

La «modulazione nella simultaneità».
“L’adieu à la vie” op. 26 di Alfredo Casella
(Université de Fribourg, CH)

Giada Gabriella Viviani

La politonalità come la intendiamo oggi,
non è altro che la *modulazione nella simultaneità*.
(Alfredo Casella, *Problemi sonori odierni*)

Non fu certo un'accoglienza trionfale a salutare le quattro liriche de *L'adieu à la vie* op. 26¹ – come avvenne, peraltro, almeno fino alla tarda maturità per tutte le opere proposte da Alfredo Casella al pubblico italiano – quando, l'autore appena tornato in patria (nel 1915) dopo i diciannove anni parigini, si programmò l'esecuzione delle recentissime composizioni (pure 1915) in quella che, in base alla documentazione conservata alla Fondazione Giorgio Cini (Venezia) presso il fondo intitolato al Maestro, ne risulta essere la prima esecuzione pubblica, quantomeno nella Penisola: Roma, Sala dell'Accademia di Santa Cecilia, 29 dicembre 1916.² Di tale reazione tuttavia non ci si può proprio stupire, giacché il mondo musicale in Italia si rivelava ancora impelagato – e lo rimarrà piuttosto a lungo – in una concezione armonica tardo-ottocentesca e ormai affatto provinciale, dove a malapena poteva sorgere il sentore degli impensabili sconvolgimenti che in Europa stavano travolgendo l'allora travagliato orizzonte culturale (al contrario, l'evoluta capitale francese, avvezza in ogni contesto artistico a una sperimentazione stilistica di ben altro estremismo, era disposta nei confronti del nostro, la cui scrittura suonava sì eclettica ma indubbiamente assai poco radicale, a una bonaria indulgenza tramutatasi poi in riconoscimenti ufficiali del massimo valore, come la Legion d'Onore nel 1926, seguita dalla nomina, undici anni dopo, a membro straniero dell'Académie des Beux-Arts). I connazionali di Casella non avevano i mezzi tecnici per valutare la nuova impostazione compositiva di un linguaggio capillarmente forgiato dalle “contaminazioni” internazionali (nonostante le insistite pretese di incorrotta «italianità» avanzate dall'autore), non erano in grado di ricondurre, se non secondo strade contorte, gli inediti meccanismi di tale stile alle rassicuranti

¹ Per voce e pianoforte; al 1926 risalirà invece la versione estesa a 16 strumenti, identificata dal numero d'opera 26 bis.

² Cfr. *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*. A cura di Anna Rita COLAJANNI, Francesca Romana CONTI, Luisa MAZZONE e Mila DE SANTIS, Firenze, Olschki, 1992, vol II (*Scritti, musiche, concerti*), p. 219.

nozioni del sistema tonale. Questo però non impediva loro di perseverare in sforzi interpretativi condotti nel testardo rigetto delle nuove categorie di analisi, con il conseguente insorgere, da parte dei critici e della stampa in genere, di una strenua opposizione all'opera di Casella dettata più dall'inadeguatezza di una preparazione ormai antiquata e da un approccio cronachistico di stampo passionale, all'epoca consueto, impostato sul gusto per la polemica e per l'attacco non mediato.³

Certo, la modalità di scrittura sperimentata dal compositore torinese nei tormentati anni del suo «secondo stile» non era così scevra di ascendenti tonali né da questi si era a tal punto emancipata – come entro certi limiti avvenne nelle coeve costruzioni schoenbergiane – da spogliare del loro intero senso i tentati appigli alla dottrina armonica tradizionale, anzi: una simile lettura (segnata presso i contemporanei di Casella da incomprendimenti strumentali o effettive, dalla ricerca di parametri familiari e dal paradossale rifiuto di identificarne le seppur innovate applicazioni) parrebbe rinvenire una qualche legittimazione nelle asserzioni dell'autore stesso, ribadite e progressivamente portate a un'ombra di sistematicità in un lasso di tempo abbastanza ampio. Soprattutto di fronte alla prevenuta ricezione italiana, infatti, mai venne meno presso il compositore la volontà di proporsi quale docile continuatore della tradizione, mai si smorzò in lui l'intento, comprensibile in quell'atmosfera di diffusa e in parte pavida malfidenza nei confronti dei pretesi «innovatori», di rendere accettabili le proprie sperimentazioni – fondamentalmente innocue – stemperando un po' in sordina quanto d'inedito vi era pur contenuto e tacendo così, consapevolmente o meno, il loro potenziale effetto scardinante sull'ormai incrinato sistema tonale. Con l'avanzare degli anni, quindi, si accentuò nelle esternazioni di Casella la volontà di dimostrare un sincero credo nella struttura armonica ereditata, alla quale i «dubbi» del «secondo stile» non avrebbero affatto voluto contrapporsi (quantomeno con il senno del poi).

Ad ogni modo, il primissimo germe di tale atteggiamento risale a periodi non sospetti di tardive teorizzazioni *a posteriori*, e più precisamente a un articolo del 1914 volto a iniziare il pubblico parigino al cauto rinnovamento linguistico (il passaggio al «secondo stile», appunto) inaugurato l'anno precedente da *Notte di Maggio* op. 20, poema per canto e orchestra su testo di Carducci: nello scritto, rapido e sintetico – quasi a mo' di recensione –, «les origines de la polyharmonie» non erano considerate essere null'altro «que celles de l'harmonie».⁴ Il concetto assumerà contorni più precisi dopo un lungo periodo di decantazione riflessiva, per poi stabilizzarsi in un aproblematico autoconvincimento durante la prima metà degli anni Venti, quando il procedimento di elaborazione musicale messo a punto anche ne *L'adieu à*

³ Tale atmosfera, ancora assai virulenta dopo quasi dieci anni di «convivenza» in patria del reduce parigino con il pubblico italiano, è resa con efficacia nella testimonianza di Alfredo Petrassi: «io fui uno di quelli che più accanitamente fischiarono nel 1924 dal loggione dell'Augusteo *A notte alta* che del resto è una delle pagine più belle della prima maniera di Casella, e con ragione. Con ragione perché la nostra ignoranza, la nostra sprovedutezza culturale e la mancanza di nessi con tutto il resto d'Europa, non ci permetteva ancora di capire quale era l'azione di Casella ed in quale senso si svolgeva». Cit. da Luisa MAZZONE, *Alfredo Casella nella ricezione critica*. In: *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, cit., vol. III (*Scritti su Alfredo Casella*), pp. 3-54: 13. All'intero saggio si rimanda inoltre per la trattazione della fortuna artistica, in Italia e all'estero, conosciuta dall'opera del compositore torinese, così come documentata dal materiale reperibile presso il Fondo Alfredo Casella.

⁴ Alfredo CASELLA, *Ce qu'est la musique polyharmonique*. «Montjoie!», giugno 1914. Cit. da Alfredo Casella. *Gli anni di Parigi. Dai documenti*, a cura di Roberto CALABRETTO, Firenze, Olschki, 1997, pp. 213-215: 213.

la vie – quella politonalità non sottoposta al ripudio neppure dai ripensamenti neoclassici – verrà fatto discendere direttamente «da una – diciamo così – *intensificazione* del diatonicismo», cosicché implicherebbe «– per forza di cose – la fede assoluta nella scala di sette suoni e nell'accordo perfetto»⁵. In breve il compositore, un po' a ragione, un po' programmaticamente, pretende di ricondurre entro le rassicuranti guide di una tradizione mai posta in forse tutti i procedimenti elaborati nella fase del suo massimo estremismo sperimentale (un estremismo relativo, sia bene inteso), e a tal fine negli scritti degli anni '20, contraddistinti da certa ansia chiarificatrice, si ingegna ripetutamente a delineare – senza il timore, parrebbe, di indurre la proliferazione di pericolose forzature interpretative – una rappresentazione unitaria dell'evoluzione musicale nell'occidente europeo la quale si conformi esattamente alle proprie esigenze teoriche. Di questa costruzione dal sapore storiografico (ma in realtà assai carente di rigore scientifico) Casella si serve per presentare i recentissimi rinnovamenti linguistici come inesorabili conseguenze del passato, attingendovi quegli esempi precursori di tecniche d'avanguardia che soli potevano assumere, davanti agli occhi del pubblico e della critica italiani, il valore di legittimazione “oggettiva” del suo «secondo stile»:

Risulta da uno studio accurato della storia della armonica che la quasi totalità degli accordi più audaci adoperati nella tecnica odierna esisteva già da parecchio tempo allo stato latente in altre vecchie musiche, e sempre sotto forma *polimelodica*.⁶

E proprio nella difesa delle proprie scelte compositive dalle impietose polemiche tanto consone al clima del turbolento dopoguerra – veri e propri assalti frontali, spesso estesi dall'opera all'intera personalità dell'autore – Casella formula in maniera sempre più nitida la giustificazione prima alla base della politonalità, ovvero identifica in un fenomeno peculiare – e, anzi, costitutivo – dell'ufficiale

⁵ Alfredo CASELLA, *Problemi sonori odierni*, in: Alfredo CASELLA, 21 + 26 (Roma-Milano 1931), a cura di Alessandra Carlotta PELLEGRINI, Firenze, Olschki, 2001, pp. 27-39: 37; l'articolo era originariamente apparso su «La Prora», nell'agosto 1923. Non pare superfluo sottolineare quanto «assoluta» risulti tale «fede» quando si vada a consultare, sempre dello stesso autore, il coevo trattato *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta* (Londra, J. & W. Chester, 1924), opera in cui l'intero sviluppo dell'armonia occidentale – dal XIII sec. a Stravinskij e Schoenberg – viene concepito in base alla perenne validità della cadenza sottodominante-dominante-tonica, riconosciuta pure in testi risalenti a ben prima che i concetti delle funzioni tonali potessero rivestire un qualche significato. Questo approccio, ingenuo, forse, e sicuramente assai poco scientifico, ci sembra alquanto esemplificativo delle concezioni nutrite da Casella all'epoca.

⁶ Alfredo CASELLA, *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta*, cit., p. IX (al di là del passaggio appena citato, al medesimo intento si conforma il trattato nella sua interezza). Più avanti, e con autorevolezza ancora maggiore, il medesimo carattere è attribuito a *Notte di Maggio*, opera sì inaugurale del «secondo stile», ma nella quale i meccanismi costitutivi del linguaggio tonale non vedrebbero affatto inficiata la propria valenza. Tale brano si configurerebbe infatti come un «esempio già tipico del senso modale del suo autore – nel quale si conserva intatta – a traverso l'impiego simultaneo (*verticale*) di svariate scale (cioè che Debussy non adoperava ancora che nella successione (*orizzontale*)) la nozione delle due più essenziali *funzioni* del sistema modale classico: la *dominante* e la *tonica* – conservando così un legame fra un'armonia assai evoluta e la tradizione» (p. 67). Si veda anche, sempre dello stesso CASELLA, *Problemi sonori odierni...*, op. cit., pp. 28-32: qui un ruolo di estrema importanza per lo sviluppo della sensibilità politonale viene attribuita in particolare alla compresenza, in musiche risalenti fino a Orazio Vecchi, di frammenti ascendenti e discendenti (con le relative contraddizioni accidentali) facenti capo a una stessa scala minore melodica.

“ortodossia” armonica il nucleo germinale dei futuri sconvolgimenti della struttura tonale, sistema in cui fin dall’origine sono presenti in potenza le leve del suo stesso scardinamento (o, piuttosto – secondo la suddetta utopia della continuità –, di una amplificazione anche assai radicale, poiché pure l’avveniristico accordo del *Tristan und Isolde*, limite estremo del linguaggio tonale, altro non rappresentava che la semplice esasperazione del cromatismo e dell’iperfunzionalizzazione di gradi secondari). Nell’incessante sviluppo dei processi modulanti, assurti durante i secoli a raffinatezze tecniche di ardua perfettibilità, sembrava ormai ineluttabile lo slittamento delle più artefatte successioni scalari dalla consueta direttiva orizzontale, espressione di un avvicinarsi lineare nel tempo, alla verticalità della compresenza simultanea. Dopo la combinazione di nuovi rapporti intervallari introdotti da Debussy sull’esempio della letteratura russa, e in seguito al recupero degli antichi modi pre-tonali vuoti di derivazione classica, vuoti d’influsso orientale – artifici che per principio erano intesi susseguirsi senza sovrapposizioni nello svolgersi della musica –, al compositore torinese sembra ormai naturale l’applicazione dei medesimi meccanismi alla configurazione sincrona della dimensione armonica, quasi in una rappresentazione statica da comprendersi nell’estensione spaziale.⁷ In base a una simile ottica, all’interno di un singolo accordo possono sovrapporsi, senza incongruenze o contraddizioni, sia tonalità distinte che le diverse funzioni dei vari gradi di una singola scala:

Dovendo caratterizzare in poche parole il tecnicismo armonico formatosi negli ultimi anni, si potrebbe dire che esso consta nella eliminazione progressiva dei pochi, vecchi accordi più semplici, e nello sfruttamento invece di tutti quegli altri “eccezionali” che – già da tempo – esistevano in musica allo stato latente. Contemporaneamente, la *modulazione*, inconcepibile prima dell’800 altrimenti che nella *successione*, si stabiliva nella *simultaneità* dell’accordo, la cui compagine poteva così formarsi di suoni appartenenti a tonalità diverse e sino allora apparse incompatibili tra di loro.⁸

Molti – come dissi già – ritengono, tuttora erroneamente, la politonalità, un puro arbitrio, un parto mostruoso di alcune menti degenerate. Invece si dovrebbe pensare che l’introduzione della simultaneità di frammenti diatonici sino ad allora solamente adoperati nella successione mediante l’artificio modulatorio, doveva un giorno fatalmente risultare dall’arbitrio stesso della modulazione.⁹

⁷ Questa deformazione dell’impianto costruttivo verrà ricondotta da Casella con insistenza, seppure in anni posteriori alla messa in atto di tale linguaggio (i riferimenti a riguardo compariranno solo dopo il 1923), alla concezione rappresentativa espressa nel cubismo, di cui aveva assistito nel 1911 alla prima esposizione, poiché tanto li quanto nella sua scrittura gli elementi della comunicazione tradizionale non risultano annichiliti né contraddetti, bensì semplicemente scomposti e riorganizzati nella simultaneità secondo connessioni fino ad allora inedite: «*Politonalità* significa bensì la «compenetrazione» di diverse gamme, ma suppone altresì – per forza di cose – la sopravvivenza delle scale originali (così come il cubismo pittorico altro non era che il *parossismo dell’idea-massa*)». A. CASELLA, *Problemi sonori odierni...*, op. cit., p. 27 (concetto ribadito, poco più oltre, nella nota 3 di p. 37). Per lo stesso argomento si rimanda anche a Dietrich KÄMPER, *L’opera per pianoforte di Casella*, in: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, a cura di Giovanni MORELLI, Firenze, Olschki, 1994, pp. 257-266: 265.

⁸ A. CASELLA, *L’evoluzione della musica...*, op. cit., p. X.

⁹ A. CASELLA, *Problemi sonori odierni...*, op. cit., p. 31.

Di quanto illustrato sinora troviamo ampio riscontro nei quattro brani de *L'adieu à la vie*, liriche su testo di Rabindranath Tagore (dalla raccolta *Gitanjali*) nella traduzione francese di André Gide, omaggio giovanile – con altri non numerosi titoli – a un genere, quello della *mélodie*, assai prediletto nei raffinati salotti parigini a cavallo tra i due secoli (uno dei rari esempi di composizioni caselliane per canto, poiché l'autore, nonostante l'ipertrofica tradizione patria – o forse proprio in reazione ad essa, comunque in linea con l'imprinting strumentale ricevuto a Torino nella casa dei genitori – dimostrerà nella sua produzione complessiva una esigua propensione per la musica vocale). Dal modello, però, il compositore tende a discostarsi, pur conformandosi al clima culturale che la specifica scelta formale comportava: invece di ricercare le raffinatezze e il molle languore sensuale riservati alla *mélodie* da parte della scuola francese (di cui probabilmente non condivideva appieno la poetica), Casella si è infatti concentrato su innovazioni armoniche non piegate alla rigorosa espressione del testo, concepito come semplice impulso alla creazione sonora, giungendo a sacrificare in funzione dello sperimentalismo pure la potenziale cantabilità delle linee melodiche. Al pianoforte, quindi, parte designata appunto a sviluppare le nuove idee della politonalità, spetta il ruolo predominante nella messa in musica, mentre il canto, con un palese ribaltamento dei rapporti, viene costretto a subordinarsi all'accompagnamento strumentale.¹⁰

Poiché la redazione prosastica della poesia non offre se non labili appigli strutturali, ciascun pezzo posto a costituire l'op. 26 si articola nella semplice giustapposizione di un numero variabile di sezioni – dalle quattro della lirica conclusiva alle sei di «Mort, ta servante, est à ma porte» –, distinte con nitore mediante repentini mutamenti di scrittura tra l'una e l'altra (noto è da sempre lo «sfarfallamento» stilistico del Maestro). In esse si assiste all'impiego di stilemi che ricorrono nello spartito di tutte e quattro le poesie: si vedano gli ostinati al basso, gli statici andamenti accordali spinti a esplorare fino ai limiti l'estensione della tastiera, i pedali armonici, gli episodi di cantabilità distrutta dalla reiterazione meccanica di frammenti melodici. In quanto rilettura in chiave innovatrice di fenomeni desunti dalla tradizione, assumono un particolare interesse per la nostra indagine alcuni artifici applicati sistematicamente – seppure in assenza di un'adeguata teorizzazione – nella parte del pianoforte, i quali, estrapolati dallo specifico contesto linguistico, vengono inseriti in un'inedita cornice stilistica in cui da un lato perdono l'originaria funzione espressiva, dall'altro però non suscitano nessuna impressione di straniamento a causa della sostanziale affinità tra il sistema politonale e l'armonia classica. Il primo di tali espedienti consiste, come abbiamo appena accennato, nel diffuso impiego di ostinati al basso e di pedali (questi ultimi estesi alle voci di ogni registro, anche in fasce interne) con lo scopo d'indurre il consueto effetto di stasi temporale. Oltre a ciò, la scrittura de *L'adieu à la vie* è connotata da numerose simmetrie interne che di norma agiscono nelle implicazioni minute della struttura, laddove a livello macroscopico non hanno quasi mai luogo richiami significativi: grazie ad esse si delinea uno sfondo dall'andamento uniforme sul quale assume un immediato

¹⁰ Per una trattazione del rapporto fra il compositore torinese e il genere della *mélodie* di rimanda ad Anna QUARANTA, *Le liriche giovanili*, in: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, pp. 55-87.

risalto l'improvviso troncamento di disegni costituiti da moduli reiterati, la cui ripetizione viene in genere interrotta all'altezza della terza comparsa.¹¹

Simili comportamenti compositivi, peculiari dell'intera raccolta, appaiono esemplificati nella maniera forse più eclatante nella parte centrale del primo brano («A toi, suprême accomplissement de la vie...»), ovvero in quel momento «teneramente appassionato» posto a precedere la ripresa della sezione iniziale, incaricata di portare a termine la *mélodie* chiudendo l'arco della forma quadripartita ABCA'. Su un pedale al basso costituito dalla regolare pulsazione delle sestine di crome, dove il Si naturale richiama all'ascolto la funzione di settima di dominante di Mi, per ben due volte consecutive viene proposta alle altre voci del pianoforte la triplicazione di uno stesso modulo, variato – seppure in minimi termini – all'altezza della terza comparsa. Gli accordi, altrettanto responsabili, con la loro costante successione minima puntata-semiminima, della generale monotonia ritmica dell'accompagnamento, riprendono il Sol# minore del canto impastandolo con armonie – presenti in simultanea – riconducibili alle tonalità di Do# minore e Mi maggiore. In entrambe le sequenze – di cui la seconda rappresenta in realtà una semplice variante della prima –, il disegno base prevede l'enunciazione, sul battere, dei suoni reali degli accordi, ai quali in levare subentrano alterazioni cromatiche con valore di note di volta o di passaggio, replicate in maniera ciclica: la quarta giusta della mano sinistra, infatti, nelle prime tre battute del passaggio si restringe su ogni levare a una terza maggiore, mentre nel gruppo successivo si amplia a un tritono; alla destra, invece, dapprima i suoni oscillano di un semitono discendente tra il primo e il quarto tempo della battuta (la terza volta si aggiunge il raddoppio del Re bequadro), poi slittano di un semitono verso l'alto, smarrendo all'ultima comparsa, sopra lo sfrangiarsi della sestina, il precedente raddoppio del Mi bequadro:

¹¹ Per quest'ultimo procedimento, dall'indubbia efficacia espressiva, la letteratura critica dedicata all'autore ha spesso voluto rinvenire l'archetipo presso Ravel, intimo amico di Casella fin dagli anni del Conservatorio, tuttavia risulta evidente come la messa a punto di simili meccanismi risalga quantomeno all'opera di Bach. Si veda, ad esempio, Marina TOPPAN, *Il pianismo del primo Casella: fra Fauré e Ravel*, in: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, pp. 207-216: 213-214.

39

Voce

Un dernier é-clair de tes yeux _____ et ma

Piano

vie se-ra tien-ne à ja-mais. —

Al medesimo principio della tripla ripresa di un elemento, seppure nella contraria accezione di un disegno che riesce a realizzarsi solo dopo dei tentativi abortiti, s'impronta in «A cette heure du départ» la suddivisione a mo' di emiolia tentata alle bb. 23-26, due volte invano, per poi concretizzarsi compiutamente e con dei gesti di cadenza nelle misure subito successive (bb. 27-28):

23

Voce

Piano

Le ciel est

rou - gis - sant d'au - - - ro - - - re;

In questo stesso passaggio, dopo che l'emilia doppiamente fallita e poi realizzata ha impresso al flusso musicale un ragguardevole dinamismo, assistiamo quindi a un vero e proprio episodio cadenzale – sebbene reinterpretato alla luce di un'accezione tonale amplificata alla possibile compresenza di scale difformi –, il quale, come avviene pure nelle restanti liriche de *L'adieu à la vie*, dove un simile trattamento è spesso investito del compito di evidenziare i punti nodali dell'articolazione formale, svolge l'essenziale funzione di tradurre in musica la cesura segnata dall'accapo testuale:

32

Piano

Ulteriormente valorizzata tramite la simmetria variata della duplicazione, preceduta da frammenti cromatici a moto ora contrario, ora parallelo, appare qui un'interessante rilettura della concatenazione tonica-nona di

dominante (introdotta da ritardi, quasi in funzione di 6_4) –tonica, nell’ambito di un Do# minore contaminato dalla settima di dominante di Re maggiore. A quest’ultima tonalità sarebbero infatti da ricondurre tanto il La quanto il Sol bequadro, il secondo dei quali risolve nel tempo successivo su un Fa# scevro di ogni ambiguità, mentre il primo rimarrebbe implicito per la breve durata di una croma. Da parte sua all’accordo impostato sul Sol# , una nona di dominante costruita nel modo maggiore (Sol#-Si# sottinteso-Re#-Fa#-La#), si sovrappone l’allusione alla triade fondamentale di Re maggiore, rimanendo comunque chiara la gerarchizzazione armonica che vede Do# minore fungere da polo gravitazionale primario.

Ancora più articolato si rivela l’impianto dell’episodio previsto in apertura – dopo il preambolo pianistico – alla mesta lirica «Dans une salutation suprême», il quale per l’ampia estensione e per la complessità linguistica assume quasi il carattere di una seconda introduzione, posta a precedere, con le sue quattordici battute in andamento Sempre molto lento e grave, l’ambigua cantabilità meccanica del segmento successivo. L’essenziale ruolo architettonico di questa sezione risulta sottolineato da un gesto cadenzale protratto attraverso differenti aree “tonali” che si succedono a distanza di terza minore, per poi tornare bruscamente al punto di partenza quando, come di consueto, l’automatismo s’interrompe con un taglio improvviso a monte della quarta reiterazione. Si delinea in tal modo un giro modulante dove la funzione di tonica è rivestita non dalle tradizionali triadi, bensì da accordi di settima maggiore (o di quarta specie), cosicché le “tonalità” toccate nel passaggio suonano stranamente come Sib⁷ maggiore, Reb⁷ maggiore, Fab⁷ maggiore e Sib⁷ maggiore. In un simile contesto, connotato da una reinterpretazione del concetto di consonanza chiaramente debitrice delle sperimentazioni wagneriane del *Tristan und Isolde*, supplisce alla tensione armonica tradizionalmente attribuita al quinto grado una sorta di nona di dominante, nella quale, per accrescere lo spasmo risolutivo sulla quiete relativa di un’ulteriore dissonanza, il tritono sostituisce la quinta, mentre il numero delle note costitutive dell’accordo aumenta di uno al fine di bilanciare la maggiore densità della settima, qui subentrata alla triade di tonica.

11

Voce

mon Dieu, que tous mes sens se ten - dent et tou chent ce mon -

Piano

[Sib7 maggiore] [Reb7 maggiore]

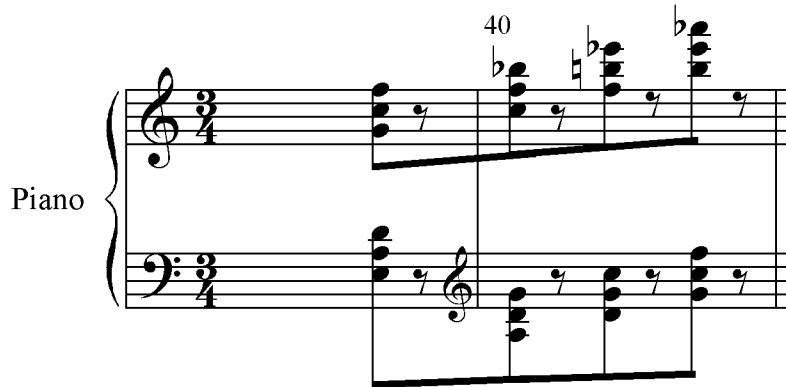
- - de à tes pieds. —

[Fab7 maggiore] [Sib7 maggiore]

Alla luce degli esempi addotti finora, risulta certo innegabile il diretto rapporto di filiazione che lega alla tradizione tonale il principio di transizione tra le scale applicato da Casella tanto nella successione temporale quanto nella verticalità della compresenza simultanea, come denota non da ultimo la generale tendenza, conforme all'armonia scolastica, a condurre il processo modulante attraverso lo sfruttamento delle note in comune tra accordi disomogenei, spesso vivificate da ornamentazioni quali note di volta, appoggiature, sfuggite, ecc. Tale procedimento induce il compositore a non infrangere, sia nell'abbinamento delle tonalità che nella strutturazione delle aree armoniche, quelle relazioni di affinità e di legami preferenziali canonizzate nella dottrina del sistema tonale classico, per cui nella scrittura de *L'adieu à la vie* si rivela quasi costante la scelta di associare le diverse triadi con la relativa maggiore o minore.

Un'ulteriore particolarità stilistica dell'op. 26 consiste infine nella combinazione dei meccanismi di derivazione tonale con la diffusa predilezione per accordi costruiti tramite sovrapposizione di quarte giuste (con occasionale comparsa del tritono), cosicché l'intervallo, già investito di un ruolo centrale nelle sperimentazioni linguistiche della coeva musica europea – da Debussy a Ravel allo stesso Schoenberg –, inizia anche presso Casella a sostituirsi alla terza nel ruolo di componente base dell'armonia. Un esempio limite di tale processo verso l'emancipazione della quarta è costituito, nella terza lirica della raccolta, dalla giustapposizione di quattro accordi proposta a b. 40 a partire dal levare della misura precedente, i quali,

generati dalla sovrapposizione di sole quarte giuste, sul medesimo intervallo impostano il loro avvicinarsi in una sorta di arpeggio ascendente, dove assolutamente bandito risulta qualsiasi altro indice di relazione tra i suoni:



Pur ponendosi in una chiara linea di continuità rispetto alla tradizione, tutti i procedimenti messi a punto da Casella nel suo «secondo stile» comportano inevitabilmente la produzione di dissonanze, seppure alla fin fine non così scabrose come il pubblico italiano di quegli anni lamentava.¹² La durezza delle nuove armonie, tuttavia, risulta subito relativizzata non appena ci si affranca dalle ormai sorpassate categorie analitiche per adottare l'unica nozione in grado di decifrare il nuovo sistema linguistico, cioè la politonalità stessa, la quale deve fungere – conformemente alle convinzioni del compositore – tanto da principio costitutivo della scrittura musicale, quanto da unico strumento atto all'interpretazione dei suoi propri meccanismi interni:

Mais il y a autre chose dans la polyharmonie: elle est un puissant moyen d'analyse et de simplification harmonique. Chacun sait quelle est la difficulté que l'on éprouve à classer certains agrégats sonores, en usage depuis trois ou quatre années. La polyharmonie, qui permet de scinder en plusieurs accords élémentaires les superpositions apparemment les plus extravagantes, intervient ici comme un énergique coefficient d'ordre et de logique.¹³

¹² Cfr. Giovanni MORELLI, *In divisa da Angelus novus. Prove di ritratto*, in: *Alfredo Casella e l'Europa*, a cura di Mila DE SANTIS, Firenze, Olschki, 2003, pp. 57-91; a questo stesso scritto si rimanda inoltre per gli «sfarfallamenti» stilistici del Maestro, cui abbiamo accennato nelle righe precedenti, nonché per la problematicità dell'identificazione – insistita dal compositore stesso – di un cambiamento di stile dalla «seconda maniera» al preteso «neoclassicismo», avvenuto dopo la «pausa» creativa degli anni 1918-1920.

¹³ A. CASELLA, *Ce qu'est la musique polyharmonique...*, op. cit., p. 214.