è così nauseabondo...e il carburatore è riparato. Alfredo ha davvero ragione a lavorare per il pianoforte: si va 3 volte più in fretta.

Maurice Ravel²³

Lietissimo della possibilità di udire il suo *Trio* compiuto e dell'interpretazione dell'amico, Ravel dimostrò la propria gratitudine a Casella incaricandolo di correggere le bozze del lavoro al posto suo. Fu inoltre lo stesso Ravel a scegliere Casella per ricoprire il ruolo di Segretario²⁴ della Société Musicale Indépendante, da lui fondata insieme al suo Maestro Fauré nel 1909.

Il loro rapporto era diventato quasi familiare; quando Ravel si arruolò nell'esercito, il medico dell'ospedale scrisse a Casella, in qualità di suo parente più prossimo:

Bullettin de santé, Cachet postal du 17 oct. 1916

Envoi du soldat Ravel
en traitement à Châlons-sur-Marne
Hôpital temporaire n°20

à Monsieur Alfred Casella
Hôtel Majestic
Avenue Kléber à Paris

²¹ In realtà il *Quartetto* per archi *in fa maggiore* di Ravel fu completato nell'aprile del 1903.

²² Per un approfondimento sul carteggio H. Kahn Casella e M. Ravel vedi: *Cahiers Maurice Ravel*, Paris, Fondation Maurice Ravel, 1985.

²³ Lettera di M. Ravel a H. Kahn Casella, da Saint-Jean de Luz, 18 luglio 1914, in M. RAVEL, *A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews*, a cura di A. ORENSTEIN, New York, Columbia University Press, 1990; trad. di P. MARTINAGLIA, *Ravel Lettere*, a cura di E. RESTAGNO, Torino, Edt, 1998, p.110.

²⁴ Casella fu Segretario della S.M.I dal 1911 al 1914.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous informer que M. Ravel, votre parent, est ici en bonne voie de guérison. Il serait heureux de vous voir. Vous pourrez avec cette carte vous procurer les papiers nécessaires. Veuillez agréer mes sentiments respectueux.

Pour le médecin traitant
signature illisible²⁵

Riflessioni importanti sul modo di comporre di Ravel sono contenute nell'articolo intitolato *L'harmonie*,²⁶ scritto da Casella nel 1925 e pubblicato su «La revue musicale» nell'aprile dello stesso anno. Partendo da una riflessione sul periodo caotico e problematico in cui Ravel compie la sua formazione musicale, Casella denuncia i grandi problemi che affliggono i musicisti della generazione raveliana: la crisi del teatro musicale, di cui Wagner è ritenuto il maggior responsabile, e la conseguente crisi dell'armonia, definita come l'incubo armonico, che sfocerà nell'atonalità assoluta con la produzione compositiva di Arnold Schönberg. Ravel è dipinto come un esempio di maestria sul campo. Il confronto con Debussy è immediato, alla luce del fatto che il compositore fu ingiustamente accusato di plagio nei confronti dell'altro grande esponente della musica francese. Casella, paragonandoli a Schumann e Mendelssohn, evidenzia i tratti comuni fra i due artisti: entrambi ripudieranno Wagner per tornare a una concezione latina della musica, ripenseranno a Mozart e Chopin, si lasceranno influenzare dai contemporanei compositori russi e sentiranno il bisogno di recuperare la più pura tradizione francese. Mentre Debussy sarà soggiogato da Massenet nella sua adolescenza e vivrà da assoluto protagonista l'impressionismo musicale, Ravel si dimostrerà figlio di Fauré nella fedeltà verso le strutture classiche e nella predilezione della melodia. Debussy è definito l'uomo della nona dominante maggiore, accordo che ha donato un nuovo colore alla musica, mentre Ravel utilizzerà come suo punto di forza l'undicesima armonica, basata sul fenomeno della risonanza musicale; farà poi un largo uso dell'appoggiatura non risolta, passaggio tecnico che permetterà di parlare della sua musica come del culto della nota accanto. I molteplici esempi musicali riportati nell'articolo testimoniano queste peculiarità compositive. A conclusione delle analisi armoniche Casella esalta Ravel come uno dei pochi eletti che ha raggiunto quel misterioso regno dove lo spirito e la materia diventano una cosa sola e dove risulta impossibile distinguere la fantasia dalla tecnica in quanto strettamente congiunte.²⁷

Spinto anche dall'incoraggiamento delle persone che frequentava quotidianamente, la produzione compositiva di Casella vide per la prima volta la luce nel 1902, proprio alla fine dei suoi studi al

²⁵ «Bollettino medico, bollo postale del 17 ott. 1916, Invio del soldato Ravel, in cura presso Châlons-sur-Marne, ospedale temporaneo n° 20, per Monsieur Alfred Casella, Hotel Majestic, Avenue Kléber a Parigi.

Gentile Signore, Ho l'onore di informarla che M. Ravel, suo parente, si trova qui in via di guarigione. Sarebbe felice di vederla. Potrà con questa lettera procurarsi i documenti necessari. Cordiali saluti. firma illeggibile del medico curante». In *Cahiers Maurice Ravel*, cit., p. 69, traduzione dell'Aurice.

²⁶ CASELLA, *L'harmonie*, «La Revue musicale», 6, special issue (April 1925), pp. 31–32.

²⁷ *L'harmonie* è riportato nella sua versione originale in lingua francese e in traduzione italiana nell'appendice.

Conservatoire: una *Valse – caprice*, andata smarrita, e una *Pavana*, vincitrice del secondo premio al concorso indetto dal «Figaro», successivamente pubblicata da Enoch. Il musicista aveva finalmente preso la forza e il coraggio di iniziare ad imprimere le sue idee sulla carta.

Fu in quello stesso 1902 che Casella conobbe la pittrice Madeleine Lemaire, attorno alla quale si riunivano gli intellettuali più interessanti di Parigi: letterati come Émile Zola e Alphonse Daudet, Marcel Proust e André Gide, pittori come Edgar Degas, scultori come Auguste Rodin, musicisti come Camille Saint-Saëns e Alfred Cortot. Ogni martedì sera gli invitati al salotto potevano scambiarsi opinioni, impressioni, arte. Respirare un simile contesto fu assolutamente magico per Alfredo. Altri salotti di cui diventerà parte integrante nei suoi anni parigini saranno quello dell'ingegnere Paul Clémenceau (dove incontrava Ravel, Fauré, Schmitt),²⁸ luogo di incontri principalmente franco-viennesi, e quello di Ida e Cyprien Godebski,²⁹ coppia di intellettuali, genitori di Mimie e Jean, i due fortunati bambini a cui Ravel dedicò la sua raccolta di fiabe in musica *Ma Mère l'Oye* per pianoforte a quattro mani. Paul Clemenceau gli offrirà il lavoro di critico musicale su l'«Homme libre», quotidiano fondato dal fratello George,³⁰ negli anni 1913-1914:

Giorgio Clémenceau aveva fondato nei primi mesi di quello stesso anno (1913) il suo quotidiano L'homme libre (che divenne poi «enchainé» per opera della censura quando scoppiò la guerra). Il fratello mi fece nominare critico musicale. Fu questa la unica volta in vita mia che abbia esercitato quella professione. Ho potuto misurare così tutta la alta responsabilità e le difficoltà inerenti a quella specie di reportage musicale il quale ha ben poco a che fare colla vera e propria critica, quella cioè che si identifica colla storia. Rimasi sino all'anno seguente in funzione e poi mi dimisi, perché non era quello un mestiere che mi andasse a genio.³¹

Le sue composizioni, alimentate quindi da tutto il clima che Parigi continuava ad offrirgli, vinsero altri due primi premi indetti da una rivista musicale nell'anno successivo: parliamo di una delle sue liriche *La cloche fêlée* su testo di Charles Baudelaire e la *Ciaccona* per pianoforte. Queste composizioni gli aprirono le porte di una nota Casa Editrice che si dedicava ai giovani in quel tempo: la Maison Bellon Ponscarne divenuta successivamente Mathot,³² nel cui retro bottega si potevano incontrare, fra gli altri, Ravel, Jean Huré, Desiré-Emile Inghelbrecht, Schmitt ed Erik Satie: fu questo un momento di grande e meritata soddisfazione.

²⁸ Cfr. TOPPAN, *Il pianismo del primo Casella: fra Fauré e Ravel*, In *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, cit., pag. 208.

²⁹ I Godebski alimentavano la vita intellettuale della città di Parigi ricevendo nella loro casa musicisti, pittori, poeti e attori. Cipa era scultore e sua sorella Misia, donna dalla difficile vita sentimentale, allieva di Fauré, fu la musa ispiratrice del caposcuola del simbolismo francese Stéphane Mallarmé, nonché dedicataria di molta musica, fra cui la *Valse* di Maurice Ravel.

³⁰ George Clemenceau (1841-1929) fu giornalista e noto uomo politico, fautore delle revisioni dell'Affare Dreyfus.

³¹ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., pp. 152–153.

³² La Casa Editrice Mathot pubblicherà in futuro altre opere di Casella, fra cui la raccolta di *pastiches À la manière de...*, scritta in collaborazione con Ravel.

Intorno a quegli anni Casella, fatta eccezione per la *Toccata* per pianoforte (dedicata a Édouard Risler, rimasta inedita per i quindici anni successivi, ma diventata poi celeberrima) cominciò a sentire la necessità di allargare i propri orizzonti dedicandosi alla musica sinfonica, probabilmente anche grazie all'influsso degli ascolti avvenuti al Théâtre Sarah Bernhardt, la cui stagione, diretta da Toscanini, mise in cartellone svariate opere italiane.

Nel gennaio del 1906 iniziò infatti a scrivere la sua prima *Sinfonia in si minore* op. 5.³³ Casella stesso descrive questa partitura come «un lavoro assai giovanile, che oscillava fra una forte influenza russa e quelle di Brahms ed Enesco».³⁴ In effetti l'autore, in quest'opera, guarda al grande sinfonismo europeo e a quello russo, dimostrando che gli studi parigini sono serviti a far respirare ad un giovane compositore italiano un'aria completamente differente da quella che Casella avrebbe potuto vivere in Italia. Non solo respira un'aria internazionale, ma dimostra indiscutibilmente di averla assorbita e di possedere i mezzi tecnici per lavorare in questa direzione. La grande musica sinfonica mitteleuropea e russa ha sicuramente tre elementi essenziali: la capacità di dispiegarsi in ampie forme ben strutturate, la trattazione e lo sviluppo ai massimi livelli di temi caratteristici e spesso di grande slancio (elementi direttamente consequenziali alla gestione della forma), e un'orchestrazione che spesso fa del colore, dell'elemento pittorico, la sua essenza. Quest'ultimo elemento e in parte il secondo sono alla base del linguaggio che Casella adotta per l'ispirato primo movimento di questa sinfonia; il primo tema che prende forma dall'introduzione scura e lenta è senza dubbio affascinante e nei suoi sviluppi ben si adatta ai mutamenti di carattere: un tema poliedrico che Casella riesce a portare con efficacia in passaggi di un pathos che, seppur ogni tanto pecchi di ampollosità, ha un indubbio impatto all'ascolto. Casella vuole però gestire una forma che occupa nei successivi due movimenti oltre mezz'ora di musica; in questo caso egli sperimenta soprattutto la contrapposizione di differenti temi e caratteri, ma stavolta non dimostra di possedere le capacità architettoniche di uno Strauss o di un Mahler. La forma sembra sfuggirgli di mano e il discorso si fa spesso troppo frastagliato e dispersivo, ma questi difetti sono ovviamente scusabili a un compositore di soli ventidue anni che forse non vuole consegnare al pubblico e ai suoi Maestri³⁵ un lavoro definitivo, ma mostrare il suo talento precoce nell'assorbire i linguaggi contemporanei.

Assalito dai dubbi sul suo futuro, cercava intanto un lavoro che gli consentisse di sopravvivere: fu fortunatamente assunto come clavicembalista nella Société des Instruments Anciens; questo gli permise di viaggiare molto, tornando anche in quell'Italia che non vedeva da tempo.

Giunto a Roma sottopose il primo movimento della sua *Sinfonia* agli sguardi frettolosi di Sgambati, il quale gli dichiarò che non ci capiva niente «come del resto di tutta la musica dei giovani».³⁶

³³ La sinfonia venne pubblicata nel 1906 per Mathos ed eseguita a Montecarlo nel 1908 (diretta dallo stesso autore).

³⁴ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., pag. 104.

³⁵ La *Sinfonia* op. 5 porta sul frontespizio la dedica: «A mon cher Maître et ami Xavier Leroux».

³⁶ Ivi, p. 102.

Questa tagliente affermazione lo demoralizzò, ma mai quanto non vincere, tornato a Parigi nella primavera dello stesso anno, un concorso di pianoforte fondato da Diémer, che ne portava il nome: il premio in palio di tremila franchi avrebbe oltretutto risollevato le sue sorti economiche. Il colpo della sconfitta fu talmente forte da portare Casella a non toccare più lo strumento per i successivi sette anni e a direzionarlo verso la ferma decisione di dedicarsi a pieno alla composizione. Come spesso accade, le carriere dei musicisti vengono fermate per erronei giudizi di terzi: nel caso specifico, vista la bravura e la sensibilità strumentale di Casella, questo evento rappresenta una perdita nel panorama dell'interpretazione pianistica, anche se ebbe allo stesso tempo il pregio di convincere l'artista a credere ancora di più nel lavoro della composizione: la *Sinfonia in si minore op.5* che aveva in cantiere fu terminata in pochissimi mesi e pubblicata da Mathot.

Nel 1907 fu concepito uno dei lavori per cui Casella fu molto apprezzato e stimato: l'orchestrazione della *Fantasia* per pianoforte *Islamey* di Mili Balakirev. In precedenza molti musicisti avevano tentato di realizzare questa orchestrazione, come nel caso di Cortot e Saint-Saëns, ma l'autore non aveva mai accordato loro il permesso. Casella decise, forse per l'ingenuità dovuta alla sua giovane età, di orchestrare la composizione senza interpellare Balakirev e di sottoporgli il lavoro solo quando finito. Questa si dimostrò un'intuizione geniale al pari dell'orchestrazione stessa perché il compositore russo non solo non ignorò il lavoro, ma se ne rallegrò. Casella aveva spedito la partitura a casa di Balakirev a Pietroburgo, attendendo una sua risposta: quando la Société des Instruments Anciens lo condusse in tournée nella città russa, il giovane compositore riuscì ad ottenere un appuntamento con Balakirev, grazie ad un amico comune, il critico svizzero Aloys Mooser. L'incontro di quell'inverno è ben impresso nella memoria di Casella:

[...] La mattina dell'11 novembre ci recammo da lui verso mezzogiorno. Balakirev faceva allora vita appartatissima e non vedeva più nessuno. Era in rotta con tutti gli altri musicisti, Rimski-Korsakof a capo e non riceveva che Liapunof.[...] Era diventato spaventosamente bigotto e trascorrevano intere giornate in chiesa. Bussammo. Si udì dall'interno uno spaventoso stridore di chiavistelli e catene varie, si aprì la porta e vedemmo il nostro vecchietto con un viso sorridente. Una quantità di gatti si affacciavano dietro il Maestro e guardavano con viva curiosità i nuovi venuti. Entrammo. Balakirev mi rivolse subito la parola in un ottimo francese [...], mi espresse il suo alto compiacimento per il mio lavoro e mi offerse una lettera di raccomandazione per l'editore Jurgenson a Mosca onde pubblicasse la partitura.³⁷

Balakirev lo ringrazierà con queste parole, in una lettera datata 11 Novembre 1907:

³⁷ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., pp. 107-108.

À Monsieur Alfred Casella,
Instrumentateur d'Islemej,
Pour bon souvenir de la part die
M. Balakirew³⁸

Ravel non fu esente dal giudicare con entusiasmo l'orchestrazione dell'amico dedicandogli uno spazio nella sua rubrica concertistica della «Revue musicale Sim» il 15 marzo 1912:

La conception primitive de cette œuvre, j'oserai dire de ce chef-d'œuvre, étant purement pianistique, le fait de l'avoir transportée à l'orchestre a semblé étrange à certains. D'aucuns ont même crié au sacrilège, qui acceptent pourtant sans murmurer la transcription pour piano, la paraphrase même, d'une œuvre orchestrale. Pour moi, j'avoue que j'ai pris un grand plaisir à entendre cette pièce dans sa nouvelle forme. Il était à peu près impossible, et sans doute assez vain, de rendre à l'orchestre des effets de piano. Tout en respectant scrupuleusement la matière musicale de l'œuvre, M. Casella a pris le parti d'interpréter franchement, et non de transposer. Une instrumentation complexe, très chargée, néanmoins légère, a transformé une fantaisie brillante pour le piano en morceau symphonique non moins éclatant.³⁹

Un incontro importante avvenuto in quel fortunato 1907 fu quello con il violoncellista Pablo Casals; contatto fecondissimo per Casella da un punto di vista artistico. I due, fra l'altro, erano accomunati da una profonda passione e ammirazione per il grande musicista tedesco J.S. Bach, autore conosciuto dal piccolo Casella grazie alle esecuzioni del padre violoncellista.

Nonostante il successo dell'orchestrazione di *Islemej*, purtroppo ancora nessuna delle orchestre parigine aveva voluto aprire le porte ai lavori del promettente italiano. Nel 1908 Casella fu addirittura costretto a dare un concerto a sue spese, proprio con lo scopo di farsi conoscere, dirigendo lavori di Rimskij-Korsakov, Enesco, l'orchestrazione di *Islemej* e un frammento della sua prima *Sinfonia*: questa impresa lo lasciò nei debiti per diverso tempo.

Senza scoraggiarsi iniziò a comporre la seconda *Sinfonia in do minore*: «un lavoro di circa ¾ d'ora, dietro al quale si scorgono imperiose le ombre di Mahler e Strauss e – meno visibili – quelle di Rimskij e Balakiref». ⁴⁰ È interessante renderci conto da queste parole del compositore quanto la sua vena

³⁸ Dedicata dell'Autore sulla fotografia posseduta da Fulvia Casella Nicolodi.

³⁹ «La concezione primitiva di quest'opera, oserei dire di questo capolavoro, è puramente pianistica, il fatto di averla trascritta per orchestra è sembrato strano ad alcuni. Qualcuno ha anche gridato al sacrilegio, gente che peraltro accetta senza commentare la trascrizione per pianoforte, o addirittura la parafrasi, di un'opera orchestrale. Per quanto mi riguarda, ammetto di aver avuto un grande piacere nell'ascoltare questo pezzo nella sua nuova forma. Era pressappoco impossibile, e senza dubbio assai vano, trasporre con l'orchestra gli effetti pianistici. Pur rispettando scrupolosamente la materia musicale dell'opera, Monsieur Casella ha deciso di interpretare liberamente, senza trascrivere. Un'orchestrazione complessa, molto carica ma allo stesso tempo leggera, ha trasformato una fantasia brillante per pianoforte in un pezzo sinfonico altrettanto eclatante». RAVEL, In *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, a cura di R. CALABRETTO, Firenze, Olschki, 1997, p. 184, traduzione dell'Autrice.

⁴⁰ CASELLA, *I segreti della giara*, cit., p. 114.

creativa sia più influenzata dalla grande musica tedesca e da quella russa piuttosto che dalle atmosfere impressioniste della Francia, che ormai lo ospitava da diverso tempo.

Il 1909 fu l'anno di un ennesimo importante incontro per Casella: il compositore Gustav Mahler, in quel momento di passaggio a Parigi di ritorno dagli Stati Uniti. Mahler fu da subito affettuoso con Casella, il quale era un suo grande ammiratore al punto da conoscere a memoria tanta della sua musica. Casella studiò attentamente la produzione del maestro boemo e apprese moltissimo in materia di orchestrazione. La stima di Mahler nei confronti di Casella si manifestò nel progetto di volerlo come aiutante all'Opera di Vienna, fatto purtroppo non avvenuto per la morte prematura del compositore. La perdita di Mahler segnò profondamente l'animo di Casella:

La sua musica ravviva di continuo il dolore inguaribile causato dalla perdita prematura e crudele di un uomo che si avrebbe desiderato credere immortale, per il duplice valore del suo genio e della sua bontà. Povero caro Mahler! L'ultima volta che lo vidi, era la sera del 12 settembre 1910, a Monaco, la sera dell'Ottava. Venivo dall'Italia e sarei ripartito a mezzanotte. Gli strinsi la mano, alla cena che seguiva il concerto. Rivedo ancora il suo strano viso, già un po' emaciato ed esausto, quella sera, per l'immenso sforzo della direzione. Se avessi saputo che non l'avrei più rivisto non avrei avuto il coraggio di partire. L'avrei osservato ancora più profondamente. Di lui, del suo essere, del suo spirito, avrei portato via con me tutto ciò che mi sarebbe stato possibile afferrare.⁴¹

Nel 1910 Casella riuscì a far eseguire per la prima volta a Parigi la *Sinfonia n° 2 in do minore* composta da Mahler fra il 1888 e il 1894:

Il 17 aprile, Mahler diresse a Parigi ai Concerts-Colonne la prima esecuzione della sua seconda Sinfonia con cori. Questa esecuzione, la prima che avvenisse di quel compositore in una società sinfonica francese, era opera mia. Da oltre un anno, acceso di entusiasmo per quell'arte, avevo fatto innumerevoli passi e mosso infinite persone influenti onde riuscire a mettere in piedi questa esecuzione, la quale fu resa possibile solamente da cospicui interventi finanziari della Société des Grandes Auditions Musicales e della Société des Amis de la Musique, società che si guardavano in cagnesco, ma che la mia fede e la mia tenacia riuscirono miracolosamente a mettere d'accordo in favore di Mahler.⁴²

Negli anni Casella continuerà a lavorare per promuovere l'opera mahleriana; ne è una testimonianza la sua presenza, come unico italiano, al MahlerFest di Amsterdam del 1920, organizzato dal direttore d'orchestra olandese Willem Mengelberg.

Per il quotidiano «Il Tempo» il compositore scrisse un articolo, nel giugno del 1920, dove mise in luce la sua totale ammirazione per il compositore e dove sottolineò l'importanza della conoscenza del mondo sonoro mahleriano:

⁴¹ CASELLA, *Il Mahler Festival di Amsterdam*, In *Gustav Mahler. Il mio tempo verrà. La sua musica raccontata da critici, scrittori e interpreti 1901-2010*, a cura di G. FOURNIER – FACIO, Milano, Il Saggiatore, 2010, pag. 213.

⁴² CASELLA, *I segreti della giara*, cit., p. 135.

[...] Vorrei dare – ai troppi che in Italia ciò ignorano – un’idea di quei mondi cosmici che sono le enormi sinfonie mahleriane. Vorrei invogliare chi ha sete di estendere il proprio patrimonio intellettuale, a conoscere quelle musiche, nella cui smisurata, farraginoso talvolta e torrenziale vastità, si celano tesori di profonda bellezza, e dove – accanto alla melanconia voluttuosa di un Ländler, alla grazia ironicamente incipriata di un minuetto, alla frenesia ritmica di una danza slovacca – si intravede già l’arte libera di oggi e si pregustano le sonorità pazzesche e insperate dell’orchestra odierna.[...] Ciò che ho di più caro, in particolare, nell’arte di Mahler, certo non è tanto la sua volontà di creare una sinfonia libera e universale, capace di riunire in sé tutte le risorse della musica strumentale e vocale, quanto piuttosto la qualità principale della sua musica, quella che fa di lui, Mahler, malgrado la pesante eredità tradizionale che ha sempre pesato sul suo pensiero, un fratello maggiore della nostra generazione; voglio dire, il suo senso meraviglioso e acutissimo della qualità sonora, di questo quarto elemento musicale [...]: il timbro. [...] Per me, per altri, il senso qualitativo del suono è il più recente che siamo riusciti ad acquisire, ed è anche quello che racchiude l’avvenire della nostra arte.⁴³

In quello stesso 1909 ebbe inizio a Parigi la stagione dei Ballets Russes, ideati da Serge de Diaghilef, artista impareggiabile e versatile nel ruolo di scenografo, regista, coreografo, impresario, che ebbe il grande merito di riunire intorno a sé tutti i più illustri collaboratori musicisti, pittori, ballerini e che dette vita a spettacoli rimasti nella storia. Grazie allo stimolo suscitato da quest’ambiente di ricchezza artistica Casella concepì due delle sue opere più importanti: la *Suite in do maggiore* op. 13 e la *Rapsodia Italia*, lavori orchestrali con i quali volle dimostrare il suo intento di creare uno stile tutto italiano e attuale. La Francia, con i suoi compositori, ha dato esempio a Casella di quanto fosse forte il bisogno di recupero di una tradizione nazionale, filone seguito dalle figure di Saint-Saëns, Dukas, Fauré, Debussy, Ravel, artisti che si sono impegnati nella ricerca e nella volontà di ridare vita ad una tradizione musicale autoctona. Da queste lezioni Casella, superato il pericolo di assorbimento da parte del suo Paese di adozione, prende spunto per risvegliare una tradizione strumentale italiana assopita da più di un secolo...e ci riuscì.

Massimo Mila nel suo *Saggio Itinerario stilistico* riassume in modo eccellente il contributo che il musicista è riuscito a donare all’Italia con la sua opera compositiva:

[...] Casella fu il solo che ci liberasse completamente tanto dal profumo casalingo quanto dall’odor di chiuso della scuola. Non si trattava soltanto – come si disse – di stabilire in Italia una tradizione sinfonica e strumentale. Non era una questione di generi; altrimenti sarebbero bastati i nobili, quanto vani sforzi del gruppo Sgambati, Martucci, Bossi, per trapiantare fra noi i grandi modelli del sinfonismo tedesco. Opera o sinfonia, non era una questo che contasse: importava, invece, una questione di linguaggio. Si sentiva il bisogno, cioè, d’un linguaggio nostro, che per essere italiano non fosse per questo provinciale, e soprattutto non fosse il linguaggio dei nostri padri e dei nostri nonni.⁴⁴

⁴³ CASELLA, *Il Mahler Festival di Amsterdam*, in *Gustav Mahler. Il mio tempo verrà*. cit., pp. 207–208.

⁴⁴ M. MILA, *Itinerario stilistico 1901-1942*, in *Alfredo Casella*, a cura di Fedele d’Amico e Guido M. Gatti, Milano, Ricordi, 1958, p. 31.

La Rapsodia *Italia* è già delineata nella bipolarità dei due spiriti opposti della tragedia e della commedia, arricchiti, forse ingenuamente (anche a detta del compositore stesso), da elementi di folklore nazionale, necessari per il progetto del giovane, anche in reazione al prepotente dominio impressionista che stava accompagnando ogni suo passo. *Italia* fu composta di getto, in quindici giorni e ironicamente non fu eseguita nel suo paese d'origine che quindici anni dopo, nonostante fosse stata suonata in mezzo mondo.

La pubblicazione di queste due opere fu da principio rifiutata da tutti gli editori francesi e Tito Ricordi gli negò persino il permesso di utilizzare Finiculi-Funiculà (elemento conclusivo di *Italia*); grazie all'intervento di Mahler le partiture furono edite dall'Universal-Edition di Vienna ed ebbero il loro battesimo, insieme alla *Seconda Sinfonia*, alla Salle Gaveau il 23 aprile del 1910, con ottimo successo di pubblico e critica.

L'anno successivo,⁴⁵ Casella fu chiamato da Fauré per ricoprire un importante incarico: rientrare al Conservatoire come insegnante di pianoforte, prestigiosissimo ruolo che richiedeva la cittadinanza francese; l'artista si stava però sempre più convincendo di voler far ritorno nel suo paese natale e rifiutò di cambiare cittadinanza.⁴⁶ Divenne in compenso supplente per tre anni della classe di pianoforte di Cortot, esperienza per lui fondamentale per iniziare quello che sarà un importante percorso di didattica pianistica, portato avanti nel tempo con estrema passione.

Nel 1937, quando Casella scriverà il suo trattato tecnico-musicale *Il pianoforte*,⁴⁷ egli avrà ben chiara la strada da far seguire agli aspiranti musicisti:

Molti lunghi anni di pratica personale e altrettanti di insegnamento, svolti in numerosi paesi, mi hanno condotto a poco a poco alla convinzione che l'esecuzione pianistica [...] sia da considerarsi, per quello, intendiamoci, che ne riguarda la parte meccanica (o virtuosistica), come un vero e proprio giuoco o sport. Non a torto suonare viene chiamato dai francesi jouer e dai tedeschi spielen, vale a dire, nelle due lingue, giuocare. Un vero e proprio giuoco superiore, fatto di bravure, di audacia, di sangue freddo, di dimestichezza col rischio, di possesso totale dei propri mezzi fisici, altro non è l'esecuzione pianistica, in questo suo aspetto identica a qualsiasi sport [...] Non credo che un

⁴⁵ Il 1911 fu l'anno della composizione del balletto *Il Convento Veneziano* da un argomento di J. L. Vaudoyer.

⁴⁶ Oltre al bisogno di ritrovare le proprie radici, Casella desidera tornare in Italia anche perché i suoi lavori cominciano ad essere conosciuti in patria: già nel 1912 la *Suite in do maggiore* sarà diretta da Bruno Walter all'Augusteo di Roma.

⁴⁷ Uno dei più visibili contributi didattici del compositore è riscontrabile nella stesura del suo trattato *Il pianoforte*, opera di riferimento per molti strumentisti e insegnanti dal 1937. Questo scritto è un assoluto caposaldo nel campo della didattica musicale, in quanto rappresenta un originale connubio fra la conoscenza "storica" del pianoforte (analizzato in tutta la sua meccanica e il suo funzionamento) e le principali correnti della letteratura pianistica, unite ai suggerimenti didattici di un esperto insegnante su quale sia il giusto modo di affrontarne lo studio. *Il pianoforte* comprende infatti capitoli riguardanti la storia e la costruzione del pianoforte, la storia della letteratura e la progressiva evoluzione dell'estetica pianistica, rivolgendo uno sguardo alle principali caratteristiche dei grandi virtuosi dello strumento. Il cuore del libro è dedicato a soggettive riflessioni su come si suona il pianoforte, frutto delle molteplici esperienze didattiche del compositore: la giusta posizione del corpo da adottare quando si è seduti allo strumento, l'impostazione della mano sulla tastiera, il raggiungimento dell'indipendenza e della perfetta articolazione delle dita, l'apprendimento del fraseggio, il tipo di tocco da usare, le ore quotidiane di lavoro da dedicare all'applicazione pianistica, le tecniche basilari della metodologia pianistica con l'aggiunta di suggerimenti sull'uso del pedale e delle diteggiature. La conclusione di questo impegno didattico è rivolta al ruolo del pianoforte nelle trascrizioni, nell'orchestra e nella musica da camera, abbracciando, in questo modo, tutto il terreno sul quale si sono mossi due secoli di pianismo.

campione dello sport abbia mai imparato la propria virtuosità sui libri e suppongo, invece, che se la sia acquistata unicamente colla dura e volontaria pratica quotidiana e colla profonda conoscenza di se stesso.⁴⁸

Le ultime conoscenze che gli offrì Parigi furono quelle di quattro connazionali: Gian Francesco Malipiero (che lo informò dettagliatamente della situazione musicale italiana del periodo), Ildebrando Pizzetti, Ferruccio Busoni (il quale gli promise un posto di lavoro al Liceo musicale di Bologna, dando a Casella sempre maggior stimolo per tornare in Italia) e Gabriele D'Annunzio.

La voglia sempre più imperante di riavvicinarsi allo spirito dell'Italia portò Casella a musicare *Notte di maggio* (1913), dalle *Rime Nuove* di Giosuè Carducci, per voce e orchestra, dove si sente già la maturità nella ricerca armonica del compositore,⁴⁹ e la *Siciliana e burlesca* (1914) per flauto e pianoforte, composizione cameristica dal sapore meridionale.

Nel frattempo i viaggi in Italia furono incrementati dai sempre più numerosi concerti pianistici⁵⁰ che Casella tenne avendo ripreso lo studio dello strumento e dall'incremento dei contatti con Tito Ricordi: con la pubblicazione dei *Nove pezzi* per pianoforte iniziò un'importante collaborazione con l'editore milanese. Fu successivamente invitato dal Conte San Martino a dirigere, nel febbraio del 1915, un concerto sinfonico di musiche contemporanee all'Augusteo di Roma che vedeva in cartellone i nomi di Roger-Ducasse, Magnard, Ravel,⁵¹ Stravinsky e *Notte di maggio* dello stesso Casella.

Dopo lo scoppio della guerra fu chiamato ad insegnare pianoforte al Liceo musicale di Santa Cecilia a Roma, sempre grazie all'appoggio del Conte, incarico che sancì la fine di un periodo di vita durato 19 anni:

Quel lungo soggiorno in Francia fu per me altamente utile nel senso non solamente di darmi quell'educazione musicale che non potevo allora purtroppo trovare in patria, ma anche perché – conservando pura la mia mentalità italiana e resistendo vittoriosamente ad ogni tentativo esercitato su me onde staccarmi dalla patria – io trovai in quell'ambiente musicale gallico un alto esempio di emancipazione dello straniero e di formazione di una salda coscienza nazionale che doveva poi, tornato in Italia, guidare la mia azione rinnovatrice e costruttrice. Non è senza un profondo compiacimento che, riandando a quel lungo periodo di tempo, vedo oggi quanto fosse rimasto forte, indomabile in me il culto nostalgico della patria e come durante quello – per quanto sia arduo lottare contro l'enorme potere di assorbimento culturale che esercita la Francia sugli stranieri che vi abitano – io abbia trovato per tanto tempo la forza di conservarmi italiano non solamente di cittadinanza, ma ancora e soprattutto di cuore e mente. Ma ripeto, sarebbe ingratitudine mia il non riconoscere alla Francia quanto essa mi abbia insegnato in quegli anni di

⁴⁸ CASELLA, *Il pianoforte*, Milano, Ricordi, 1954, pp. 91-92.

⁴⁹ «M. Casella rappelle alors qu'après de longues recherches il écrivit en 1913 son poème symphonique *Notte di maggio* où se trouve l'accord polytonal qui se compose des accords parfaits de la tonalité : si majeur, do# majeur, sol naturel majeur, si mineur. Cette tonalité synthétique, poursuit M. Casella, n'est ni majeur, ni mineur, ni d'autre mode, mais renferme en elle les principales expressives et esthétiques propriétés des autre gammes» M. C. KOEHLIN, *Évolution de l'harmonie Période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours*, in A. LAVIGNAC e L. DE LA LAURENCE, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1925, pp. 752-753.

⁵⁰ Fra questi concerti ricordiamo un recital a Santa Cecilia che vedeva in programma la prima esecuzione italiana di *Jeux d'eau* di Ravel.

⁵¹ Fu in questa occasione che venne eseguita per la prima volta in Italia la seconda suite di *Daphnis et Chloé*.

gioventù e quanto io debba ai musicisti francesi di quel tempo che mi furono larghi di preziosi consigli e di assistenza spirituale ed umana.⁵²

L'esperienza parigina fu una tappa obbligata per la sua crescita, ma non gli fece mai dimenticare quel paese di cui egli si sentiva figlio e per la cui emancipazione musicale aveva sempre voluto lottare. Casella finalmente tornava stabilmente in Italia per poter lì continuare a fare musica, in veste di compositore, pianista, direttore, organizzatore, insegnante ed artista.

FEDERICA FERRATI

⁵² CASELLA, *I segreti della giara*, cit., pp. 173-174.

Bibliografia:

- A. CASELLA, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941.
- CASELLA, *Il pianoforte*, Milano, Ricordi, 1954.
- CASELLA, *L'Harmonie*, «La Revue musicale», 6, special issue (April 1925), pp. 31– 32.
- CASELLA, *Il Mabler Festival di Amsterdam*, in *Gustav Mabler. Il mio tempo verrà. La sua musica raccontata da critici, scrittori e interpreti 1901-2010*, a cura di G. FOURNIER – FACIO, Milano, Il Saggiatore, 2010.
- R. COGNAZZO, *Dubois, François – Clément - Théodore*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, Torino, UTET, 1999.
- G. M. GATTI, *Alfredo Casella*, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, Torino, UTET, 1999.
- M. LONG, *Au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Durand, 1971.
- M. MILA, *Itinerario stilistico 1901-1942*, in *Alfredo Casella*, a cura di F. d'AMICO e G. M. GATTI, Milano, Ricordi, 1958.
- H. J. MORHANGE, *Ravel et nous, homme, l'ami, le musicien*, Genève, Editions du Milieu du Monde, 1945, trad. A. CICOGNA, *Ravel*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1960.
- J. M. NECTOUX, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris, Flammarion, 1990, trad. it R. MELONCELLI e S. BESTENTE, *Fauré, Le voci del chiaro scuro*, Torino, Edt, 2004.
- A. ORENSTEIN, *A Ravel Reader. Correspondance, Articles, Interviews*, a cura di A. ORENSTEIN, New York, Columbia University Press, 1990; trad. di P. MARTINAGLIA, *Ravel Lettere*, Edizione italiana a cura di E. RESTAGNO, Torino, Edt, 1998.
- ORENSTEIN, *Ravel: Man and Musician*, New York, Columbia University Press, 1975.
- R. Pozzi, *Jeunesse et in dépendance: Alfredo Casella e la Société Musicale Indépendante*, in « Musica e Storia», IV, 1996, pp. 325-348.
- A. QUARANTA, *Le liriche giovanili*, In *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia 13-15 maggio 1992) a cura di G. Morelli, con una premessa di G. SALVETTI, Firenze, Olschki, 1994.
- M. RAVEL, in *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, a cura di R. CALABRETTO, Firenze, Olschki, 1997.
- Cahiers Maurice Ravel*, Paris, Fondation Maurice Ravel, 1985.
- M. TOPPAN, *Il pianismo del primo Casella: fra Fauré e Ravel*, in *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, cit.