

DIEGO GESCOTTI

SU ALCUNI AUTOGRAFI MUSICALI
DI RICCARDO ZANDONAI CONSERVATI
AL MUSEO CIVICO DI ROVERETO

ABSTRACT - This study describes some manuscripts of the late nineteenth century going back to Riccardo Zandonai's very early youth and revealing an instinctive talent growing up and developing in his native Sacco at first and then in the school of Rovereto under Vincenzo Gianferrari's enlightened guidance.

KEY WORDS - Zandonai, Sacco, Museo Civico.

RIASSUNTO - Il presente studio descrive alcuni manoscritti tardo-ottocenteschi risalenti all'estrema giovinezza di Riccardo Zandonai e rivelatori di un talento istintivo in formazione, che ebbe sviluppo dapprima nel mondo nativo di Sacco e quindi nella scuola di Rovereto sotto l'illuminata guida di Vincenzo Gianferrari.

PAROLE CHIAVE - Zandonai, Sacco, Museo Civico.

L'APPRENDISTATO DI ZANDONAI A SACCO

La precoce vocazione musicale di Riccardo Zandonai ha tutti i numeri per definirsi con le caratteristiche di un romanzo di formazione di stampo dickensiano, dove la lotta per l'affermazione, pur aspra e costellata di sacrifici, è riscaldata da dolci affetti familiari e amicizie fedeli e dove la solidarietà collettiva di cui fu generoso il paese natio attraverso la simpatica varietà dei personaggi umanissimi che lo abitavano è segno tangibile di un tessuto sociale vivace e sano. «Sacco, nella sua povertà, è immensamente ricco di casi interessanti» ⁽¹⁾, commenterà Zandonai una volta, e noi certo non stentiamo a crederlo.

Le condizioni esterne offerte dal piccolo borgo lungo l'Adige

⁽¹⁾ Lettera a Lino Leonardi, 17.12.1900, in C. LEONARDI, *Epistolario*, Longo, Rovereto 1983, p. 75.

(duemila anime, soprattutto zattieri, contadini e *zigherane*, anche forestiere, per il lavoro alla manifattura tabacchi), non potevano essere tali da raccogliere convenientemente quel talento e condurlo al suo pieno estrinsecarsi; ma è indubbio che l'integro e democratico spirito del luogo che ne seguì e assisté lo sviluppo con trepidazione e orgoglio, dovette dare al musicista in fieri il contributo di un solido sostegno morale e affettivo tale da confermarlo pienamente nelle sue scelte. Di fatto Zandonai resterà attaccato per tutta la vita al suo ambiente nativo, essendone ripagato in egual misura.

Non sorprende che il 'ritratto dell'artista da giovane' consegnatoci da cronachisti e apologeti abbia scelto di mantenersi per lo più su toni leggendari o romanzeschi, con tutto ciò che ne deriva di incongruente, approssimativo e contraddittorio. Si tratta di rievocazioni molto posteriori, attinte da racconti dello stesso maestro e ampiamente colorite a scopo divulgativo per magnificare il genio spontaneo, che per una sorta di predestinazione arriva ad affermarsi e trionfare e a dispetto di ogni avversità. Da esse emergono anzitutto le caratteristiche dell'ambiente familiare modesto (il padre artigiano, la madre operaia, nessun fratello), dove si praticava la musica a livello amatoriale. L'interruzione degli studi ginnasiali da parte del fanciullo prodigio viene presa come conseguenza di un interesse per la musica già totalizzante. Non poco merito andrà al padre Luigi per aver assecondato quella vocazione dai destini incerti sottomettendo l'economia familiare a immaginabile sacrificio ma godendo via via, con crescente compiacimento, dei rapidi progressi e successi nel gran mondo dell'arte.

Per tentare un maggiore affondo nella realtà dei fatti, occorre porsi subito qualche domanda specifica. Qual era il consumo di musica che ci si poteva attendere in un paesino agricolo e operaio della remota provincia austriaca di fine Ottocento? Assodato che la musica, per lunga tradizione, vi aveva un posto non secondario, si potrebbero individuare in primo luogo i repertori per banda e i cori di chiesa, e assieme ad essi le musiche di festa con chitarre e mandolini, le canzoni popolari o di lavoro, le filastrocche le ninne nanne e i canti bacchici. Di questi ultimi il musicista si ricorderà ancora molti anni dopo quando, per risolvere un passaggio corale della sua ultima opera *La farsa amorosa* (1933), penserà di utilizzare un canto di taverna sentito nella sua infanzia, che gli sembrava adeguato allo scopo e che dice:

«Bevé, bevé, compare, se no ve mazerò»
 «Pitòst che me mazéghe, compare beverò» ⁽²⁾.

⁽²⁾ Lettera a Nicola D'Atri, 28.10.1932.

Dalla vicina Rovereto, famosa per le sue feste e i suoi intrattenimenti destinati alla buona società, più di un'eco di *belle-époque* dev'essersi diffusa intorno, anche perché la stessa Banda di Sacco era chiamata in molti casi ad animare le feste e i veglioni al Glira o al Maffei. Tuttavia quella pratica urbana così scaltrita ed elegante, che esigeva un particolare tipo di gusto e di comportamento sociale e che metteva in campo abili orchestre e orchestre in un repertorio di ballabili alla moda, era espressione di una mondanità lontana dallo spirito dell'antico borgo sul fiume, la cui specificità e autonomia, sanzionata ai tempi anche a livello amministrativo, era coltivata gelosamente. Il tratto tra le campagne (non più di un paio di chilometri) che separava l'abitato di Sacco dal cuore della città era sufficiente a far percepire il distacco.

Il primo approccio di Riccardo Zandonai alla musica avvenne appunto in quel rustico ma fertile humus nativo ed ebbe anzitutto a riferimento l'ambito familiare dominato dalla presenza di uno strumento non tra i più comuni: il flicorno baritono, suonato dal padre Luigi nei servizi bandistici. Una certa importanza è accreditata anche alla chitarra che lo zio Decimo Parziani, descritto come abile esecutore di serenate e vecchie arie popolari di Bellini e di Verdi, usava per accompagnarsi.

In paese la Banda era il vero luogo di riferimento e di aggregazione in cui convogliare gli istinti musicali: nessuna sorpresa dunque che ben presto vi fosse accolto anche lo Zandonai figlio. A impartirgli i primi rudimenti pratici (al violino, però) sarà, non a caso, il maestro di quella banda, tale Hierner; ma sono testimoniati anche degli studi di «clarino» (ovvero clarinetto) per ovvio impiego bandistico, riguardo ai quali si affaccia la figura di «un vecchio e abile professore..., orchestrale nei teatri del regno»⁽³⁾, rimasto stranamente anonimo ma – se il suo curriculum è correttamente espresso – più qualificato del collega tedesco, che proveniva da una banda militare ed ora si guadagnava la vita come impiegato alla manifattura tabacchi. Del resto la pratica dello strumento a fiato, per la quale Zandonai non spese mai nessuna parola di chiarificazione, non dovette avere alcun seguito significativo, diversamente dal violino che comparirà nel prosieguo, e sia pure per un breve momento, per utilizzi professionali nelle orchestre. Ad attrarlo per primo verso il clarinetto si dice sia stato un «amico bracciante», tale «Tomasin»⁽⁴⁾, che è un'altra di quelle figure di contorno che svaniscono nel momento stesso della loro unica citazione.

⁽³⁾ B. CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 1978, p. 5.

⁽⁴⁾ *Ibidem*, p. 4.

Si può ipotizzare così per lo Zandonai tra gli otto e i dieci anni un doppio insegnamento: uno più 'culturale' del violino e uno più immediatamente funzionale del clarinetto. Va notato che si tratta in entrambi i casi di strumenti melodici, cantabili, naturalmente solistici e tali da sviluppare il senso melodico, 'orizzontale', non quello armonico o contrappuntistico, che difatti per Zandonai sarà una conquista successiva o comunque separata. Sembra da scartare un suo coinvolgimento diretto con la chitarra, anche se attraverso le esibizioni dello zio Decimo è possibile abbia imparato ad apprezzare la dimensione accordale. Ugualmente – se l'ipotesi non suona troppo azzardata – può essere che il bombardino del padre, ascoltato nell'insieme della compagine bandistica, gli abbia fornito una qualche idea immediata e necessariamente empirica della funzione del basso armonico di sostegno.

Del resto non si comprende chi s'incaricasse, all'epoca, d'istruirlo sui fondamenti teorici, e dunque anzitutto sul solfeggio: nessuna figura di maestro di paese o di ecclesiastico emerge dal quadro di riferimento. La cosa più probabile è che tale insegnamento fosse intrinseco alla pratica bandistica, se non proprio alle lezioni di violino di Hierner. Ma poiché è dimostrato che lo Zandonai del periodo precedente gli studi con Gianferrari conosceva anche le basi dell'armonia, la faccenda si complica. Possibile che a sei anni, «da solo..., senza guida e senza l'aiuto d'uno de' soliti metodi» avesse intrapreso «lo studio della teoria musicale»? ⁽⁵⁾ E d'altro canto è possibile che un personaggio così modesto come lo Hierner (ma era poi così modesto?) sapesse insegnare, oltre il violino e il solfeggio, anche l'armonia e il pianoforte?

Gli storici e i cronachisti hanno sempre trovato conveniente rimarcare la natura deplorevole del famigerato personaggio, ricordato più per il suo amore al vino che alla musica; ma è bene non dimenticare che l'opera di deformazione postuma esercitata nei suoi confronti, anche in preta funzione anti-asburgica, può aver fatto calcare un po' la mano; né è detto che la stessa testimonianza di Zandonai fosse del tutto imparziale al riguardo. Non sfugge la capziosità di averlo fatto passare per ex-trombone, mentre in realtà era stato un solista di corno (evidentemente nella comune vulgata la qualifica di trombonista corrispondeva in qualche modo a una degradazione). Ma a parte questo, non c'è motivo di credere che lo Hierner, come capo della banda, non svolgesse per intero e in modo competente la sua mansione, che comprendeva, oltre la concertazione e direzione, anche l'insegnamento e la composizione di pezzi nuovi.

⁽⁵⁾ A. MARPICATI, *Primi passi di Zandonai*, «Quadrivio» III/27, 5.5.1935.

Quanto alle lezioni private di violino, si ammette che l'educazione musicale del pupillo debba essere stata a dir poco eterodossa, costretto com'egli era ad esercitarsi (sul violino) in brani d'opera trascritti dalle riduzioni bandistiche, assieme a ballabili e pezzi brillanti. Peraltro l'accertata adozione del metodo *Praktische Violin-Schule* di Christian Heinrich Hohmann, incentrato a quanto pare sulla tecnica delle posizioni, depone a favore di un fondamento didattico più serio. L'uso nella 'classe' di Hierner di questo trattato (forse non l'unico) ci è rivelato da Claudio Leonardi, il cui padre Lino, il più grande amico di Zandonai negli anni adolescenziali, aveva anche studiato il violino con lo stesso maestro.

È strano invece che non compaiano riferimenti a possibili contatti, anche solo indiretti, di Zandonai con il pianoforte, strumento che pure doveva trovarsi in più di una casa benestante della zona Sacco-Isera ed essere utilizzato in occasionali *soirées*; né che siano registrati suoi possibili approcci con l'organo della chiesa, il vecchio malandato organo Tornaghi che solo tre decenni dopo sarà sostituito dall'odierno Mascioni.

Sta di fatto che voci un po' fantasiose, artefici di quella leggenda che già abbiamo commentato, danno uno Zandonai decenne già impiegato in compiti di direzione e insegnamento ⁽⁶⁾, per i quali è difficile capacitarsi su come potesse avere, all'epoca, le necessarie competenze. Come che sia, egli cominciò ben presto a comporre i suoi primi piccoli pezzi, e anche di essi è bene ragionare in senso ampiamente induttivo poiché aleggia su tutta la sua primissima produzione una vaghezza estrema, vuoi per perdita materiale o trafugamento dei documenti, vuoi per distruzioni successive – volontarie o contingenti –, vuoi ancora perché rimasti in massima parte di stretta proprietà privata. In sostanza se ne parla per sentito dire. Pur con tutte le cautele del caso, attingiamo da fonti giornalistiche d'epoca la notizia che a otto anni «la passione e la preoccupazione più forti in lui erano quelle di poter 'riscrivere' le note d'un'aria o d'un qualunque componimento musicale che gli avvenisse di sentire; a dieci anni tentò le prime 'partiture'» ⁽⁷⁾.

Dagli studi compiuti a Sacco emerge un *Valzer* non meglio identificato, che risalirebbe al 1892. Nessun contributo noto, per ora, alla letteratura violinistica, che seguirà di lì a poco; la letteratura per banda conoscerà un *Notturmo* nel 1896 e quella sacra il coro *Quest'alma amante* nello stesso anno; ma si suppone che entrambi i generi fossero più coltivati di quanto la documentazione rimasta non comprovi. In riferimen-

⁽⁶⁾ Cfr. B. CAGNOLI, *cit.*, p. 5.

⁽⁷⁾ A. MARPICATI, *cit.*

to al successivo periodo roveretano, si è tramandata invece la memoria altrettanto vaga di «romanze, cori e piccoli carmi di chiesa, che fanciulli e fanciulle del paese sorridente in riva all'Adige cantavano nei giorni delle feste più solenni» (8).

Una prima gemma nel campo vocale profano è la tenera lirica *Un organetto suona per la via*, che Zandonai adulto attribuì, forse con un po' di approssimazione, all'anno 1895. Di pari data è *Sogno giovanile*, suo primo riconosciuto pezzo per pianoforte, curiosamente finito in unica copia alla biblioteca del Conservatorio romano di Santa Cecilia.

GLI AUTOGRAFI ZANDONAIANI A ROVERETO

L'operazione che stiamo intraprendendo sui primi tentativi noti di un artista in erba, lungi dal ripromettersi la scoperta di immaginari tesori nascosti (cosa che riesce a malapena per Mozart e pochissimi altri), obbedisce alla semplice curiosità d'individuare qualche germe destinato a fiorire più tardi in opere maggiori e rinomate o qualche traccia di uno stile e di una personalità in formazione; o ancora un indizio di scelte poetiche, di strategie compositive, di prassi didattica, di gusto dell'epoca.

Per tutto questo bisogna ricondursi allo stato dei materiali presenti sul territorio e alla loro non semplice storia. Quando nel secondo dopoguerra si cominciò a pensare di ordinare e custodire nelle strutture istituzionali roveretane i molti materiali musicali e di altro tipo riferiti a Riccardo Zandonai, il Museo Civico si trovò, insieme alla Biblioteca «Tartarotti», ad essere uno dei luoghi deputati allo scopo. Per non pochi anni, in una saletta appositamente creata nella storica sede di Via Calcinari, si accumulò un consistente patrimonio via via crescente per successive donazioni, riguardante soprattutto oggetti e cimeli ma anche partiture musicali, lettere e altri reperti cartacei che poi solo negli anni Ottanta, impostasi una razionalizzazione dei materiali a fini di catalogazione e di utilizzo pubblico, furono riuniti agli altri della Biblioteca Civica di Corso Bettini al fine di creare un organico Fondo Zandonai. Tutte le annose vicende dei passaggi di custodia, che coinvolsero le persone degli assessori Zandonati e Lombardo e dei responsabili Tamanini, Finotti e Baldi, sono ben testimoniate da documenti d'epoca: Esse risultano completate nell'anno 1986.

(8) *Ibidem.*

I MANOSCRITTI DEL MUSEO CIVICO E LORO DATAZIONE

A quell'azione di trasferimento sfuggì per una qualche ragione un piccolo ma interessante campione di musiche che il Museo Civico conserva tuttora nei suoi archivi sotto la segnatura 6702. Si tratta di otto brani autografi (sei originali e due trascrizioni) riferiti all'età infantile di Zandonai, ben prima che gli fosse aperta la strada degli studi superiori al Liceo Musicale di Pesaro. I manoscritti in questione risultano essere appartenuti ad Anna Maria Conzatti, insegnante di violino fin dal 1908 presso la Scuola Musicale roveretana, la quale, in data e occasione non note, li cedette al Museo, dove sono rimasti fino ad oggi. La firma di possesso è presente nella parte alta di tutti i frontespizi.

Una domanda intriga più di tutte lo studioso: qual è stata la ragione vera di questo passaggio? Perché mai un musicista ormai affermato a livello internazionale ha voluto donare a una struttura pubblica dei pezzi appartenenti a un lontano passato anziché destinarli, come quasi sempre avviene in casi del genere, al fondo di un cassetto se non addirittura alle fiamme di un caminetto? Non essendo pensabile che li considerasse portatori di un qualche valore artistico o di un qualche elemento profetico del suo genio avvenire, non resta che interpretarlo come un gesto puramente simbolico, tanto più notevole in quanto egli non fu sempre un attento conservatore dei propri lavori giovanili: si vedano i casi del *Sogno di Rosetta*, dell'*Overture* per orchestra o del *Te Deum*, tutti recuperati in modo fortunoso e casuale moltissimi anni dopo la loro composizione. Ciò, oltretutto, fa supporre che i lavori andati perduti siano in numero ben maggiore di quanto non si creda e si possa appurare.

La cessione in tutela alla violinista Conzatti, già diplomatasi a Pesaro e dunque in confidenza con il Maestro che da tempo aveva fissato la propria dimora in quella città, è da reputarsi un atto di omaggio e una forma di considerazione alla sua persona, poiché il possesso di quegli oggetti così legati all'ambiente di riferimento di lei (la Civica Scuola Musicale «R. Zandonai») non poteva non rivestire un sovrasignificato che trascendeva il loro valore intrinseco. Ma soprattutto fu, da parte di Zandonai, un gesto di rispetto nei confronti di quell'Istituto nel quale per la prima volta era stato addestrato seriamente alla disciplina musicale e che nel 1919 si fregiò ufficialmente del suo nome. È addirittura assai probabile che il 'dono' risalga proprio a quegli anni dal 1919 al 1921, che videro l'animoso risveglio non solo della Civica Scuola Musicale ma della musica *tout-court* a Rovereto dopo il lungo periodo di forzata interruzione bellica. Si tratterebbe in ogni caso di una squisita operazione retrospettiva, probabilmente sollecitata dall'allora direttore

Roberto Rossi, avente al fondo una sicura accentuazione nostalgica. A meno che quei pezzi non fossero semplicemente rimasti depositati alla Scuola, magari come brani d'uso (Zandonai a Pesaro non poteva averne più bisogno), e rilevati poi dalla Conzatti all'atto della sua presa di servizio ⁽⁹⁾.

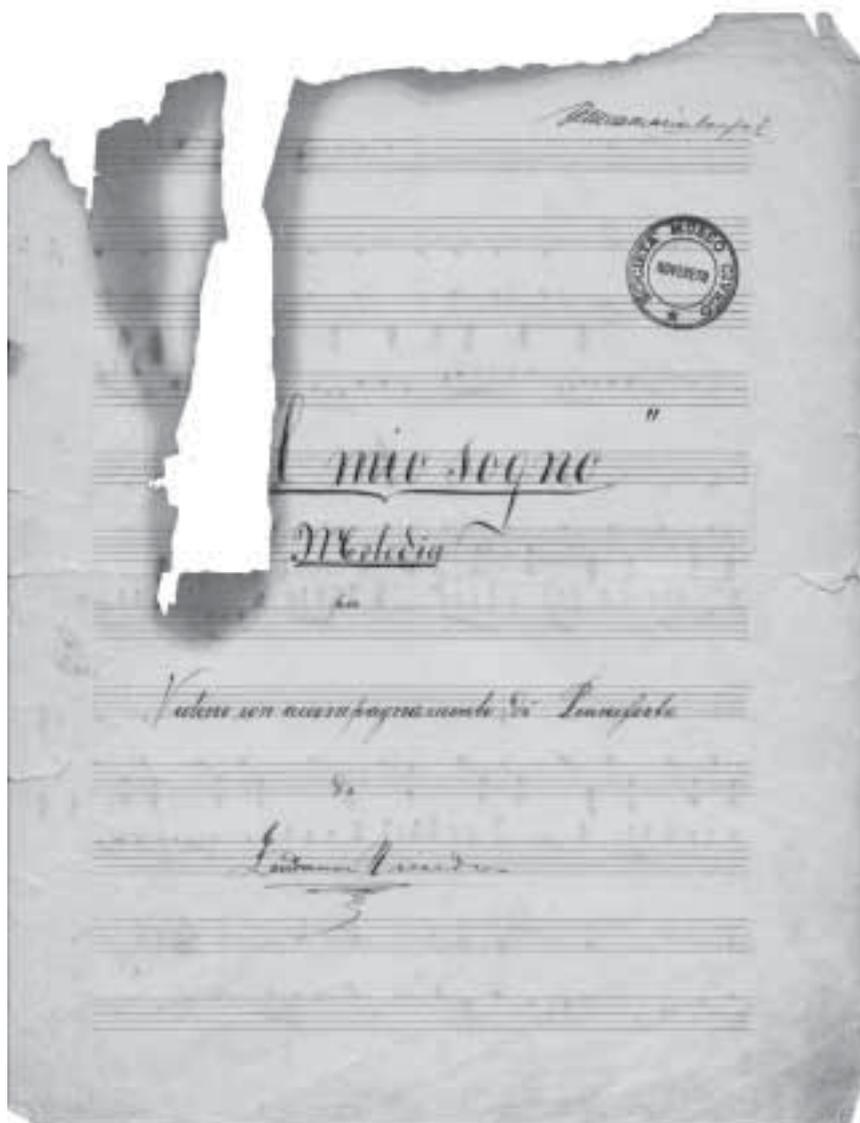
La datazione dei brani può aiutare a interpretare meglio alcune questioni. Essi risalgono agli anni 1894-96, periodo in cui Zandonai fanciullo frequentava quel Liceo sotto le amorevoli cure di Vincenzo Gianferrari, il suo primo vero maestro, ricordato per tutta la vita con sentimenti di autentica venerazione ben superiori a quelli riservati poi a Pietro Mascagni. Cinque di questi brani non portano data, ma non sussiste dubbio sul fatto che risalgano anch'essi a quegli stessi anni, semmai più prima che dopo.

La scansione cronologica non è priva d'importanza. Se infatti si considera che Zandonai fu accolto nella classe di Gianferrari nel giugno del 1894 (aveva da poco compiuto gli undici anni), il brano intitolato *Serenata e Barcarola*, scritto nel precedente mese di aprile, è da considerarsi a tutti gli effetti una specie di saggio compositivo da sottoporre al giudizio del maestro all'atto dell'ammissione. In questo caso esso si porrebbe come il prodotto creativo di un bambino assai dotato, la cui esperienza musicale, senza dubbio un po' approssimativa, era nondimeno alimentata da molta legittima ambizione.

Supposto con qualche fondamento che i brani sdatati siano anteriori, quando cioè l'allievo poteva sentire meno il bisogno di personalizzare i propri componimenti, avremmo qui un campione abbastanza significativo dell'insegnamento impartito per almeno tre anni dal signor Carl Hierner, già sergente della banda militare austriaca e – come detto – impiegato nella manifattura di Sacco, nonché direttore del corpo bandistico locale. Nell'impossibilità di un qualsiasi accertamento sulla qualità di quell'insegnamento, registriamo come solo dato oggettivo gli esiti compositivi sicuramente non disprezzabili da parte di quello che fu l'allievo più brillante della sua 'classe'.

Ma il problema è ben lontano dall'essere risolto, ché una cosa è il puro esercizio tecnico di uno strumento, altra il lavoro di composizio-

⁽⁹⁾ Questa seconda ipotesi, pur inverificabile, potrebbe essere più verosimile, in quanto i manoscritti in questione non recano la dedica dell'Autore all'Istituto, come forse ci si aspetterebbe e come Zandonai usava fare in casi del genere. Si osservi che nella piccola collezione del Museo Civico è compresa anche l'edizione a stampa del *Concerto romantico* per violino e orchestra, e questa contiene la dedica di rito: «Alla distinta violinista Anna Maria Conzatti, come ricordo, il vecchio amico Riccardo Zandonai - Sacco, ottobre 1921».



Il mio sogno.

ne. Che in Zandonai l'istinto dello scrivere sia scaturito in modo del tutto spontaneo è ormai cosa entrata nella convinzione comune; ma è evidente che qualcuno deve pur aver sovrinteso ad esso operando una qualche azione di controllo, e quel qualcuno, nella ridotta realtà del paesello sull'Adige, non può essere stato che l'ex-sergente tedesco. Perché altrimenti le cronache avrebbero dovuto tacere il 'maestro di composizione', se ce ne fosse stato uno? A immaginare qualche figura di bandista più esperto, o un maestro di coro, o anche una persona da fuori si complica eccessivamente il quadro delle ipotesi. Meglio è considerare come indizio non privo di significato la presenza in tutti i brani in oggetto del violino, lo strumento che il giovane allievo stava appunto studiando in quel momento a Sacco e che gli era più familiare di qualsiasi altro.

Se questa dovette essere la realtà nel periodo ante-1894, dovremmo in compenso individuare nei residui due brani del 1896 (*Gemono i violini* e *La notte*) i risultati dei due anni di insegnamento con un maestro vero come il Gianferrari. E infatti questi due componimenti si presentano anche esteriormente con maggiori pretese e ambizioni prevedendo, assieme alla solita formazione di due violini e pianoforte, una voce di tessitura medio-acuta cui è richiesto d'intonare dei versi poetici di carattere evocativo. L'esercizio sulle melodie vocali da camera era forse appena cominciato per il nostro musicista, e diventerà ben presto consuetudine nel prosieguo degli studi, come ben dimostra la pletora di *Lieder* da lui composti già a partire dal 1897. Una conferma dell'affinamento dello stile potrebbe aversi riguardo a quelle perdute «danze, cori e romanze» di cui si parlava più sopra, composte da Zandonai tra gli 11 e i 15 anni ed «eseguite... nelle feste del ridente paese nativo in riva all'Adige dai compagni e dai compaesani», le quali sono definite «composizioni notevoli per nitidezza d'ispirazione e finezza di gusto [di cui] il giovane maestro trentino è altero, come è orgoglioso... per una certa vanità scapigliata di non aver mai seguito un corso regolare di armonia»⁽¹⁰⁾.

Per tornare ai documenti del Museo Civico, va osservato che ai sei brani originali della raccolta Conzatti si devono aggiungere due altri autografi contenenti due diverse trascrizioni dei preludi della *Traviata* di Verdi, e che dunque sono più specificamente circoscrivibili all'esercizio scolastico. La loro destinazione alla formazione due violini-pianoforte li farebbe supporre propedeutici agli altri brani, e il fatto che siano

⁽¹⁰⁾ ALES-TEN, *Un maestro trentino: Riccardo Zandonai*, «Noi e il mondo», VIII/6, 1.6.1918.



Serenata e barcarola.

privi di data li fa attribuire al primo periodo, anzi potrebbero addirittura essere i primi in assoluto. In quanto brani non originali non saranno compresi nella nostra presente analisi.

Ma ecco tutti i pezzi in schema:

<i>Scherzo</i>	2 violini, pianoforte	s.d.
<i>Lontananza</i>	violino, pianoforte	s.d.
<i>Il mio sogno</i>	violino, pianoforte	s.d.
<i>Serenata e Barcarola</i>	2 violini, pianoforte	2.4.1894
<i>Gemono i violini</i>	canto, 2 violini, pianoforte	13.8.1896
<i>La notte</i>	canto, 2 violini, pianoforte	21.8.1896
<i>Preludio e Scena (Atto III) dall'Opera «Traviata»</i>	2 violini, pianoforte	s.d.
<i>Preludio [I] dell'Opera La Traviata</i>	2 violini, pianoforte	s.d.

NOTA DI CONTORNO SUI TITOLI

Si noti che salvo il primo e il quarto brano, definiti con termini musicali, gli altri recano titoli che si costituiscono a piccolo ma succoso compendio di tanto spirito crepuscolare fine-Ottocento e, come tali, allineati coerentemente a numerosi altri dello stesso Zandonai in quest'epoca e in quelle immediatamente successive. La casistica è davvero eloquente e non casuale, comprendendo titoli quali *Il sonno*, *Quiete lunare*, *Bacio morto*, *Amarezze*, *Troppo tardi*, *Ora mesta*, *Vano desio*, *Sogno ideale*, *Addio asilo de' miei primi anni*, *Ricordi*, *Verso la morte*, *Ala di sogno*, ecc., i quali fissano da soli le coordinate di una linea poetica di chiara impronta decadente che ama l'indugio nelle tematiche di sofferenza, assenza, nostalgia, rifugio nell'onirico, presagio di morte, rimpianto per il passato e speranza nel futuro, ma soprattutto nei sogni d'evasione *n'importe où*, in un costante anelito alla lontananza, che dice come poche altre cose il disagio del vivere. Motivi importanti, come si vede, ma per il momento fuori dalla portata immediata di un fanciullo che non può accostarli se non in modo indotto, per imitazione di un comune sentire colto, senza ancora possedere gli strumenti culturali e soprattutto l'esperienza di vita per penetrare con piena consapevolezza nel sottinteso poetico.

OSSERVAZIONE ESTERIORE DEI MANOSCRITTI

La condizione dei reperti rivela la loro età: ben evidenti sono le tracce del tempo attraverso macchie di umidità, margini smangiati e, in un caso, un segno di grave bruciatura con parziale perdita di testo. Tutti recano il timbro tondo della Società Museo Civico Rovereto.

La scrittura è ancora infantile, spigolosa ma non brutta, e piuttosto chiara. Il particolare che più la differenzia dalla calligrafia matura è la firma, ancora poco personale e marcata. Non si riscontrano, se non in casi occasionali, segni di correzione o altri suggerimenti tecnici da parte del maestro, il che potrebbe configurare i pezzi come belle copie; semmai si può individuare qualche raro segno di esecuzione sicuramente di epoca posteriore (non è da escludere che la professoressa Conzatti abbia usato qualcuno di questi pezzi a livello didattico per qualche suo allievo dei primi corsi).

Quanto agli altri elementi grafici si rileva nel complesso una grande, quasi ostentata diligenza, con segni particolarmente curati sotto il profilo decorativo; tratti distintivi in questo senso si notano nelle indicazioni di ritornello e talora negli elementi curvilinei delle crome; bella e accurata la rotondità nelle note bianche (semibreve e minime); calibrata la differenziazione dimensionale tra le note normali e le notine di abbellimento; ordinato l'allineamento delle stanghette e delle linee orizzontali che uniscono gruppi di semicrome e biscrome, tracciate (ma non sempre) col righello. Vi può essere però dell'imprecisione nell'allineamento verticale tra parte e parte come pure nell'indicazione di alterazioni transitorie all'interno della battuta, che talora vengono date per scontate. Ciò che più si mette in luce è la cura particolare dei frontespizi, realizzati con grafica ingenua ma ricercata, indizio dell'importanza riconosciuta all'elaborato e del giusto senso di orgoglio per il lavoro compiuto nonché, in qualche modo, riflesso dello stile grafico del tempo. La firma o il monogramma dell'autore è presente su cinque di questi brani.

Si osservano nel testo musicale alcuni segni aggiunti a matita, anche rossa, specie in relazione alle richieste dinamiche. Qualche piccola porzione di testo erasa segnala un errore o un pentimento.

CARATTERI MUSICALI GENERALI

Passando alle considerazioni di contenuto, va ricordato una volta di più che la competenza musicale di Zandonai non comprendeva ancora una vera pratica del pianoforte, che egli incomincerà a studiare proprio

nella scuola di Rovereto: questo spiega l'uso necessariamente elementare e deficitario di questo strumento nel ruolo di accompagnamento. Anche la tecnica violinistica è elementare, ma dimostra una maggiore familiarità: vengono toccate le prime sette posizioni e si fa largo uso del procedimento più ovvio e spontaneo, che è quello per sequenze di arpeggi tonali ascendenti e discendenti, quasi come in un libero preludere. Frequente, nel caso di due violini melodizzanti, il procedimento parallelo per terze.

Nell'un caso come nell'altro colpisce l'adozione massiccia di indicazioni sovratestuali (le dinamiche del *pianissimo*, soprattutto) che sembrano piuttosto lontane dalla comune pratica bandistica e che si direbbero piuttosto attinte dalla scrittura operistica (la conoscenza di Verdi è palese). Queste richieste, con altre che si vedranno man mano, rivelano una sensibilità che non si sa bene come abbia potuto formarsi così acuta, salvo a voler ammettere la difficile ipotesi di una estesa circolazione di spartiti di musica d'arte a Sacco.

Il problema della forma è già presente alla coscienza del giovanissimo allievo, con delle situazioni che hanno del sorprendente. Certo, mancando dei veri momenti di elaborazione, si supplisce con l'accostamento di brevi sezioni ogni volta diverse, privilegiando l'invenzione alla costruzione. Il processo si equilibrerà nel corso del tempo, come si vedrà negli ultimi due brani. Evidente è la consapevolezza delle semplici forme fisse tripartite, con l'usato gioco di ritornelli e *da-capo* in tonalità diverse. Qualche bizzarria nei particolari dà conto di una personalità esuberante che vuol farsi notare.

La scrittura vocale è di più problematica valutazione. La linea melodica non ha ancora sufficiente autonomia per imporsi e si lascia piuttosto condizionare dalla scrittura strumentale; inoltre procede senza valutare appieno la resa sonora, mortificandosi talora in un registro medio poco redditizio, così da essere facilmente soverchiata dalle linee dei violini in tessitura più acuta. Il suo procedere in stile declamato, per note ribattute, offre ben poca evidenziazione all'immagine poetica, e a tratti è anche debole dal lato della prosodia. Non sembra esservi chiarezza nemmeno nella segmentazione del testo poetico. Ma, come s'è detto, sarà solo a partire dal 1897 che Zandonai si addentererà con nuova consapevolezza nei problemi della poesia musicata.

A compensazione della carenza di scrittura si nota un'attenzione viva alle richieste di carattere esecutivo per gli strumenti. Anzi, la presenza di segni agogici dinamici ed espressivi è talmente doviziosa da risultare decisamente sproporzionata alla caratura dei pezzi: ciò sottende una volta di più l'ingenuità dell'approccio, ma è anche una peculiarità

che va rimarcata poiché si avverte come Zandonai, pur con i limitati mezzi a disposizione al momento, avesse chiara l'esigenza di determinare al meglio le proprie intenzioni musicali. Ciò rivela inoltre, nell'insegnamento di Gianferrari, un'attenzione accentuata per l'aspetto espressivo, poetico. Vale la pena segnalare alcuni casi:

- riguardo alla dinamica si ribadisce quanto appena detto: abbondano i momenti in *estremamente pp, ppp* e financo *ppppp*, oltre a un raro *assai ff*. Forcelle e richieste di crescendi graduati (*cresc a poco a poco*) completano il quadro;
- riguardo all'agogica si nota la ricerca di una flessibilità di andamento attraverso richieste di *ritardando, allargando, più mosso, con calma, col canto*, anche in rapida successione e alternanza. In un caso limite si hanno 4 battute cosiffatte: *anim[ando]/ritard.[ando]/a tempo/accelerando*;
- le indicazioni analogiche sono particolarmente abbondanti e non sempre tra le più scontate: *dolce, a piacere, con dolore, amoroso, ben legato, espressivo, morendo, sensibile, echi, in distanza, dolente...*

Non si può non rilevare in molti di questi tratti esecutivi l'influenza della scrittura operistica, con la sua tipica elasticità di fraseggio, i punti coronati nei momenti cadenzali, la necessità di effetti sonori evidenziati anche in senso plateale, le situazioni di tensione, di attesa o di enfasi realizzate con l'espedito dei tremoli, nei quali ultimi può aver agito anche il ricordo sonoro di tanti pezzi mandolinistici a carattere sentimentale.

La prodigiosa rapidità di assimilazione che il giovane Zandonai dimostrerà una volta compiuto il passaggio al Liceo Musicale di Pesaro (1898) fa racchiudere in un giro di anni estremamente stretto (solo cinque!) il periodo che va da questi suoi incerti tentativi di neofita al brillante diploma superiore in composizione coronato dall'esecuzione del poemetto per voce e orchestra *Il ritorno di Odisseo*, rivelatore di una preparazione assolutamente completa e con tratti di sicura audacia.

Del resto, va a tutto merito della scuola di Rovereto e del suo direttore Gianferrari l'ottima preparazione del quindicenne allievo allorché questi si presenterà per l'ammissione all'istituto pesarese, imponendosi facilmente su 160 concorrenti. Secondo un suo ex-compagno di studi che lo commemorava a dieci anni dalla scomparsa, Zandonai si mostrava esperto «istrumentista di molti strumenti» e «bene edotto di armonia e di contrappunto» nonché, come dotazione più spiccata, «orchestratore rapido e geniale» ⁽¹¹⁾. Sarebbe importante, al di là della

(11) A. TONI, *Riccardo Zandonai dieci anni dopo*, «La Scala», n. 59, ott. 1954.

comprensibile esagerazione laudatoria da discorso commemorativo, sapere di più di quella pratica polistrumentale che non è testimoniata in altro modo se non da qualche vago cenno a sue collaborazioni in orchestre romane come violinista o violista nel periodo successivo al 1902 e che dunque presupporrebbe il raggiunto completamento dell'intero corso di studi. Niente che riguardi il clarinetto. Quanto al pianoforte, esso non uscì mai, per lui, dalla funzione di puro strumento di studio, composizione e didattica.

SGUARDO ANALITICO SUI PEZZI

Scherzo RZ 198

Frontespizio: *Scherzo*/di/R.Z./per/Violino [*rectius*: 2 Violini] e Piano

DATA	non indicata
PAGINE	2
BATTUTE	57
TONALITÀ	Sol/Do maggiore

Il brano è chiaramente ripartito nelle due classiche sezioni: Scherzo e Trio con relativi ritornelli interni diversificati dalla tonalità e dall'andamento; il ritorno allo Scherzo completa la struttura ternaria. Non vi è indicazione agogica, ma per il carattere del pezzo il tempo si deve intendere piuttosto mosso.

Preceduto da un siparietto di quattro battute con accordi pizzicati dei violini, il primo tema ritmico per terze si propone con il carattere di una danza vivace; mentre il motivo alternativo alla dominante Re, che costituisce la seconda parte, differenzia i ruoli tra i due violini: il primo meglio affermato nella propria importanza con passaggi legati di sedicesimi e staccati a terzine. Il Trio è nella tonalità della sottodominante e il tempo si immagina un po' più tranquillo: qui è il pianoforte a lavorare di più con passaggi staccati. Terminato il Trio dopo 16 battute che confermano il Do maggiore, si trova nella coda un sorprendente effetto rumoristico la cui realizzazione lascia un po' dubbiosi. Dapprima al violino secondo è richiesto un «fischio» (indicato sulla pagina, oltre che col nome, con una linea serpeggiante; ma delle notine aggiunte posteriormente a matita lasciano intendere che il maestro ha sostituito l'effetto con qualcosa di più ortodosso); nella battuta successiva è prescritto invece per tutti e tre in sincronia un «colpo colle dita» («colle dita o col palmo della mano» per il pianoforte), da darsi sul corpo dello strumento. La cosa si ripete con un fischio ancora più lungo in ascesa e discesa,

dopodiché si rimanda il pezzo da capo. Ci si chiede a quale tipo di pratica si riferisse qui Zandonai: forse simili 'scherzi' erano in uso presso i complessi bandistici?

Lontananza RZ 195

Frontespizio: «Lontananza»/Notturmo. La scritta, a penna biro color blu, è probabilmente opera del bibliotecario. A fianco, più in piccolo: «Notturmo»/Violino/con acc. di p.f.. La titolazione originale si trova sulla prima pagina di musica (parte per pianoforte), scritta longitudinalmente sul lato sinistro (*Lontananza!!!... Notturmo per Violino e piano* Molto Adagio). La parte del violino ha invece la titolazione «Notturmo».

DATA	non indicata
PAGINE	4 + 2
BATTUTE	88
TONALITÀ	Fa# minore

La stesura in due parti staccate dichiara l'intento esecutivo. Il brano si può qualificare come una meditazione dal carattere patetico e sognante, cui il modo minore conferisce un colore espressivo nostalgico e pieno di mestizia che lo Zandonai undicenne può aver mediato da modelli indotti ma che evidentemente era anche una spiccata dotazione caratteriale sulla quale amava ricadere.

L'introduzione di diteggiature e di qualche piccola modifica fraseologica nelle due parti avvalorò ulteriormente l'ipotesi di un'avvenuta esecuzione. Il pezzo scorre liberamente senza obblighi formali; insistenti pulsazioni sincopate al pianoforte concorrono a un effetto di palpito, né mancano nel violino situazioni a corde doppie e piccole cadenze solistiche con approdo a tonalità diverse. L'elasticità dell'andamento è palesata dalle indicazioni *a piacere, allargando, 1° tempo, più mosso* e simili.

Il mio sogno RZ 196

Frontespizio: [«I]l mio sogno»/Melodia/per/Violino con accompagnamento di Pianoforte/di/Zandonai Riccardo

DATA	non indicata
PAGINE	2
BATTUTE	42
TONALITÀ	Sol maggiore

In fine si indovina il monogramma RZ. Il reperto cartaceo reca i segni evidenti di una grave bruciatura, specie nella prima pagina, dove sono andate perse porzioni di testo.

Il brano, semplice e un po' scolastico nella sua struttura, è nella forma ABA, con la parte centrale in Do minore in andamento più mosso e arieggiante alquanto di operistico.

Serenata e Barcarola RZ 186

Frontespizio: «*Serenata/e/Barcarola*»/per due Violini con accompagnamento/di/Pianoforte/di/R. Zandonai

DATA 1894
 PAGINE 6
 BATTUTE 95
 TONALITÀ Mi minore

In fine: Sacco li 2 Aprile/1894.

È il componimento più elaborato della serie precedente al 1896, diviso equamente in due sezioni che trapassano l'una nell'altra. La *Serenata* (un Andantino in 6/8) risente di un certo genere 'patetico' di musica di consumo; e forse un'imitazione stilizzata delle serenate familiari alla chitarra è ipotizzabile nella parte di accompagnamento improntato su una figura ritmica lungamente ripetuta ma leggermente alterata nel disegno alla sua seconda ripresa, ciò che la rende curiosamente zoppicante. Com'è tipico di questi pezzi, si ha il trasferimento in maggiore nella seconda sezione (*Barcarola*), indicata Più mosso, che introduce a un certo punto, con non poco azzardo, una situazione tonalmente assai curiosa (tutte le note diesate) che non si sa se interpretare come segno d'imperizia o di spavalderia. Alcune misure prima della fine ritorna al pianoforte il tipico inciso ritmico della *Serenata*, mentre i violini proseguono nella melodia per terze della *Barcarola*, come per una volontà di fondere le due situazioni in una sola.

Segni rossi posteriormente aggiunti nella *Barcarola* chiariscono o modificano alcune dinamiche.

Gemono i violini RZ 152

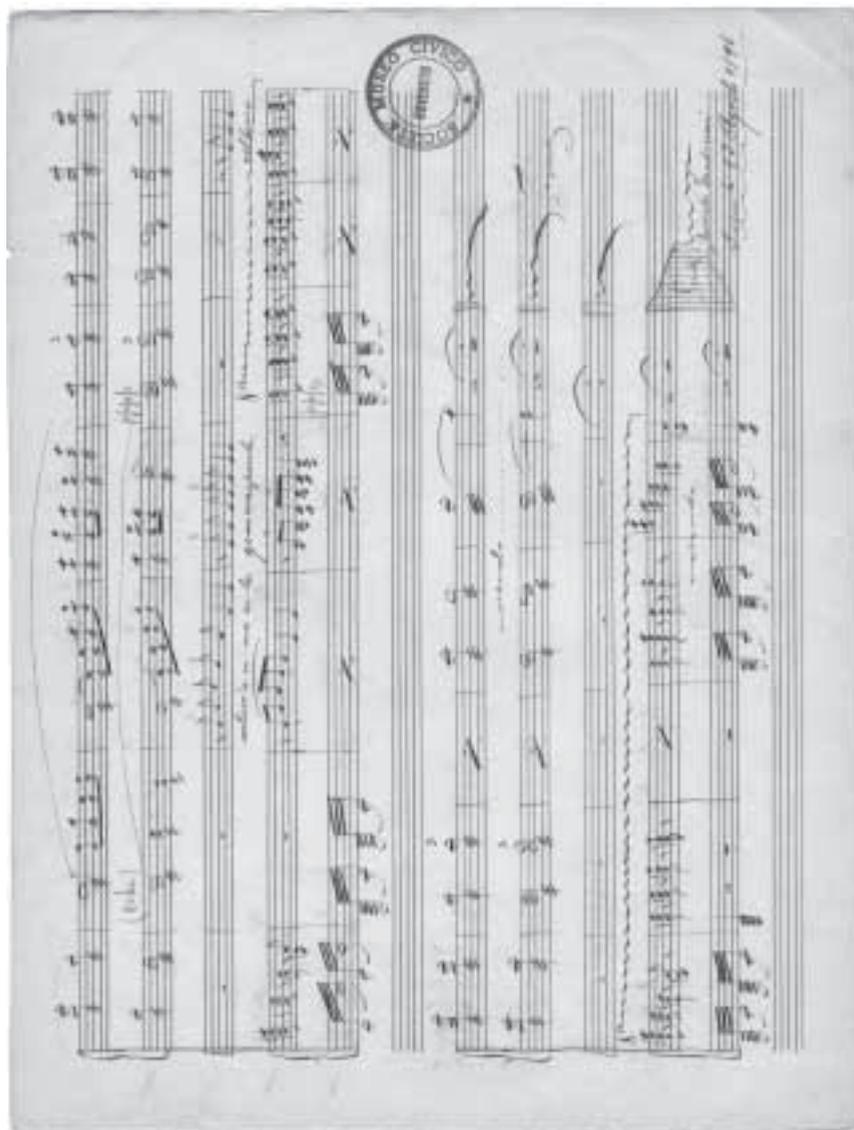
Titolazione sopra la musica: «*Gemono i violini*»

DATA 1896
 PAGINE 7
 BATTUTE 100
 TONALITÀ La maggiore

In fine: Riccardo Zandonai/Sacco li 13 Agosto 1896

Il titolo è apposto da altra mano, a biro blu.

È il primo dei due brani composti sotto la guida di Vincenzo Gianferari, entrambi più maturi e validi musicalmente dei precedenti per la



Gemono i violini.

maggior articolazione e la più consapevole costruzione formale. Il carattere del primo s'impronta sul tono poetico notturno e misterioso:

Gemono i violini di lontano,
 nell'ombra: forse un'anima sola
 piange senza parola nel bosco.
 Tutto intorno la pace della notte
 dilaga, sorge un arco di luna
 dove il verde s'imbruna più fosco.
 Dalle corde vibranti vanno al cielo
 i sospiri. Questa voce che geme
 questo pianto che fremito io conosco.
 Trema intorno al mio core una larva
 fuggente. Certo un'anima sola
 geme senza parola nel bosco.

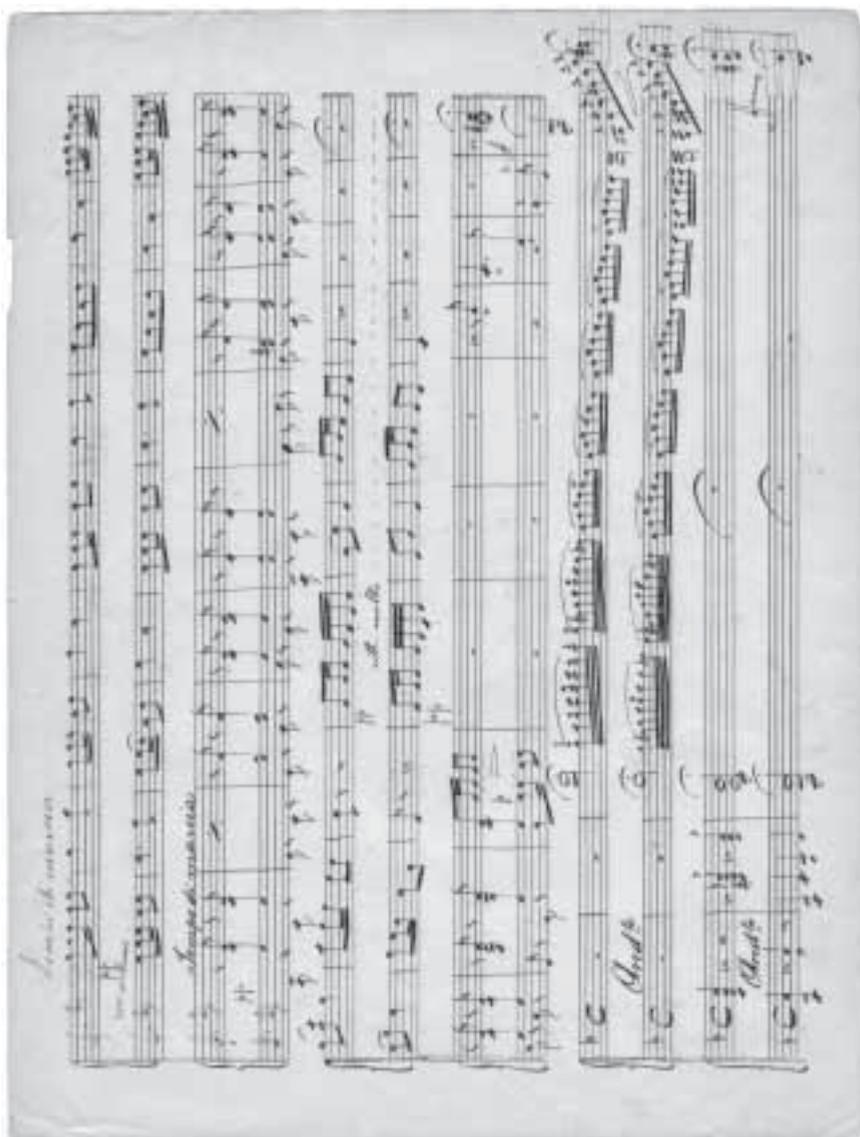
Si nota da parte di Zandonai la volontà di sfruttare al meglio l'idea melodica attraverso vari ritorni nel corso del pezzo. Così avviene nel caso della piccola frase dei violini con sordina, semplice ma efficace, annunciata fin dal La maggiore iniziale (Molto Adagio); mentre la voce in totale sottordine intona i primi versi su un cupo tremolo della mano sinistra del pianoforte: lo scopo è di creare subito l'atmosfera atta a decorare l'immagine poetica. Un passaggio intermedio senza canto (Andante sostenuto) ha fitti tremoli ai violini e altre incursioni pianistiche nelle zone più gravi. Il rasserenamento nella pace lunare suggerito dalla seconda parte della prima strofa porta a un Andantino in 6/8 nella tonalità propria di Fa maggiore; il canto traghetto una cantilena decisamente ingenua, quasi da nenia devozionale di paese, arricchita dal contrappunto dei due violini. La stessa soluzione musicale serve anche alla seconda strofa, nonostante che i sospiri, i gemiti e i tremiti del testo richiedessero un trattamento espressivo differente. Un'altra transizione in *fortissimo* (Andante mosso) conduce a una situazione simmetrica a quella iniziale: un Adagio in la maggiore con i violini che ripetono il loro piccolo tema in fitti tremoli *ppp* con sordina e il canto che riprende gli ultimi tre versi. La conclusione è di calma serenità.

La notte RZ 153

Frontespizio: *La notte*/Fantasia/di/R.Z. per Violini Canto e Piano

DATA 1896

PAGINE 7



La notte.

BATTUTE 112
 TONALITÀ Do/Sol maggiore
 In fine: Zandonai/Sacco li 21/8 96

La concezione è assai più libera che nel brano precedente: elemento tipico ne è il frequente avvicendamento di momenti diversi per situazione musicale onde corrispondere all'idea di «fantasia» dichiarata dal frontespizio.

Il testo consiste in un'ottava di endecasillabi e la tematica è ancora quella notturna, resa oltremodo fosca dalle immagini di silenzi, abissi, solitudini e «secreti orrori»:

Era la notte allor e alto riposo
 Han l'onde i venti e pareo muto il mondo.
 Gli animai lassi e quei che 'l mare ondoso
 O de' liquidi laghi alberga il fondo
 O chi si giace in tana o in mandra ascoso
 E i pinti augei nell'oblio giocondo
 Sotto il silenzio dei secreti orrori
 sopian gli affanni e raddolciano i cori

Abbastanza sorprendentemente, il brano s'inizia con un Tempo di marcia in Do maggiore che richiama una situazione squisitamente bandistica: i violini, rigorosamente per terze imitano i corni e il pianoforte ha delle crome scandite. Ma il passaggio è in *pianissimo* (i violini con sordino), e dunque il tono voluto non è affermativo bensì evocativo di qualcosa che sta prima e che non è dato sapere. Si innesta subito dopo un Andante in Fa maggiore occupato da una cadenza a due voci sincroniche dei violini. Si passa a Sol maggiore, si ripropone un accenno della marcia e si fa seguire un passaggio statico del pianoforte solo (*Grave*). Ora, dopo questi diversi tentativi dai quali si può intuire un proposito di 'racconto', il terreno è preparato per l'ingresso della voce, che avviene su una formula tipicamente operistica (una discesa in Sol minore sulle parole «Era la notte»). Ma tutto cambia di nuovo con un passaggio in Sol maggiore di scoperta derivazione vivaldiana. Ancora poche altre parole fino al completamento del quarto verso, ed ecco di nuovo il Tempo di marcia richiamato a veicolare una particolare urgenza della memoria. Riprende il *Grave* con il pianoforte solo, che a sua volta conduce a un Andante sostenuto in Sol minore dove la voce ripete il testo da capo ma con diversa linea melodica. Un altro episodio si diparte subito, caratterizzato da una maggiore fioritura del violino primo. La coda vede una ripetizione un po' plateale delle parole «Era la notte»

che spinge la voce fino al Si bemolle acuto, poi resta in campo il pianoforte (Adagio) per concludere su un ritrovato Sol maggiore, cui si associano i violini nelle ultime otto misure.

Pur entro un tessuto non poco frastagliato, si evidenzia in questo brano più recente la maturazione avvenuta nell'allievo Zandonai una volta sottoposto alle cure assidue del maestro Gianferrari, e con essa la precisazione della sua vera natura musicale: a questo punto la sua predisposizione teatrale emerge ben chiara. Una maggiore scioltezza nel trattamento della voce sarà acquisita nell'immediato futuro, e in un breve volgere di anni egli saprà dare intonazione tragica alla *Scena dal V Canto dell'Inferno* e all'altra scena dantesca del *Conte Ugolino*; ma si misurerà anche nel genere dell'idillio malinconico con il poemetto *Il sogno di Rosetta* e nell'affresco di ampiezza epica con *Il ritorno di Odisseo*, per giungere infine all'opera *La coppa del re*, prima di una lunga e fortunata serie nonché ideale conclusione del suo proficuo apprendistato.

