

# Né Wagner né Debussy, ironia e distacco

Un'opera che vuole andare al di là anche dell'ultima tradizione melodrammatica italiana

GIORGIO PESTELLI

**D**opo Puccini l'opera lirica italiana vive in un clima di volontà ingegnosa, di stilizzazione e ripensamento; quando alla fine degli Anni Venti Alfredo Casella affrontava la sua prima opera teatrale, *La donna serpente* appunto, aveva circa cinquant'anni ed era già un affermato musicista europeo, ma cresciuto e maturato in opposizione, o comunque sia lontano dalla tradizione melodrammatica italiana. La sua opera lirica doveva dunque innestarsi sul balletto, il solo genere teatrale candidato alla modernità, come predicava Diaghilev con i suoi celebri «Ballets russes»; doveva tenersi lontana dalla densità psicologica del dramma musicale di Wagner e Strauss e dalle preziosità dell'impressionismo di Debussy, per non parlare del naturalismo e «verismo» dell'ultimo teatro musi-

cale italiano che era proprio l'esempio più nefasto da evitare; doveva essere antiborghese, ma allo stesso tempo inequivocabilmente italiana. In questo miscuglio di pretese e di esclusioni a Casella venne incontro Carlo Gozzi, nella *Donna serpente* del quale il musicista trovò allo stesso tempo il problema e la soluzione: un'opera in grande stile, ma che puntava all'allegria ritmica, alla leggerezza, all'ironia, al trionfo dell'elemento fantastico su quello psicologico.

L'indole artistica di Casella era così conformata che mai come coprendosi dietro un modello riusciva a essere personale: gli era capitato nelle sue opere più felici, dietro lo schermo delle *Sonate* di Domenico Scarlatti, dei *Capricci* di Paganini, del folclore siciliano per *La giara*; nella *Donna serpente* i modelli venivano dall'opera buffa del Settecento, da Rossini e dal *Falstaff* di Verdi, e per quanto riguarda l'or-

chestra i russi, da Rimskij-Korsakov a Stravinskij.

Ma se queste fonti sono evidenti in tutta la parte giocosa, in particolare nelle maschere della «commedia dell'arte», sorprendono altre invenzioni che non hanno rapporti con parodie o ripensamenti: atmosfere cupe e allucinate (il Preludio del terzo atto!), attese di fatalità incombenti, musiche di battaglia, musiche presepiali e cullanti, madrigalismi drammatici. Espressioni originali sostengono pure i caratteri vocali di Altidor e della fata Miranda, specie quest'ultima, sospesa nell'incanto emblematico, nel sorriso astratto dei suoi arabeschi sul registro acuto. Miranda è legata a un'intuizione timbrica, quella del «soprano leggero» che pare di per sé dare origine al personaggio, anziché derivarne; la sua ardua vocalità, forse debitrice in qualche tratto della misteriosa principessa del *Galletto d'oro* di Rimskij-Korsakov, è

perfino in grado di accogliere stilemi pucciniani senza condiderne la temperatura emotiva, il calore umano. Nella *Donna serpente* «i personaggi non soffrono passioni, le recitano», secondo la lapidaria definizione di Fedele d'Amico: è questa la modernità programmatica di un'opera che nel suo clima distaccato, pur cedendo a qualche tentazione enfatica, rispecchia con esattezza aspirazioni e ambizioni dell'Italia del tempo: nulla di meglio per farsi un'idea della «modernità» del nostro Novecento nella sua fase culminante.



Un figurino di Gianluca Falaschi per *La donna serpente*, da giovedì al Regio di Torino



Peso: 28-20%,29-12%