

DIEGO CESCOTTI

## LA COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO- ZANDONAI NEGLI ANNI DELLA FORMAZIONE E DELLE PRIME REALIZZAZIONI ARTISTICHE

La funzione di questo intervento è la stessa che può avere un primo capitolo di romanzo o una prima scena di commedia: quella cioè di ritardare un poco l'avvio della vicenda principale e l'arrivo degli argomenti forti con qualcosa di preparatorio che stabilisca il clima e precisi il contesto. Sarà dunque, quello che segue, un discorso piuttosto di superficie che si limiterà ad una messa in linea di alcuni fatti noti e meno noti della giovinezza di Zandonai, con l'intento di capire come un ingegno spontaneo e precoce quale egli fu sia riuscito, dalla oggettiva modestia dell'ambiente originario, a costruirsi un'attendibile immagine di artista capace di suscitare entusiasmi e di prefigurare un rinnovamento della musica italiana in un periodo propizio ai cambiamenti e alla ricerca di nuove vie.

Se il forte consenso fiduciario accreditato solidalmente al compositore in quei lontani anni può risultare esagerato e spiazzante a chi oggi si confronta con la sua stentata sopravvivenza postuma è anche perché, intorno all'eredità da lui lasciataci, si è andata sviluppando nel corso del tempo un'assurda quanto incomprensibile conflittualità di posizioni tra gli estremi opposti dell'ingenuo incensamento e del pugnace livore pregiudiziale, con il risultato di ostacolare una serena considerazione della sua persona e contribuire a renderlo uno degli autori più trascurati e fraintesi della sua generazione.

Per uscire da questa strettoia dialettica qualcuno ha consigliato di lavorare sul dato biografico e lì mettere in luce gli elementi nativi come quelli che più di altri hanno inciso sulla sua personalità autentica: solo così, attraverso un approccio che sostanzialmente tagli fuori gli sviluppi

della maturità, si potrà venire a capo delle questioni stilistiche che tanto hanno angustiato i posteri<sup>1</sup>. L'idea suggestiva di uno Zandonai integro che nelle valli native coltiva le antiche virtù di schiettezza, rettitudine e severo civismo forgiando su di esse la propria personalità non è impropria né infrequente, e quasi sempre si accompagna alla deplorazione per la successiva perdita, o attenuazione, di quelle stesse prerogative una volta che il mondo delle madri è lasciato alle spalle e si fa avanti quello degli intrighi e dei compromessi. E poco importa, sotto questo profilo, se l'elemento di frattura sia da attribuirsi alla logica mercificante della Casa Ricordi, come voleva Fausto Torrefranca, o alle paludi della sottocultura romana, come piaceva a Gavazzeni: ciò che accomuna le due posizioni è la constatazione della discontinuità tra quella supposta purezza primigenia ereditata per via naturale e il successivo tradimento di essa che sarebbe alla base del declino complessivo di questo musicista come figura pubblica.

Trasferita nell'ambito morale della sincerità e della fedeltà ai dettami interiori, la materia si fa indubbiamente delicata, e ancor più lo diventa quando va ad intersecarsi con il piano fattivo dei linguaggi e delle scelte poetiche, poiché se da un lato si può convergere senz'altro sul *cliché* ideologico di uno Zandonai che assorbe dalla realtà etnica d'origine i caratteri di «forza virile, incorrotta temprata e ruvidezza montanara»<sup>2</sup>, si deve poi anche ammettere, sul piano evenemenziale, che l'ineschivabile riferimento alle matrici trentine non sembra per lui tradursi in autentico approccio critico agli idiomi tale da svelarne la vera, cruda natura ancestrale, come già avveniva in altre zone dell'impero da parte di autori profondamente iscritti nel loro vissuto etnico; non approda insomma ad un'espressione linguistica fortemente improntata ad aspra epicità, ma tende a risolversi in altre direttive estetiche: a livello più esteriore ricorrendo all'abile gioco sinergico di sensazioni ed atmosfere stilizzate per mezzo di vaghe pennellate impressionistiche; a livello più

<sup>1</sup> Era questa la posizione di GIANANDREA GAVAZZENI, il quale raccomandava di indagare anche le cose piccole o marginali come «i lavori di scuola, le musiche studiate, le frequentazioni, le letture fatte»; cfr. *Una pagina di diario*, in *Riccardo Zandonai 1883-1944*, Calliano, Manfrini, [1969]. A tale posizione si è allineato Claudio Leonardi, che nella prefazione ai carteggi dati alle stampe nel 1983 ha avvalorato l'idea di una sorta di pendolarismo sentimentale di Zandonai, costantemente diviso tra la necessità della vita attiva altrove e il bisogno di ritemperarsi alle fonti primarie ogni volta che gli è possibile (cfr. CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, *passim*).

<sup>2</sup> Così RENATO LUNELLI in un articolo su «Il Nuovo Trentino», 1.9.1919.

intimo cogliendo le corrispondenze emotive più immediate quali la sottolineatura malinconica e l'attitudine contemplativa propria di chi ascende alle vette incontaminate e scruta gli orizzonti lontani. In realtà, fino a quando la guerra non arriverà a caricarlo di sovrasignificati pregnanti che parlano di sofferenza, lontananza, vicissitudine e cordoglio, il mistero della montagna non sarà da lui ricercato né svelato nella sua simbologia solenne e maestosa, ma più semplicemente eluso per farsi ambiente e sfondo a spensierate gite con gli amici: cos'è infatti, nei suoi tratti più spigliati, la simpatica *Suite fra i monti* (1902) se non un ideale *pendant* sonoro di certe istantanee d'epoca che ritraggono scene di mondanità borghese in cui le persone vanno in montagna con l'ombrellino e la cravatta<sup>3</sup>? Tanto più va rivestito dell'importanza che merita il diverso approccio registrabile nei due cicli di impressioni sinfoniche scritte appunto a corona dell'evento bellico: *Primavera in Val di Sole* (1915) e *Autunno fra i monti* (1918), riunite nel dittico *Terra nativa*: due estese e pregnanti pagine orchestrali che si impongono alla nostra attenzione come indizio sicuro della consapevolezza con cui il musicista riusciva ormai a commisurarsi con il mondo d'origine<sup>4</sup>.

Ma il retaggio trentino di Zandonai si fa davvero rivelatore quan-

<sup>3</sup> La presenza, nel terzo movimento di questa suite, di un motivo caratteristico più tardi utilizzato per l'ambientazione svedese dei *Cavalieri di Ekebù*, testimonia del valore non vincolante che il reperto folklorico aveva per Zandonai. In dimensione decisamente disimpegnata si colloca la marcetta bandistica *Brezze montanine*, mentre la pagina per pianoforte *Canzone montanina* appartiene alla casistica del facile pezzo da salotto, quasi una nenia dalla vaga coloratura sentimentale.

<sup>4</sup> Tale sentimento sarà rinnovato molti anni dopo con la terza grande opera sinfonica di Zandonai, *Quadri di Segantini* (1931), interpretabile come tappa finale di un ideale trittico della montagna. L'altra opera più tarda, *Rapsodia trentina* (1936) sembra invece aver depresso sotto la sgargiante veste coloristica, l'adesione a più forti e sinceri sentimenti. Quanto poi agli «echi sinfonici» *Fra gli alberghi delle Dolomiti* (1929), il titolo stesso, voluto da D'Atri, sposta il riferimento logistico dal mondo di natura all'opera dell'uomo, anzi all'impresa commerciale, abbassandone immediatamente il connotato ideale. D'altro canto, il musicista stesso era conscio di aver fornito qui un'ambientazione ambigua, giacché la sua musica gli sembrava adattarsi altrettanto bene «ad uno stabilimento balneare verso la mezzanotte» (lettera a Nicola D'Atri, 8.7.1929). Se poi non risultano interessi specifici di Zandonai per il repertorio popolare degli antichi canti alpini che cominciavano ad essere nobilitati da suggestive armonizzazioni, è fuori discussione che egli ne abbia seguito le sorti attraverso i suoi contatti trentini, primo fra tutti quel Luigi Pigarelli, magistrato e musicista, che fu autore di armonizzazioni tra le più interessanti. È noto a questo proposito come il canto di Natale che risuona nel terzo atto dei *Cavalieri di Ekebù* sia sempre stato inteso come apparentato allo stile e ai modi del canto montanaro trentino, di cui riproduce la caratteristica atmosfera di sospensione evocativa.

do si scopre agito da profonde motivazioni inconscie, quando cioè attua in chiave antropologica un accostamento funzionale tra la realtà nativa e l'elemento segnatamente maschile con il suo carico di autoritarismo patriarcale, inverandolo artisticamente nel linguaggio rettilineo, assertivo, perentorio e stentoreo di tanti suoi personaggi tenorili o baritonali, ma trovando espressione anche come peculiarità linguistica *tout court*, ad esempio in certe fastidiose reiterazioni pleonastiche ricorrenti nella sua scrittura. Laddove invece l'elemento curvilineo, sinuoso, raffinato, elusivo che è proprio dell'universo femminile sarà ricercato altrove e fatto proprio per effetto di una conquista culturale consapevole.

La vicenda esistenziale di Zandonai si percorre attraverso un seguito di scenari, il primo dei quali conduce non alla classica situazione del salotto borghese con la madre pianista bensì ad un villaggio rurale di lavoratori e operaie dove la musica certamente non manca ma è del tipo più popolare e quotidiano e si manifesta per lo più attraverso il tipico repertorio bandistico, i cori e le marce processionali e più ancora la produzione 'leggera' quale ci si poteva aspettare di trovare in una lontana provincia austriaca di fine Ottocento, col suo deposito di motivi allegri e di ballabili alla moda.

Un fattore familiare, se vogliamo, esiste anche nella biografia di Zandonai, ma appunto declinato in termini rusticani: il padre Luigi, suonatore di flicorno nella banda del paese, e uno zio che non senza sentimento strimpella sulla chitarra le romanze di Bellini. Ma, a prestar fede alle colorite cronache rimasteci, tutta l'aria, lì, era ricca di stimoli sonori, per chi li sapeva cogliere.

Fu dunque nel vivace paese natale di Sacco, attualmente sobborgo di Rovereto ma allora comune separato ed orgogliosamente autonomo, che il bambino Zandonai ebbe le sue prime esperienze con i suoni organizzati. La sua precocità, pur accertata dai fatti, è difficile da avvalorare con esempi poiché tutto ciò che attiene a questi episodi rimane pertinenza di una simpatica oleografia sviluppatasi su un complesso di dati per lo più vaghi e incontrollati, serviti in momenti diversi a costruire il profilo popolare di un artista genuino che si fa da sé e che attraverso la volontà e lo sforzo riscatta se stesso dagli inizi svantaggiati.

Il suo tirocinio musicale in seno all'istituzione bandistica assunse una dimensione caratteristicamente collettiva, solidale e cameratesca, forse non priva di rudezza e in ogni caso lontana da ogni sussiego scolastico. Fu attraverso i repertori bandistici correnti che egli imparò a conoscere i motivi delle opere popolari; lo stesso studio del violino, che

intraprese presso il maestro di quella banda, avvenne in gran parte su melodie d'opera trascritte ad uso didattico.

Sembra che la sua attività compositiva sia cominciata prima ancora degli otto anni, ma tutto rimane in un ambito di indeterminatezza che è prudente non forzare, tanto più se è vero – come si sostiene – che egli abbia imparato la teoria musicale tutto da solo, per puro istinto, senza neanche l'aiuto di un manuale. Suggestive sono le narrazioni che lo descrivono intento alla pratica di cori, danze e canti bacchici, scritti qualche anno dopo appositamente per le feste paesane, e quelle altre che lo vedono prestarsi alle mansioni di istruttore e animatore, qualsiasi cosa si voglia intendere con questo. Sta di fatto che a undici anni lo svezzamento musicale poteva dirsi compiuto, avendo egli ormai appreso tutto quello che il luogo poteva dargli: il 'piccolo nido di Sacco' da protettivo cominciava a farsi costrittivo, e a quel punto sembrò opportuno metterlo a studiare con un vero didatta alla Scuola musicale di Rovereto.

Questa aveva da poco acquisito nei suoi organici il maestro Vincenzo Gianferrari, allora trentacinquenne, con il ruolo di direttore e docente di varie materie. In piena sintonia d'intenti fu portato avanti con profitto un severo programma d'inquadramento da cui l'allievo apprese soprattutto la disciplina del lavoro, la chiarezza degli obiettivi, la pulizia delle stesure: quell'insieme di qualità del buon artigiano che rimarranno nella sua dotazione come cifra distintiva anche nella vita professionale. C'è sempre un fondo di buona educazione nei lavori di Zandonai, uno spontaneo rifuggire dalla sciatteria e dal pressapochismo.

Di quel quadriennio trascorso a Rovereto preme più di tutto capire quale possa esser stato il suo primo contatto diretto con l'opera, suo futuro mondo d'elezione. I titoli rappresentati in quegli stessi anni al Teatro Sociale ci appaiono tutt'altro che scontati, per quanto perfettamente in linea con i gusti del tempo, e dunque con una buona presenza di repertorio francese da *Mignon* ai *Pescatori di perle* e *Fra Diavolo*, ma anche con lavori di peso come *Il Guarany*, *la Gioconda*, *La forza del destino* e il *Mefistofele*, per arrivare all'apice rimasto insuperato di un *Lohengrin*, seguito poco dopo da un *Tannhäuser*.

La notizia secondo cui Zandonai avrebbe partecipato a qualcuna di queste recite come violinista d'orchestra ci pare piuttosto azzardata, e peraltro i suoi studi violinistici rimangono sempre un po' misteriosi e citati in totale sottordine, come a voler istituire una netta demarcazione tra l'attività formativa importante e quella pratica di complemento utilitaristico, che venne da lui perseguita nell'intrattenimento leggero non-

ché nei servizi riservati al complesso bandistico, dove si produceva come clarinetista<sup>5</sup>.

La musica lo assorbiva ormai a tal punto da fargli abbandonare anzitempo gli studi ginnasiali. In compenso aveva acquisito regolare accesso ai salotti dell'aristocrazia rurale di Sacco e dintorni, che con spirito democratico lo accoglieva volentieri per discorrere di arte e letteratura e per far musica da camera con i padroni di casa e gli ospiti di passaggio. Fu dunque con i Fedrigotti di Sacco, i de Probizer di Isera o gli Alberti-Poja di Marano che l'adolescente Zandonai poté incrementare la propria dotazione culturale, già di suo soddisfatta dalla ragguardevole biblioteca personale dell'amico Lino Leonardi, a cui attingeva con avidità di conoscenze. La sua erudizione, che conviene non sminuire sulla base snobistica del suo mancato inserimento in regolari corsi accademici, si attestò nel solco di una tipica dimensione autodidattica e come tale fu generosa, eclettica e poco metodica.

Dei molti pezzi che si suppone abbia composto nei suoi anni con Gianferrari non può passare del tutto sotto silenzio una piccola antologia violinistica che egli non dovette ritenere del tutto indegna se anni dopo ne farà donazione alla Scuola per fini conservativi e didattici<sup>6</sup>. È questo uno dei casi in cui più manifesto si avverte l'influsso della musica di consumo, e tuttavia certe soluzioni 'stravaganti' in dettagli d'armonia o nell'uso delle prescrizioni dinamiche indicano la volontà di andare oltre il troppo scontato. Un'eco di organetto di barberia emerge da un altro suo brano pianistico di quegli anni (*Sogno giovanile*), anch'esso salvato dalla distruzione e curiosamente finito nella biblioteca del conservatorio romano. Che però l'autore in erba fosse in grado di distinguere la diversa dignità artistica dei suoi tentativi lo accerta un ambizioso volume di melodie del 1897, tenuto con grande cura e non privo di qualche ricercatezza grafico-miniatristica, che si immagina passato di mano in mano tra gli amici e utilizzato nelle *soirées* importanti.

Arrivato ai quindici anni d'età e con le carte in regola per affrontare gli studi superiori alla scuola di Pesaro, cominciò ad essere destinatario di attenzioni nuove da parte dell'opinione pubblica che attraverso gli organi della stampa locale non mancava di seguire i suoi rapidi progressi. Si poneva così la questione dell'immagine di sé che il promettente

<sup>5</sup> La banda di Rovereto era anche diretta dal Gianferrari, il quale affidava spesso al suo allievo il compito di realizzare le partiture dei pezzi in esecuzione.

<sup>6</sup> Cfr. DIEGO CESCOTTI, *Su alcuni autografi musicali di Riccardo Zandonai conservati al Museo Civico di Rovereto*, «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», 2004, A, pp. 103-126.

musicista doveva trasmettere e che è testimoniata da una galleria fotografica non certo abbondante né di eccellente qualità, ma abbastanza rivelatrice della trasformazione fisica del personaggio e della percezione, vera o ingannevole, che la gente poteva averne. La sua scarsa propensione al sorriso, tanto per citare un tratto facilmente riscontrabile, può avere avvalorato l'idea di una musoneria di fondo che però non rende onore al lato gioviale affiorante spesso nelle lettere e accertato nell'ambito familiare<sup>7</sup>. Resta il fatto incontestabile che egli, soprattutto in questi primi anni, non si era rivelato molto amico dell'obiettivo fotografico.

Un primo ritratto (fig. 1, pag. 143) ce lo mostra nell'esatto momento del suo passaggio a Pesaro. I baffetti sono una conquista recente e caratterizzeranno tutto il periodo della sua permanenza pesarese per poi scomparire definitivamente.

Un'altra, che risale alla stessa epoca (fig. 2, pag. 144), è interessante per la centralità che viene ad assumere la madre Carolina, da tutti descritta come donnina umile, semplice e discreta, ma che qui vediamo decisamente campeggiare, con una inequivocabile espressione di autorevolezza datale forse dalla sua condizione di operaia che portava a casa un salario sicuro. Sarebbe lecito avanzare qualche dubbio circa la perfetta docilità di questa persona, di cui si dice essere stata pia e devota all'eccesso e dunque con qualche possibile tratto d'intransigenza<sup>8</sup>. Ma notevole è anche il padre che se ne sta così eretto e fiero dietro di lei; mentre il giovane artista, seduto subito davanti al cugino Oliviero, risulta il più sacrificato, confinato ai margini e con un'espressione decisamente stralunata.

Questi residui di paese andranno un po' alla volta a scomparire con il passaggio alla città. E quindi è venuto il momento cambiare scenario e di trasferirsi a Pesaro.

---

<sup>7</sup> «*Al me carissimo Pare en ricordo de na baruffa allegra en famegia*» è la scritta in vernacolo non impeccabile che compare nel manoscritto della marcetta *Brezze montanine*, composta a quattordici anni.

<sup>8</sup> Carolina Zandonai Todeschi, per ragioni di decoro, non volle mai metter piede in un teatro e dunque mancò a tutte le rappresentazioni delle opere del figlio, al pari della zia Gilda che temeva di rimanerne scandalizzata. Ciò dimostra come nella consuetudine dei paesi fosse in vigore una tendenza del ramo femminile ad evitare i luoghi di spettacolo in quanto potenzialmente peccaminosi. Lasciamo agli psicologi decidere quanto un rifiuto di questo genere da parte della persona più cara possa ingenerare conflitti nell'animo di un giovane artista che ha fatto del teatro il suo mondo d'elezione.

Era stato Gianferrari a consigliare ai coniugi Zandonai di mandare il figlio nella classe di Mascagni, e questo poteva valere tanto come indicazione di un netto orientamento verso il melodramma quanto come decisa inclinazione verso l'Italia: scelta non propriamente ovvia per un giovane trentino dell'epoca. Che poi Mascagni fosse la persona giusta è questione su cui si potrebbe lungamente dibattere.

Il periodo degli studi al Liceo Rossini presenta qualche lato anomalo, a cominciare dalla tempistica che riduce a tre anni i nove regolamentari, e di questi solo due scarsi nella classe di composizione con Mascagni: un percorso intenso e concentratissimo che non può non sbalordire. Zandonai affrontò il suo impegno con la massima serietà e non frenato da alcun imbarazzo o timidezza. Tuttavia, per ragioni variamente documentate, il rapporto con l'ambiente non fu positivo.

Di questo disagio può essere indizio la fotografia ufficiale che mostra il professore di armonia e contrappunto Antonio Cicognani attorniato dalla sua classe (fig. 3, pag. 145). È pur vero che nessuno qui ha un'espressione che non sia seria o impettita, ma Zandonai (riconoscibile in fondo a destra) ha in più una posizione marginale che lo fa sentire quasi fuori dal gruppo. Il ciuffo è spiovente, quasi ribelle, ma non pettinato 'alla Mascagni'. La cosa singolare di questa foto è che ognuno dei dieci personaggi fissa un punto diverso dell'ambiente, e questo effettivamente non comunica un'impressione di particolare solidarietà all'interno della classe<sup>9</sup>.

Per capire come Zandonai vivesse la situazione in quell'istituto occorre rifarsi alla testimonianza contenuta nei *Cenni biografici e critici* pubblicati retrospettivamente da Lino Leonardi sulla rivista «Pro Cultura», che raccoglie notizie e impressioni di prima mano<sup>10</sup>. Qui si racconta di una lotta sorda e tenace per farsi strada fra gli ostacoli sollevatigli contro da alcuni docenti che lo avevano in antipatia e non vedevano di buon occhio le sue idee indipendenti e la sua insofferenza all'inquadramento scolastico. Contravvenendo alle facili aspettative, quel sedicenne sceso dalle montagne mostrava di non sentirsi intimidito dall'ambiente né di temere l'autorevolezza torreggiante dell'estroso direttore, cui sapeva tener testa in discussioni animate, opponendogli se necessario il proprio dissenso. Tutto questo sembra certificare una chiara incompatibilità di fondo su questioni di non poco conto, e anzi piuttosto

<sup>9</sup> Va detto però che il professor Cicognani fu sempre ricordato con simpatia ed affetto da Zandonai, che lo riteneva l'unico docente a lui non ostile.

<sup>10</sup> Il testo, del 1913, è riprodotto nel volume curato da C. LEONARDI, *Epistolario...*, pp. 307-327.

sto dirimenti in materia compositiva: cosa che andrebbe soppesata nei suoi giusti termini prima di attribuire a Zandonai un'automatica derivazione stilistica dal maestro livornese.

All'arrivo di Zandonai a Pesaro, Mascagni aveva trentacinque anni ed era appena reduce dal buon successo di *Iris* (Roma, Teatro Costanzi, 22 novembre 1898). Non sarà un caso se l'opera di soggetto giapponese, verosimilmente ripassata più volte al pianoforte nel corso delle lezioni, rimase quella che Zandonai apprezzava più di tutte, arrivando a definirla perfetta. Diverso il caso delle *Maschere* cui Mascagni si accinse subito dopo e che gli riserveranno più amarezze che gioie<sup>11</sup>. Dietro la situazione conflittuale sopra adombrata potremmo forse scorgere una reazione umana più che una sanzione estetica, se ben interpretiamo una successiva rievocazione di Zandonai in cui questi parla di forme di degnazione sprezzante da parte di docenti e compagni e di diffidenze, umiliazioni e ironie al suo indirizzo. Se così stavano le cose, la scuola di Pesaro si era rivelata una vera palestra di vita poiché lo aveva allenato alla lotta per la propria affermazione e corazzato per le battaglie dell'avvenire, che non mancheranno mai per nessuna delle sue opere.

L'esame di diploma, coronato dall'esecuzione del poema *Il ritorno di Odisseo*, fu brillante ma anch'esso non esente da qualche ombra. Si è sempre detto che Zandonai lo avesse superato a pieni voti, e così difatti è scritto sulla pergamena ufficiale; ma in realtà dai verbali d'esame risulta esservi stata una valutazione non concorde nella prova di Scena ed Aria: Mascagni e Mezio Agostini (membro esterno) avevano dato 9,50, e 9 aveva dato Tancredi Mantovani (insegnante di Storia della musica nonché direttore della biblioteca), con media finale di 29,67/30. Sarebbe interessante conoscere le motivazioni addotte dai tre commissari più severi: il pezzo appariva forse troppo moderno? troppo audace? poco in linea con le regole accademiche? Può anche darsi, visto che Mantovani passava per un tradizionalista fautore della melodia semplice e Agostini era persona di severità eccessiva tanto da sollevare contro di sé la popolazione studentesca veneziana quando andrà a dirigere quel conservatorio. Più interessante appare indubbiamente la riserva di Mascagni, che in quel modo mostrò di non voler premiare il proprio allievo o quantomeno di prenderne un poco, ma dichiaratamente, le distanze.

---

<sup>11</sup> *Le Maschere*, com'è noto, ebbero la prima esecuzione il 17 gennaio 1901 in sette teatri contemporaneamente.

Il periodo di Pesaro, preso nel suo insieme, aveva dato buoni esiti a livello produttivo. Le due Scene dantesche avevano messo l'allievo a diretto contatto con una materia fortemente drammatica, quasi a preparazione dei maggiori cimenti del futuro; mentre l'ambizioso pezzo del diploma, *Il ritorno di Odisseo*, dal respiro epico e dalla generosa scrittura orchestrale, confermava la sua predilezione per il mondo poetico di Giovanni Pascoli. A questo aveva già attinto, su tutt'altro versante espressivo, con il delizioso poemetto *Il sogno di Rosetta*, ulteriore indugio negli umori teneri e malinconici così propri alla sua indole sentimentale, ma anche occasione per misurarsi con la visione introspettiva e la dimensione onirica. *Il Sogno di Rosetta* appartiene al novero di quei lavori negletti presenti in quasi tutte le esperienze d'autore: opere nate con sincera disposizione d'animo ma poi abbandonate o smarrite per incuria o sottovalutazione e alla fine ritrovate casualmente magari a distanza di anni o decenni, se non addirittura recuperate dai posteri. Fu solo nel 1937 che Zandonai riassaporò le fragranze tenui e raffinate di quel suo lontano poemetto, e pensò di dargli una veste orchestrale presentandolo come tale in un concerto a Napoli rimasto probabilmente unico.

Ad un identico clima sentimentale fatto di amori umili e inappagati appartiene la coeva barcarola *Era Lucia*<sup>12</sup> per coro a cinque voci miste, il cui testo di disarmante semplicità propone l'immagine del mare come fattore di autoannullamento, caratterizzandosi così come interessante anticipazione di certi motivi ed atmosfere che si ritroveranno nella *Coppa del re* e nel *Grillo del focolare*:

Era Lucia, la bella Lucia,  
Vagheggiata da Beppe il marinar;  
Ella è in sagrato; Egli è sepolto in mar.  
O pescator, dì su l'Ave Maria.  
È morta è morta la bella Lucia.

Dal lontano Brasil Beppe venia  
Portando alla sua sposa un anellin;  
Ma libeccio fe' guerra al brigantin.  
O pescator, dì su l'Ave Maria.  
È morta è morta la bella Lucia.

Beppe, son tua..., m'abbraccia, anima mia,  
Son tua per sempre! Oh donami l'anel!  
Baciò la croce ed è volata in ciel.  
O pescator, dì su l'Ave Maria.  
È morta è morta la bella Lucia.

<sup>12</sup> Il titolo dato dal manoscritto originale è: *Coro nel «Giorgio Gandi» di Marengo*.

Il valore delle esperienze fatte, l'accresciuta fiducia nelle proprie qualità, la lotta per l'affermazione concorsero ad una rapida trasformazione interiore. Più che altrove, questo nuovo Zandonai è ravvisabile nelle lettere del periodo, che lasciano colpiti per il grado di maturità raggiunto, la capacità di riflessione, l'acutezza del giudizio, il sentimento umano che ne traspare. L'immagine esteriore è anche cambiata, pur se l'aria rimane piuttosto ombrosa (fig. 4, pag. 146).

I tre anni che seguono l'uscita dalla condizione di studente sono quelli che più di altri fanno emergere in lui la natura pratica, di matrice contadina, del tutto aliena da pose decadenti o da attrazioni bohémiennes. Tenute a freno per il momento più alte ambizioni, egli pianifica accuratamente le tappe successive, e poiché si rende conto che di sola composizione si può anche non vivere, accetta volentieri scritture come violinista o violista nelle orchestre d'opera, prepara i cantanti, istruisce i cori, fa il maestro sostituto. A Sacco lo vediamo quanto mai impegnato con la banda, i cori di chiesa, i servizi all'organo. Lì scrive anche un'opera, o meglio una fiaba musicale (*L'uccellino d'oro*), che offre come regalo ai suoi compaesani. Sembrano attività minute, svianti, ma intanto accumula esperienze, si fa la mano in tante cose e non abbandona per questo la composizione vera, anzi scrive per un concorso quello che è il suo primissimo melodramma, *La coppa de re*, che non sarà mai rappresentato ma che egli conserverà nella memoria con la simpatia che si prova per le cose della prima giovinezza. Compose anche un gran numero di melodie da camera che sviluppano in lui la dimensione intimistica e lo familiarizzano con le problematiche della parola musicata. Importante, in quest'ambito, un album riapparso di recente che contiene venti liriche in accurata stesura, utili come viatico per il suo prossimo passaggio milanese: alcune conosceranno l'onore della stampa e una buona circolazione; una in particolare (*Visione invernale*) farà un positivo effetto su Boito per la giustezza del clima espressivo. Intanto una sua ballata su testo originale di Edmond Rostand, pubblicata da Schott, ha un inaspettato successo all'estero, e vale per noi come primo indizio di attenzione al di fuori dei confini nazionali. Non trascura nemmeno i generi strumentali importanti quali il quartetto d'archi, il quintetto per pianoforte e fiati, l'ouverture orchestrale. Con l'ex-maestro Gianferrari mantiene un rapporto particolarmente affettuoso e, a riprova della sua maturazione anche civica, vive con intensità il momento storico coltivando la propria fede italianista che gli occasiona amicizie significative e gli ispira un fervido inno insurrezionale.

Dopo questo periodo necessario alla propria crescita umana, nel 1904 si sente pronto per fare il suo ingresso a Milano, dove mette a frutto le conoscenze nel frattempo coltivate per introdursi nel salotto 'progressista' di Vittoria Cima e di lì nella Casa Ricordi tramite il lasciapassare dell'ex-scapigliato Arrigo Boito. Era già questo un segnale d'indirizzo, per chi lo sapeva leggere: e infatti una volta postosi in luce come personaggio pubblico nessuno mise in dubbio che egli fosse una figura nuova, moderna, innovatrice, in qualche modo anticonformista e in ogni caso già distante dal mondo di riferimento dei maestri ancora attivi della generazione precedente.

L'opera che inaugurerà il suo rapporto con Ricordi, *Il grillo del focolare*, sarà il primo buon colpo messo a segno in una carriera forse non lineare ma del tutto priva di cadute clamorose: con essa prendeva quota la sua vita di artista professionista inquadrato nel sistema. Con giovanile ansia di superamento, prenderà le distanze dal *Grillo* prima ancora che sia messo in scena, ritenendosi pronto ad affrontare storie più drammatiche e intense. Si butterà così sul soggetto di *Melenis*, portandolo avanti con ostinazione a dispetto della caparbia contrarietà di Tito Ricordi. Il lavoro appassionato a *Melenis* è la prova più evidente che si era imposta nel suo animo l'esigenza insopprimibile di cercare se stesso attraverso il suo rapporto con il femminile: in musica come nella vita. *Melenis* fu la prima figura di donna che egli rivestì di dolore e di pathos, anche se poi dovette cedere il passo a Conchita che incombeva con i suoi fascino acerbi, per sfociare infine nella più grande di tutte, Francesca, figura nobile e dolente.

L'impegno in *Conchita* si svolse in caratteristica mescolanza di arte e di vita, come traspare da una lettera scritta a Gianferrari il 12 ottobre 1909, ove il proliferare di sostantivi e di avverbi qualificativi ad indicare il suo attuale stato d'animo è di per sé eloquente prova di come egli fosse ormai un artista nel pieno delle sue potenzialità:

Lavoro accanitamente, febbrilmente, rabbiosamente; [...] sento profondamente dentro di me che verrà un giorno in cui la mia volontà avrà un valore. Con una fede incrollabile attendo pazientemente quel giorno; ed è appunto questa fede che mi sprona ora a gettare le basi del mio avvenire, con tutta calma, con tutta serenità, come un forte o come un illuso<sup>13</sup>.

In quest'epoca poteva già permettersi di staccarsi dalle sue composizioni precedenti, che trovava superate o ingenue, e non faceva mistero

<sup>13</sup> C. LEONARDI, *Epistolario...*, pp. 244-5.

di perseguire di proposito la difficoltà e lo stile alto, tanto da vedersi attribuire sempre più spesso la qualifica di autore più colto e raffinato del momento. Non era poca cosa per il figlio del calzolaio di Sacco. Ma la via per l'affermazione non sarà mai facile e scontata, né le battaglie mancheranno mai a fronte delle logiche imprenditoriali spesso vessatorie di Casa Ricordi e di taluni impresari teatrali nonché di certe politiche ambigue dell'ambiente scaligero, con il quale riuscì ben presto a entrare in rotta di collisione. L'opinione che di lui aveva Toscanini si manteneva per ora prudente ma incline all'antipatizzante – o almeno così tutto lascia credere. Forse Zandonai non sbagliava nel ritenere l'aria di Milano poco propizia alla sua persona, anche se dovette rimanerne legato più che mai. Ci si chiede anzi se non sia stato per caso tutto questo suo movimentismo ad ispirare a Pizzetti la famosa battuta sull'«affarista furbo»<sup>14</sup>. Ma la furbizia non era propriamente una dotazione di Zandonai, che semmai peccava del contrario. Aveva – questo sì – l'obiettivo di consolidare la propria carriera e lo perseguì forte delle sue convinzioni e consapevole del suo valore: dunque con qualcosa di spregiudicato nell'atteggiamento che poteva magari essere frainteso. Ma per la sua dirittura morale egli era del tutto alieno dagli intralazzi. È qui che i suoi caratteri nativi di montanaro semplice e franco, gentile e rude, sono messi più a dura prova, ed è indubbiamente in questo ambiente e in queste circostanze che avviene la sua perdita d'innocenza.

Frattanto, proprio in questi anni decisivi, egli raffina le proprie convinzioni sul mondo musicale attuale e passato e sul modo di rapportarsi ad esso, ed è con caratteristico garbo antipolemico che ne tratta. Un'intervista rilasciata alla «Gazzetta di Torino» il 29 novembre 1908 è in tal senso rivelatrice, là dove egli compie in piena serenità di modi la rituale uccisione simbolica dei padri, affermando tra l'altro di avere «derivato pochissimo» da Mascagni. Nel dire questo non intendeva certo riferirsi a peculiari stilemi tecnici che sarebbe stato disposto ad ammettere come naturale conseguenza dell'essere stato suo allievo; ma proprio alla parte ideale, al pensiero di fondo, alla visione musicale d'insieme. Anche riguardo ad Arrigo Boito, cui doveva indubbia riconoscenza per il lancio nel difficile ambiente milanese, non ritenne di andare più in là di una generica simpatia umana, conservando forse nei suoi confronti quella naturale diffidenza che il musicista istintivo prova verso l'artista tutto imbevuto di cultura letteraria sotto

---

<sup>14</sup> L'espressione è contenuta in una lettera del 30.7.1911 a G. F. Malipiero, conservata a Venezia, presso la Fondazione Cini e più volte citata dai commentatori.

la quale rischia di soffocare, come ben confermerà la vicenda del *Nerone*. Con Puccini, cui pure si sentiva costretto a prendere le distanze per ragioni generazionali, il rapporto era più complesso: in realtà se ne teneva lontano quasi per una sorta di prudenza, o anche perché non lo percepiva come maestro né come rivale, almeno fino a quando la postuma *Turandot* non verrà ad intralciare il cammino dei suoi *Cavalieri di Ekebù*. Se il suo frettoloso giudizio giovanile su *Tosca* si può facilmente rubricare come una spaccinata di cui probabilmente avrà fatto ammenda, più originale appare il suo apprezzamento dichiarato per l'intimismo di *Suor Angelica*<sup>15</sup>.

Fuori discussione, invece, paiono i maestri storici del Verismo, che riguardava come degli illustri fossili sopravvissuti ai tempi nuovi; ciò che non impedì una qualche simpatia di superficie per Umberto Giordano, al cui *Chénier* non poteva negare l'efficacia teatrale, pur criticandone l'orchestrazione.

Il rapporto con la tradizione lasciava trasparire chiari indirizzi e non poche esclusioni. Rossini era figura troppo imprescindibile per non tenerlo da conto, benché del Cigno di Pesaro circolassero all'epoca ben poche opere. Verdi gli era più consentaneo, ma vissuto come uno di quegli antenati autorevoli di cui si tiene il ritratto incorniciato nel salotto buono per un giusto tributo di rispetto, ma senza eccedere in timori reverenziali. Richiesto di un parere in occasione del decennale della morte, trovò il modo di mantenersi in un'onorevole via di mezzo:

Se Giuseppe Verdi non ha saputo dare a noi giovani le grandi gioie che ebbero da lui i nostri padri, gli dobbiamo però indubbiamente un grande conforto: nel febbrile incrociarsi delle correnti artistiche d'oggi, nelle quali minaccia di smarrirsi l'anima nostra assetata di un ideale non raggiunto e forse ancora lontano, il grande autore di «Falstaff» è l'unica fonte alla quale noi possiamo dissetarci senza timore di restare avvelenati!<sup>16</sup>

Wagner lo poteva soggiogare di più, ed anzi si auto-annoverò in più occasioni tra i suoi ammiratori sfegatati; ma poi c'era il moderno Strauss che, pur nella sua tendenziale smodatezza, gli forniva stimoli altrettanto forti. Subì sicuramente il fascino di Debussy, ma, a quanto ne sappiamo, non sentì il bisogno di motivarlo con precisazioni verbali o prese di

<sup>15</sup> Si suppone che a precisare il suo giudizio su Puccini abbia concorso non poco la futura moglie Tarquinia, che era appunto una squisita interprete pucciniana.

<sup>16</sup> «La Lombardia», 31.11.11. Nell'affermazione citata è chiaro come Zandonai, non diversamente da chiunque altro all'epoca, apprezzasse di Verdi soprattutto, se non unicamente, la tarda produzione.

posizione, nemmeno dopo il *Pelléas* conosciuto e meditato nei suoi giorni milanesi.

Tutto porta a riscontare nello Zandonai di quegli anni un alto grado di autoconsapevolezza e conseguentemente una legittima tutela della propria individualità: «Non virtuosità straussiane e debussyane ma musica mia, assolutamente mia», dirà a proposito di *Melenis*<sup>17</sup>, e questa caratteristica insistenza su quello che sentiva essere il *suo proprio* stile ne è la più ampia conferma e giustifica la concorde posizione della critica militante, anche la meno favorevole, nel porlo ai primi posti tra i giovani compositori italiani del momento per serietà d'intenti, originalità e pieno possesso dei mezzi compositivi. Si cominciò in effetti abbastanza presto ad usare il termine 'zandonaiano' per definire tratti stilistici che appartenevano solo a lui.

Alla sua scrittura orchestrale venne riconosciuto un primato di eccellenza, anche se non erano poche le resistenze di coloro che paventavano in questa prerogativa la morte del canto lirico tradizionalmente inteso, ivi compreso Giulio Ricordi. Proprio a lui Zandonai indirizzò una fervorosa lettera che si configura come la ripresa approfondita di un precedente argomentare a voce: in essa poneva la questione dell'uso dell'orchestra come fattore prioritario di modernità che spettava ai giovani portare avanti. La lettera è nota per essere stata più volte citata; ma forse merita rileggerne una parte:

Non ho mai inteso ... di trascurare *la voce* che è il più bello e il più affascinante degli strumenti, e tanto meno di non dare alla parola, *al teatro*, tutta l'importanza dovuta nel melodramma. Parlando di orchestra avrei voluto che Ella sottintendesse la cornice del quadro formato dalle voci e un po' anche i colori del quadro stesso. Ella ha mille ragioni di asserire che l'arte di strumentare con un po' di buona volontà s'impara facilmente, oggi; non già nelle scuole, aggiungo io, ma stando in orchestra e studiando praticamente i diversi strumenti; ma non condivido però la di Lei opinione quando dichiara che l'orchestra vale meno che zero anche se, come aggiunge spiritosamente, questa costituisce soltanto la salsa o il contorno della carne, cioè dell'essenza del melodramma. Non voglio discutere questa Sua idea dal punto di vista artistico ma mi accontento semplicemente di chiederLe se Ella è sinceramente convinto che il pubblico d'oggi di accontenterebbe della sola carne come la servivano per il passato Bellini, Donizetti ed altri. In quanto a me, Le confesso, credo il contrario<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Lettera a Lino Leonardi, 16.5.1908.

<sup>18</sup> La lettera è del 27 febbraio 1910, mentre Zandonai era nel pieno della strumentazione di *Conchita*.

I tempi che stiamo percorrendo furono probabilmente i più intensi e prolifici della sua carriera compositiva nonché della sua esperienza umana. Già con *Conchita*, scritta sotto l'influsso di un impeto inusitato, prese quota la sua rinomanza internazionale, ed è davvero un peccato che delle sue puntate a Parigi e a Londra in quegli anni straordinari non sia rimasta quasi nessuna testimonianza che riferisca degli incontri fatti, degli spettacoli visti, delle musiche ascoltate. Sappiamo che Tito Ricordi, probabilmente nel 1913, gli aveva proposto di soggiornare a Parigi per qualche tempo a cura della ditta onde prendere contatto di persona con la modernità di marca internazionale che lì vi aveva sede. Un'occasione d'oro, se si pensa ai nomi che popolavano Parigi in quegli anni. Se non se ne fece niente dovette essere per l'insorgere di qualche remora che non conosciamo, o forse per un automatismo di chiusura provinciale, che sarà un'infelice prerogativa di Zandonai a tutte le età. E d'altronde la guerra ormai in arrivo non fece che favorire questa scelta di rinuncia.

Intanto, mentre la stampa si interrogava, e spesso aggrovigliava, su come e in che misura questo nuovo autore di frontiera assecondasse la tradizione melodrammatica italiana o vi contravvenisse, la notorietà del personaggio si accrebbe di molto dopo la *Conchita* del 1911 e procurò nuovi interventi sull'immagine. È questo il tempo in cui entra impetuosamente in campo la figura di Tarquinia Tarquini, cantante e attrice di talento. Tutti i primi ruoli da lui creati in quel tempo furono sicuramente modellati sulla sua voce generosa, anche se nella pratica la cantante senese rimase legata alla sola Conchita, che disegnò in modo icastico sì da fissare un modello di riferimento per tutte le altre interpreti a venire. Il racconto lasciatoci da Tarquinia, pur nella sua evidente componente creativa, è importante come testimonianza di come era Zandonai visto dal di fuori. Nel descrivere il suo primo incontro con lui, si era detta colpita soprattutto dalla vivacità dello sguardo e aveva definito i suoi occhi con un'abbondanza sorprendente di aggettivi: vivi, penetranti, intenti, animati, scrutatori, sognanti, rapiti, puri, limpidi, onesti, ingenui. Li qualificò anche di un poetico colore azzurro-pervinca quasi sicuramente immaginario, dato che in un documento ufficiale dello stesso periodo li troviamo registrati più modestamente come grigi<sup>19</sup>.

Un buon rientro d'immagine Zandonai lo avrà alla ripresa romana di *Francesca da Rimini* per l'inaugurazione della stagione al Teatro Co-

---

<sup>19</sup> Le testimonianze di Tarquinia sono contenute nel volume *Da Via del Paradiso al n. 1*, Calliano, Manfrini, 1955.

stanzi<sup>20</sup>. Negli stessi giorni venivano presentate all'Augusteo le impressioni sinfoniche *Primavera in Val di Sole*, suo primo grande pezzo orchestrale commissionatogli dall'Accademia di Santa Cecilia. Con questo *trio* ben studiato che concentrava insieme le funzioni di autore operistico, autore sinfonico e direttore d'orchestra, la sua persona s'impose decisamente all'attenzione. Un'altra commissione gli venne dall'illustre Accademia Filarmonica Romana. Era il 1915 e la guerra già infuriava. In quella stessa temperie storica, e con la consapevolezza di compiere un gesto politico, egli curò al Pantheon l'esecuzione della propria *Messa da Requiem* in onore del re Umberto I, dirigendo un coro di cento persone davanti alle più alte autorità (fig. 5, pag. 147). Negli ambienti nazionalisti la sua appartenenza originaria alle terre irredente contribuì ad accrescere straordinariamente la simpatia nei suoi confronti, sicché non è improprio sostenere che la condizione di perseguitato abbia favorito la sua immagine pubblica e l'avanzare della sua carriera.

La *Francesca*, che avrebbe dovuto essere la consacrazione di Tarquinia come cantante drammatica – quasi come un dono di nozze anticipato –, fu invece la causa del suo rovinoso ritiro dalle scene. Nell'estate del 1914, tra ancor vaghi bagliori di guerra, i due passarono un lungo periodo di vacanza in un ameno luogo dell'Appennino toscano, lei per rimettersi dallo shock della sconfitta, lui perché impossibilitato a rientrare in patria senza vedersi chiudere irrimediabilmente la linea del confine dietro le spalle.

Alla fine di questo periodo di crescita la sua vita d'artista era arrivata a un risultato invidiabile, con un bilancio finale di sette opere compiute e tutte – tranne una – rappresentate, più varia altra musica solo apparentemente secondaria. In perfetta coincidenza con la conclusione della guerra, egli uscì definitivamente dalla giovinezza e avviò una fase del tutto nuova. Nel 1916 aveva sposato a Firenze Tarquinia Tarquini, e con ironia presumibilmente involontaria aveva scritto in quello stesso periodo una commedia musicale (*La via della finestra*) tutta condotta sul filo di un protratto bisticcio coniugale. Già *Conchita* si poneva nell'ambito dei soggetti d'opera come epitome dell'amor litigioso, e in quanto a *Melenis* gli elementi di incomunicabilità e impossibilità di essere amati mettevano in campo altre inedite prospettive narrative. *Francesca da Rimini* fu la terza tappa del suo avvicinamento alla psiche femminile, e fu beneficiata dalla poesia più alta che l'Italia dell'epoca potesse desi-

---

<sup>20</sup> Prima che a Roma, *Francesca* era passata da Londra, riscuotendo un successo assai vivo, confermato dall'ottima stampa.

derare, nonché da un mestiere compositivo ormai così scaltrito da non avere rivali tra la giovane generazione dei compositori italiani. Essa sembrò davvero aprire una stagione nuova nella storia del melodramma italiano e finirà per occupare un posto di privilegio nella produzione musicale di quegli anni.

Dopo aver molto prodotto, Zandonai si fa sempre più promotore della propria musica seguendola e poi anche dirigendola in giro per i teatri d'Italia. A livello ideativo sta ormai superando convintamente la fase dannunziana e si pone alla ricerca di soggetti nuovi che sappiano ispirare la sua fantasia. Il cammino è difficile, ma in quest'epoca egli non è ancora entrato nell'età della disillusione: crede in quello che fa e soprattutto è convinto che il pubblico lo segua, lo capisca. I tratti peculiari della sua persona, i vizi e le virtù, ci sono già tutti: alcuni, come il tabagismo forsennato e la passione venatoria, sono talmente radicati da essere diventati quasi proverbiali, così come tutto quanto costituisce il suo fondo terragno e fortemente legato al mondo di natura, con i suoi paesaggi incontaminati e il suo corredo di piante e fiori, che egli sa coltivare con sensibilità e mano esperta. Il carattere si conferma nel suo tratto franco, diretto, socievole, pur sempre attento alla tutela del proprio privato: lo attestano i circoli amicali di Rovereto come di Pesaro che si indovinano molto più estesi di quanto non sia appurabile oggi.

A emblema della svolta potremmo assumere un bel ritratto del 1920 (fig. 6, pag. 148) che ci mostra il nuovo Zandonai: un uomo di successo giunto al massimo delle sue potenzialità, il cui status si riflette nell'espressione di calma energia, nello sguardo sicuro e dritto sull'obiettivo e l'atteggiamento un po' spavaldo di chi sa di potere molto. Il volto è liscio, senza ancora indizio di quei solchi profondi che trasformeranno la sua maschera in una specie di scultura di legno. Del resto aveva appena cominciato a conoscere i risvolti dolorosi del successo: quell'abbattimento profondo, quasi per svuotamento interiore, che subentra alla fine di un'opera o la ribellione del fisico quando, con perversa logica psicosomatica, tornano ogni volta a mordere in corrispondenza degli impegni capitali delle violente crisi epatiche che lo lasciano stremato.

Sono preannunci degli anni più amari che gli stanno davanti; ma questa, appunto, è un'altra storia.