

FRANCO MELOTTI

IL MONDO POETICO E LO STILE DI ZANDONAI

Presentato dal socio Prof. F. TRENTINI

Parafraendo una celebre frase di Shakespeare, la felicità dell'azione critica è in rapporto alla mente di chi la riceve e non alla penna di chi la esprime. Oggi invece si assiste all'improntitudine di una certa critica disposta a «buscar el Levante por el Poniente» pur d'impaludarsi in un gergo di categoria che contraddice l'uso normale delle parole, in cerca dell'espressione più difficile e contorta per la più semplice delle cose. Il fatto è che si sono inaridite le sorgenti dell'amore e dell'odio e la critica è diventata un puro esercizio stilistico volto spesso a solleticare le vanità individuali o s'è trasformata in erudizione che, fra date, notizie di vario genere e una pseudo filologia perde di vista il suo compito fondamentale: cogliere quella qualità umana che l'artista imprime nella materia e che si manifesta nello stile. L'inettitudine e l'indifferenza hanno portato a una critica dimidiata, priva di quella autonomia che la innalza a «necessità spirituale come la filosofia, l'arte e la storia» ⁽¹⁾ ed asservita alla preoccupazione pratica di spiegare ai lettori di un quotidiano quello che essi avevano già capito. Su questo spettacolo desolante impera da ultimo quello spirito snob (i mille legami di consorteria) che spinge la critica in determinate direzioni a scapito di altre.

Questa chiusura di ricettività ha portato il silenzio o tutt'al più la pesante e inutile erudizione di qualche saggio, su uno dei maggiori musicisti italiani del '900: Riccardo Zandonai. È vero, si sono sentite

(1) GIORGIO PASSADORE, *Introduzione alla musica*, Milano 1944.

molte ammissioni sulle sue finzze armoniche e orchestrali, sulla drammaticità del suo «recitar cantando», sull'accortezza ed efficacia del taglio scenico, ma restano frasi senza la sistematicità di una rivalutazione che modifichi uno stato di cecità e di diffidenza. A vent'anni dalla morte è giusto iniziare quest'opera di risveglio critico, togliere quelle deformazioni che hanno situato l'artista in un ambiente non suo, rivelarne l'inconfondibile fisionomia.

Queste mie pagine vogliono essere un primo contributo a quest'opera di onestà artistica e storica: lungi dal risolvere il «problema» Zandonai, ho solo la dantesca speranza che «retro a me» si preghi «perché Cirra risponda».

È noto che il romanticismo ha proposto un rapporto tra l'individuo e la società che potremmo definire come urto e contrasto. La realtà storica è diventata la celebrazione della realtà dello spirito e l'individuo, livellato dagli illuministi nell'astratta ragione, cerca di dare il massimo rilievo ai motivi che più lo contraddistinguono. L'affermazione appassionata dei valori individuali si concretizza nel mito dell'uomeroe che in solitudine si consacra a una lotta impari in nome di un ideale e misura la sua grandezza sulla grandezza della catastrofe. «Non mi sottometto alla mia infelicità né piego il capo al destino» dirà Tristano nel famoso dialogo leopardiano ⁽²⁾ e nell'impegno di questa esigenza l'età romantica tiene le sue creature sotto il fuoco di una tensione implacabile.

Il melodramma, rigettati i moduli di un'illustre tradizione, cerca una nuova stilizzazione che senza scampo concentri l'attenzione sul nucleo dell'azione drammatica. Come il teatro (*l'Adelchi* per esempio) s'era configurato nell'antitesi fra storia e antistoria, storia terrena, il «com'è» la prima, storia ultraterrena, il «come dovrebbe essere» la seconda, il melodramma, riproponendo la stessa relazione, riporta l'antistoria in un'etica strettamente umana rivendicando alla tragica fine dei suoi eroi la funzione di superamento e di catarsi. Scrive Massimo Mila ⁽³⁾ che nell'opera verdiana «si viene concretizzando una tipica vicenda morale: l'eroe snaturato da enormi e smisurate passioni, riacquista attraverso l'amore e il dolore la sua umanità... La riconquista dell'umanità, questo senso della fraternità delle creature... è una verità da guadagnarsi contro

⁽²⁾ GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, «Dialogo di Tristano e di un amico».

⁽³⁾ MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Milano 1946.

l'impeto folle delle passioni che tendono a snaturarci, a fare di noi dei mostruosi monomani».

È quindi nella tensione dello spirito che l'uomo trova la pienezza del suo essere e nella sintesi che contemporaneamente viene instaurando tra quello slancio vitale e l'Assoluto che Schelling poneva come principio spirituale creativo. Tuttavia questo complesso rapporto tra l'individuo e la storia provoca nella coscienza romantica una crisi continua ch'è turbamento morale, incapacità di risolvere l'urto tra realtà e ideale.

«Strascinato / vo per la via che non mi scelsi, oscura / senza scopo»

dice Adelchi ad Anfrido (4). Invano l'idealismo romantico cercò di ricomporla proponendo una visione del mondo in cui l'uomo ritrovasse un suo valore universale nello svolgimento incessante dello spirito. Questa crisi va creando fratture ad ogni passo più profonde, fino a volgersi in tragica speculazione filosofica (Schopenhauer, Nietzsche) o in audace avventura metapsichica (Baudelaire). Spezzata la sintesi tentata dall'idealismo hegeliano, l'individuo è ridotto a soggetto che ignora la storia e l'uomo resta doloroso contemplatore di se stesso senza possibilità di penetrare il mistero in cui sprofonda la realtà.

In questa prospettiva va posto Riccardo Zandonai. Non ci sarà bisogno di riproporre, sulla scia dello Herder, il rapporto arte-società per avvertire che l'espressione artistica nasce dalla qualità umana di un individuo ma è anche il prodotto e il compendio di un'intera situazione storica. Prima di analizzare l'opera dello Zandonai, mi sembra quindi necessario centrare la spiritualità della sua epoca, per una collocazione più esatta e profonda.

S'è spesso parlato di una sua appartenenza alla «Giovane scuola verista»: la borghesia che, uscita dal periodo eroico del risorgimento, s'era acquetata in un tranquillo conformismo, andava cercando sullo scorcio del secolo emozioni effettistiche e drammatiche che sostituissero l'ideale tensione dell'età precedente. Il teatro s'era arricchito di complicati intrecci romanzeschi, di abili suggestioni sceniche e il melodramma tentava l'esperienza verista proponendo un infuocato canorismo popolare, generiche esplosioni passionali, l'urlo singhiozzato dell'acuto, quel «tono

(4) ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi*, atto III, scena I.

sbracato» a dirla con Fedele d'Amico ⁽⁵⁾ che escludeva qualsiasi equilibrio estetico o gusto culturale: la «Giovane scuola» s'illudeva di fiancheggiare analoghe correnti della letteratura dove il verismo appariva suscettibile di importanti sviluppi, portando a compimento la formula del realismo manzoniano. Il romanzo verista anche se traeva motivo d'anima-zione dal *tranche de vie*, si era arricchito di una romantica tensione pur contemperata da un senso di maggior concretezza, era risalito alle sorgenti della vita per rifletterne le vicende primordiali e perenni, aveva accettato l'approfondimento psicologico entro i limiti dell'osservazione obbiettiva, sempre in rapporto a una personalissima esperienza religiosa, morale, artistica. Dietro l'apparente oggettività, si rinnova l'individualismo romantico che, piegandosi su una materia più liberamente umana, cercando nuovi contatti dell'uomo con la società, tentava di comporre in una nuova sintesi la crisi in cui abbiamo visto dibattersi l'anima romantica.

Ben diversi si presentavano gli intenti e i risultati della «Giovane scuola». L'opera verista volta alla ricerca di schemi precostituiti e di sicuro effetto (irresistibili melodie affidate ai violini all'unisono, l'urlo degli ottoni a rinforzare l'urlo dell'acuto, la compiacenza sensuale di un cromatismo senza necessità) perde ogni capacità di umano approfondimento in un sentimentalismo torbido e deteriore, nel piacere della più sanguinante evidenza realistica delle passioni. Già Stanislavskij aveva ammonito che «il gran nemico del teatro è la teatralità» perché «distrugge l'armonia dell'insieme» ⁽⁶⁾, ma la contemporanea opera verista non sa far tesoro di nessuna voce culturale o spirituale per assecondare il cattivo gusto di autori, pubblico e cantanti.

All'inizio del nuovo secolo il melodramma rappresenta quindi un momento di pausa in quella vita assidua dello spirito in cui l'arte «è come un coro che si prosegue nei secoli, e la nuova voce non può risuonarvi come nuova se non ascoltando e raccogliendo in sé le precedenti e rispondendo ad esse e ripigliando da esse il canto e continuandolo a suo e a lor modo» ⁽⁷⁾; uno stacco tra l'opera vigorosa del romanticismo e gli indirizzi che un nuovo fervore spirituale andava

⁽⁵⁾ FEDELE D'AMICO, *I casi della musica*, Milano 1962.

⁽⁶⁾ KOSTANTIN S. STANISLAVSKIJ, *An Actor prepares*, New York 1936.

⁽⁷⁾ BENEDETTO CROCE, Introd. a Cesare De Lollis in *Saggi sulla forma poetica italiana*, Bari 1929.

proponendo sulla scia del gran moto romantico, a partire appunto dallo Zandonai ⁽⁸⁾.

Il nostro musicista che pure in *Conchita* aveva mostrato qualche propensione per lo stile verista, rifiuta di ridurre l'opera alla ricerca del puro effetto sonoro e decisamente si stacca dalle suggestioni del verismo che lo studio con Mascagni gli aveva proposto. Un'ansia nuova percorre la sua musica, fatta di tensione com'era nella coscienza romantica, configurata ancora nell'articolarsi dei conflitti immanenti nello spirito umano, ma arricchita di nuove propensioni psicologiche, più languida e preziosa di fronte alle soluzioni eroiche e drammatiche dell'ottocento. Il romantico sentimento dell'io che aveva compreso l'individuo nel tutto, s'era trasformato in un doloroso soggettivismo che non sa più uscire da se stesso e il problema ora non è più quello romantico, cosa sia il vivere, ma l'altro più elusivo e oscuro, la validità degli stessi problemi che l'uomo si pone. Spezzata l'unità ideale di soggetto e oggetto, la realtà al di fuori dell'io s'è fatta mistero; l'espressione artistica si va affinando in notazioni rapide e preziose per cogliere l'anima delle cose al di là della loro concretezza, per scoprire una regione dello spirito prima ignorata, l'inconscio, e rivelarne le voci più vaghe e profonde. L'arte diventa la voce del mistero ch'è nell'uomo e attorno a lui e ponendosi addirittura come la forma più alta dell'io creatore, assorbe in se stessa la vita. È il momento dell'estetismo dove il pratico vivere si risolve solo in bellezza e le forme del reale trovano risonanza solo nella raffinatezza dello spirito.

Già Wagner aveva consentito con Schopenhauer sulla capacità dell'arte di rivelare l'aspetto più profondo delle cose e non a caso il decadentismo ha visto nel cantore di Tristano il simbolo della propria sensibilità ed ha intitolato al suo nome una delle più importanti riviste del movimento, la *Revue wagnerienne*. Al sorgere del nuovo secolo però

⁽⁸⁾ Da questo giudizio resta naturalmente escluso Giacomo Puccini, sul quale tuttavia pesano decenni di polemiche e al quale si è perfino negata (e a torto) la qualifica di artista. È comunque definitiva (cfr. CLAUDIO SARTORI, *Puccini*, Milano 1958) la separazione di Puccini dall'opera verista e palese è il suo disinteresse per i casi della realtà. Il suo mondo poetico è piuttosto l'evasione dal *tranche de vie* in « un mondo dell'irrealtà... condotta e mantenuta sulla lama di coltello di una finzione vicinissima alla realtà e pur da essa discosta » (C. SARTORI, *op. cit.*). Riflette insomma la spiritualità di una società piccolo borghese che cercava una « situazione morale » al di fuori delle coeve strutture sociali ma senza avere la capacità di sovvertirle. Zandonai rifiuta il senso comune piccolo borghese per cercare mondi di più vasto splendore e si allontana quindi dall'ambito sempre vagamente naturalista di Puccini. L'opera zandonaiana e quella pucciniana si muovono insomma su piani paralleli senza possibilità di contatto.

il culto della pura bellezza sorpassa la stessa realtà quotidiana fino a liberarsi da ogni preoccupazione civile, etica e sociale. L'arte diviene procedente bellezza che assorbe e annulla in sé le voci della vita; attraverso il suo valore simbolico vuole anzi esprimere tutto il reale non tanto per la limpidezza dei suoi rapporti ma soprattutto (sulla scia di Verlaine) per l'eccezionale potere della musicalità che s'insinua in ogni mezzo espressivo. «*De la musique avant toute chose*» affermavano i *poètes maudits* e i decadenti non mirano più a forme nette e precise, all'espressione vigorosa di sentimenti, ma a «*rien que des nauges*» mutevoli e sinuose.

Il decadentismo offre i mezzi per raggiungere l'inesprimibile, quelle sfuggevoli sfumature dello spirito che ondeggiando tra suono, parola e colore: diventa insuperabile creatore di suggestioni, di brividi preziosi e acuti, di una sensibilità estenuata e rarefatta che scopre il subconscio. Mentre la parola è portata al massimo delle sue possibilità sonore, la musica s'inebria d'una raffinatissima dovizia di timbri e di colori, scelti esclusivamente per la loro forza evocatrice, fino ad estenuarsi in una panica sensualità. In quest'ambiente raffinato e prezioso, fatto di languori nei quali «è dolce sentirsi morire» (*), vive l'opera dello Zandonai.

Nella tensione e nell'affinamento estremo delle proprie qualità artistiche e spirituali, Zandonai si volge a un tipo di teatro che capovolgendo la formula di Scribe e — inconsciamente — dei veristi, cerca il «movimento» in quanto è nato dallo spirito. Il «teatro teatrale» di Scribe aveva come unico scopo l'effetto scenico, il preparare accuratamente gli eventi per farli scoppiare al momento esatto, senza alcuna preoccupazione psicologica. Il teatro di Zandonai propone invece un'azione che nasca dall'interno dei personaggi e materializzando quasi il concetto bergsoniano della «durata» spirituale, si attui nel perfetto equilibrio di azione e reazione: ogni moto dello spirito espresso nella sua intensità dinamica non viene superato od obliato dai successivi, ma in essi si conserva presente a dare unità alla vicenda. Il divenire del dramma anziché disperdersi nella ricerca di effetti scenici o in oasi liriche che raffreddano o interrompono l'azione, diventa oggetto di una penetrante rappresentazione dove i mezzi espressivi (melodia, recitativo, tessuto orchestrale) non sono più usati in un'assurda reciprocità di rapporti, *outils à tout usage*, ma soltanto in funzione di porre in evidenza i valori dinamici della vicenda.

(*) FRIEDRICH NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, Milano 1927.

Nella prefazione dell'*Euridice* Peri aveva attribuito ai Greci «un'armonia che avanzando quella del parlare ordinario scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana» e Gluck nella lettera dedicatoria dell'*Alceste* aveva scritto: «Quando presi a comporre quest'opera... pensai di ridurre la musica alla sua vera funzione, quella di secondare la poesia per rinvigorirne l'espressione dei sentimenti senza interrompere l'azione raffreddandola con superflui ornamenti». Su questa linea Zandonai mira a un linguaggio sonoro che al di là di ogni costruzione musicale per se stessa considerata, si plasmì sulla parola ed obbedisca esclusivamente alle forze dinamiche degli eventi.

L'ispirazione teatrale è volta continuamente alla ricerca di una tensione drammatica che esalti il farsi dell'azione ed esprima l'articolarsi dei conflitti più che il volo di liriche emozioni. La sua opera acquista nuova evidenza proprio dal tentativo di fondere ogni mezzo espressivo in una sintesi che ripudiando le dominanti forme lirico-musicali (un proporzionato ordinamento di suoni distribuiti secondo una loro esclusiva figurazione che trova valore in se stessa, nei nessi che uniscono nota a nota) mira al dramma nella sua continuità. La musica anziché essere il fine dell'espressione diventa il mezzo che conduce a questa per creare quella stilizzazione drammatica che — superata ogni frattura fra agire e liricamente patire — serra sintassi verbale e fraseggio musicale in una superiore unità dove ogni sparso tema si lega in un unico ritmo.

Ma le forze dinamiche della vicenda volte irresistibilmente alla catastrofe, urtano ad ogni passo con un gusto sonoro che s'incendia di splendori, che toglie peso all'azione e si compiace di un ritmo labile in cui l'anima s'annega. L'opera dello Zandonai è in continua lotta contro questi squilibri che aprono all'ispirazione un mondo fulgido e pieno di tentazioni, contro una sorta di affettività edonistica che vuol dissolvere il dramma in uno statico struggimento sonoro. Solo quando è vigile l'esigenza di un'espressione chiara e consapevole, le deliranti *nuages* dei decadenti si riportano in un ambito umano e drammatico per ricomporre in sintesi il farsi dell'azione e il commento lirico che ad ogni passo quell'azione suscita.

Superando le lusinghe vibranti ma dispersive dello spirito parnasiano, l'opera dello Zandonai sa in complesso riaffermare che il processo costitutivo del dramma non ha la funzione di esprimere sentimenti, ma se mai la loro variabile intensità dinamica. Ma da che altro deriva la parola «dramma» se non dal verbo greco δράω «agisco»? E Aristotele non aveva già affermato che il teatro è azione e quindi rappresentazione di conflitti in quanto il conflitto è necessariamente alla base di un'azione?

E ancora è interessante notare che più di duemila anni fa Aristosseno era giunto alle stesse conclusioni di gran parte del teatro moderno quando scriveva:

Ἐκ δύο γὰρ τούτων ἡ τῆς μουσικῆς ξύνεσις ἔστιν, αἰσθήσεως τε καὶ μνήμης. Αἰσθάνεσθαι μὲν γὰρ δεῖ τὸ γινόμενον, μνημονεύειν δὲ τὸ γεγονός, κατ' ἄλλον δὲ τρόπον οὐκ ἔστι τοῖς ἐν τῇ μουσικῇ παρακολουθεῖν. ⁽¹⁰⁾

cui fanno eco le parole di Stravinski che vide nella musica « un seguito di slanci convergenti verso un punto di riposo » ⁽¹¹⁾.

Su questa linea culturale e spirituale l'opera dello Zandonai si pone come un organismo coerente che nasce, si sviluppa, giunge a conclusione senza troppe deviazioni, una sintesi continua in cui ogni precedente acquisizione trova una costante presenza che genera le acquisizioni del momento storico seguente.

In questa *Gesamtkunstwerk*, acquista particolare valore la caratterizzazione psicologica e drammatica dei personaggi. Le figure create dallo Zandonai non sono tipi di una determinata passione astrattamente analizzata, ma esseri vivi sotto l'impulso di molte passioni e il loro animo complesso e vario è spesso illuminato fino alle più instabili fluttuazioni della vita effettiva. La loro individuazione è creata non solo dal particolare andamento della melodia (i caratteristici intervalli di quarta e quinta, ad esempio, passando da accordi minori o diminuiti a smaglianti maggiori), dall'assegnazione di motivi conduttori o di differenti registri vocali, ma soprattutto dall'acutissima articolazione del canto e dalla precisa individuazione del colore armonico e del suo effetto psicologico che Zandonai accresce con uno sfruttamento eccezionale delle ricche possibilità di suggestione del tessuto strumentale.

Abbandonati gli schemi tradizionali, l'opera dello Zandonai sostituisce ai « pezzi chiusi » un discorso formato da nuclei poetici liberi da ogni simmetria e articolati in frasi spezzate ma di lungo respiro. Allo sfaldamento dei pezzi di pura intonazione lirica corrisponde una mobile e incisiva vocalità capace di cogliere non solo i rapporti profondi tra suono ed emozione ma anche le diverse prospettive che i fatti assumono contemporaneamente nell'animo dei personaggi. Nel tentativo di rendere la simultaneità dei contenuti della coscienza, lo « spazio scenico » supera la sua inerte passività per rivelare più a fondo una situazione,

⁽¹⁰⁾ ARISTOSSENO, Ἄρμονικὰ στοιχεῖα, § 39.

⁽¹¹⁾ IGOR STRAVINSKI, *Poétique musicale*, Paris 1945.

e il «tempo» dell'azione perde la sua ininterrotta continuità, fermato nei «primi piani», invertito nelle immagini della memoria, accelerato nelle visioni del futuro.

Se apriamo *Francesca da Rimini*, appare chiara questa tecnica quasi cinematografica che per mezzo del diverso articolarsi del canto pone ogni figura del dramma su piani prospettici diversi pur nella contemporaneità di esecuzione sonora: nel terzo atto ad esempio, certi «primi piani» di Francesca, isolata dall'ambiente per meglio leggere in lei, mentre attorno si anima il cicaleccio delle ancelle o il brunito e cupo splendore del canto della schiava, sono quasi un compendio lirico-drammatico di tutta la vicenda. Qui più che altrove appare il genio dello Zandonai, in questa straordinaria capacità di ricomporre in rappresentazione unitaria i moti soggettivi e sparsi dei personaggi. Tuttavia l'impressionismo descrittivo dell'epoca e le convenzioni melodrammatiche sempre restie a morire, portano nella multiforme vocalità zandonaiana una tensione lirica che non sempre si risolve nell'azione ma si svolge a generiche effusioni; gli elementi emotivi prorompono allora con troppo impeto nelle voci dei personaggi (ad esempio in *Giulietta e Romeo*) o si raggelano in aspirazioni teoriche, statiche personificazioni di un simbolo, come in *Giuliano*. Anche Zandonai deve pagare il prezzo di un duro travaglio di stile agli insistenti richiami parnassiani dell'epoca.

All'ampia tensione del declamato s'unisce la splendida ricchezza della tavolozza orchestrale che, pur risentendo di varie esperienze, trova sempre un personalissimo risalto. È la «grande orchestra» ottocentesca ma scomposta in tanti «piccoli complessi» ognuno con ben precise caratteristiche timbriche e armoniche. Zandonai sembra cercare un'articolazione quasi individualistica dei suoni che usa nella loro precisa e isolata accezione timbrica in modo da estrinsecarne al massimo la carica sonora e il valore emotivo. Prevalgono preziosi accostamenti, insoliti connubi tra strumenti prima difficilmente usati assieme (la celeste e gli ottoni ad esempio, oppure archi celeste e percussioni) in una scrittura chiara e pulita che esalta e non avvilisce nell'impurità di impasti troppo densi, le caratteristiche dei singoli strumenti ⁽¹²⁾. Ogni voce sorretta

⁽¹²⁾ È singolare la coincidenza di una breve lirica di Ungaretti («Tappeto» in *L'allegria*, Milano 1942) che sembra voler quasi definire quest'uso puntiglioso e solistico del colore volto all'esaltazione del singolo timbro pur nella globale atmosfera fonica:

«Ogni colore si espande e si adagia
negli altri colori
per essere più solo se lo guardi».

da un costante interesse ritmico ha nel concerto delle altre voci il suo giusto rilievo; i rapporti di volume sonoro tra il canto e l'orchestra e fra gli stessi strumenti sono realizzati con una sicurezza e misura straordinari, anche se talora il dominio strumentale si allenta in un fulgore sonoro che non ha raggiunto la sua catarsi e si arresta a un'accesa e preziosa sensualità.

Zandonai si rivela abilissimo nell'esprimere le sensazioni del colore e il suo strumentale ricco di sfumature e di lucenti amalgame sonore, capace di sorprendenti sonorità, acquista un carattere profondamente suggestivo. Nello splendido sfolgorare dei toni richiama quasi le drammatiche evocazioni pittoriche del Tintoretto dove il colore tradisce lo sforzo per diventare luce allo stesso modo che le lampeggianti tele sonore dello Zandonai s'incendiano di vibrazioni luminose. È un colorismo raffinato e fulgente che, lontano da ogni *Wesenheit*, vuol richiamarsi a un significato metafisico e traslato per diventare l'anima vibratoria della musica senza sovrapporsi ad essa. Non è quindi un elemento estraneo, chiamato a dar rilievo a una scena, ma è la stessa idea musicale che si esprime attraverso determinati colori per meglio individuare i più riposti significati della vicenda.

Da questo intuito coloristico nasce una singolare forza d'ambientazione. È l'immediata, drammatica capacità di delineare attorno ai personaggi una pienezza di vita che pone in relazione l'unità complessa e varia dello spirito con il mondo esterno. L'evocazione ambientale, lungi dall'affogare nel pittoresco, s'innerva nello stesso discorso musicale e diventa una «costante» spirituale che illumina l'azione. I toni accesi e irruenti di *Conchita*, il melodizzare di sapore antico e italico di *Francesca da Rimini*, le colorazioni misteriose, quasi di ghiaccio, dei *Cavalieri di Ekebù*, il tessuto popolare e brillante della *Farsa amorosa*, ci rivelano le capacità dello Zandonai di annodare molteplici e indissolubili relazioni tra la vicenda e il mondo in cui si attua, per meglio chiarire l'anima dei personaggi.

All'accesso coloristico della tavolozza orchestrale corrisponde una ricchissima tematica perpetuamente rinnovata. L'uso del *leit-motiv* non ha funzione psicologica ma «corrisponde a un sistema mio» come scrive Zandonai «di ripetere e riprodurre elementi ritmici durante lo sviluppo dell'intero lavoro per far sì che all'opera ne derivi una più chiara unità di stile» (13). Il ritorno dei motivi conduttori quindi, più che ad appro-

(13) Cfr. GAETANO CESARI, *Giulietta e Romeo di A. Rossato e R. Zandonai*, in RMI 1922.

fondire un personaggio tende a creare all'improvviso un dato colore ambientale o a rendere più acuta la tensione drammatica. Si allontana dall'uso wagneriano più preciso nell'individuazione psicologica, più insistente e spiccatamente pronunciato, che lascia ogni volta la figura del tema sostanzialmente immutata, per realizzarsi invece con un gusto più sottile e fantasioso della variazione.

Comunque certi moduli orchestrali, certe atmosfere sonore si rivelano di chiara derivazione wagneriana, come molte suggestioni coloristiche risentono delle esperienze debussiane. Il melodramma precedente e le moderne conquiste timbriche e armoniche non erano certo ignoti allo Zandonai che tuttavia non si ferma a una sintesi esteriore del materiale acquisito, ma cerca di riportare ogni motivo di cultura nell'ambito di una personalissima ispirazione. Così l'orchestra, che in Wagner si realizza con forza quasi elementare in un'atmosfera concitata e sonante d'alti richiami, ritrova nello Zandonai quell'*esprit de légèreté* che Nietzsche considerava l'elemento più prezioso e proprio dello spirito latino. Il languore estenuato dell'impressionismo francese si fa più sostanzioso, attenua il cromatismo policromo e sensuale per volgersi a più profonde significazioni ambientali e psicologiche. Se qualche volta i moti della fantasia nascono attraverso l'elemento cogitativo e culturale, ben presto idee e propositi assottigliano la loro corporea sostanza per acquistare una singolare raffinatezza di espressione. Certo lo spirito parnassiano dell'epoca si fa sentire in qualche formulazione teorica, non priva di un certo distacco, nell'attenuare la spontaneità del discorso in un abito più consapevole e scettico. Ma il decadentismo che abbiamo visto dar vita all'opera dello Zandonai ha ben altra voce e lo sentiamo nei voluttuosi lampeggiamenti del canto, in un languore che addormenta la violenza fisica, nel fulgore sonoro dell'orchestra che ricerca suggestioni preziose, estasi deliranti, un lucido sommovimento di istinti. È un acuto inebriarsi di ritmi e di colori, un'aura preziosa e raffinata che cerca di dissolvere in se stessa la coerenza del dramma a dispetto di una volontà artistica volta a un teatro più doloroso e fermo. In *Melenis* soprattutto, ma anche in *Giulietta e Romeo*, in *Giuliano*, nella stessa *Francesca da Rimini*, la suggestione splendida e penetrante che da *Les Orientales* victorhughiane era scesa nella delirante ispirazione di Baudelaire e dei decadenti per essere riassorbita nell'opera zandonaiana, mira a quell'«atto in bellezza» che è voluttà di suoni, sensualità fulgente e languida. È uno squisito virtuosismo stilistico che superando la stessa distinzione tra reale e irreal, considera il culto della Bellezza

— «un lento e soave piacere, simile a quello dei tramonti e della solitudine» ⁽¹⁴⁾ — la forma più alta del nostro pratico vivere.

Ma se prestigiosa è l'abilità tecnica, se parnassiano l'interesse per la forma più ardua, troppo ricca e schietta è la personalità artistica dello Zandonai per non superare tante suggestioni e trovare quell'essenziale bellezza che è vigorosa espressione della multiforme qualità umana.

In questa lotta continua tra la magia evocatrice del suono e la necessità di una tensione drammatica della vicenda, l'opera dello Zandonai acquista un tono particolarissimo: è un languore dolce e fermo nel quale trema la malinconia come «una lacrima nel sorriso che l'ha rischiarata» ⁽¹⁵⁾; è una tristezza dolorosa e irrequieta che addolcisce in una dolente rassegnazione il senso tragico dell'incombere della morte sulle vicende umane. Non un personaggio nell'opera dello Zandonai riesce a trovare quell'impeto sereno e terrestre di vita che è fiducia in valori eterni e immutabili, splendido fiorire e rigenerarsi della realtà senza smarrimenti o inappagate nostalgie: sullo svolgersi delle loro vicende s'addensa ad ogni passo il sentimento di ciò che poteva essere ed è perito per sempre.

Anche Zandonai come D'Annunzio paga con l'amarezza ch'è in fondo alla voluttà il perduto contatto con la vita che l'estetismo aveva celebrato. Ma se l'angoscia decadente non esce dalle chiuse profondità dell'anima, qui la tristezza diventa accettazione del soffrire, si alza a sentimento religioso della vita. Nel momento stesso in cui la morte si erge nella sua tragica realtà e le cose sembrano dissolversi in un doloroso struggimento, la vita riafferma l'umana dignità e si purifica nel dolore.

È l'affanno del vivere che si rinnova nell'opera dello Zandonai, la continua faticosa vicenda dell'uomo che sul vanificarsi delle cose ricerca smarrito l'eterno.

⁽¹⁴⁾ FRANCESCO FLORA, *Da' romanticismo al futurismo*, Milano 1925.

⁽¹⁵⁾ BENEDETTO CROCE, *La poesia*, Bari 1935.

RIASSUNTO - L'autore presenta in sintesi la figura di Riccardo Zandonai del quale cura particolarmente la collocazione storica, cercando di mettere in rilievo i molteplici legami che lo uniscono alla spiritualità del decadentismo. L'analisi dell'opera zandonaiana è ricondotta continuamente ad un predominante centro motore dove le suggestioni veriste spengono il loro canorismo popolare in propensioni psicologiche languide e preziose e la tradizionale robustezza del melodramma ottocentesco trova forme e spiriti di un delirante colorismo. L'individuazione dei valori musicali e dinamici di una produzione operistica, che tanta parte ebbe nei primi quarant'anni del secolo, risulta quindi approfondita dalla scoperta di un moto originario e comune che le sta alla base.

