

FEDERICA FORTUNATO

LE LIRICHE DA CAMERA
DI RICCARDO ZANDONAI
TRA APPRENDISTATO E PRIMA MATURITÀ

È alla generazione di Zandonai che si deve l'emancipazione, nel quadro italiano, del genere 'lirica vocale da camera' attraverso una produzione che per qualità e atteggiamento prende le distanze sia dall'occasionalità con cui gli operisti ottocenteschi l'avevano frequentato, sia dalla riserva mentale verso un repertorio socialmente funzionale ma non sempre investito di particolare credito artistico. Svincolandosi dal carattere d'intrattenimento e guardando all'alto esempio liederistico o della *mélodie*, la breve pagina vocale ambisce ad una patente artistica e ad una parità completa con l'occasione poetica¹. Il processo non è unitario, naturalmente, ma genera, oltre ai naturali scarti di valore all'interno di una produzione copiosissima, una consapevole molteplicità di sottogeneri.

Nel repertorio zandonaiano le liriche da camera sono un capitolo tanto affascinante, quanto per più motivi problematico. Problematica è stata fino a poco tempo fa la questione documentaria, poiché quello che si conosceva direttamente era un repertorio parziale anche se selezionato dall'autore e quindi significativo; le recenti acquisizioni della Biblio-

¹ «La situazione cambiò già dall'ultimo ventennio del secolo, allorché i compositori si rivolsero alle grandi figure della poesia, rappresentate da Leopardi, Manzoni, Carducci, Pascoli e persino Dante, nonché da una schiera di nomi meno illustri ma degni del massimo rispetto quali Enrico Panzacchi, Lorenzo Stecchetti, Ada Negri, Antonio Fogazzaro, Gabriele D'Annunzio, Rocco Pagliara, Carmelo Errico [...]. Diversamente dall'epoca precedente, tra Otto e Novecento, il compositore ha la possibilità di optare tra la romanza e la lirica, conscio anche delle scelte stilistiche che la decisione comporta». RAOUL MELONCELLI, *Poesie e poeti della romanza da salotto*, in FRANCESCO SANVITALE (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, Torino, EDT-Istituto Nazionale Tostiano, 2002, pp. 112-113.

teca Civica di Rovereto² hanno permesso di verificare tutti gli spartiti di cui prima si conosceva solo l'elenco per titoli con alcuni scarsi dati accessori³: si è trovata sostanziale corrispondenza (confermando quindi alcune ipotesi interpretative generali) ed è stato possibile conoscere la parte letteraria⁴, lo stato del lavoro⁵, l'evoluzione linguistico-formale. Di particolare rilevanza è stata la conferma della predatazione di opere pubblicate a larga distanza dalla prima composizione e in precedenza attribuite alla 'maturità'.

Come testimonianza prevalente della primissima e prima fase compositiva, le decine e decine di liriche richiederebbero di indagare varie sfere a cui qui possiamo solo accennare, partendo dal contesto culturale del giovane Zandonai: quali sono i modelli concretamente presenti lungo la maturazione del compositore, quale la funzione (esercitazione scolastica, espressione spontanea, omaggio amicale), quali gli ambienti di prima destinazione. Come le scelte testuali e l'evoluzione stilistica richiederanno un approfondimento specifico, di grande interesse risulterà uno studio analitico sul rapporto tra queste brevi pagine e la produzione maggiore di Zandonai, non soltanto teatrale.

Guardando ai disparati richiami letterari che innervano queste composizioni di adolescente, va ricordato che siamo in presenza di un autore precocemente allontanatosi dagli studi regolari⁶ per seguire la vocazione

² Nella primavera del 2013 la figlia Jolanda Tarquinia Zandonai ha rimesso al Comune di Rovereto il fondo da lei ereditato, andando a integrare l'Archivio Riccardo Zandonai conservato presso la Biblioteca Civica «G. Tartarotti».

³ Contenuti in DIEGO CESCOTTI (a cura di), *Riccardo Zandonai Catalogo tematico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999.

⁴ In alcuni casi era dubbia la paternità, in altri non era stato possibile individuare il testo di autori minori.

⁵ Brutta copia, pagina rifinita, presenza o assenza di frontespizio, cancellazioni e annotazioni aggiunte in un evidente secondo momento, pagine rilegate dimostrano diversi stadi di elaborazione, cura e selezione da parte dell'autore. Oltre ai molti manoscritti sciolti, tre quaderni sono composti da fogli rilegati: *Inedite: 20 Melodie per Canto e Pianoforte* (in realtà sono solo 19, poiché le pagine di *Con li angeli* sono state tagliate e asportate), con copertina, comprendono anche liriche che compariranno nella raccolta del 1907; *Inedite: 14 Melodie per Canto e Pianoforte*, senza copertina, con solo 12 brani, tra i quali alcuni destinati a venire alla luce in momenti molto posteriori; un terzo, ben rilegato e curato nella scrittura, contiene 18 liriche (di cui una cancellata) e l'indicazione «Cominciato li 4 Febbraio e finito li 27 Luglio dell'anno 1897».

⁶ Ammesso al ginnasio in seguito ad esame per l'anno 1893-94, Zandonai abbandona gli studi quasi immediatamente (30 dicembre 1893). Rispetto a informazioni generiche tramandate finora per via privata (Leonardi attribuisce l'allontanamento, a dodici anni, all'insofferenza verso alcuni docenti), il percorso di studi superiori si limita a pochi mesi con uscita dalla scuola durante il suo undicesimo anno e

musicale; il successivo alimento culturale è stato quindi perseguito da autodidatta in una sfera extrafamiliare plurale, dove il sodalizio con Lino Leonardi ha giocato un ruolo fondamentale⁷ ma non esclusivo.

Il carattere estremamente pudico di Zandonai è un altro motivo d'interesse verso queste prime prove: temi e climi emotivi dei brani poetici diventano chiare significative per avvicinarsi ad un mondo interiore, psicologico e affettivo, di cui solo qualche lacerto epistolare schiude la conoscenza. In assenza di altra documentazione (della corrispondenza dei primi anni moltissimo è andato disperso durante la guerra), le liriche ci parlano della curiosità onnivora dell'autore, ma anche di suggestioni, forse di richieste esplicite da parte di un ambiente colto e, pur nei limiti della dimensione provinciale, ricco di conoscenze, stimoli, aperture a livello europeo.

Il misurarsi con i temi grandi dell'amore, della morte, della nostalgia, con le sonorità e i quadretti di una poesia parapopolare, ma anche con il pensiero e l'espressione dei grandi autori (è del settembre 1898 *Alla luna* da Leopardi⁸) ha accompagnato con intensità tutto il percorso formativo di Zandonai. Almeno nella fase creativa iniziale, prima che la carriera teatrale diventi prioritaria, queste pagine che Zandonai ha in buona misura ordinato, datato, organizzato forse anche al di fuori di un immediato intento divulgativo, sono quindi indizi polisemici di una autobiografia intellettuale, emotiva, artistica.

Come è avvenuto per la parte strumentale, sia sinfonica che cameristica, nonostante il loro contributo primario al lancio sociale ed edito-

nonostante tutte le valutazioni siano positive (molti 'soddisfacenti', anche in Lingua italiana, un 'lodevole' in Storia naturale, la sufficienza in latino e matematica). Possiamo supporre che la musica sia subito diventata il suo orizzonte totalizzante, ma dobbiamo anche ricordare che le lezioni con Gianferrari cominceranno solo nel giugno del 1894.

⁷ CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983.

⁸ Zandonai guarderà più volte alla poesia del reccanatese, seppure in modo inconcludente. Alla stessa lirica ritornerà trent'anni dopo con un progetto che non si realizzerà: «Pensavo ieri ad un trittico leopardiano: tre quadri diversi, per es. *Il sabato del villaggio* – *Alla luna* – (escludo il *passero solitario* dopo gli svariati uccelli di Respighi...) e un'altra cosa da trovare... Ma quel benedetto Leopardi è così denso di pensiero che fa spavento!». Lettera a Nicola D'Atri del 7 febbraio 1929, *Epistolario integrale Riccardo Zandonai*, 2338. Per le citazioni dalla corrispondenza facciamo riferimento al nuovo strumento di consultazione costituito dal sito epistolariozandonai.comune.rovereto.tn.it che raccoglie la trascrizione di tutto l'epistolario rintracciato in vari archivi, ma in massima parte conservato presso la Biblioteca Civica di Rovereto. D'ora in avanti si userà solo l'acronimo ERZ seguito dal numero di documento.

riale, anche le liriche sono state schiacciate dalla fortuna dell'operista. Eppure la diffusione delle raccolte da camera è stata il controcanto intimistico alla risonanza delle rappresentazioni teatrali. Quanto alla considerazione critica, più voci hanno segnalato fin dall'inizio l'originalità linguistica e la forza espressiva di queste pagine; pagine che, pur nella posizione periferica rispetto al repertorio corrente, negli ultimi quarant'anni sono state consegnate alla permanenza dell'incisione discografica più frequentemente di quanto non sia avvenuto per l'analoga produzione di autori più rappresentativi⁹. Se la bibliografia critica è stata finora occasionale e parziale, interventi molto lusinghieri sono apparsi precocemente, in relazione a singole pagine o alla produzione complessiva. Nel 1911 Alfredo Untersteiner, dopo aver attribuito a *Conchita* «serietà di proposito e nobiltà d'ispirazione, sincera e rifuggente da ogni orpello», continua:

E le stesse doti io trovo nelle melodie di Zandonai, che io non dubito di mettere fra le migliori canzoni italiane che mai furono scritte e che nulla hanno da fare con quel ciarpame di musica vocale da camera, che fu ed è pur troppo ancora la delizia d'un pubblico ignorante¹⁰.

In un ampio saggio del 1923 E. H. C. Oliphant presenta un *excursus* estensivo su *The songs of young Italy* aggiornato al 1921, attribuendo al nostro paese un particolare dinamismo nell'ambito della lirica da camera, che, grazie a numerosi autori, andava avvicinandosi ad un'estetica alta, a carattere liederistico. In questo panorama lo studioso non soltanto riserva a Zandonai (ultimo per criterio alfabetico) una posizione di rilievo assoluto, ma entra nelle singole liriche con osservazioni di grande acutezza:

⁹ Abbiamo rintracciato diverse incisioni, monografiche o in miscellanee: *Musica per tre* con Alide Maria Salvetta, soprano, e Max Ploner, pianoforte, Ricordi CS 2008, 1968; *Pedro Lavirgen* con Pedro Lavirgen, tenore, e Leone Magiera, piano, Bongiovanni, 1976; *Riccardo Zandonai 1883-1944* con Rudy Forti, tenore, e Alain Margoni, pianoforte, Alpenland ALP 011, 1983; *An Evening of Italian Songs*, con Renata Tebaldi, soprano, e Richard Bonyngue, piano, Decca SXL 6579, 1983; *Mémoires italiennes du début du siècle* con Anna Baldo, soprano, e Nadine Durand, pianoforte, Vibrato VIB 09 303, 1993; *Serenata live in Vienna*, José Carreras, tenore, Erato, 1995; *Riccardo Zandonai: Liriche da camera*, con Yoshiko Sato, soprano, e Paolo Suburizi, pianoforte, Victor NCS-298, 2002; *Riccardo Zandonai: Terra di sogni*, con Maria Letizia Grosselli, soprano, e Francesca Vettori, pianoforte, Lol Productions, 2011; *Riccardo Zandonai: Musica da camera e per piccola orchestra*, Margherita Guarino, soprano, e Giancarlo Guarino, pianoforte, Tactus TC 882480, 2013.

¹⁰ ALFREDO UNTERSTEINER, *Appunti di Storia musicale tridentina*, in «Tridentum», a. XIII, fasc. VIII-IX, 1911, p. 439.

If Zandonai is taken last, it is not that he is the least, nor yet that he is the greatest; though there is one respect, at least, in which he may claim a foremost place, for there is no one of a more consistent excellence.

Dopo aver elencato con note sintetiche ma precise le liriche delle due raccolte (1907 e 1920), Oliphant continua:

It is well to stress the fact that in these songs Zandonai has soared well above the reach of the composers of the earlier generation, with whom some critics seem inclined to group him, probably because he is a successful operatic composer. He is accused of making concessions to public taste. I fail to see that he does so. That his gifts are of a more popular order than those of some others among the younger Italians is undeniable; but to assume that every composer so gifted is untrue to himself is unwarranted. He is not an extreme modernist; but are we quite sure that he is any worse for that? [...] that Zandonai succeeds in obtaining [his effects] is scarcely to be denied. His outlines are always clear, and he is ever dramatic, as some composers more highly prized cannot manage to be, even when circumstances demand it.
[...] It may be added that he is, like so many Italians, a master of vocal declamation¹¹.

A riprova di una considerazione non partigiana, nel trattare la raccolta del 1920 Oliphant rileva che solo una delle liriche (*Notte di neve*) può stare alla pari con le migliori presentate tredici anni prima; senza poterlo sapere, fa una comparazione tra pagine sostanzialmente coeve e privilegia con buona ragione l'ispirazione pascoliana.

Nei novant'anni che seguono si trovano note sparse, legate a programmi concertistici e discografici¹². Un primo (e finora unico) specifi-

¹¹ ERNST H. C. OLIPHANT, *The songs of young Italy*, «The Musical Quarterly», vol. 9 n. 2 (April 1923), Oxford University Press, pp. 191-210. Studioso di letteratura, in particolare del teatro elisabettiano, Oliphant a sua volta è autore di pagine vocali sacre e da camera.

¹² Per il concerto a Rovereto del 19 maggio 1979 (Pinuccia Mangano, soprano, e Max Ploner, piano, Associazione Filarmonica, stagione 1978-1979) nel breve spazio di una nota di sala Fabrizio Nicolini ha centrato il cuore della natura e della specifica rilevanza di questo repertorio: «La raccolta delle liriche da camera offre [...] la preziosa possibilità di un'apertura sul mondo interiore di Riccardo Zandonai uomo oltre che artista, sui risvolti della sua sensibilità, sui motivi che facevano scattare l'inventiva artistica». Una citazione specifica, insieme ad un ringraziamento non rituale, merita Diego Cescotti che, oltre alle schede esaurientissime del suo catalogo tematico, ha messo a mia disposizione materiali da lui raccolti nel corso degli anni, suggerimenti di ricerca, nonché le note di accompagnamento per il disco *Riccardo Zandonai: Liriche da camera*, Victor NCS-298, 2002.

co saggio monografico è quello presentato da Rossella Pelagalli al convegno sulla romanza italiana da salotto organizzato ad Ortona nel dicembre 1996 dall'Istituto Nazionale Tostiano¹³.

CRONOLOGIA

Del centinaio di liriche da camera, meno di un terzo sono state pubblicate con varia modalità da Zandonai stesso: due raccolte (1907 e 1920), un trittico (1913), alcune pagine affidate sporadicamente alla diffusione più ampia ma anche più effimera di periodici come «La Lettura», «Il Corriere Musicale dei Piccoli», «Il Secolo XX».

Apparentemente l'arco temporale copre quarant'anni, dal 1895 al 1934¹⁴, arrestandosi dieci anni prima della morte del compositore. La distribuzione nel tempo risulta significativamente non omogenea, con una concentrazione molto fitta nel periodo giovanile, anzi adolescenziale. Se diamo pieno credito alla datazione apposta dall'autore sugli autografi, la metà appartiene all'ultimo lustro dell'Ottocento, il periodo della formazione regolare, fra i tre anni (1895-1898) di studio con Gianferrari e gli altri tre (novembre 1898-estate 1901) con Mascagni. Il contenuto dei tre fascicoli manoscritti citati in nota 4 contengono infatti pagine prima attribuibili a periodi molto distanti fra loro; portando l'indicazione di 'inediti' dobbiamo considerarli anteriori al 1905 (anno in cui cominciano le trattative per la prima pubblicazione antologica) o al 1907; pur con alcuni margini di dubbio, dobbiamo assumere che la stragrande maggioranza delle liriche appartenga alla fase di apprendistato di Zandonai: una non insolita applicazione sulla forma breve, sperimentata come recinto di prova per la lotta amorosa della trasposizione musicale di un testo, nonché per l'esplorazione di un personale senso della vocalità.

Questa revisione cronologica porta a confermare in modo ancora più netto la precocità di Zandonai che in questa fase dimostra dinamismo, saldezza di scrittura e il definirsi di una sua cifra peculiare.

Tra gli strumenti biblio-audiografici di riferimento segnaliamo il DVD *Musiche del Novecento Italiano - Gli anni 1930-1940*, a cura di MARIA GRAZIA SITÀ e MARINA VACCARINI, Stradivarius STR 33873, 2010. Fra i brani contenuti sono presenti tre liriche zandonaiane: *L'Amore*, *Casa lontana* e *Terra di sogni* con commenti di Roberto Calabretto e Diego Cescotti e analisi tecnico-formale di Daniela Bedogné.

¹³ ROSELLA PELAGALLI, *Riccardo Zandonai*, in F. SANVITALE, *La romanza...*, pp. 437-452. L'autrice evidenzia gli aspetti compositivi di alcuni brani, accludendo un elenco di 86 liriche corredato di autori dei testi, data di composizione, prima edizione.

¹⁴ Si arriva al 1939 se si annovera tra le liriche anche *Casa lontana* (vedi oltre).

Limitandoci alla datazione autografa, nel triennio che coincide con lo studio alla scuola di Rovereto contiamo più di 20 titoli. Gli anni al Liceo Rossini ne producono una quarantina concentrati soprattutto nel 1899.

Il 1897 mostra una produzione estiva piuttosto serrata; date specifiche che troviamo all'altezza delle vacanze natalizie tra il '98 e il '99. Possiamo ipotizzare che si tratti più di una creazione spontanea che non di 'compiti delle vacanze', pagine da condividere con amici piuttosto che temi da presentare alla correzione di un maestro? Nel solo primo semestre del 1899 si registra una ventina di titoli, alcuni anche nella stessa giornata; produzioni scolastiche che si confrontano prima di tutto con un maestro e ne assorbono (o respingono) i suggerimenti, ed eventualmente con quelle dei poco frequentati compagni di liceo?

Solo una decina di liriche copre il decennio 1903-1912: ma qui temi ispiratori e principi editoriali inducono a una tripartizione molto netta. La *Ballade de Miss Hobhouse* (1903) costituisce un *unicum* con storia e caratteristiche specifiche su cui ci soffermeremo in seguito.

Negli anni della ricerca di lavori e di 'entrature' sociali matura la prima raccolta¹⁵ rappresentativa di quasi un decennio, pubblicata nel 1907 dalla Società Amici della Musica di Milano. Cinque poeti (Pagliara, Foggazzaro, Mildmay, Deledda, Pascoli) e una relativa varietà di temi e ambienti emotivi.

L'apertura ad una regolare produzione operistica sembra rendere meno cogente il lavoro su piccoli brani da camera. Il 1912, anno del fidanzamento, produce le tre liriche dedicate a Tarquinia Tarquini, pubblicate da Ricordi l'anno successivo con la consueta, elegante veste floreale; ma anche di questo 'trittico francese' parleremo a parte, isolandolo dal resto sia per la collocazione in un momento creativo e biografico cruciale, sia soprattutto per il confronto con altra lingua, esempio unico in tutto il *corpus* zandonaiiano, a parte l'occasionale *Ballade* del 1903.

Con gli anni di guerra il filone sembra prosciugarsi. All'inizio del 1919 appartiene *Campane* (RZ 97) che nel suo adeguarsi al testo sonante e 'spaziale' di Aldo Pizzagalli¹⁶ con il suo carattere celebrativo e orchestrale non potrebbe essere di maggiore contrasto con le liriche del '12¹⁷.

¹⁵ Non si trova traccia di un'edizione precedente (*Album di melodie*, per canto e pianoforte edito a Trento dalla Tipografia Tridentum nel 1905) citata in BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1978, p. 352.

¹⁶ Nonché alla retorica della strofa conclusiva: «O sante campane, / cantate, cantate! / Ha vinto la Patria! / Su, tutte cantate. / Ha vinto la Patria! / Osanna! Vittoria!».

¹⁷ È interessante che alla richiesta di strumentazione avanzata da Pizzagalli Zandonai

Frutto di una gestazione precedente, nel 1920 compare la seconda raccolta, pubblicata dall'editore Pizzi di Bologna (poi riedita da Bongiovanni nel 1924) con una più determinata selezione di voci poetiche: Negri, Pascoli, Aganoor.

Da questo momento la produzione risulta poco significativa per quantità e per impegno espressivo. Nel 1922 c'è un brano d'occasione (*Per le nozze di Luciana Chiesa e Guido Gerli*, RZ 104¹⁸) che, per destinazione e carattere ultrafamiliare del testo, è, appunto, un dono amicale; se l'impianto è volutamente semplificato (strofico, il pianoforte segue pari pari il canto e la melodia non presenta difficoltà particolari di intonazione), c'è comunque la cura per un'armonizzazione piana ma non piatta, la melodia ha un andamento fresco e ingenuo, con tratti di leggerezza spiritosa, mentre le indicazioni espressive sembrano voler riscattare, quasi velare, l'infantilità del testo.

Agli anni Venti si ascrive, oltre ai *Tre vocalizzi* (RZ 106)¹⁹, solo una lirica su testo di Arturo Rossato, *Domani, una canzone di Natale* (RZ 106), pubblicata sul «Secolo XX» il 20 dicembre 1928. Anche qui un gesto occasionale²⁰, almeno nel titolo; il testo di Rossato è di una malinconia esangue e stucchevole, dove l'immaginario natalizio si intreccia al motivo sentimentale di due amanti derelitti («tristi e randagi, [...] casa lontana, [...], al vecchio focolare [...], saremo soli forse, soli al mondo») che, fiabescamente, non hanno ancora perso sogni e tenerezza (vedi il finale: «a sognar come un dì, anima mia»). L'introduzione (*Non troppo lento ma calmo e triste*) stabilisce la trama dell'accompagnamento, desolata, quasi una passeggiata cromatica, inquietante in un procedere che

risponda: «La riduzione per orchestra della nostra lirica mi ruberebbe poco tempo perché in tre ore potrebbe essere fatta; è che quella musica concepita per pianoforte non si presta affatto per orchestra ed i suoi colori ne sarebbero alterati e le campane diventerebbero dei suoni insignificanti privi di qualunque effetto». Lettera del 6 marzo 1919, ERZ 661M. Non si è potuto sciogliere un'incongruenza, già segnalata da Cescotti nel *Catalogo tematico*, rispetto a quanto troviamo in una successiva lettera a D'Atri (7 luglio 1919, ERZ 249): «Pizzini mi ha mandato il volume con la poesia "Campane" che si presta magnificamente ad un tema di un lavoro sinfonico». Il contenuto dei testi non lascia dubbi sulla datazione, lasciando come ipotesi più probabile l'allusione ad un testo diverso.

¹⁸ Su testo di Mary Tibaldi Chiesa, il titolo-intestazione riporta la data del 25 ottobre 1922, da intendersi come giorno delle nozze e, presumibilmente, della prima esecuzione.

¹⁹ Commissionati da Ricordi, sono stati composti nell'ottobre 1928 ed editi l'anno successivo in tre album dal titolo *Vocalizzi nello stile moderno con accompagnamento di pianoforte*, insieme ad analoghi lavori di altri compositori, tutti nomi di peso, almeno nel periodo dato.

²⁰ Scritto pochi giorni prima, l'11 dicembre.

ritorna ossessivo su se stesso. Il canto resta sostanzialmente entro la quinta dell'accordo di base e sembra voler reagire all'indifferenza spettrale del pianoforte con brevi mosse ritmiche, arrivando all'ambiguità dell'acme melodico «saremo soli»: grido disperato o estasi?

In questo periodo di dimesso impegno nel genere qui trattato, vediamo Zandonai recuperare composizioni più o meno datate che trovano circolazione su periodici; in quasi tutti i casi è certa, quando non documentata, una sollecitazione esterna. Il *Povero vergognoso* (RZ 43), scritto nel 1900, viene pubblicato nel 1924 sul «Corriere musicale dei Piccoli»²¹, un mensile di attualità musicali, pagine didattiche, semplici brani soprattutto per canto, per pianoforte, per violino.

Gli anni Trenta, infine. Versioni strumentali di opere precedenti²², rimaneggiamenti, risposte a una varia committenza sembrano caratterizzare l'ultimo periodo, o meglio il primo lustro di questo decennio.

L'autunno del 1930 vede uscire due stornelli su testo di Carlo Ravasio²³; in mancanza di datazione più precisa si può ipotizzare che a quest'epoca appartenga anche il terzo stornello (*L'Amore*, RZ 109) pubblicato successivamente e rimaneggiato con scopi diversi.

Probabilmente su commissione, o comunque con destinazione predeterminata, è *Dormi mia bella dormi* (RZ 113), elaborazione di un canto popolare inserita nell'antologia natalizia del 1934 di «Trenta Ninne Nanne / popolari italiane / raccolte per iniziativa del / Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti».

In questo scorcio di ripiegamento artigianale, impreziosito da una scrittura contrappuntisticamente interessante, hanno un profilo più le-

²¹ Il numero è quello del 1° giugno. Il mensile, edito a Firenze dai Fratelli Di Fiorino, è uscito negli anni 1911-1913 e dal 1923 al 1934. Nel «primo anno della rinascita» Zandonai dedica al giornale «questa lirica di tempi lontani».

²² Ad inizio febbraio 1931 *La Serenata* (dalla raccolta del 1920) viene strumentata per orchestra d'archi con arpa e harmonium ed eseguita il 28 marzo al Circolo Artistico Politecnico di Napoli e poi, in aprile, all'EIAR (Roma); insieme a *Nera Nerella* e *Mistero*. «In questi giorni ho appunto istruento le mie liriche, due di vecchia data e lo stornello *Nera Nerella...* che vi ho fatto conoscere a Roma tempo fa. Dato l'ambiente ristretto e intimo del Circolo queste piccole composizioni possono essere di effetto sicuro». Lettera a D'Atri del 4 febbraio 1931, ERZ 3008.

²³ *Nera Nerella il cuore è un bambolino* (RZ 107), *Ti chiamo Nera per la chioma nera* (RZ 109). Andrebbe commentato, ma solo in presenza di ulteriori documenti, questo connubio con Carlo Ravasio, autore di vari adattamenti ritmici per opere e di testi per canzoni (per esempio la famosa *Cin Ci La* di Carlo Lombardo, 1925). Organico alla fabbrica culturale del fascismo, Ravasio ne è anche un portavoce se giudichiamo da un articolo di censura rispetto al jazz firmato il 30 marzo 1928 su «Il Popolo d'Italia» che avrà come risultato la drastica riduzione, da parte dell'EIAR, della trasmissione di musica straniera, in particolare statunitense.

gato ai temi e ai moduli della stagione precedente due liriche, pubblicate su «La Lettura» nel marzo del 1933 e nello stesso mese del '34: *Con gli angeli* (RZ 111), su testo di Pascoli e *Terra di sogni* (RZ 112), su testo di autore non individuato. Se il primo, nella sua semplicità, rispecchia la struttura apparentemente piana della poesia e il suo senso di quiete luminosa, *Terra di sogni* (*Ninna nanna del desiderio e della nostalgia*, recita il sottotitolo) ci lascia con due interrogativi, uno banale (l'identità del poeta) e uno più inquietante relativo al testo; la scelta *démodée* di una poesia dal romanticismo di maniera sembra corrispondere ad una fase spirituale di 'perdita dei sogni', dove «l'ansia di tutto ch'io lamento e bramo» (è il verso conclusivo), scongiurata nel testo, può essere letta come minaccia sotterranea o amaro riconoscimento autobiografico da parte del musicista, l'ammissione di un senso di estraneità rispetto al suo tempo.

Potremmo arrivare al 1939 con la *Canzone del clown* (RZ 20), conosciuta anche come *Casa lontana* dal film omonimo²⁴ per cui è stata scritta, ovviamente con accompagnamento orchestrale; nella riduzione per canto e piano, diventerebbe la lirica n. 104, con scarso merito artistico e un'unica giustificazione *de facto*, dopo il suo inserimento in un recente disco²⁵ e, sulla scia di questo, nella circolazione concertistica. Un «canto drammatico», come viene presentato, con un'altra 'casa lontana' che riecheggia il verso contenuto in *Domani*; opera di mestiere anch'essa, nata per contratto e ovviamente funzionale ad un contesto di consumo. Anche se Zandonai mantiene il piglio saldo nella costruzione, nel sapore d'artigianato competente avvertiamo come la perdita di un 'mistero', contrariamente a quanto sembra essere percezione dell'autore²⁶.

²⁴ Il film di Johannes Meyer *Casa lontana* (in un primo tempo intitolato *Un passo nella notte*), esce nel 1940 con musiche di Franco Casavola. La romanza, su parole di Arturo Rossato e unico contributo di Zandonai all'opera, era già stata pubblicata l'anno precedente nella versione per tenore e pianoforte con dedica a Beniamino Gigli, protagonista del film.

²⁵ *Riccardo Zandonai: Terra di sogni ...*, 2001.

²⁶ «Stamane, in due ore, ho scritto la romanza per il film *Gigli* su versi di Rossato. Non so come mi sia uscita perché mi sembrava, come concetto e come versi, una cosa terribilmente difficile... Ma il destino dei pezzi musicali è sempre molto misterioso... Fatto sta che ne sono stracontento...». Zandonai a D'Atri, 9 giugno 1939, ERZ 5230. Come già ricordato, un'analisi contenutistica e stilistica si trova in MARIA GRAZIA SITÀ e MARINA VACCARINI, *Musiche del Novecento Italiano ...*, 2010.

IL NOME DELLA COSA

«I moderni compositori di musica per canto e pianoforte non chiamano più le loro composizioni romanze, né melodie, né canzoni, né arie: le chiamano liriche. Con quanta ragione?», si chiedeva Ildebrando Pizzetti nel 1923²⁷.

Nel repertorio zandonaiano una molteplicità di attributi d'autore (romanza²⁸, piccola romanza²⁹, lirica, melodia, piccola melodia) sembra voler definire sfumature anche importanti della messa in musica; come si è visto, negli anni Trenta compaiono altre categorie: stornello³⁰, elaborazioni da canti popolari³¹, vocalizzi, un'aria a destinazione cinematografica³². Se poi guardiamo alla forma poetica e allo stile di altre pagine troviamo diversi esempi legati all'ambito popolare (in particolare il rispetto toscano³³), ma anche il curioso doppio sonetto di ispirazione agreste *Il contadino/La contadina* (RZ 41)³⁴ su testo di Edmondo De Amicis.

Senza voler sopravvalutare la significanza terminologica nel campionario zandonaiano, non è trascurabile questa voluta varietà di denominazioni; la consapevolezza della differenza sostanziale tra i due termini (romanza e lirica) non sfugge nemmeno allo Zandonai più giovane, attento ad ogni dettaglio di scrittura, lessico, iconografia del prodotto editoriale.

A partire dalla primavera del 1899 (siamo nel primo anno di studi a Pesaro) la parola 'romanza' sparisce; dovendo 'nominare la cosa', a par-

²⁷ ILDEBRANDO PIZZETTI, *La lirica vocale da camera*, in *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, [1921], p.171. Poco oltre troviamo: «se poi noi vogliamo chiamar lirica soltanto quella espressione estetica che sentiamo generata da una vera e propria ardente esaltazione dell'animo, e che ha tale potenza da infiammarci di entusiasmo, in questo caso io direi che le composizioni vocali da camera dei musicisti contemporanei sono liriche soltanto sino a un certo punto, e spesso non sono quasi per niente».

²⁸ Negli anni '90 viene usato solo il termine 'romanza', indicato espressamente in un paio di lavori: *Nell'aria della sera*, su testo di Stecchetti (RZ 49) e *Così!*, con parole di Guido Marangoni (RZ 53).

²⁹ *Vuoi tu venire?* su testo di Linda Magrini (RZ 45).

³⁰ I tre titoli su parole di Carlo Ravasio.

³¹ *Dormi, mia bella, dormi* (RZ 113) del 1934.

³² Nel catalogo di Diego Cescotti *Canzone del clown* (RZ 29) è correttamente rubricata nella sezione «Musica da film».

³³ Tra altri: *Nell'aria della sera* (RZ 49), *Fior di siepe* (RZ 37), il precocissimo *Un organetto suona per la via* (RZ 25), tutti su testo di Lorenzo Stecchetti.

³⁴ Con il titolo *Sull'aia* appartiene alla raccolta *Poesie* del 1882 ed è la messa in scena di una offerta e risposta di matrimonio condotta con un linguaggio più che ingenuo e prosodicamente affine ad una filastrocca infantile.

te un residuale uso di ‘melodia’, negli anni di produzione significativa le sue poesie in musica saranno ‘liriche’, per qualità letteraria (incontestabile o attribuita), per lavoro di osmosi suono-parola, per tensione a tradurre globalmente il respiro e l’atmosfera del testo.

CONTESTI

Quando il dodicenne Riccardo affronta le sue prime prove in questo genere, quali sono i suoi riferimenti? Del maestro Gianferrari, già autore di opere teatrali, si ricordano 12 brani per canto e pianoforte³⁵ di datazione incerta; i poeti rappresentati sono Pascoli, Fogazzaro, Panzacchi, Ghislanzoni, in linea con le presenze più diffuse e con caratteristica mescolanza di nomi legati alla poesia ‘pura’ ed altri ‘contaminati’ dalla contiguità con il melodramma ottocentesco.

Difficile dire quanto Pietro Mascagni abbia influito in seguito su questo versante; scorrendo la produzione del maestro livornese la qualità letteraria sembra pesare meno che non la facile espressione di un sentimentalismo di maniera o, occasionalmente, un tema patriottico³⁶.

Nonostante i limitati studi di base, Zandonai va incontro ad una letteratura abbondante e variegata dalla quale trascoglie i testi a lui più consoni, costituendosi un repertorio poetico in cui i grandissimi si affiancano a personaggi di popolarità effimera o decisamente oscuri. Via via che la scrittura generosa dei primi anni si deposita in pagine più meditate, il processo selettivo si affina con sorprendente chiarezza di giudizio.

La mancanza di tracce editoriali consistenti per molti degli autori rappresentati nel suo cospicuo catalogo (o per alcuni testi non rintracciati in raccolte note) fa supporre un forte abbeveramento alle ‘rime sparse’ delle riviste, un passaggio fitto di fogli d’album, scambi epistolari con accluse copie di poesie³⁷. Conosciamo le testate a cui Lino Leonardi si è

³⁵ «Gianferrari, Vincenzo», in ANTONIO CARLINI e CLEMENTE LUNELLI, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, 1992, pp. 164-165.

³⁶ Un paio di esempi da Lorenzo Stecchetti (*Una croce in camposanto* del 1886 e *Serenata* del 1894) e Rosa (1890) su testo di Rocco Emanuele Pagliara interpretano al meglio questo filone. Emerge isolata la naturalistica *Sera d'estate* dalle pascoliane *Myricae* (1894).

³⁷ «Per accontentarti ò cercato i numeri della Lettura: ò trovato il II e il III: il primo lo troverò in viaggio, spero», scrive il musicista a Leonardi da Pesaro il 19 marzo 1902, 52M. Leonardi parla di un quaderno del 1897-98 dove il padre aveva trascritto testi da Saffo a Dante, da Voltaire a Leopardi, da Fogazzaro a Stecchetti. La consuetudine di segnalare all’amico letture interessanti si ha anche in questo pas-

abbonato precocemente (e con eroico investimento)³⁸; sappiamo della vasta circolazione in queste provincie austriache di periodici italiani come «L'Illustrazione popolare» o «L'Illustrazione italiana»; possiamo sfogliare alcune riviste («L'Araldo», ad esempio) che, pur locali, hanno l'ambizione di non restare confinate allo status di 'fogli di provincia', ma di essere almeno strumento di collegamento con altre aree, in particolare con quella triestina.

Ritenendo di largo dominio l'*Epistolario* curato da Claudio Leonardi, non ci soffermiamo su Lino Leonardi, Giovanni Giovannini o altre figure che nel volume vengono evocate a proposito degli anni formativi, e non solo, del nostro autore. Allarghiamo invece lo sguardo ad una prima e incompleta ricognizione di famiglie frequentate da Zandonai fin dalla preadolescenza.

Nell'area di Sacco e dintorni si incontra una suggestiva concentrazione di famiglie nobili o comunque benestanti, ricche di interessi culturali e artistici, con estesi legami in tutto il territorio trentino, in Italia (Milano, *in primis*) e, come è naturale, in Austria. Baroni Cavalcabò, Fedrigotti, Marzani, Malfatti, de Probizer, Cavalieri, Pizzini, Ferrari, Spagnolli, Ravagni, ...: pur in questa piccola comunità la lista potrebbe allungarsi anche in funzione delle parentele che si ramificano fra Rovereto e Trento.

A poche centinaia di metri dalla casa di Zandonai, si trova la residenza dei conti Fedrigotti, citati nelle cronache come musicisti dilettanti soprattutto tra la fine del '700 e la prima metà del secolo successivo: generazione dopo generazione si affollano cantanti, flautisti, violoncellisti, cembalisti, compositori; nonché mecenati e organizzatori di opere teatrali a palazzo. Fino a Filippo Bossi Fedrigotti, personaggio di rilievo nelle prime fasi pubbliche della vita musicale roveretana, che avrebbe indirizzato alla capitale austriaca lo studente Zandonai.

Nell'affettuosa opera di *patronage* una posizione di assoluta rilevanza ha Luisa de Probizer nella cui casa di Isera Zandonai beneficia di contatti significativi con il mondo più largo³⁹.

saggio da una lettera scritta da Arco un paio di mesi dopo: «ti ringrazio dei libri [...] le poesie le tengo per copiarne qualcuna nel tempo che mi avanza». Zandonai a Leonardi, 4 maggio 1902, ERZ 54M.

³⁸ «Nuova Antologia» e «La Lettura»; «La Voce» gli era disponibile in casa dell'amico Pietro Marzani di Villa Lagarina. Interessante, anche se non inconsueta nella società trentina, l'assenza di pubblicazioni dal mondo tedesco e la presenza di riviste francesi come la «Revue des deux Mondes», il «Mercure de France», «La Plume», «L'Hermitage». C. LEONARDI, *Epistolario ...*, p. 30.

³⁹ PIERO ANTONIO PREVOST RUSCA, *Memorie dell'Ottocento: Luisa de Probizer (1854-1937)*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», a. XLIV, 1965, n. 2, pp. 153-161.

I de Probizer erano parte di una società periferica ma ben connessa sia con il mondo germanico che, forse soprattutto, con quello italiano; per gli spiccati interessi culturali ed artistici avevano contribuito a creare nell'area di Isera (sulla destra Adige rispetto a Sacco e Rovereto) un ambiente intellettualmente aperto e vivace⁴⁰. Di Luisa de Probizer sono ricordati «l'ingegno brillante, la squisita signorilità dei modi, l'equilibrato desiderio di introspezione analitica delle cose», nonché «la predilezione per la musica e la lettura»⁴¹. Sappiamo che la famiglia possedeva un'imponente biblioteca, ritrovata quasi distrutta al rientro dall'internamento a Katzenau e altrove, dopo la guerra. Non solo animatrice di incontri sociali, Luisa de Probizer è attiva oltre le pareti del suo salotto: «Scrisse per giornali e riviste, animò iniziative a sfondo culturale, filantropico e irredentista, ovunque affermando con inflessibile coraggio le sue concezioni»⁴².

Nel suo salotto si incontravano intellettuali, artisti, nobildonne; le baronesse Malfatti, Todeschi, Pizzini, Piomarta, la contessa Thun, e 'cittadine del Regno' (da Verona, da Ferrara, dalla Sicilia) garantivano un fiorente intreccio di relazioni locali e ad ampio raggio.

Non si pecca di fantasia immaginandola tra gli *chaperons* culturali del giovane Riccardo e intelligente *entremetteuse* per facilitarli l'accesso ai salotti milanesi. Per tutta la vita lo segue con affetto⁴³ e orgoglio quasi genitoriale come provano la corrispondenza e la nutrita raccolta di documenti (spartiti, lettere, articoli) accumulata a illustrazione della carriera del musicista.

Tra le presenze più assidue nel salotto di Luisa viene citata Adelina Alberti Poja, di Marano d'Isera, relativamente nota pianista dilettante; sue frequentazioni artistiche anche di gran rilievo sono testimoniate da-

⁴⁰ Era sorto «intorno a lei e alla famiglia [...] un vero 'piccolo mondo' di inestimabile valore morale, e se l'allora direttore del teatro alla Scala di Milano, il Maestro Vittorio Mingardi, poteva farsi una festa nell'ospitarla a una 'prima', partecipavano con non minore fervore al cenacolo della sua casa i musicisti Marco Anzoletti e Riccardo Zandonai». *Ivi*, p. 157.

⁴¹ *Ivi*, p. 155.

⁴² *Ivi*, p. 157.

⁴³ Ancora nel 1934 gli scriveva: «Dunque ci rivedremo finalmente! Questa sarà una consolazione in mezzo alle traversie ed agli affanni di un'epoca per noi infamata. [...] Non ho scritto da tanto tempo perché sono *giù* di spirito e di corpo. Gli ottanta anni pesano coi loro acciacchi, colla loro stanchezza, e se il cervello resiste ancora, è per constatare tutte le manchevolezze a cui la grave età mi condanna - Però il cuore anch'esso non cede e fino all'ultimo respiro vuole essere [...] fedele ai suoi affetti, alle sue amicizie, alle sue predilezioni». ERZ 2837M.

gli autografi raccolti in un album: Catalani e Bazzini nel 1891, Zandonai nel 1930. Per non dire di una traccia lisztiana⁴⁴.

Un'altra testa di ponte, originaria di Ala ma residente a Milano, è un personaggio ancora più significativo dal punto di vista artistico: Elvira de Gresti di S. Leonardo⁴⁵ apparteneva ad una famiglia eminente e, non legata da impegni matrimoniali, era diventata molto più che una pianista dilettante. Conquistata una autonomia notevole per una donna nubile di fine Ottocento, si era trasferita a Milano dove frequentava i migliori circoli, apprezzata come concertista e compositrice. «Dilettante di genio», la definisce Paola Ciarlantini⁴⁶; «eccellente pianista e autrice di ispirate canzoni» nelle parole di Alfredo Untersteiner⁴⁷. I suoi lavori sono pagine pianistiche e soprattutto un buon numero di liriche nelle quali si nota l'adesione a modelli liederistici tedeschi, testimonianza di una relazione profonda con la cultura e con ambienti d'oltralpe⁴⁸.

Zandonai comincia a frequentare la casa di Elvira de Gresti all'inizio del 1903; è a questa artista dotata e ricca di esperienza che presenta alcune liriche (sicuramente *Visione invernale*), traendone probabilmente suggerimenti e stimoli sia musicali che letterari. È da notare che nel catalogo di Elvira de Gresti compaiono almeno due titoli in comune con quelli di Zandonai: *Alba d'aprile* su testo di Angiolo Orvieto (nella collezione privata, pagina non datata) e, ancora più degno di nota, *Sotto il ciel*, con lo stesso testo di Vittoria Aganoor che Zandonai musica con molta probabilità intorno al 1903, pubblicandola nella raccolta del 1920.

Da quando sempre più numerose diventano le occasioni sociali e le conoscenze personali dobbiamo immaginare un crescere esponenziale di suggerimenti e sollecitazioni. Un esempio tra altri (e chissà quanti ne sono andati perduti) di segnalazione di versi suggestivi è contenuto nell'unica lettera superstite dell'intero 1904: «Caro amico, Grazie, grazie di cuore per la vostra bontà squisita! Spero che vi sarà già pervenuto il madrigale da musicare. Ad ogni modo, ve lo scrivo di nuovo, qui innanzi. Saremo felici di avervi tra i nostri collaboratori! Di cuore Aff. GAT»⁴⁹.

⁴⁴ «Alberti Poja, Adelina», in CARLINI e LUNELLI, *Dizionario biografico ...*, p. 4.

⁴⁵ LUISA PACHERA (a cura di), *Elvira de Gresti di San Leonardo. La vita e le opere*, Rovereto, Osiride, 2010. La monografia contiene anche il catalogo delle opere, la riproduzione di diverse pagine musicali, un CD con composizioni per voce e pianoforte.

⁴⁶ PAOLA CIARLANTINI, *Elvira de Gresti (1846-1937)*, in L. PACHERA, *Elvira de Gresti ...*, pp. 45-75.

⁴⁷ A. UNTERSTEINER, *Appunti...*, p. 442.

⁴⁸ Quasi la metà di queste pagine mettono in musica testi, in originale, di Goethe, Lenau e altri poeti di lingua tedesca.

⁴⁹ Lettera di Antona Traversi a Zandonai del 22 agosto 1904, ERZ 63M. Il brano

E segue la poesia promessa, presumibilmente opera del mittente stesso: l'acronimo corrisponde a Giannino Antona Traversi, letterato e commediografo milanese⁵⁰, intellettuale pieno di curiosità e ricco proprietario fondiario.

Un altro indizio di persone significative collegate allo specifico genere della lirica da camera è dato dalle non moltissime dediche; amicizie, affetti speciali, riconoscenza si collegano a nomi più o meno noti, conferendo al gesto qualcosa di più di una convenzione: Tarquinia Tarquini (il trittico di cui si dirà più oltre), donna Vittoria Cima (*Visione invernale*), Tancredi Pizzini (*Ultima rosa*), Augusto Barattani, romanziere e novellista, traduttore di Zola (*I due tarli*), Elena Alberti Saunders (*Serenata*), Luisa de Probizzer (*Notti d'agosto*), Luisa Maria Menapace Butti, indicata in una copia manoscritta come «squisita interprete di *Sotto il ciel*».

ALMA NATURA⁵¹, STRUGGIMENTO AMOROSO, SPLEEN

Se tanto spazio ha questo genere nel formarsi del giovanissimo Zandonai, non è vanamente compilativo soffermarsi sugli autori e i soggetti prescelti con singolare precocità.

Lino mio, la primavera risveglia i cuori assopiti nelle nebbie invernali: in mezzo al rinascimento della natura, sentiamo più profondamente, amiamo più appassionatamente. A te venga dunque il mio saluto primaverile⁵².

Eppure è primavera! Ti immaginavo assorto in mille impressioni belle, soggiogato dall'incanto della stagione [...] Pensa che vien l'estate e ci potremo abbandonare al nostro grande amore: ai monti nostri. Io sogno già mille impressioni nuove⁵³.

citato diventa *Madrigale* (RZ 183), che fra i manoscritti zandonaiiani è in versione per canto e pianoforte, con l'indicazione «dall'operetta *I Gili* [sic] *di Francia*». Catalogato da Diego Cescotti nella sezione *Musica vocale profana*, ha probabilmente conosciuto la destinazione finale con accompagnamento orchestrale, non reperito.

⁵⁰ Giannino Antona Traversi (1860-1939), autore di numerose commedie, membro della Commissione esaminatrice dell'Accademia Filodrammatica di Milano; eletto senatore in più mandati, si distingue per il dinamismo politico e soprattutto per l'impegno commemorativo dei caduti della Grande Guerra.

⁵¹ Titolo che Enrico Panzacchi dà al secondo volume dell'edizione definitiva delle sue opere (1894).

⁵² Zandonai a Leonardi, Pesaro, 2 marzo 1902, ERZ 50M.

⁵³ Zandonai a Leonardi, Pesaro 25 aprile 1907, ERZ 74M.

Il diciottenne della prima citazione si ritrova con la stessa freschezza nell'esortazione di cinque anni dopo, rispondendo a messaggi depressi dell'amico. Continuamente riaffermato in lettere e interviste, un senso della natura visceralmente sentito è uno dei tratti caratteriali oltre che tematici di Zandonai: c'è l'aspetto estetico-affettivo nella passione per i fiori e c'è la tensione etico-atletica dell'amore per la montagna; ma si raggiunge un'adesione quasi biologica nel rapporto con le piante da coltivare e gli animali da allevare.

Tra i tanti soggetti che ritornano nel *corpus* zandonaiiano la natura appare come il più pervasivo e autenticamente sperimentato; altri temi (morte, estenuazione amorosa, riflessione intimistica, più raramente metafisica) sono emanazione dell'estetica decadente e rischiano trattamenti di maniera. Ma forza, varietà, mistero, inafferrabilità e insieme familiarità con il mondo naturale hanno per Zandonai valore di radici.

Proprio in dialettica con queste radici, l'altro nodo profondo del sentire zandonaiiano è una nostalgia che, pur con potenziali basi autobiografiche (ricordiamo il quindicenne che emigra solo a Pesaro, l'irredento che segue da lontano la tragedia bellica che spazza la sua casa, la pendolarità di una vita tra Italia centrale e Trentino), è un tratto permanente, nascosto da un atteggiamento di grande pragmatismo.

Quella delle tensioni amorose è un'altra zona difficilmente accessibile, se si esclude qualche accenno epistolare da cui emerge una passionalità tinta di orgoglio. Alla ricerca di spiragli su una intimità ben difesa è legittimo considerare alcune scelte testuali (pagine come *Bacio morto*, *E te lo voglio dire* e molte altre cariche di uno struggimento ora soffocato ora erompente) non semplice tributo ad una moda diffusa, ma riflessi di esperienze sentimentali.

POETI

Nel saggio di Meloncelli prima citato, dopo una rapida analisi del repertorio di Alaleona, Pinsuti, Marchetti, si legge: «Scelte più consapevoli e legate a un patrimonio poetico contemporaneo e comunque apprezzabile sul piano puramente letterario si ritrovano nelle liriche di Riccardo Zandonai [...]»⁵⁴. Meloncelli poteva riferirsi solo alla parte già emersa, maggioritaria ma non completa; ma guardando all'intero repertorio, e comprendendo quindi anche i primi saggi compositivi, si è col-

⁵⁴ RAOUL MELONCELLI, *Poesie e poeti...*, in F. SANVITALE, *La romanza...*, p. 114.

piti dalla varietà di valore e di poetiche delle firme a cui Zandonai si rivolge; rappresentativo del gusto di un'epoca e della diffusione di raccolte, antologie, riviste o rubriche poetiche, il panorama si presta a confermare gli studi sulle abitudini di lettura della società italiana, compresa la parte trentina. In grande prevalenza i diversi autori compaiono come *unicum* o al massimo con un paio di esempi: nomi noti (De Amicis, Fogazzaro e Ghislanzoni, questi ultimi con due occorrenze), altri dei quali si è appannata o proprio dimenticata la notorietà di cui godevano intorno al giro di secolo (Giovanni Marradi, Tommaso Cannizzaro, Rosa Vagnozzi⁵⁵), altri ancora che sopravvivono in una rada bibliografia (Vittorino Tommasini, Linda Magrini), alcuni poi per i quali la ricerca generica (indici, dizionari, risorse *online*) non ha fatto emergere alcun dato.

Senza seguire filo per filo le tracce trovate (né denunciare quelle non trovate), da questa molteplicità di voci possiamo dedurre che l'interesse del primo Zandonai andasse a temi, qualità evocativa dei testi, varietà di strutture metrico-formali, più che ad una reale consonanza con il mondo poetico degli autori. Nel corso di pochi anni, tuttavia, emergono alcuni nomi privilegiati, in corrispondenza con l'evolversi del gusto diffuso⁵⁶, ma soprattutto con il definirsi nel musicista di un personale mondo poetico e stilistico⁵⁷.

Da un punto di vista quantitativo quattro sono comunque le presenze più ricorrenti:

Lorenzo Stecchetti (10), Ada Negri (9), Enrico Panzacchi (8), Giovanni Pascoli (6).

⁵⁵ Rosa Vagnozzi (Roma, 1857-?) è autrice di una nutrita produzione poetica (dai *Fiori di prato* del 1882 a *Il fiore dell'affetto*, 1903, più le 12 romanze per musica *Io sono l'amore*) che trova ripetute interpretazioni musicali: lo stornello *Sol di primavera*, musicato da Giuseppe Miceli (pubblicato intorno al 1900), *Lucciole*, con musica di Francesco Saverio Collina (1854-1935); *Quattro melodie* di Luigia Ungherini (*Io son l'amore; ... o mi vedrai morir; Perché... ?; Una spina ho nel cuor* (Ricordi 1913). Il nome di Vagnozzi è inoltre legato ad alcuni fortunati racconti per ragazzi e 'per signorine', ristampati per decenni con diffusione anche all'estero come letteratura edificante d'ispirazione cattolica (come i racconti storici *Cæcilia* e *Figli di martiri*).

⁵⁶ «Buoni lettori sono invece gli operai [...]. Dei nostri autori italiani amano moltissimo il De Amicis, quindi il Giacosa e il D'Annunzio. Meno il Fogazzaro. Le loro più vive simpatie sono ancora per il Cavallotti. Leggono anche Carducci, Ada Negri e Rapisardi». In *I libri più letti dal popolo italiano: Primi risultati della inchiesta promossa dalla Società bibliografica italiana*, Milano, Società bibliografica italiana, 1906, p. 12.

⁵⁷ A conferma di un discernimento consapevole, autori di ampia popolarità (uno per tutti, Annie Vivanti) non compaiono mai; mentre altri, frequentati nei primi anni, spariscono a partire dall'inizio del nuovo secolo.

Lorenzo Stecchetti. Anche se condivide con Ada Negri la maggiore rappresentanza, la poesia di Olindo Guerrini (1845-1916) perde presto interesse per Zandonai che lo abbandona con il nuovo secolo. La raccolta *Postuma* (1877) da cui sono tratti tutti i testi musicati era stata un caso letterario: all'interno di un'antologia surrettiziamente autobiografica si susseguono quadretti grotteschi, stucchevoli, patetici, ironici, ma anche amorosi e pieni di una freschezza solo apparentemente ingenua, attingendo alle più varie forme (dall'ode saffica, al sonetto, allo strambotto, al rispetto toscano). Con il suo stile misto, evocativo o francamente imitativo di modelli alti (classici greco-latini, provenzali, francesi, ...) questo «Baudelaire che sa sorridere di se stesso»⁵⁸ si fa amare per la sua immediatezza e risponde al clima ripiegato e disilluso dell'Italia postunitaria.

La decina di liriche musicate da Zandonai appartiene al periodo 1895-1899 (anche quella non datata è ascrivibile agli stessi anni). Oltre alla suggestione ambientale (Stecchetti essendo tra gli autori più popolari del tempo), il giovane studente può essere stato stimolato dal confronto con strutture, forme metriche, citazioni stilistico-tematiche spazianti dall'arcaismo popolare alla raffinatezza della moderna poesia francese. Ma forse quello che ha fatto tornare più volte a queste pagine è la musicalità orecchiabile e la qualità iconica di Stecchetti che eccelle nel racchiudere in strutture circolari immagini insieme sentimentali e timbricamente caratterizzate⁵⁹.

Ada Negri. La fedeltà più coltivata nel tempo è quella per la poetessa lodigiana⁶⁰. Recenti studi hanno ricostruito la copiosissima produzione musicale basata su testi negriani⁶¹ e anche in questo Zandonai segue un *mainstream*, a partire da *Storia breve* (RZ 26), tra le poesie più frequentate dai musicisti; da Respighi, per esempio, che a lungo ritornerà ad

⁵⁸ Dall'Introduzione a LORENZO STECCHETTI, *Postuma*, a cura di Claudio Mariotti e Mario Martelli, Roma, Sabino ed., 2001, p. XLIV.

⁵⁹ «[È] tutto [...] un pretesto per far risuonare nella sua perfezione, più o meno lunga, nell'aria una nota, è dal Guerrini preso, fino in fondo, sul serio: tisi mortali, abbandoni da parte della donna amata, goliardici inviti a donnine allegre, infocate dichiarazioni d'amore, maledizioni e benedizioni, dubbi su se stesso e certezze su altri, anatemi contro un paese o contro un personaggio, cupi presagi e patetici addii, bestemmie e preghiere, servotte e contesse, bigotte e miscredenti [...]». *Ivi*, p. XLIII.

⁶⁰ Almeno nelle aree urbane del Nord, i libri di Ada Negri sono anche patrimonio di lettori meno colti desiderosi di formarsi autodidatticamente, come rilevato in ELISA GAMBARA, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2010.

⁶¹ Gli studi di Mario Genesi ne hanno raccolto diverse centinaia.

Ada Negri, cominciando nel 1896 (*L'ultima ebbrezza, Notturmo, Lagrime!*). Se Respighi si rivolgerà sempre più a stimoli complessi e lontani (D'Annunzio, Shelley, Tagore, poeti armeni), Zandonai farà propria questa voce del dolore a fior di pelle e della passionalità più aperta. Quattro poesie da *Fatalità* (1892), tre da *Tempeste*⁶² (1895), altre due fuori raccolta: nelle pagine del 1897 il quattordicenne Zandonai sembra soggiogato dalla sintesi fredda e straziante di quel *Bacio morto* (RZ 40) nato probabilmente in coppia con *Storia breve*. Anche qui per Zandonai l'interesse tematico-sentimentale (la passione, lo slancio vitalistico, l'immedesimazione con una natura selvaggia e incontaminata) è rafforzato dalla qualità sonora, dal fluire ritmico e dal vigore declamatorio del verso negriano⁶³. E così per molti anni le corde interiori di Zandonai hanno risposto al potere evocativo e melodrammatico di questa «musica di tropici ottoni», secondo l'espressione di Pietro Pancrazi.

Enrico Panzacchi. Uno dei più prolifici autori di testi musicati, sembra essere per Zandonai l'innamoramento di una stagione (1899-1900). Pur appartenendo ad altro secolo (1840-1904), Panzacchi ha mantenuto una notorietà vastissima lungo i primi decenni del Novecento (numerose le ristampe, in particolare della raccolta *Lyrice*, 1877), influenzando in modo non trascurabile sia poeti come Pascoli e D'Annunzio, sia tanti compositori catturati dall'eleganza e dalla signorilità poetica e musicale delle sue romanze⁶⁴. Molto si è sottolineata la qualità melodica e la ritmica pulita ed evocativa dei suoi versi; tratti questi che, insieme all'espressione della natura («Il meglio del Panzacchi è una certa impressione di soli, di notti, di campi nelle varie stagioni», secondo Francesco Flora) e ad un pronunciato sentimentalismo, sono di sicura presa per l'adolescente che nel giro di quattordici mesi gli si dedica con regolarità: da *Vien presso a me* (RZ 68, del giugno 1899) a *Triste ritorno* (RZ 75, agosto 1900) con una doppia ripresa nell'ottobre 1903.

⁶² Le «vibranti liriche» ottengono un'accoglienza entusiastica da parte, per esempio, di Boito e Giacosa che, oltre alla componente di denuncia sociale, esaltano la carica passionale e autobiografica («libro sul quale ho tanto pianto, tanto sofferto, e che tanto contiene di te», scrive Negri in una lettera a Ettore Patrizi).

⁶³ «[...] l'aspetto prosodico [è] stato un elemento decisivo dell'enorme popolarità di cui questa poesia godette. L'afflato baldanzoso delle liriche di *Fatalità* e *Tempeste*, che tanto impressionò i contemporanei, deve non poco ad un assetto metrico ritmico improntato ad una cantabilità vigorosa e al tempo stesso facilmente fruibile». In E. GAMBARA, *Il protagonismo...*, p. 52.

⁶⁴ *Il piccolo romanziere* (1872), la sua prima raccolta di «poesie meliche», esce da Ricordi con il sottotitolo *Raccolta di poesie liriche per Musica da Camera*, dedicato a Angelo Mariani.

Giovanni Pascoli. L'incontro con la sua poesia avviene nell'ultimo anno di studi producendo pagine di grande maturità e sensibilità. Oggetto di analisi specifiche in questo volume, ci limitiamo qui a lasciare la parola a Zandonai:

Io ho avuto in passato una specie di cotta per questo poeta che si presentava – vi parlo di 40 anni fa – con una forma modernissima allora; e forse questa cotta è venuta dallo stesso mio maestro Mascagni che era molto amico e ammiratore del Pascoli. È strano però che dopo 40 anni, ritornandoci sopra, la mia ammirazione rimane intatta mentre è scemata in parte quella per il decadente d'Annunzio. Non c'è dubbio che il poeta romagnolo è un grande artista, che al di là della forma purissima, come sensibilità non è stato ancora raggiunto da nessuno dopo il formidabile Carducci che io amo molto meno e che mi sembra spesso squilibrato. Che i letterati perdonino un giudizio così severo dato da un ignorante della mia risma!!⁶⁵.

Nel paniere dei poeti di Zandonai colpisce l'assenza di D'Annunzio, a parte *Spandono le campane* (RZ 124), scritta molti anni prima della stagione di *Francesca da Rimini*. Insieme al rigetto, la citazione precedente ricorda la fascinazione giovanile verso il Vate, di cui nel 1911 musica un testo più impegnativo nel poemetto per baritono e orchestra *Vere novo* (RZ 164).

Vittoria Aganoor Pompilj. Oltre a Deledda e Negri, altre voci femminili percorrono il catalogo zandonaiiano; anzi, considerando che nei due quaderni manoscritti costituiscono circa un quinto dei testi, assumono una presenza rilevante. La poetessa padovana aveva colpito Zandonai prima che le *Nuove liriche*, uscite nell'anno della morte (1910), e il conseguente suicidio del marito ne avvolgessero la figura di un velo struggente. Le tre poesie scelte da Zandonai sono tutte racchiuse nei quaderni rilegati; possiamo situare quindi l'incontro con la poesia di Aganoor nei primissimi anni del secolo, forse proprio a ridosso della pubblicazione di *Leggenda eterna* (1900) da cui sono tratte *O dolce notte* (RZ 118), rimasta inedita, e *Sotto il ciel* (RZ 102) che apparirà nella raccolta del 1920 insieme a *La Serenata* (RZ 103)⁶⁶.

⁶⁵ Zandonai a D'Atri, 21 aprile 1942, ERZ 5791.

⁶⁶ Diversi autori (tra cui Roberto Rossi, Ercole Marescotti, Pier Adolfo Tirindelli) sono stati attirati dalla vena affettiva e dalla musicalità della poetessa veneta. Oltre a *Pioggia* (1909), Respighi mette in musica *E se un giorno tornasse* (1911), rendendolo area di sperimentazione per stile e tecnica costruttiva (abolizione di tempo, linguaggio modale, ritmo totalmente modellato su quello testuale).

Voci straniere. Se, considerata la prossimità geo-culturale, potevamo aspettarci qualche traccia di poesia tedesca, l'unico esempio è *Risplende l'amor mio ne la funesta* (RZ 120) da Heine. La figura leggendaria di Sándor Petöfi si affaccia nella terza lirica (*Tu eri il sol fior*), una catena di metafore sul senso di perdita. Altre presenze di autori stranieri si riducono a Henry Wadsworth Longfellow e Alfred Tennyson. Del primo, tradotto e amato in lingua italiana almeno dagli anni Sessanta dell'Ottocento⁶⁷, attraevano l'accento romantico, quando non gotico, e la valenza edificante. Volumetti versati alla Biblioteca Comunale di Trento sono testimonianze eleganti e personalizzate della circolazione trentina del poeta di Portland⁶⁸. Zandonai musica una *Serenata*, titolo generico non rintracciato nelle raccolte poetiche, con un testo legato all'ambientazione notturna propria di molte pagine già più volte musicate negli anni '80-'90 del vecchio secolo⁶⁹.

Tra i poeti di lingua inglese, nelle biblioteche private del periodo Tennyson godeva di una posizione analoga a quella del contemporaneo americano, con una fortuna che risaliva ugualmente alla metà degli anni '60. Forse meno utilizzato dai 'romanzisti' (qualche titolo si trova in Tosti) presentava comunque fascinosi ambientazioni: ombre della natura, miti classici, leggende medievali. Con *Il suono del corno* (RZ 86) Zandonai si immerge in una sintesi di amore e natura entro la cornice antica evocata da un castello e percorsa dal *topos* romantico del richiamo lontano⁷⁰.

PRIMIZIE

Si è già sottolineata l'assidua dedizione alla lirica cameristica negli anni di lavoro con Gianferrari e Mascagni. Sofferamoci quindi sulle liriche che possiamo considerare l'inizio e la conclusione dello 'studente Zandonai': *Un organetto suona per la via* (1895) e *E te lo voglio dire* (1900).

⁶⁷ Vedi INA TOSI, *Longfellow e l'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1906.

⁶⁸ Per esempio le *Liriche e novelle* (Le Monnier, 1896) appartenute a Marco Anzoletti e *Liriche scelte* (Castaldi 1903) donate da Anna Bertoni Trentini.

⁶⁹ *Stars of the summer night*, musicata da Luigi Caracciolo e da Francesco Paolo Tosti, *Good night* da Luigi Denza.

⁷⁰ Negli anni Trenta Zandonai si rivolgerà al poeta inglese con l'intenzione di musicare *Enoch Arden*, progetto mai realizzato.

Un organetto suona per la via (RZ 25). Sull'autografo molto sbiadito che, tra cancellazioni e correzioni, mantiene il segno del lavoro *in progress* uno Zandonai che ormai guarda alla sua storia annota: «Piccola lirica scritta nel 1895⁷¹ a 12 anni».

Il soggetto, familiare nel paesaggio urbano di fine secolo e oltre, si incontra frequentemente nella letteratura coeva come sintesi di attenzione sociale (la voce del popolo, la sua miseria) e profondo struggimento (malinconia o nostalgia d'amore)⁷². La nota poesia di Lorenzo Stecchetti (dalla raccolta *Postuma* del 1877) alza il tema ad icona popolare e circolerà per decenni ispirando da subito una serie di trasposizioni musicali, a partire da quelle più note di Busoni (1879) e di Leoncavallo (1880)⁷³.

Stecchetti stringe il suo quadretto intimistico nella sintesi di un rispetto toscano; il contenuto sentimentale risuona attraverso anafore arcaicizzanti, anagrammi, bisticci fonici (occhi-ecco-chino) che ne definiscono il carattere malinconico-cullante e la rendono anche tecnicamente anticipatrice di un'estetica crepuscolare.

Un organetto suona per la via
la mia finestra è aperta e vien la sera.
Sale dai campi alla stanzuccia mia
un alito gentil di primavera.

Non so perché mi tremino i ginocchi
non so perché mi salga il pianto agli occhi.
Ecco io chino la testa in sulla mano
e penso a te che sei così lontano.

Potendo solo congetturare da cosa derivi la scelta di questa poesia per quella che si sarebbe conservata come prima opera compiuta, due aspetti si presentano con evidenza, uno biografico, l'altro testuale.

⁷¹ La data presenta una curiosa correzione: su un evidente '1905' la stessa mano corregge a dieci anni prima forse aggiungendo a rinforzo l'età.

⁷² C'è una poesia straziante dal secondo volume *Le Danaidi* (1897) di Arturo Graf («Hai tu la notte mai da lunge inteso/ Singhiozzar nella strada un organetto?»), con un parallelismo proustiano tra la melodia che sale dalla strada e un tempo felice trascorso (madre perduta, amore perduto) che si conclude con «Piover ti senti giù dagli occhi il pianto./ Senti una lama che ti passa il core».

⁷³ Da ricordare quelle di Catalani (1887), ancora in un repertorio di nicchia, e poi una lunga serie (per la penna, tra gli altri, di Scontrino, Bartolucci, Steffani, Costa) oggi decisamente dimenticate.

Della familiarità con un organetto abbiamo testimonianza in una memoria lasciata dal cugino Oliviero Costa che a titolo apologetico racconta l'incontro del giovane Riccardo con un'anziana vedova cieca e il suo strumento⁷⁴.

Ma è il testo che per senso e per struttura si presta ad un esercizio compiuto. I versi regolari con la metrica discorsiva conciliano la facile musicalità delle rime con la compiutezza delle immagini racchiuse all'interno di ogni verso, suggerendo un periodare musicale dalla quadratura sfumata, confortevole quindi, senza pesantezza.

Al tono idillico e volutamente dimesso della poesia corrisponde appropriatamente una melodia aerea e quasi titubante che si carica nel terzo distico seguendo sia lo scarto narrativo (l'esterno che si riflette nell'animo) che le attese formali; il ritmo di barcarola che accompagna l'inizio e la conclusione ancora il canto pensoso ad un clima di ipnotico realismo. La forte aderenza tra atmosfera poetica e invenzione musicale è compiutamente riconosciuta da Diego Cescotti:

In questa sua prova infantile Zandonai mostra di saper già individuare il giusto registro per esprimere alcuni dei motivi che poi diventeranno ricorrenti nella sua poetica: la nostalgia, la lontananza, la suggestione ambientale. È un acquerello a tinte tenui che parla di piccole cose, di sentimenti delicati e pudicamente espressi⁷⁵.

E te lo voglio dire (RZ 72). È il brano che conclude ufficialmente la fase formativa, almeno per sigillo editoriale⁷⁶, sia pure all'interno di una raccolta gratulatoria (in occasione dell'onomastico di Mascagni) e antologica (pagine di 11 allievi rappresentati in ordine alfabetico).

Come ha già sottolineato Piero Mioli⁷⁷, il florilegio segue la consuetudine dell'omaggio, esemplifica la varietà di generi contigui e spesso ambivalenti (romanza, melodia, leggenda, preghiera), presenta una pa-

⁷⁴ OLIVIERO COSTA, *Descrizioni sulla vita giovanile del Maestro Riccardo Zandonai*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Civica di Rovereto. Nella memoria di Oliviero, nel giorno importante delle prove per l'*Inno degli Studenti trentini*, sulla strada per Rovereto, Zandonai avrebbe aiutato a spingere il carretto con lo strumento che la vedova, conosciuta in paese come la Gioconda, usava per guadagnarsi la vita.

⁷⁵ DIEGO CESCOTTI, *Le liriche da camera di Riccardo Zandonai: il versante intimistico di un autore di teatro*, note al CD Victor NCS-298, 2002.

⁷⁶ *Album vocale per una voce con accompagnamento di pianoforte*, Trieste, Schmidl, 1901.

⁷⁷ PIERO MIOLI, *Ballate, preghiere e stornelli. Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi*, in F. SANVITALE, *La romanza...*, p. 29.

rata di poeti (Panzacchi, il più noto, ricorre due volte, per Zandonai e Riccitelli⁷⁸) e soprattutto di temi: il paesaggio naturale di varia ispirazione (maggio come simbolo beneaugurante, tramonto, notte), una preghiera parafrasata, l'amore sofferente (struggimento, confessione).

E te lo voglio dire era stata musicata diverse volte e proprio nello stesso giro di tempo in cui arriva sul pentagramma di Zandonai⁷⁹, che, tra l'estate del 1899 e quella del 1900, si era confrontato già cinque volte con poesie del poeta emiliano⁸⁰.

Passa la tua bellezza inclita e in core
di te nascostamente io mi consumo.
Sei l'ignoto per me, sei come il fiore
di cui s'asconde il nome ed il profumo.

Forse il tuo nome mi farà beato,
forse il tuo bacio mi farà morire.
Ma che valse beato avvelenato?
Sento che t'amo e te lo voglio dire.

Anche in questo caso un testo breve su cui si costruisce una pagina rapida, senza introduzione e senza indugi tranne il breve respiro tra una strofa e l'altra; parsimoniosa in modulazioni, porta la linea vocale su un declamato diatonico che si adagia solo sulle sillabe accentate di fine verso.

Senza soffermarci oltre su un'analisi di questa 'opera prima', approfittiamo invece della presenza di più versioni per seguire alcuni rimaneggiamenti, indicativi in parte dei punti di attenzione dell'autore (ritmo, cadenze, gesto conclusivo) e sicuramente della cura minuziosa riservata ad ogni dettaglio. Abbiamo il manoscritto (Pesaro, 1900), l'antologia (Trieste, 1901), la pubblicazione sul quindicinale «La Donna» (1914)⁸¹.

⁷⁸ Primo Riccitelli (1875-1941) avrà alcuni momenti di notorietà come autore di opere teatrali su libretto di Giovacchino Forzano, come *I Compagnacci* (notevole successo del 1923) e *Madonna Oretta* (1932).

⁷⁹ Oltre ad una presumibilmente più antica di U. Balestrini, citiamo le liriche pubblicate in quegli anni da Alessandro Bustini, Cesare Dobici, Luigi Salina, Ettore Lena, Giuseppe Manente.

⁸⁰ *Che vuoi da me?* (RZ 74), *Dialogo notturno* (RZ 84), *Triste ritorno* (RZ 27), *Vien presso a me* (RZ 68), *Nell'orto* (RZ 69).

⁸¹ Numero del 20 febbraio 1914, a. X, n. 220. Quindicinale illustrato edito a Torino, oltre a rubriche destinate espressamente ad un pubblico femminile (Igiene e salute, Consigli di bellezza e toeletta, Cronache di salotti), «La Donna» contiene sezioni considerevoli e non corrive dedicate all'attualità, alla vita sociale e soprattutto alla cultura: ritratti d'autore, annunci e recensioni di conferenze, concerti, serate di lettura, poesie e, una volta al mese a partire dal numero precedente quello di

Nonostante il carattere occasionale delle pubblicazioni, Zandonai lavora di cesello, intervenendo in modo sostanziale almeno in un paio di passaggi.

Nell'edizione 1901 le differenze con la prima stesura sono molte, alcune solo di sfumatura, altre segno di vero ripensamento: l'indicazione di carattere passa da *Tranquillo* a *Andante sostenuto*, si moltiplicano i segni di dinamica e agogica, si spezza il flusso inserendo pause coronate, si trasformano interi passaggi armonici e di tessitura nell'accompagnamento. Il canto diventa più fluido con l'uso di terzine al posto del ritmo dattilico dell'incipit e il finale passa dal ripiegamento sulla tonica al lancio acuto e più drammatico (oserebbero dire plateale) della dichiarazione amorosa.

L'annotazione di Zandonai sulla propria copia 'mascagnana' («Stampata *alla macchia*, senza l'autorizzazione dell'autore») lascia un'ombra sullo svolgimento dell'operazione e sul livello autoriale di questa versione: ci fu un intervento esterno sul testo musicale, l'utilizzo di una nuova versione non congedata ufficialmente, una sorpresa organizzata nell'ambito della scuola con limitato intervento degli allievi rappresentati, oppure ancora una versione *in fieri* sottratta alla rifinitura?

Molto più aderente all'autografo del 1900, la versione 1914 modifica il ritmo con un'alternanza di terzine e passaggi più squadrati e riafferma il finale raccolto sull'appoggio di tonica.

Pubblicata su richiesta della rivista intorno al debutto di *Francesca da Rimini*⁸², la riproposta di una pagina ormai sorpassata è in esplicita relazione con questa attesissima *première*; e Zandonai sembra prenderne le distanze chiedendo che venga pubblicata «come una mia *lirica giovanile*, e ciò per non *imbrogliare* coloro che hanno seguito la mia produzione di questi ultimi anni» e promettendo «qualche mia composizione più intonata ai miei intendimenti d'oggi. Probabilmente però piacerà meno, ma procurerà un po' più di soddisfazione a me stesso».

BALLADE DE MISS HOBHOUSE. ROMANZA O INNO CIVILE?

Se la prima lirica stampata è quel *E te lo voglio dire* di cui si è appena detto; se la tradizione accredita *Visione invernale* (RZ 87) come cavallo

Zandonai, pagine di musica. Le pagine dedicate ad artisti e opere musicali sono firmate da compositrici tra le quali spicca Elisabetta Oddone.

⁸² Corredato da un'ampia presentazione dell'autore con ritratto fotografico, il numero di «La Donna» porta la data del giorno successivo al debutto di *Francesca*, al Teatro Regio della stessa città d'edizione.

di Troia verso il tempio del maggiore editore musicale italiano, l'*opus* primo di Zandonai nel circuito internazionale è un'opera anomala, difficilmente inseribile tra le sue pagine più rappresentative: la *Ballade de Miss Hobbouse* (RZ 80), (fig. 7, pag. 149).

Le anomalie si registrano su una varietà di piani, a partire dal tema e dal conseguente carattere della composizione: benché tecnicamente resti una lirica per canto e pianoforte, con facilità può essere ascritta (e come tale certamente è stata usata) alla 'lirica corale', scostandosi quindi dal genere intimistico del salotto; lo stesso titolo di *Ballade* ne annuncia l'intento epico e celebrativo, trovando scarsa compagnia nella produzione d'autore contemporanea e segnando forse un primo esempio di questo genere nel secolo che si apriva⁸³.

Altro dato curioso è la commissione di un lavoro dal forte impegno etico e rappresentativo, così legato all'attualità e alla dimensione internazionale, ad un compositore diciannovenne il cui unico credito, in quell'inizio 1903, era la partecipazione ad un'antologia collettiva legata all'ambiente scolastico. Sorprende inoltre che l'editore abbia avuto tale fiducia da stampare a sue spese il lavoro; ancora più degno di nota è l'immediato successo di cui sono testimoni sia la stampa francese che quella inglese. Tutto questo nella relativa indifferenza con cui Zandonai sembra trattare l'opera se, presentandone una copia a Gianferrari, liquida la cosa in due righe: un «lavoro, fatto in un momento, per commissione di una inglese»⁸⁴.

Una tale disinvoltura artigianale porta a supporre che in questo caso ci troviamo ad un incrocio di interessi: quello della committenza che ottiene una pagina 'd'uso' scritta da mano tecnicamente attrezzata; quello dell'editore che sostiene un progetto a cui è forse motivato idealmente con un prodotto di presa popolare ma non dozzinale; quello del giovane autore già in grado di distinguere tra istanza artistica e pratica professionale.

⁸³ Le poche *Ballate* o *Ballades* d'autore coeve continuano una tradizione romantica innervata di contenuti simbolisti o epico-romanzeschi, si trovano in veste generalmente orchestrale e non necessariamente legate alla forma poetica classica. Avanzando nel Novecento, e con il diffondersi di atteggiamenti *engagés*, il genere avrà vari sviluppi, specialmente attraverso l'ibridazione con la musica popolare.

⁸⁴ «Le mando una copia della Ballata di Rostant [sic] da me musicata; io però non do molta importanza a questo lavoro, fatto in un momento, per commissione di una inglese, e accolto tanto favorevolmente dalla stampa francese e d'Inghilterra. Giudichi un po' Lei come le pare». Lettera di Zandonai a Gianferrari datata Pesaro 13 luglio 1903, *ERZ* 61. L'opera era stata eseguita per la prima volta in pubblico il mese precedente (giugno 1903) al Liceo Rossini di Pesaro.

Stampata a Bruxelles dall'editore Schott, la prima recensione appare in una rivista svizzera:

Il y a dans cette musique un bel élan, le rythme ferme et décisif s'accorde bien avec les paroles, inspirées par le héros qu'est miss Hobhouse. L'auteur a conçu sans doute sa pièce pour orchestre; elle ferait ainsi bonne figure; le piano est trop chétif pour chanter l'héroïsme; il y est impuissant. Le texte – un peu mièvre – est de Edmond Rostand⁸⁵.

Ancora maggiore popolarità è assicurata poi dalla pubblicazione in un periodico francese di vasta diffusione, gli «Annales politiques et littéraires»: il supplemento al numero del 7 giugno 1903 è in buona parte dedicato all'evento letterario del giorno, l'insediamento di Edmond Rostand all'Académie Française. Discorso dello scrittore, poesia della moglie, profili firmati da altri autori, pagine antologiche del celebrato. E, in fondo, la riproduzione della *Ballade* in musica, ultimo omaggio al poeta.

Au moment de la guerre des Boers, Edmond Rostand, mû par une pitié généreuse avait composé une ballade... Ce morceau a été mis en musique par M. Riccardo Zondonai [sic]. Et nous sommes heureux de l'offrir à nos lecteurs. Il s'est beaucoup chanté et se chante encore... même en Angleterre...

Da sottolineare quest'ultima concisa frase: benché scritta per esaltare la risonanza del testo più che della musica, diventa una prima traccia di popolarità internazionale per un musicista fino ad allora assolutamente ignoto oltre i confini delle sue due patrie locali.

Ma perché tanto interesse per questa pagina? E chi è l'eroina eponima? Emily Hobhouse⁸⁶ era personaggio noto e controverso, soprattutto da quando, nel 1899, aveva portato all'attenzione del mondo le atrocità dei campi di concentramento inglesi durante la guerra boera. Contestata dalle frange nazionaliste, era ammirata in particolare nei circoli femminili più avanzati: il suo pacifismo radicale, la tenacia nell'impegno uma-

⁸⁵ *La Musique en Suisse*, 1° maggio 1903; della penna critica resta la sigla E.S.

⁸⁶ Nata in Cornovaglia da un pastore anglicano e sorella di Leonard, noto esponente del liberalismo sociale, Emily Hobhouse (1860-1926) stava dedicando la vita a progetti umanitari: miglioramento delle condizioni dei minatori e soprattutto difesa dell'emancipazione femminile; grazie alla propria posizione (era nipote di un membro della House of Commons), ottiene di portare aiuti in Sudafrica e di visitare i campi in qualità di delegata del *South African Women and Children's Distress Fund*. Redigerà un rapporto dettagliato sulle condizioni dei prigionieri, dal quale nascerà una commissione incaricata di ispezionare i campi e investigare sul «cruello sistema» utilizzato per stroncare la resistenza boera.

nitario, il livello politico della sua azione ne avevano fatto uno dei simboli del secolo nascente che si nutriva di conferenze sulla pace e sulla questione femminile.

Edmond Rostand era stato uno dei molti intellettuali europei e americani che avevano preso le parti dei Boeri, denunciando la brutalità del militarismo e dell'imperialismo inglese. Anche se la *Ballade* non lascerà il segno nella storia della letteratura (né della musica), resta da capire perché e per quali vie si sia individuato nello sconosciuto di Sacco il compositore per un testo, *mièvre* sì, ma con queste implicazioni politiche.

L'unica testimonianza di un rapporto di committenza si trova in una lettera a Zandonai datata Ginevra 29 marzo 1903⁸⁷. La scrivente è E. degli Asinelli che, se inferiamo bene dal testo, potrebbe essere cugina di Emily Hobhouse.

L'edizione a stampa deve essere di poco precedente, poiché la lettera comincia in tono colloquiale con un cenno all'eleganza della pubbli-

⁸⁷ Riteniamo utile riportare integralmente la lettera: «Monsieur, / En effet, votre *Bal-lade* imprimée fait très jolie figure; la couverture, style nouveau, est fort heureusement adaptée au sujet traité. Quant à la mélodie, vous savez ce que j'en pense; j'en ai envoyé [sic] de nombreux exemplaires à des artistes et critiques connus et espère de la sorte attirer l'attention sur votre première œuvre. J'y tiens beaucoup. Ce qui m'a beaucoup frappée c'est que l'éditeur Schott a publié ce morceau à ses frais quoique vous soyez encore un inconnu; cela me fait augurer bien de la vente et du bon accueil que lui réservera le public connaisseur. Je me permets de vous envoyer une des coupures d'une des nombreuses lettres de Schott; vous verrez avec plaisir, je crois, qu'en cas de succès vous obtiendrez votre part des bénéfices ou tout au moins une gratification. J'espère de tout cœur que cette joie vous sera réservée. / Ma cousine a été fort touchée de l'intérêt que vous lui avez démontrée en mettant les beaux vers de Rostand en musique; elle m'a priée de vous faire part de tous ses meilleurs sentiments et d'accepter ses remerciements de coeur ainsi que ceux de sa famille. - La mélodie si grave, si religieuse est faite pour plaire à des Anglais. / Cependant - je viens vous demander de nous faire à tous un second plaisir - si la chose est possible. La famille Hobhouse est plus versée dans la langue italienne que dans la française et par conséquent, admire beaucoup plus la traduction italienne de votre poète Vezzana. De plus, par une étrange coïncidence, ma cousine porte le nom de "Donna Emilia" dans la famille (dont une branche - celle du Marchese Brancaleone - est italienne). Cela étant, pourriez-vous peut-être mettre en musique la traduction ci-incluse - quand l'inspiration vous viendra? Naturellement, elle ne sera pas publiée et sera uniquement pour ma cousine. Je vous en serais très reconnaissante. Quelque chose de simple n'allant pas plus haut que le [fa su quinto rigo, espresso in notazione] Ma cousine a une belle voix de mezzo contralto (je crois qu'en Italie vous dites: mezzo soprano grave). Que ce soit doux, facile - mais écoutez votre coeur - si les vers vous inspirent. / Tout en vous remerciant encore une fois, je vous prie, Monsieur, de recevoir l'expression de mes sentiments sympathiques. / E. degli Asinelli». ERZ 60M.

⁸⁸ Forse Emilia, considerando quanto dice a proposito della ricorrenza onomastica nella propria famiglia.

cazione. Diverse allusioni ad un carteggio già avviato o a rapporti diretti («Quant à la mélodie, vous savez ce que j'en pense») non danno informazioni sul pregresso; l'accenno all'invio di copie a «artistes et critiques connus» non riguarda soltanto la naturale distribuzione dell'opera patrocinata, ma ci parla anche di un atteggiamento protettivo e mecenatesco, consueto in ambienti che capitalizzano elevate relazioni sociali per costruire reti d'ascesa a giovani meritevoli. Viene sottolineato lo status di «première œuvre», implicando anche una relazione tra l'eminenza del soggetto trattato e l'avvio di una carriera. Il credito per l'opera va tuttavia interamente alla giovane promessa musicale: che l'editore Schott abbia pubblicato a sue spese il pezzo di un *inconnu* è un attestato di fiducia che colpisce la stessa scrivente come eccezionale e foriero di successo; e che una pagina di impegno civile possa diventare una prima fonte di reddito aggiunge corpo all'operazione.

Possiamo dedurre che il fascicolo, stampato senza data, sia uscito intorno alla metà di marzo; la composizione doveva essere molto recente, essendo probabile che l'editore avesse cavalcato la polemica anti-inglese in corso⁸⁹, nonché la notizia della prossima ammissione all'Académie Française dell'autore di *Cyrano* e del recente *L'Aiglon* (1902).

Del carteggio che deve avere accompagnato l'impresa editoriale non restano elementi oltre all'esemplare citato⁹⁰, né abbiamo trovato notizie su E. degli Asinelli e i suoi rapporti con le conoscenze trentine di Zandonai. All'epoca il nostro autore stava ancora cercando i canali per introdursi nel mondo musicale italiano; i suoi 'protettori' erano principalmente locali, ma poco più di un anno prima *l'Inno degli Studenti trentini*⁹¹ gli aveva procurato una notorietà debordante i confini del Trentino austriaco. Inno sociale, canto di militanza, testimonianza di adesione alla causa nazionale, era anche la dimostrazione che si potevano far entrare in un repertorio militante le finezze di uno stile non corrivo, alcune sorprese armoniche, un ritmo doverosamente scandito

⁸⁹ Anche se la guerra si era ufficialmente conclusa nel maggio del 1902, le polemiche sui metodi dell'esercito inglese e la barbarie dei campi di concentramento avevano mosso una forte e perdurante indignazione a livello internazionale.

⁹⁰ Nel periodo intorno a quest'opera l'epistolario di Zandonai a nostra disposizione contiene solo poche lettere a Gianferrari; quelle a Leonardi si fermano al giugno 1902 (e si dovrà aspettare il 1907 per la ripresa); l'unico altro accenno al pezzo si trova nella lettera a Gianferrari sopra citata.

⁹¹ Il manoscritto porta la data del 4 settembre 1901; la prima esecuzione a Rovereto è del 22 dello stesso mese, fresca di torchio, come troviamo nella lettera a Lino Leonardi del 19 settembre 1901: «domani anzi mi dovrò portare a Trento per correggere le bozze di stampa», *ERZ* 35M.

ma non *pompier*, dove lo squillo marziale si coniugava con un dosato *esprit de finesse*.

Un altro filo indiziario potrebbe essere esemplificativo di possibili intrecci: *Serenata* (RZ 90), su testo di Grazia Deledda (poi pubblicata nella raccolta del 1907), è dedicata alla contessa Elena Alberti Saunders, unica figlia del conte Gustavo Alberti Poja, moglie di Thomas Bailey Saunders⁹², originario di Cape Colony, Sudafrica. Il cerchio sembra chiudersi rispetto alla tematica boera; la famiglia Alberti Poja può essere stata anello importante di questa catena e si può leggere nella dedica ad Elena (residente a Londra e chissà se conosciuta direttamente dall'autore) anche il ringraziamento per un'attività di intermediazione?

Semplice opera su commissione secondo l'autore stesso, non abbiamo nessun elemento che dimostri una sua partecipazione ideale alla campagna promossa da Emily Hobhouse⁹³; ma è difficile non trovare una prossimità con il clima irredentistico di cui Zandonai è, sia pure in forma laterale, partecipe.

Il testo (una *petite ballade* in piena regola, tre ottave di ottonari con rima ripetuta, ripresa del verso finale e *envoi* centrato sul nome della dedicataria) squaderna la tradizionale dicotomia tra popolo oppresso e ideale di riscatto (a «peuple affolé e «droit violé» corrispondono «honneur» e «foi» nel «cœur de femme») e celebra il Giusto (Miss Hobhouse, ovviamente) prima dell'invettiva finale contro un'Europa indifferente e gelida («Europe! horrible vieille dame/Qui meurs de refroidissement») e dell'ultima ripresa: «Miss Hobhouse est un cœur charmant».

«La mélodie si grave, si religieuse est faite pour plaire à des Anglais», scrive E. degli Asinelli. E infatti più che una romanza è un *anthem* monodico. Ritroviamo l'efficacia ritmica, il controllo altero della curva melodica⁹⁴, gli scarti armonici che già caratterizzavano l'*Inno degli studenti trentini*. Qui il cesello è più sottile, giocato su passaggi modalì (abbastanza prevedibilmente, l'inizio in minore si apre poi sulle note della

⁹² T.B. Saunders (1860-1928) era di formazione completamente inglese, traduttore di Schopenhauer e autore di saggi letterari e filosofici, Membro del King's College e della London University.

⁹³ Va ricordato che il mondo intellettuale e politico, documentando e indignandosi, aveva denunciato questa barbarie dando vita ad un autorevole fronte di opposizione umanitaria e politica con ampia copertura mediatica (i *reportages* di Rudyard Kipling, Edgar Wallace, Arthur Conan Doyle).

⁹⁴ La melodia è generalmente contenuta in ambito di ottava anche se, diversamente da quanto scrive E. degli Asinelli, il fa₄ viene oltrepassato toccando più di una volta il la successivo.

speranza e dell'ammirazione) e su qualche curiosità (la seconda aumentata nell'uso alternato di scala minore melodica e armonica). La stroficità è mantenuta solo per le due prime ottave; con la terza, celebrante il generoso attivismo dell'eroina moderna, il canto si innalza in forma declamatoria e affrettata ritmicamente sulla gloria dei tremoli d'accompagnamento. Il ritornello di omaggio poco poteva davanti alla stucchevolezza del verso; però lo tratta con compostezza, coerente con la dignità insieme sobria e trascinate della composizione.

LE DUE RACCOLTE

Nel catalogo delle liriche si individuano tre nodi, tre 'eventi editoriali' a distanza di circa sei anni l'uno dall'altro, tutti in momenti cruciali della biografia umana e artistica di Zandonai. Parliamo della raccolta del 1907, delle tre liriche su testi francesi del 1913, dell'ultimo gruppo apparso nel 1920. Non sfugge la contiguità con fasi specifiche della produzione teatrale; sintesi di una fase di lavoro o calcolo promozionale, emerge una chiara periodizzazione, dalla primissima fase operistica (*L'Uccellino d'oro* e il *Grillo del Focolare* conclusi nel 1907), alla vigilia del frutto rimasto come culminante (*Francesca da Rimini*, completata a fine 1913), fino alla ripresa post-bellica che prepara *Giulietta e Romeo*.

1907. Andando a Milano nel gennaio del 1903 con *La Coppa del Re* per il concorso Sonzogno, Zandonai si era «tratte[nuto] in quella città approfittando di sentire un po' di musica buona»⁹⁵. Da allora in avanti la frequentazione di ambienti musicali di prestigio gli aveva aperto ulteriori orizzonti intellettuali e sociali.

Abbiamo tante narrazioni (che si riflettono l'un l'altra con le inevitabili varianti) del giovane provinciale che arriva al pianoforte di Donna Vittoria Cima con il genere più appropriato; se è *Visione invernale* quella che entusiasma Boito, non ci stupisce che sia questa pagina ad aprire la prima raccolta data alle stampe e dedicata alla potente sostenitrice.

La via della pubblicazione sarà lunga e tormentosa, come vediamo dallo sfogo in una lettera del 24 giugno 1905⁹⁶:

In questo tempo ò incominciato un nuovo volume di Melodie; anzi sono già a buon punto e credo che sarà finito per il prossimo autunno. Sono

⁹⁵ Lettera a Gianferrari, 27 dicembre 1902, ERZ 58M.

⁹⁶ Zandonai a Vittoria Cima, ERZ 64M.

ora contento di aver intrapreso questo lavoro perché se il Pianista vorrà far conoscere qualche mia melodia potrà scegliere in un repertorio più ampio.

La condotta di Ricordi è inqualificabile veramente. Gli è scritto ormai due volte per aver di ritorno il volume di romanze; neppure è risposto. Ora scriverò in termini un po' più energici perché non intendo affatto di rinunciare al mio volume.

Zandonai si riferisce quindi a due volumi: quello lasciato a Ricordi, presumibilmente una raccolta di pagine selezionate tra gli scritti degli ultimi anni, e un altro con composizioni nuove o «nuovamente lavorate»⁹⁷.

Nonostante l'influente *patronage* il giovane compositore dovrà sospirare per altri due anni⁹⁸ e solo il 30 giugno 1907 potrà scrivere:

Illustre Signora - finalmente posso spedirLe l'Album contenente la melodia che Ella predilige. Questo Album famoso per avermi fatto tanto sospi- rare, viene alla luce con parecchie settimane di ritardo; e di questo ritardo devo proprio incolpare la *Società degli Amici della Musica*⁹⁹, la quale anzi che di spianare la via ai giovani compositori, sembra abbia per scopo di intralciarla, o per lo meno di rallentare i passi a coloro che non vorrebbero perdere del tempo.

Finalmente però la pubblicazione è uscita ed io è il piacere, il grande piacere di inviare a Lei il primo esemplare, felice di affidarlo a chi meglio di qualunque altro saprà comprendere queste mie prime e perciò più care composizioni.

Quella a Vittoria Cima sembra essere una copia *d'essai*, poiché si dovrà aspettare l'autunno per la diffusione dell'opera anche tra gli intimi trentini. L'8 ottobre Zandonai invia a Gianferrari «una mia piccola pubblicazione» senza altri commenti¹⁰⁰. Ma la insolitamente lunga lettera di fine ottobre a Lino Leonardi è insieme un piccolo saggio di estetica e una testimonianza di intelligenza promozionale. L'illustrazione dei brani, dal taglio più evocativo che tecnico, è intesa a beneficio di un previsto articolo dell'amico sul «Messaggero» che – suggerisce Zandonai – sarà

⁹⁷ I due quaderni potrebbero essere quelli copertinati di cui a nota 5.

⁹⁸ In una lettera a Pascoli del 15 gennaio 1907, rinnova la richiesta del «permesso di pubblicare due sue composizioni da me musicate e precisamente “Lontana” e “L'assiuolo”». ERZ 69M.

⁹⁹ Dopo il passo indietro di Ricordi, la Società degli Amici della Musica di Milano (fondata pochi anni prima da Giacomo Orefice) diventa la prima editrice delle 6 liriche.

¹⁰⁰ ERZ 82M.

più apprezzato e compreso in veste di «articolo letterario» piuttosto che di contributo critico in senso proprio: «Meglio [...] basarsi sul colore musicale entrando così nel campo dell'impressione»¹⁰¹. Compare già qui uno dei tratti del compositore, saviamente attento alla collocazione delle sue opere e all'incontro con il pubblico; una posizione che, nell'epoca delle avanguardie, lo confinerà nella schiera dei 'compromessi' per natura o per calcolo. Nella esplicita dichiarazione di poetica si riflette la consapevolezza della posta in gioco sia nel misurarsi con la parola d'autore, sia nel trovare il proprio posto nel panorama del nuovo secolo. Ulteriore prova dell'attenzione alle reazioni dell'uditorio, alla ricerca di conferme o suggerimenti, è anche testimonianza di una lunga sperimentazione nei luoghi della socialità culturale trentina, pesarese e milanese; la raccolta è dunque il risultato di una stagione creativa già alle spalle, un'antologia dalle numerose pagine scritte nei primi anni del secolo e ritoccate nel corso del tempo.

La ricerca di «un tipo di versi [...] originale e interessante» (parole di Zandonai) si riflette in questa prima raccolta forse necessariamente eclettica, dove si affiancano poeti di stile e popolarità molto disuguali: di gran lunga meno celebre dell'omonimo Rocco Emanuele, G. Pagliara¹⁰² apre la serie con *Visione invernale* (RZ 87), seguito da Fogazzaro (*Ultima rosa*, RZ 88), Mildmay¹⁰³ (*I due tarli*, RZ 89), Deledda (*Serenata*, RZ 90) e da una doppia presenza pascoliana (*Lontana*, RZ 91, e *L'assiuolo*, RZ 92).

Senza dubbio la riuscita sul piano linguistico-formale e il grado di corrispondenza tra musica e spirito del testo sono stati per Zandonai i principi di selezione; ma l'universo dei brani poetici mostra alcuni temi ricorrenti, in grande sintonia con il gusto del tempo. Più che dal valore letterario Zandonai sembra lasciarsi guidare da temi e parole chiave proprie di un clima decadente con un'alternanza di intonazioni che vanno dal lirismo evocativo di *Ultima rosa* al realismo livido di *Visione invernale* fino all'umorismo macabro e beffardo di *Due tarli*. La morte è protagonista incombente od occhieggiante di quasi tutte le poesie (sembra salvarsene *Lontana*, dove tuttavia l'inizio solare si contorce nello strug-

¹⁰¹ Dal passo già citato nella lettera a Leonardi del 30 ottobre 1907, ERZ 86M.

¹⁰² L'autografo conferma l'iniziale riportata nelle edizioni a stampa; quasi certamente si tratta di Giuseppe Pagliara, autore di opere teatrali e della raccolta *Versi 1891-1983*, Napoli, Bideri 1894.

¹⁰³ Herbert Alexander St. John Mildmay era all'epoca noto come primo traduttore in italiano, insieme a Gastone Cavaliere, del popolarissimo *Ben Hur* di Lewis Wallace, edito nel 1900 sia a Torino (Clausen) che a Milano (La Poligrafica). Nel 1903 aveva pubblicato la versione italiana di *Rime e leggende* (ancora presso La Poligrafica di Milano) da cui è tratta *I due tarli*.

gimento finale), ma le immagini notturne con l'onnipresente luna, il canto e (la rima è inevitabile) il pianto si rimandano da una pagina all'altra.

Un tema triste, lento, incisivo, si svolge seguendo quasi il ritmo monotono e cadenzato di un funerale che passa... La voce declama e la visione si svolge accompagnata da forme armoniche che sono il tutto perché commentano costantemente il carattere filosofico o mistico dei versi.[...] La visione cresce di intensità drammatica e la musica assurge a forme più vive. La visione muove e il tema, che è quasi un incubo, si perde cupo come un tuono lontano¹⁰⁴.

Con una vera e propria sceneggiatura sonora Zandonai descrive non solo la prima pagina musicale, ma anche il proprio approccio al testo e procedere compositivo. È appena il caso di sottolineare l'accento alla funzione delle armonie «che sono il tutto»; qui come altrove c'è quasi la ricerca di una divergenza espressiva tra la tesa recitazione monocorde e l'aprirsi di soluzioni accordali rigogliose. In realtà non di sola armonia vive questa *Visione invernale*¹⁰⁵; la drammatica cesura intorno alla parola «domani» (nel suo monologo interiore l'anziana spettatrice di un corteo funebre si prefigura la sua «volta» vicina), fatta di attesa e di risuonare al grave del ritmo funebre, è di una gravidanza psicologica straordinaria.

Alla breve *Ultima rosa*¹⁰⁶ è dedicato un accompagnamento delicato, floreale appunto, lussureggiante per mobilità ritmica; il simbolismo del fiore che nella sua pienezza sinestetica («nivea, splendida, olente, ebra») esibisce il destino di morte di ogni vivente è reso da un canto a linee spezzate, con intervalli ampi, un finale tonalmente ambiguo.

Per quadratura formale (quattro quartine di endecasillabi a rime incrociate), tono narrativo, contenuto grottesco (un tarlo di biblioteca, rodendo un libro, e un verme del cimitero, consumandone l'autore, proclamano il loro dominio sul mondo), *I due tarli*¹⁰⁷ di Mildmay si prestava ad un trattamento compatto (e tale ha da un punto di vista ritmico e costruttivo) con elementi pesanti e caricaturali. Sul clima modale, trasognato, di *berceuse* dell'inizio si innesta una melodia dalla ingenuità quasi infantile; ma sulla irrisione feroce degli sforzi umani c'è l'irruzione di

¹⁰⁴ A proposito di *Visione invernale* nella lettera, già citata, del 30 ottobre 1907.

¹⁰⁵ Il manoscritto porta la data del 25 febbraio 1900.

¹⁰⁶ Nel 1906 Adolfo Gandino (1878-1940), cuneese ma a lungo attivo a Bologna, pubblica una versione della poesia di Fogazzaro all'interno delle sue *Ventiquattro melodie* (edizioni Bongiovanni).

¹⁰⁷ «Scritto nell'ultimo giorno del carnevale 1904», secondo l'annotazione autografa di Zandonai.

una batteria di procedimenti espressivi (cromatismi al basso, ritmo puntato da marcia funebre, durezza degli accordi), fino ad un effetto di rullante sull'invito «rodiamo nel silenzio e nel mistero». In questo contrasto circolare tra lividore e angoscia si raggiunge una potenza non lontana da quella del Musorgskij dei *Canti e danze della morte*.

Con *Serenata*, dai *Sonetti sardi* di Grazia Deledda, si sospende il carattere macabro della serie; nonostante la scena notturna (moderno trovatore, un «pallido» poeta canta trovando momentanea evasione dalla realtà) la scrittura è particolarmente aperta e risonante: arpeggi e arpeggiati brillanti caratterizzano un accompagnamento aereo quanto impegnativo su cui il canto si muove tra moduli popolareschi (inizio a modo di stornello) e grandi dispiegamenti lirici.

In *Lontana* una melodia popolare e amorosa riflette dolente la veste e il senso profondo dei versi («quel dolce canto, / dentro, nel cuore, mi moriva in pianto»); qui tutto è già musica, a livello semantico (le varie declinazioni di «cantare», la ricorrenza di «lontana» e, ancora, di «canto»), di coloratura vocalica, di prosodia; con un ritmo fluido e un'interpunzione precisa e fortemente variata Zandonai racchiude gli otto versi pascoliani in un brano senza cesure, dove il pianoforte àncora ad un pedale di *fa* un modulo ascendente che gli attacchi anacrusici rendono ancora più vaporoso, mentre la melodia è condotta con grande libertà tra indugi e rapidi passaggi.

L'assiuolo era stato per Zandonai il primo confronto con la poesia di Pascoli¹⁰⁸, un banco di prova tanto affascinante quanto impervio per contenuto e qualità letteraria: una selva di artifici retorici, un raro equilibrio fra parola e strati semantici, soprattutto un acuto fonosimbolismo che sembra sfidare un ulteriore tentativo musicale.

Il musicista si spoglia di effetti e si appoggia sulla parola: per i primi quattro versi un accompagnamento spesso limitato a triadi fondamentali, un declamato che sembra nascere dalla prima interrogazione («Dov'era la luna?»), far scivolare il verso su un piano inclinato, appoggiarlo sulla nota (dominante della dominante) da cui si muove una doppia ondulazione modalmente variata; l'animazione delle battute successive («Venivano soffi di lampi») allarga registro, intervalli, dinamica per spegnersi in un sussurro grave e portare a quell'indimenticabile «*Chiù*», il verso dell'assiuolo, variante della romanticamente esaurita upupa. L'annuncio o allusione di morte (tradizionalmente associati a questo canto-sibi-

¹⁰⁸ Scritta a Pesaro l'11 gennaio 1901, secondo il manoscritto. La poesia era stata inserita nella 4ª edizione di *Myricae* (1897) subito dopo l'uscita sul «Marzocco».

lo) sono preparati nel testo da tre termini che via via si caricano di senso drammatico («voce», «singulto», «pianto di morte»); l'autore, rallentando, usa per tre volte la terza minore in contrattempo con un immobile appoggio accordale e indicando *senza espressione*: impalpabile e sempre più lontano, il segnale di morte ha un che di indifferente e di fatale. Nell'angoscia del poeta, al mistero dell'universo e dei destini umani si somma un'indifferenza cosmica venata di irrisione; la poesia come esorcismo della morte si perde in un'angoscia irredimibile.

Il canto si incarica di stemperare ulteriormente la stoffa delle parole, spegnendosi nel sordo finale «e c'era quel pianto di morte»; il pianoforte diventa mimesi e cassa di risonanza di presenze inquietanti, si anima di figure onomatopeliche (appoggiature su «cullare del mare» e su «fru fru tra le fratte», acciaccature sui «finissimi sistri d'argento») e, lasciato in sospeso l'ultimo richiamo vocale, finite le parole, riecheggia la melodia in forma riassuntiva e spezzata, rovescia e manipola l'intervallo di terza e, dopo una sosta, lo richiama letteralmente al basso.

Nel 1913 Ricordi ripubblicherà le sei liriche, dobbiamo supporre anche seguendo una strategia promozionale per l'evento di *Francesca da Rimini*; un confronto tra le due versioni mostra interventi minuziosi di Zandonai: se in qualche caso si tratta di semplici correzioni o aggiunte chiarificatrici (ma anche, al contrario, omissioni) delle alterazioni, alcuni cambiamenti armonici dimostrano una precisa volontà di aggiornamento linguistico.

Va notato l'inserimento di due titoli di questa raccolta nella selezione di liriche da camera approntata da Guido M. Gatti¹⁰⁹ e pubblicata da Ricordi in data imprecisata, ma sicuramente dopo il 1923; *Ultima rosa* e *I due tarli*, compaiono insieme a pagine molto diverse, alcune anche molto avanzate linguisticamente. In questa silloge Zandonai si affianca ai nomi più accreditati della sua generazione (Respighi, Malipiero, Casella) e ad altri noti anche se oggi molto meno frequentati, come Vincenzo Tommasini e Vincenzo Davico. La stessa coppia di liriche sembra aver goduto di una fortuna speciale, spesso presente in programmi concertistici e radiofonici anche all'estero, come pagine esemplari dell'arte italiana contemporanea¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Raccolta di liriche da camera per canto e pianoforte con notizie biografiche e bibliografiche degli autori a cura di Guido M. Gatti*, Milano, Ricordi [s.d.].

¹¹⁰ A titolo di esempio, la rubrica delle trasmissioni radiofoniche dell'«Ouest-Eclair» del 28 dicembre 1934 riporta un programma di *Musique italienne* (per la sera alle 21, sulla frequenza di Strasburgo) dove, insieme a pagine antiche (Caldara, Cacci-

1920. Prima di affrontare le tre melodie del 1912, qualche parola sulla silloge che comparirà nel primo dopoguerra, solo apparentemente rappresentativa di un'altra stagione¹¹¹. Pubblicato da Pizzi nel 1920, questo secondo gruppo di liriche si presenta come un blocco ancora più coeso del precedente, più selettivo nelle voci poetiche e con più evidenti relazioni tematiche tra le diverse pagine. Se anche il florilegio del 1907, alle soglie della prima incandescente stagione compositiva, mostrava la consapevolezza di possibili relazioni fra i sei titoli, questa si caratterizza per un maggiore senso architettonico: balza all'occhio la geometrica distribuzione fra i tre autori, l'amatissimo Pascoli, la sempre frequentata, anche se mai pubblicata, Negri, la 'nuova' Aganoor¹¹². C'è una curva emotiva che dall'elegia pascoliana al centro vede irrompere, nei versi di Ada Negri, un elemento torbido e morboso: il clima simbolista di *Mistica* (RZ 100)¹¹³ (con l'echeggiare de «la sventurata rispose») e la passionalità selvaggia e romantica del *Portami via!* (RZ 101)¹¹⁴. Con Vittoria Aganoor rientra un tono medio, una limpidezza delicata che da *Sotto il ciel* (RZ 102) porta a *La Serenata* (RZ 103), entrambe condotte in modo sostanzialmente diatonico e secondo un ritmo pacificatore.

Come nelle liriche della raccolta precedente, anche qui la voce tende a forme di declamazione sullo sfondo di un commento pianistico spesso assimilabile ad una «esuberante tavolozza orchestrale»¹¹⁵: e quindi contiamo su forme di avvolgimento della voce, passaggi anticipatori, echi, ora spazio di accenti e di colore («Portami via!»), ora velo quasi impercettibile.

ni, Scarlatti) compaiono *Pièces* [sic] di Casella, *Nebbie* di Respighi e i due titoli zandonaiiani.

¹¹¹ Se prima dell'emergere dei due quaderni manoscritti dell'ultimo versamento alla Biblioteca di Rovereto si poteva ipotizzare che almeno alcuni di questi brani fossero nati durante gli anni di guerra, ora sembra non esserci dubbio: tutte queste pagine provengono da un periodo molto precedente, quello di uno Zandonai ancora *teenager*. Solo per un paio di questi brani, entrambi su versi di Vittoria Aganoor, abbiamo precisione autografa del periodo di composizione: *Sotto il ciel* porta la data del 13 ottobre 1903 e *La serenata* quella del 15 ottobre dello stesso anno.

¹¹² Un altro testo di Aganoor, trattato da Zandonai probabilmente nello stesso arco temporale, è *O dolce notte*, RZ 118.

¹¹³ Altre versioni, scritte negli ultimi anni dell'800, si trovano per la mano di Carlo Carturan, Angelo Della Rocca, P.A. Tirindelli.

¹¹⁴ Una poesia di ancora maggiore attrattiva per i compositori, visto che se ne contano almeno una decina di versioni (Cotogni, Ferretto, Malaspina, Noli, Boghen, Martinz, Branca, Tirindelli, Buniva, ...).

¹¹⁵ L'espressione è presa dai *Cenni biografici e critici* scritti da Lino Leonardi nel 1913 e pubblicata in appendice a *Riccardo Zandonai: Epistolario ...*, pp. 307-319.

L'altezza espressiva delle due liriche su testo pascoliano rispetto alle altre sembra confermare il pieno, aderente sprofondarsi di Zandonai nei versi e soprattutto nello spirito poetico-evocativo del poeta; sia *Mistero* (RZ 98) che *Notte di neve* (RZ 99) hanno squarci visionari che, non dipendendo da un processo cronologico di maturazione, sono evidentemente sollecitati dalla qualità del testo con cui la musica si confronta.

Quello che, per contiguità stilistica con la produzione precedente e alla luce del prosciugarsi di quella successiva, sembrava costituire un congedo dal genere, appare quindi sotto altra luce: un'operazione di recupero, in linea con la disponibilità di Zandonai ad assecondare esigenze e strategie di mercato, in un momento di ripresa dell'attività teatrale¹¹⁶.

IL TRITTICO FRANCESE

Nel 1913 Ricordi ripubblica la raccolta edita sei anni prima e mette in circolazione tre nuove liriche, presumibilmente composte l'anno precedente. È il gruppo di tre arie su testo francese dedicate a Tarquinia Tarquini: *Ariette* (RZ 93), da Verlaine, *Coucher de soleil à Kérazur* (RZ 94), su testo di Tiercelin, *Soror Dolorosa* (RZ 95), di Mendès. A dieci anni dalla ballata in onore di Miss Hobhouse, questo è il primo vero incontro con la prosodia francese e resterà l'unica parentesi su testi non italiani. Il 1912 è per Zandonai un anno di particolare intensità oltre che del pieno debutto internazionale: il successo di *Conchita*¹¹⁷, il varo della purtroppo presto arenata *Melenis*¹¹⁸, le trattative con D'Annunzio per il libretto di *Francesca* e l'inizio della relativa partitura. Seguendo gli interessi delle due opere, in maggio e giugno viaggia tra Francia e Gran

¹¹⁶ Il 27 luglio 1919 a Pesaro era stata rappresentata *La via della finestra*; nei primi mesi del 1920 va prendendo forma l'idea di *Giulietta e Romeo* che andrà in scena a Roma il 14 febbraio 1922; tra il '19 e il '20 cominciano anche i contatti per *I cavalieri di Ekebù*.

¹¹⁷ Nel febbraio 1911 *Il Grillo del Focolare* era stato rappresentato a Nizza. Ma è nel '12 che la scena diventa compiutamente internazionale: in febbraio a Madrid viene eseguita la *Serenata medioevale*; tra giugno e settembre *Conchita* percorre l'America del Sud (Buenos Aires, Rosario, Bahía, Montevideo, Rio de Janeiro, S. Paolo, S. Cruz, Santiago) e in giugno è allestita a Londra; e inoltre «esistono delle serie trattative per eseguir[la] in moltissime città dell'estero compresi i primi centri dell'America del Nord», come scrive Zandonai a D'Atri il 30 aprile 1912, *ERZ* 7.

¹¹⁸ La prima al Teatro Dal Verme di Milano è del 13 novembre, seguita da una serie di repliche di successo; ma il cammino dell'opera si fermerà con la stagione romana al teatro Costanzi nel marzo del 1913.

Bretagna con esposizione quindi a incontri e climi artisticamente stimolanti¹¹⁹.

Sul piano personale è anche l'anno della conoscenza e subitanea amicizia con Nicola D'Atri¹²⁰, il critico romano che resterà poi per un trentennio suo corrispondente e consulente artistico privilegiato, aprendogli opportunità professionali e ulteriori orizzonti culturali. Ed è l'anno in cui si stringe la relazione con Tarquinia Tarquini, nata sulle tavole del Teatro Dal Verme¹²¹. Anche se nel settembre la cantante parte per il lungo tour di *Conchita* negli Stati Uniti, il mese precedente la presentazione in famiglia aveva ufficializzato un'unione cresciuta fra teatri italiani e montagne trentine.

Possiamo chiederci quanto la biografia sentimentale entri nella scelta dei singoli testi e soprattutto in questa particolare nicchia che Zandonai cura proprio in uno dei momenti creativi più ribollenti. A lasciarci guidare dalla dedica, dovremmo riconoscerla come un doppio segnale: non un atto di stima, riconoscenza o galanteria sociale, ma un attestato pubblico, insieme omaggio artistico (alla trionfatrice di *Conchita*) e dichiarazione amorosa. Abbastanza inspiegabilmente, nella corrispondenza non si trova nessuno spunto rispetto alla genesi e al percorso compositivo-editoriale di queste liriche; forse è il turbine teatrale che soffoca ogni testimonianza da parte dell'autore, ma è ancora più curioso che nemmeno l'autobiografia di Tarquinia (non esente da tratti di autocompiacimento) ne faccia cenno.

La sottotraccia affettiva sui tre frontespizi sembra poco consona al carattere riservato di Zandonai. È vero che, benché stampato in Italia, questo *bouquet* musicale, tutto in francese e con l'etichetta della filiale parigina di rue de la Pépinière, si presenta come un prodotto di respiro e destinazione cosmopolita, stemperando ogni tratto biograficamente

¹¹⁹ «[...] da Parigi mi porterò poi a Londra per Conchita che andrà in scena al Covent Garden verso la fine di maggio». Dalla lettera a D'Atri del 30 aprile 1912, *ERZ* 7.

¹²⁰ Sempre nella lettera del 30 aprile il musicista riconosce con candore il significato di questo incontro: «Fra i vantaggi che mi sono derivati dall'esecuzione della mia opera a Roma ho sempre pensato che il più grande è stato quello di aver potuto conoscere un artista geniale, serio e galantuomo come Lei. A questo vantaggio si è aggiunto più tardi il grande piacere di essere da Lei trattato come un sincero amico; cosa assai bella e consolante perché non [si] riesce sempre di diventare amici delle persone che si stimano».

¹²¹ «La sera del 14 ottobre [1911], io trionfo come artista, e trionfo nel cuore del compositore! Perché Zandonai mi ama... e dal 14 ottobre noi siamo legati: per giuramento e per 'il bacio', proprio come dice Conchita al primo atto». TARQUINIA ZANDONAI TARQUINI, *Da 'Via del Paradiso al n° 1'*, Rovereto, Arti Grafiche Manfredi, 1955, p. 131.

compromettente. Ma proprio in questa accentuazione internazionale non è difficile riconoscere lo zampino promozionale dell'editore che ha trovato un *suo* autore e che esibendo la coppia autore-interprete capitalizza e rinforza il momento della popolarità di entrambi.

Se ci soffermiamo su questi dettagli esteriori è solo nel tentativo di rendere più presente il contesto di questo trittico che, nello specifico repertorio zandonaiiano, ha caratteri e funzione di particolare rilevanza. Nati in un breve giro temporale e scritti a notevole distanza dalle ultime liriche, i tre brani si inseriscono in un sentire comune¹²² ma soprattutto parlano di una nuova ricerca stilistica più che di un'urgenza espressiva autobiografica.

Anche senza voler ridurre le liriche del 1912 a pagine di esercitazione funzionale, la loro collocazione cronologica e il linguaggio che le accomuna ne dimostrano il valore di sperimentazione consapevole nel passaggio dall'estetica di *Conchita* a quella di *Francesca da Rimini*. Colpito personalmente dalla presenza intellettuale ed emotiva di Gabriele D'Annunzio, Zandonai sembra prepararsi ad un indispensabile avanzamento stilistico. Di questo la scelta della lingua e dei testi è già significativa; se quella francese era stata e avrebbe continuato ad essere fino all'ultimo la letteratura di riferimento privilegiata¹²³, qui si tratta contemporaneamente di diventare partecipe di un movimento innovativo anche ingaggiando la lotta con l'angelo di una lingua diversa.

Il suo temprare nella Senna altri mezzi espressivi probabilmente si appoggiava su una familiarità con *mélodies* francesi circolanti in salotti trentini e milanesi, potenziata dai suggerimenti di Casa Ricordi¹²⁴ e da un personale allargamento di prospettiva¹²⁵; anche se Debussy¹²⁶ e Fauré

¹²² Il tema è ampiamente illustrato in GUIDO SALVETTI (a cura di), *Poesia e musica nella Francia di fine Ottocento*, Milano, Unicopli, 1991.

¹²³ Non solo da qui venivano i soggetti di *Melenis* e *Conchita*, ma una lunga teoria di ipotesi percorrerà i successivi trent'anni, concretizzandosi solo in *Una partita* (1933) dal *Don Juan de Marana* di Alexandre Dumas padre. MIREILLE ZANDONAI, *Riccardo Zandonai e la letteratura francese*, in «Quaderni zandonaiiani» 1, Padova, Zanibon, 1987.

¹²⁴ Vedi la segnalazione di *L'embarquement pour Cythère* di Émile Veyrin propostogli nel 1908 per cui parla di «finezza squisita e abbastanza adatto al mio temperamento [...] colore malinconico e suggestivo [...] dettagli raffinati». Lettera a Giulio Ricordi, Sacco 27 dicembre 1908; Archivio Ricordi) o la più recente *Sœur Béatrice* di Maeterlinck avvicinata nel 1911.

¹²⁵ Aveva assistito a *Pelléas et Mélisande* (Scala, aprile 1908), al *Boris Godunov* (Scala, gennaio 1909), a *La Vestale* (Scala, febbraio 1909), ad *Elektra* (Scala, aprile 1909), solo per citare esempi potenti e documentati.

¹²⁶ A proposito del *Prélude à l'après-midi d'un faune* (l'individuazione dell'opera, che

gli erano noti da tempo, l'aggiornamento linguistico e intellettuale fornito dalla recente permanenza francese è indubitabile.

La triade dei poeti rappresentati è piuttosto curiosa: il mitico Verlaine, il salottiero Mendès, il regionalista Tiercelin hanno in comune solo vagamente un'appartenenza simbolista. Questa scelta sembra non essere legata ad uno stile o ad una tematica, quanto piuttosto ad un clima di cui appropriarsi con nuovi mezzi, attraverso un esercizio di 'variazione su un non-tema'. Nel vasto panorama di fronte a cui si trova, Zandonai si muove ad istinto, letteralmente ad orecchio, cercando sia la parola musicale che la situazione emotivo-psicologica. Assumendo la sequenza del numero di edizione, si scivola dall'estenuato clima di *Ariette*, al contemplativo impressionismo di *Coucher de soleil à Kérazur*, alla sensualità esibita di *Soror dolorosa*.

Il pleure dans mon coeur. Per *Ariette*¹²⁷ Zandonai ha alle spalle le raffinatissime *mélodies* di Debussy e di Fauré¹²⁸; ma la sfida (quasi un compito autoassunto) è nel misurarsi con questa quintessenza della poetica del *précis* e dell'*indécis*¹²⁹; l'oscillazione, anzi ambivalenza, tra dato oggettivo e interiorità, il geniale restare in bilico tra banalità e acutezza psicologica. Incarnazione del celebre «de la musique avant toute chose» verlainiano, i brevi esametri hanno un ritmo ed un carattere liquido e iridescente grazie a rime che innervano tutto il verso, allitterazioni, anfore, ripetizioni e altre particolari scelte fonico-espressive. Nella circolarità formale si resta impaniati nello *spleen*, nella condanna ad un languore infinito.

L'*Ariette* di Zandonai nasce nel silenzio di una quadrupla 'p' su un ambivalente pedale di Mi (dominante? tonica?) tenuto fino alla fine. Tutto

Zandonai indica genericamente come *Preludio*, si deve a Guido Salvetti) segnalatogli da Gianferrari, risponde al vecchio maestro: «Mi sembra uno dei lavori più chiari e più ispirati del maestro francese», confermando una conoscenza ampia del repertorio debussiano; interessante l'uso dell'aggettivo «chiaro», indicatore di una qualità da lui stesso evidentemente ricercata. Lettera a Gianferrari del 25 gennaio 1909, ERZ 130M.

¹²⁷ Il testo è la notissima *Il pleure dans mon coeur*, terza poesia delle nove dal titolo *Ariettes oubliées*, contenuta nelle *Romances sans paroles* (1874).

¹²⁸ Risale al 1888 sia la pubblicazione delle *Ariettes oubliées* di Debussy che delle *Chansons* op. 51 (tra cui *Spleen*, sullo stesso testo verlainiano) di Fauré. Numerosi altri autori avevano affrontato questo Verlaine o lo avrebbero fatto successivamente; tra altre pubblicate nello stesso 1912 ricordiamo la resa musicale di John Alden Carpenter. In Italia Ettore Panizza aveva pubblicato nel 1899 le sue *Ariettes oubliées* op. 24 n. 7, presso Ricordi.

¹²⁹ Principi verlainiani contenuti nell'*Art poétique* (1874) pubblicata in *Jadis et naguère*.

si svolge in un registro medio-acuto, trasparente, appena illuminato da piccoli tocchi di luce. Il ritmo circolare porta insieme fluidità e sospensione accentuate dall'alienante ritmo puntato del pedale. Al posto della trama ondeggiante e della quadratura ritmica della veste debussiana qui troviamo un procedere ostinato, essenziale, che dimezza il percorso delle 80 battute della *mélodie* francese. Dove Debussy dà respiro alle quartine, con cesure a metà strofa, Zandonai tiene un discorso più compatto e lineare, scegliendo una sola cesura secca con cambio di tempo (binario e *Un po' più mosso*): un modo scoperto per anticipare l'intensificazione semantica della seconda parte.

Il canto procede per frasi brevi (in coerenza con la versificazione rapida e ondeggiante), quasi sempre a conclusione discendente, come in un continuo ripiegarsi. C'è una curiosità melodica: questo testo di tristezza urbana, in cui ci si identifica e ci si aliena, viene cantato su una melodia dal profilo orientaleggiante (che ritorna nella conclusione sospesa sulla sensibile); melodia che prosegue poi con procedimenti permutativi, riprese letterali (ultimo verso delle prime due strofe), varianti modali (il consueto alternarsi maggiore/minore). Un omaggio a Tarquinia-Conchita, attraverso moduli caratteristici dell'opera (2^e eccedenti, cromatismi, ostinati)? O l'integrazione di segnali folklorici in un linguaggio aperto, internazionale? Benché il sostegno al canto sia solo implicito o addirittura confermato *a posteriori*, si respira una coesione particolare che illustra quel principio di derivazione della melodia dall'armonia, proclamato dall'autore. Introduzione e coda strumentali non sono che un piano di sfumature, prolungamento del silenzio d'origine e scivolamento in quello conclusivo senza altri elementi che attenuino l'impressione del canto sospeso.

Coucher de soleil à Kérazur. Benché qualcuno all'epoca abbia dato a questo brano un'interpretazione esotica, collocando Kérazur in qualche latitudine lontana, siamo invece in piena Bretagna, la regione di cui Tiercelin è l'appassionato ricercatore ed interprete¹³⁰.

Zandonai può aver trovato la poesia in una rivista o forse nella *Anthologie des poètes français contemporains*, compilata da Gérard Walch e edita da Delagrave nel 1906. Oppure potrebbe essersi imbattuto a Pa-

¹³⁰ Louis Tiercelin (Rennes, 1849-Paraná 1915) è il cantore e il ricreatore del folklore celtico. Anima attiva del movimento poetico bretone, fonda il «Parnasse Breton contemporain», quindi la rivista «La Revue d'Hermine», coltivando i *dîners celtiques* che Ernest Renan aveva avviato dal 1879 come promozione d'identità regionale.

rigi in alcune *mélodies* composte negli anni '80, solo per mano di musicisti francesi.

Sogno e tenerezza (cifra prevalente di Tiercelin) si ritrovano in questo rispecchiamento tra paesaggio e stato d'animo, ma la semplicità un po' stucchevole impedisce il corto circuito proprio dell'invenzione verlainiana dove nel continuo rimando di immagini e musicalità svanisce la distinzione tra significante e pluralità semantica.

Nuages gris, nuages bleus, nuages roses,
Vers quel pays lointain, dans le soir, fuyez vous,
Laissant à peine des reflets subtils et doux,
Sur les flots gris, sur les flots bleus, sur les flots roses?

Ainsi s'en vont, au loin, très subtils et très doux,
Dans le silence et la solitude, avec vous,
mes rêves gris, mes rêves bleus, mes rêves roses!

Rispetto all'evanescenza di *Ariette*, la pagina zandonaiiana porta una tessitura più carica, con una scrittura pianistica compatta e senza soste, ostinatamente arabescata come un interno di Vuillard. Il moto perpetuo anche qui è ancorato ad un pedale, anzi ad un basso ostinato su cui si riflettono le quartine discendenti all'acuto. Fino a metà brano l'accompagnamento occupa la zona acuta con un vago effetto di carillon (la trasparenza misteriosa del cielo o l'atemporalità del paesaggio), per poi calare in un registro più scuro, armonicamente prismatico, scortando così i sogni perduti ad incresparsi in brevi passaggi cromatici.

La quadratura ritmica investe anche il canto, caratterizzato nella prima strofa da slanci verso l'acuto che prolungano i versi con varia ampiezza, mentre alla terzina è riservato un trattamento discendente.

Più convenzionale, la veste musicale asseconda lo stile medio e manierato della poesia. Non mancano però l'interesse sul piano armonico e qualche sorpresa cadenzale di sapore arcaico; il senso di ricerca è accentuato da una serie di divergenze del canto rispetto all'abbraccio pianistico.

Dopo una pagina introversa e rarefatta come *Ariette*, *Coucher de soleil* è il momento contemplativo, pacificante, del trittico. Un quadro *naïvement* naturalistico, un'apertura di serenità sospesa e dolceamara, a cui fa seguito l'intimismo morboso di *Soror Dolorosa*¹³¹.

¹³¹ Rispetto al costume dell'epoca, e più ancora dell'entourage trentino di Zandonai, può colpire la dedica di un testo così esplicito a colei che era, e sarebbe stata ancora per anni, la fidanzata.

Soror dolorosa. Appartenente alla prima stagione creativa di Catulle Mendès, la poesia è contenuta nella raccolta *Soirs moroses* (1876) uscita nello stesso anno dell'ultimo volume del *Parnasse contemporain*¹³².

Reste. N'allume pas la lampe. Que nous yeux
S'emplissent pour longtemps de ténèbres, et laisse
Tes bruns cheveux verser la pesante mollesse
De leurs ondes sur nos baisers silencieux.
Nous sommes las autant l'un que l'autre.
Les cieux
Pleins de soleil nous ont trompés.
Le jour nous blesse.
Voluptueusement berçons notre faiblesse
Dans l'océan du soir morne et délicieux.
Lente extase, houleux sommeil exempt de songe,
Le flux funèbre roule et déroule et prolonge
Tes cheveux où mon front se pâme enseveli.
O calme soir, qui hais la vie et lui résistes,
Quel long fleuve de paix léthargique et d'oubli.

Il testo è un'epitome di quella «inspiration érotique rêveuse et trouble» a cui si accompagnano «les froideurs esthétiques et les rimes impeccables»¹³³ di un autore dinamico, ma di levatura modesta all'interno del movimento parnassiano.

La musica riflette il clima erotico, molle, l'estenuazione sensuale. Il movimento iniziale del pianoforte è un gioco ondeggiante ripetuto nella prima parte, poi variamente citato (brevemente o con espansioni), riassumendo le continue variazioni testuali sulla metafora dell'onda: la capigliatura sparsa, la voluttà cullante, l'«houleux sommeil», l'oceano della sera, il «long fleuve de paix léthargique et d'oubli». Il profilo melodico è impregnato dei valori semantici profondi del testo («mollesse» e «léthargie»); il suo procedere snerbato ha un'animazione ritmica su «voluptueu-

¹³² Del *Parnasse contemporain* Mendès (1841-1909) è collaboratore alacre e figura rappresentativa, benché la critica a lui contemporanea e posteriore lo consideri, con sufficienza, una «chenille ouvrière», un attivista ingegnoso più che una voce di rilievo. In data non precisata (ancora XIX secolo) *Soror dolorosa* diventa una *mélodie* per la penna di Gaston Carraud. Nello stesso 1913 il quasi coetaneo di Zandonai Vittorio Gui (1885-1957) pubblica una lirica sullo stesso testo per l'editore Margiotta di Roma. A Edoardo Pedrazzoli, poeta e compositore padovano (Este 1903-1996), si dovrà un'altra composizione sullo stesso testo, pubblicata a Venezia nel 1926.

¹³³ «Mendès, Catulle», voce curata da Daniel Madelénat nel *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994.

sement» (una quintina in pianissimo, quasi un madrigalismo) e si interrompe solo sull'irrompere del dato luminoso («le jour nous blesse»), unico passaggio in tutte le tre liriche segnato con un *forte*. La frequenza di armonie con quinta aumentata è un altro indicatore di mimesi linguistica, con l'assimilazione di moduli esatonali¹³⁴.

E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? [...] Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue¹³⁵.

Attraverso l'ampliamento del registro pianistico e delle sue sfumature dinamiche (abbondano tripli e quadrupli 'p' che pure si ritrovano anche nelle pagine d'adolescente) ed espressive, Zandonai affina la ricerca timbrica; anche l'impennarsi del sentimento (evidenziato da abbondanti forcelle) è incorniciato da *pianissimi* che, preparandolo, sembrano poi immediatamente soffocarlo. Con questo 'trittico del silenzio' Zandonai sembra perseguire una sublimazione del linguaggio, accentuando (con sforzo mimetico o personale acquisizione) quel parametro estetico dell'indefinito e dell'assenza che aveva cominciato a percorrere il Novecento e che in Italia trovava un'espressione paradigmatica in D'Annunzio, ombra incombente sul compositore immerso nel vortice di *Francesca*¹³⁶.

RIPRESA DI QUESTIONI

A quale mondo appartiene Zandonai, in base a quali riferimenti estetici va letta la sua opera? E la sua 'voce autentica' va ricercata in un percorso evolutivo continuo oppure si concentra in alcuni specifici momenti?

Si è già evidenziata la necessità di una ricognizione accurata dell'ambiente e delle relazioni degli anni di formazione; letture, conversazioni, scambi epistolari hanno accompagnato tutta la vita di Zandonai con una

¹³⁴ Guardato con sospetto per il suo «compromesso con il commercio teatrale» e tenuto ai margini della corrente di rinnovamento e promozione della musica strumentale animato da Alfredo Casella, Zandonai sarà presente in un cartellone della Società Nazionale di Musica con un'unica opera, appunto *Soror dolorosa*, eseguita all'Augusteum di Roma nel 1918.

¹³⁵ Daniele Glauro a Stelio Effrena in *Il Fuoco* (1900) di Gabriele D'Annunzio.

¹³⁶ Senza voler ridurre la composizione di queste pagine ad un ruolo accessorio, di esercizio propedeutico, è particolarmente forte la relazione fra breve lirica e opera teatrale *in fieri*; nel pieno del lavoro su *Francesca da Rimini* Zandonai si sofferma ad arricchire il suo vocabolario tecnico, immergendosi in atmosfere tematico-poetiche estreme.

cesura che corrisponde agli anni della prima guerra mondiale nel corso della quale il musicista consolida la scelta di vita pesarese, nonché il gravitare professionale e culturale sul mondo romano, sotto l'egida di Nicola D'Atri. Più interessante è il 'prima', l'*imprinting* ricevuto da un mondo culturale dalle molte polarità: l'adolescente a cui si offrono i misti repertori bandistici, religiosi, della musica da ballo colta e popolare, è anche un precoce frequentatore di salotti e dei loro repertori musicali ed è un appassionato studente che mescola un istinto di autodidatta con la regola dell'istruzione accademica.

Qualche anno fa Allorto lamentava che la «storia dei salotti musicali dell'Ottocento in Italia [sia] ancora da scrivere», aggiungendo che un lavoro in tal senso «non potrà essere che la somma di microstorie locali»¹³⁷.

Entrare nella realtà delle case eminenti tra Sacco, Isera, Rovereto (e nel reticolo di relazioni familiari con il resto dell'area trentina) permetterebbe di riconoscere meglio la specificità dell'ambiente e del suo influsso sul giovane Zandonai, figlio di una terra che era insieme periferia e avamposto di più mondi, in relazione con l'area italiana e con un'Europa che andava oltre quella asburgica.

Forse più che per altri autori, le liriche di Riccardo Zandonai sono il riflesso di un'epoca, anzi di più epoche, concentrato in un arco di tempo relativamente breve. La ricchezza espressiva di questo repertorio sembra corrispondere al periodo più felice e promettente dell'autore. Si è detto del ribollire di scrittura negli anni giovanili, con l'allargamento onnivoro a voci poetiche che via via saranno selezionate. La parentesi francese mostra lo sforzo riuscito del confronto con un testo candidamente impervio come quello di Verlaine, ma anche con la parola straniera e con diversi aspetti della *décadence*. Accompagnando la nascita delle opere di maggior rilievo (*Conchita*, *Francesca*), le tre liriche del 1912 appaiono l'acme di una parabola.

Nel dopoguerra, nonostante l'operosità innegabile, caratteriale, del musicista, si assiste ad una perdita di tensione, al privilegiare un piano di artigianalità dignitosa e sapiente, ma depotenziata dello slancio *d'antan*. In particolare per gli anni Trenta potremmo parlare di una caduta di illusioni, o meglio di un ritrarsi del momento sentimentale spontaneo; il mestiere e la caratterizzazione stilistica permettono di lavorare sulle varie occasioni testuali calibrando a seconda della destinazione rifrazioni

¹³⁷ RICCARDO ALLORTO, *La musica vocale da camera italiana dell'Ottocento*, in F. SANVITALE, *La romanza...*, p. 155.

melodiche e difficoltà tecniche. Se per altri compositori¹³⁸ il quadretto lirico continua ad essere spunto per arazzi più vasti o campo di sperimentazione, Zandonai si accosta alla pagina breve solo occasionalmente e per stimolo esterno, esibendo l'orgoglio dell'artigiano dalla scrittura sciolta¹³⁹.

Per un compositore che riconosce nella strumentazione il suo massimo valore, il bozzetto cameristico è un esercizio espressivo entro una camicia di forza, dove diventa essenziale spremere al possibile tutti gli altri parametri, lavorando soprattutto sulla voce, strumento che tanto lo affascina. Una volta trovata la sua cifra, Zandonai applica a questa una fondamentale fedeltà a se stesso, continuando a perseguire progetti di varia e ambiziosa natura, ma riservando le sue forze profonde all'espressione timbrica¹⁴⁰, quasi alla ricerca, o alla conferma, di un suo proprio *Naturlaut*.

Come dimenticare le immagini efficacissime sia a livello descrittivo che psicologico usate da Zandonai nel parlare del suo «borgo montano», in una evidente identificazione con Sacco?

Dalla conca dove ha avuto il capriccio di nascere, leva il campanile sottile su su, più che può, quasi a spiare verso la montagna veronese e oltre i monti di Trento, ascoltando il mormorio dell'Adige che va in cerca di paesi e di città, e il rumor dei venti che, passando a folate impetuose sopra i comignoli, raccontano le indiolate storie delle montagne; bestemmiano in tedesco d'inverno, cantando in italiano in primavera¹⁴¹.

¹³⁸ Sfogliando il repertorio lirico da camera di altri autori della generazione di Zandonai vediamo nette svolte, esplorazioni, corse stilistiche in avanti, riflessi (o meglio preannunciate) nel ricorso ad autori 'nuovi'. Pensiamo al Respighi delle liriche su versi di Shelley e Tagore (*Cinque liriche* del 1917) o della poesia armena del XIII secolo (*Quattro liriche su parole di poeti armeni* del 1921); per non parlare delle arditezze moderniste di una pagina come *E se un giorno tornasse* su versi di Vittoria Aganoor (1911).

¹³⁹ Ricorrono le osservazioni rispetto alla 'rapidità produttiva' di opere su commissione, a cui attribuisce evidentemente solo una valenza strumentale: «fatto in un momento» (*Ballade de Miss Hobbouse*), «due giorni» (*Campane!*), «due ore» (*Casa lontana*).

¹⁴⁰ «[...] l'opera di Zandonai si muta in luminosa sensualità, nella compiacenza di pure contemplazioni timbriche, di preziose magie coloristiche, è il piacere del suono in sé, il gusto per il timbro allo stato puro, dove ogni momento musicale si carica di un alone visionario che allarga il senso ad altro». FRANCO MELOTTI, *Je suis l'empire à la fin de la décadence*, in RENATO CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai: Atti del Convegno*, Milano, Unicopli, 1984, p. 95.

¹⁴¹ *Zandonai narrato da se stesso*, in «Comœdia», a. X, 15 luglio - 15 agosto 1928-VI, pp. 9.

LIRICHE DA CAMERA

Opus	Titolo	Autore del testo	Luogo e data	Publicazioni ¹	Discografia ²
RZ 25	<i>Un organetto suona per la via</i>	LORENZO STECCHETTI	Sacco 1895	2002	1968 1993 2002 2008 2011
RZ 39	<i>Invocazione</i>	ROSA VAGNOZZI	Sacco, 26 [...] 1897		
RZ 39	<i>Invocazione</i>	ROSA VAGNOZZI	Sacco, 26 [...] 1897		
RZ 34	<i>Eri il mio sol fior</i>	SÁNDOR PETŐFI	Sacco, 4 febbraio 1897		
RZ 37	<i>Fior di siepe³</i>	LORENZO STECCHETTI	Sacco, 11 febbraio 1897		
RZ 36	<i>Donna, vorrei morir</i>	LORENZO STECCHETTI	[Sacco], 1° marzo 1897		
RZ 32	<i>Quiete lunare</i>	ARTURO GRAF	Sacco, 6 marzo 1897		
RZ 35	<i>Brindisi</i>	LORENZO STECCHETTI	Sacco, 12 aprile 1897		
RZ 26	<i>Storia breve</i>	ADA NEGRI	Sacco, 20 aprile 1897		
RZ 38	<i>Non la destate</i>	[VITTORINO] TOMMASINI	Sacco, 16 maggio 1897		
RZ 27	<i>Il Calicanto</i>	[FABIO] GUALDO	Sacco, 20 maggio 1897		
RZ 28	<i>Serenata</i>	HENRY W. LONGFELLOW	Sacco, 27 giugno 1897		
RZ 29	<i>Il Sonno</i>	L. DAL FABBRIO	[Sacco], 28 giugno 1897		

¹ Indichiamo con le sole date di pubblicazione le raccolte: RICCARDO ZANDONAI, *Tre liriche per canto e pianoforte*, a cura di Adriano Bassi, Milano, Carisch, 1985; RICCARDO ZANDONAI, *Liriche da camera*, a cura di Yoshiko Sato, Tokyo, Doremi Music Publishing Co., 2002; RICCARDO ZANDONAI, *Melodie per canto e pianoforte*, Milano, Amici della Musica, 1907; RICCARDO ZANDONAI, *Melodie per canto e pianoforte*, Milano, Ricordi, 1913; RICCARDO ZANDONAI, *Liriche, per pianoforte e canto*, Bologna, Pizzi, 1920; RICCARDO ZANDONAI, *Liriche, per pianoforte e canto*, Bologna, Bongiovanni, [1924] [rist. 1962].

² Per i dati dei dischi, rimandiamo alla nota 9 del testo.

³ Melodia per Tenore. La nota è dell'autore, come negli altri casi in cui viene specificato il registro vocale.

Opus	Titolo	Autore del testo	Luogo e data	Publicazioni	Discografia
RZ 33	<i>Ave Maria</i>	CESARE ROSSI	Sacco, 1° luglio 1897		
RZ 42	<i>A te</i>	TOMMASO CANNIZZARO	[Sacco], 2 luglio 1897		
RZ 71	<i>No, non chiamarmi giovane</i>	LORENZO STECCHETTI	[Sacco], 8 luglio 1897		
RZ 40	<i>Bacio morto</i>	ADA NEGRI	Sacco, 10 luglio 1897		
RZ 30	<i>Di Sera</i>	CHIARUTTINI	[Sacco], 12 luglio 1897		
RZ 31	<i>Stelle cadenti</i>	LUIGI CONFORTI	[Sacco], 13 luglio 1897		
RZ 119	<i>Pregghiera della sera</i>	LORENZO STECCHETTI	[Sacco], 23 luglio 1897		
RZ 41	<i>Il contadino/La contadina</i> ⁴	EDMONDO DE AMICIS	[Sacco], 17 settembre 1897		
RZ 127	<i>La veste bianca</i>	LEOPOLDO MARENCO	[Sacco], 1897		
RZ 44	<i>Alla luna</i>	GIACOMO LEOPARDI	Sacco, settembre 1898		
RZ 45	<i>Vuoi tu venire?</i>	LINDA MAGRINI	Pesaro, 17 dicembre 1898		
RZ 46	<i>Ultimo Idillio</i>	GIOVANNI BERTACCHI	Pesaro, 20 dicembre 1898		
RZ 47	<i>Viola del pensiero</i>	ADA NEGRI	Pesaro, Natale 1898		
RZ 49	<i>Nell'aria della sera</i>	LORENZO STECCHETTI	Pesaro, 9 gennaio 1899		
RZ 50	<i>Una croce in camposanto</i>	ANTONIO GHISLANZONI	Pesaro, 12 gennaio 1899		
RZ 51	<i>Barcarola</i>	CESARE ROSSI	Pesaro, 15 gennaio 1899		
RZ 52	<i>Commiato</i> ⁵	ROMANO MONTINI	Pesaro, 23 gennaio 1899		
RZ 53	<i>Così!</i>	GUIDO MARANGONI	Pesaro, 4 febbraio 1899		
RZ 54	<i>In chiesa</i>	BEATRICE POZZI	Pesaro, 10 febbraio 1899		

⁴ Melodia per Tenore e Soprano.

⁵ Per voce di Baritono.

RZ 55	<i>Ora mesta</i>	GUIDO MARANGONI	Pesaro, 14 febbraio 1899		
RZ 48	<i>Ninna nanna</i>	EDOARDO LANNITA	Pesaro, 14 febbraio 1899	1985 2002	1968 2002 2008 2011 2013
RZ 56	<i>Dichiarazione</i>	ANTONIO GHISLANZONI	Pesaro, 1° marzo 1899		
RZ 57	<i>Serenata</i>	CESARE ROSSI	Pesaro, 22 marzo 1899		
RZ 59	<i>Rose pallide</i>	A. C.	Pesaro, 3 aprile 1899		
RZ 60	<i>Sogno ideale</i>	GUSTAVO CHIESA	Pesaro, 10 aprile 1899		
RZ 61	<i>Addio asilo de' miei primi anni</i>		Pesaro, 16 aprile 1899		
RZ 62	<i>Vaghi uccelli</i>	AUGUSTO PICCIONI	Pesaro, 20 aprile 1899		
RZ 63	<i>Ricordi</i>		Pesaro, aprile 1899		
RZ 64	<i>Ad una civetta</i>	FELICE CUOMO	Pesaro, 1° maggio 1899		
RZ 65	<i>Verso la morte</i>	MARCO GARELLI	Pesaro, 26 maggio 1899		
RZ 66	<i>Io non voglio saper quel che ci sia</i>	LORENZO STECCHETTI	Pesaro, 26 maggio 1899		
RZ 58	<i>Vano Desio</i>	MATTEO ORSOLANI	Pesaro, 31 maggio 1899		
RZ 67	<i>Ala di sogno</i>	NICOLA PALMA	Pesaro, 1° giugno 1899		
RZ 68	<i>Vien presso a me</i>	ENRICO PANZACCHI	Pesaro, 6 giugno 1899		
RZ 69	<i>Nell'orto</i>	ENRICO PANZACCHI	Pesaro, 20 luglio 1899		
RZ 70	<i>In alto</i>	LORENZO STECCHETTI	Pesaro, 1° settembre 1899		
RZ 116	<i>Ballata</i>	LORENZO STECCHETTI			
-	<i>Romanza</i> [Non pianger, non gioir]	ENRICO PANZACCHI			
RZ 114	<i>L'Ora</i>	ADA NEGRI	Sacco		

Opus	Titolo	Autore del testo	Luogo e data	Publicazioni	Discografia
RZ 123	<i>Il sorriso della madre</i> ⁶		1899-1900		
RZ 73	<i>Soffro. Lontan lontano</i>	ADA NEGRI	Pesaro, 24 febbraio		
RZ 87	<i>Visione invernale</i>	G. PAGLIARA	25 febbraio 1900	1907 1913 2002	2002 2011
RZ 74	<i>Che vuoi da me?</i> <i>La giovinezza mia</i>	ENRICO PANZACCHI	Pesaro, 21 aprile 1900		
RZ 75	<i>Triste ritorno</i>	ENRICO PANZACCHI	Pesaro, 17 agosto 1900		
RZ 72	<i>E te lo voglio dire</i> ⁷	ENRICO PANZACCHI	Sacco, 13 settembre 1900	C. Schmidl, Trieste, 1901	2011
RZ 43	<i>Povero vergognoso</i> ⁸		1900 ottobre	«Il Corriere musicale dei Piccoli», 1° giugno 1924	1983
RZ 76	<i>Lascia che io sogni</i>	ALFREDO PASTORE	Pesaro, 6 dicembre 1900		
RZ 77	<i>Fine di settembre</i>	GIOVANNI MARRADI	Pesaro, 24 dicembre 1900		
-	<i>Preludio</i>	ROMOLO QUAGLINO	Pesaro, 26 dicembre 1900		
RZ 92	<i>L'Asiuolo</i>	GIOVANNI PASCOLI	Pesaro, 11 gennaio 1901	1907 1913 2002	1968 1993 2002 2011
RZ 81	<i>Il Rosicchiolo (da Myricae)</i>	GIOVANNI PASCOLI	Pesaro, 19 maggio 1901	«La Lettura», dicembre 1933 2002	2002 2011
RZ 101	<i>Portami via!</i>	ADA NEGRI	Sacco, settembre 1901	1920 1924 2002	2002 2011

⁶ Per voce di bambina.

⁷ Melodia per Tenore.

⁸ Piccola melodia per voce di bambino.

RZ 79	<i>Ho sessant'anni e sento tuttavia</i>			Pesaro, 11 ottobre 1901		
RZ 78	<i>Attimo</i>	ADA NEGRI		1901	1985 2002	2002 2011
RZ 82	<i>Che spera?</i>	FABIO GUALDO		Sacco, 26 settembre 1903		
RZ 83	<i>Te solo</i>	ADA NEGRI		Sacco, 3 ottobre 1903		
RZ 84	<i>Dialogo notturno</i> ⁹	ENRICO PANZACCHI		Sacco, 6 ottobre 1903		
RZ 85	<i>Similitudine</i>	ENRICO PANZACCHI		Sacco, 7 ottobre 1903		
RZ 102	<i>Sotto il ciel</i>	VITTORIA AGANOR		Sacco, 13 ottobre 1903	1920 1924 2002	1968 1993 2002 2011
RZ 103	<i>La serenata</i>	VITTORIA AGANOR		Sacco, 15 ottobre 1903	1920 1924 2002	1968 1993 2002 2011
RZ 86	<i>Il suono del corno</i>	ALFRED TENINSON		Sacco, 28 settembre 1903		
RZ 80	<i>Ballade de Miss Hobhouse</i>	EDMOND ROSTAND		1903	Suppl. agli «Annales Politiques et Littéraires», 15 febbraio 1903 Bruxelles, Schott, 1903 2002	
RZ 89	<i>I due tarli</i>	HERBERT A. MILDMAY		16 febbraio 1904 ¹⁰	1907 1913 2002	2002 2011
RZ 100	<i>Mistica</i>	ADA NEGRI		Pesaro, novembre 1904	1920 1924 2002	2002 2011

⁹ Il brano è scritto per due voci, maschile e femminile, in dialogo, praticamente senza sovrapposizioni.

Opus	Titolo	Autore del testo	Luogo e data	Publicazioni	Discografia
RZ 183	<i>Madrigale</i>	GIANNINO ANTONA TRAVERSI	[1904]		
RZ 91	<i>Lontana</i>	GIOVANNI PASCOLI	[ante 1905]	1907 1913 2002	2002 2011
RZ 88	<i>Ultima rosa</i>	ANTONIO FOGAZZARO	[ante 1905]	1907 1913 2002	1968 2002 2011
RZ 121	<i>La serenata veneziana</i>	FABIO GUALDO	[ante 1905]		
RZ 120	<i>Risplende l'amor mio ne la funesta</i>	HEINRICH HEINE	[ante 1905]		
RZ 111	<i>Con gli angoli</i>	GIOVANNI PASCOLI	[ante 1905]	«La Lettura», marzo 1933 2002	2002 2011
RZ 98	<i>Mistero</i>	GIOVANNI PASCOLI	[ante 1905]	1920 1924 2002	1983 2002 2011
RZ 90	<i>Serenata</i>	GRAZIA DELEDDA	[ante 1905]	1907 1913 2002	2002 2011
RZ 110	<i>Idillio cosacco</i> ¹¹	ANTONIO FOGAZZARO	[ante 1907]	«L'Antologia musicale», dicembre 1930	2002
RZ 115	<i>Alba d'Aprile</i>	ANGIOLO ORVIETO	[ante 1907]		
RZ 117	<i>Ella cantava</i>	AURELIA CIMINO	[ante 1907]		
RZ 118	<i>O dolce notte</i>	VITTORIA AGANNOOR	[ante 1907]		
RZ 122	<i>Silenzio</i>	ANTONIO FOGAZZARO	[ante 1907]		

¹¹ «L'ultimo giorno del carnevale» è la nota autografa da cui si è ricostruita la data di composizione.

RZ 93	<i>Ariette</i>	PAUL VERLAINE	[1912]	1913 2002	2002 2013
RZ 94	<i>Coucher de soleil à Kérour</i>	LOUIS TIERCELIN	[1912]	1913 2002	1968 2002
RZ 95	<i>Soror dolorosa</i>	CATULLE MENDÈS	[1912]	1913 2002	
RZ 96	<i>Notti d'agosto</i>	CIPRIANO GIACHETTI		Firenze, Petrelli, 1913 2002	1995 2002 2011 2013
RZ 97	<i>Campane!</i>	ALDO PIZZAGALLI	[1919]	Groce Rossa Italiana, Ricordi, 1919 2002	2002 2011
RZ 99	<i>Notte di Neve</i>	GIOVANNI PASCOLI		1920 1924 2002	1983 1993 1995 2002 2011
RZ 104	<i>Per le nozze di Luciana Chiesa e Guido Gerli</i>	MARY TIBALDI CHIESA	1922		
RZ 105	<i>Domani (Una canzone di Natale)</i>	ARTURO ROSSATO	Pesaro, 11 dicembre 1928	«Il Secolo XX», 20 dicembre 1928 2002	2002 2011
RZ 106	<i>Tre vocalizzi</i>		1929	AA.VV, <i>Vocalizzi nello stile moderno con accompagnamento di pianoforte</i> , Milano, Ricordi, 1929	2013

¹¹ Per Soprano e Baritono.

Opus	Titolo	Autore del testo	Luogo e data	Publicazioni	Discografia
RZ 107	<i>Nera Nerella il cuore è un bambolino</i>	CARLO RAVASIO	Pesaro, ottobre 1930		
RZ 108	<i>Ti chiamo nera per la chionna nera</i>	CARLO RAVASIO	Sacco, 1930 novembre		
RZ 109	<i>L'amore</i>	CARLO RAVASIO	Pesaro, [193-]	«Rivista dell'Or», agosto 1935	2010
RZ 112	<i>Tema di sogni</i>			«La Lettura», marzo 1934 2002	2002 2010 2011
RZ 113	<i>Dormi mia bella dormi</i>		[1934]	<i>Trenta Ninne Nanne popolari italiane</i> , Roma, De Santis, 1934	2013
RZ 20	<i>Casa lontana</i> (<i>Canzone del clown</i>) Dal film <i>Un passo nella notte</i>	ARTURO ROSSATO	[1939]	<i>Casa lontana canto drammatico per voce di tenore e pianoforte</i> , Milano, Ricordi, 1939	2002 2010 2011