

GUIDO SALVETTI

TRADIZIONE ITALIANA,  
INFLUSSI FRANCESI E TEDESCHI  
NELLE OPERE DEL PRIMO ZANDONAI

Le recenti pubblicazioni promosse dal centro studi su Zandonai hanno già ampiamente impostato il rapporto tra il musicista roveretano e il suo tempo<sup>1</sup>. Condivido appieno l'impostazione di quegli studiosi, che non hanno mancato di rilevare i limiti e le riserve con cui Zandonai, soprattutto negli anni dopo *Francesca da Rimini*, visse l'evolversi della musica europea nell'alveo tracciato da Stravinskij (quello 'fauve' e quello 'neoclassico', per servirci di etichettature pur sempre comode per scandire le tappe del gusto del Novecento) e in quello del versante dodecafonico di Schönberg e della sua scuola. Vorrei qui però valorizzare quella ben più convinta adesione al clima culturale europeo che caratterizzò il quinquennio 1908-1913: gli anni, per Zandonai, delle tre opere con cui si fece conoscere e, pur con tante contraddizioni, apprezzare prima dell'incontrastato successo di *Francesca da Rimini*: da *Il grillo del focolare* a *Conchita* e a *Melenis*.

L'epistolario ci testimonia ampiamente di come sia vasta e profonda la conoscenza che il giovane Zandonai aveva acquisito negli anni di formazione. Furono anni di inesausta curiosità intellettuale che andava molto più in là del semplice ascolto o della semplice presenza nel pubblico. Ce ne convincono sia la pratica della copiatura delle partiture (ancora nel 1908 quando mandava al suo maestro Vincenzo Gianferrari

---

<sup>1</sup> Per il mio assunto sono risultati preziosi i contributi di DIEGO CESCOTTI sul tema della 'modernità' (*Zandonai-Rossato-D'Atri e la ricerca di una modernità possibile in Zandonai nella cultura del XX secolo*, Rovereto 2009, Atti del convegno 2004, pp. 85-104) e quello di FIAMMA NICOLODI (*Zandonai e la musica italiana del primo '900*, in «Quaderni zandonaiiani» I, Padova, Zanibon 1987, pp. 17-32).

la copia della monumentale *Agape degli apostoli* di Wagner)<sup>2</sup>, sia il lavoro che fece come orchestrale, violista o violinista, con lo scopo di conoscere ‘dall’interno’ tante opere e tante partiture<sup>3</sup>.

Non si è forse dato sufficiente rilievo al fatto che, negli anni della formazione e delle prime tre opere, Zandonai poté godere di un momento particolarmente felice nella vita musicale delle due città dove più spesso risiedette: Roma e Milano.

A Roma, dove svolse anche attività di orchestrale, l’orchestra di Santa Cecilia dava vita alle stagioni sinfoniche all’Augusteo: esistono dubbi sulla bontà dell’orchestra (viste le numerose reprimende dei direttori-ospiti, da Toscanini a Mahler)<sup>4</sup>, ma non ci sono dubbi sulla ricchezza della programmazione, che includeva la totalità del panorama compositivo europeo, da Strauss a Elgar, da Grieg a Rimskij-Korsakov, da De Falla a Sibelius<sup>5</sup>. Fu allora, in particolare, che Zandonai poté accostarsi ai poemi sinfonici di Richard Strauss, che considerava sulla linea evolutiva che, dipartendosi da Wagner, andava a mietere nuovi frutti nel genere sinfonico: già qualche mese prima aveva potuto studiare la partitura di *Also sprach Zaraturstra*, acquistata dall’amico Lino Leonardi<sup>6</sup>.

Negli anni 1908-1913 i soggiorni più frequenti furono a Milano, la città dominata dal genio di Toscanini che già nella sua prima esperienza direttoriale alla Scala (1901-1904) aveva portato a compimento – nonostante le remore filo-verdiane di Giulio Ricordi – la penetrazione in Italia dei massimi drammi musicali di Wagner: la Tetralogia, il *Tristano*, i *Maestri Cantori*, frammenti dal *Parsifal* (in attesa che, allo scoccare del 1914, lo si potesse interamente rappresentare). Né il giovane ansioso di

<sup>2</sup> CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l’amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983 (d’ora innanzi *Epistolario 1983*): la lettera che accompagnava la copiatura della partitura è la n. 40, da Pesaro, 16.12.1910.

<sup>3</sup> Cfr., nell’*Epistolario 1983*, le lettere al Gianferrari del 1902 da Roma, e del 1908-9 da Milano.

<sup>4</sup> Vedi lettera di Toscanini a Giuseppe Martucci del 15 febbraio 1905 (letta in HARVEY SACHS, *Toscanini*, Torino, EDT, 1981, p. 104). Per i difficili rapporti di Mahler con l’orchestra di Santa Cecilia, vedi soprattutto HENRY-LOUIS DE LA GRANGE, *Gustav Mahler: chronique d’une vie*, III vol., Paris, Fayard, 1984, pp. 215-219.

<sup>5</sup> Di non minore importanza furono le stagioni di musica da camera: cfr., dello scrivente, *Musica da camera: le specifiche ragioni*, in *Enrico di San Martino e la cultura musicale europea* (Atti del convegno di studi, Roma, 11-113 maggio 2011), a cura di Annalisa Bini, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2012, pp. 287-303.

<sup>6</sup> Che Strauss fosse generalmente considerato il più diretto e legittimo erede di Wagner, era peraltro indotto anche dal fatto che le composizioni di Mahler – e tanto più quelle di Wolf – fossero totalmente sconosciute o misconosciute.

conoscenza poté trascurare di frequentare gli affollati concerti di Toscanini, che i resoconti giornalistici ci descrivono come altrettanti trionfi: i concerti con la Società orchestrale scaligera, nella programmazione primaverile della Scala, ma anche nelle stagioni della Società del Quartetto; dal 1911 anche nel neonato Teatro del Popolo all'Umanitaria. La grande novità di quegli anni fu la conoscenza delle composizioni, sia pianistiche, sia orchestrali, di Debussy: ne ebbe gran merito, ancora, Arturo Toscanini con i concerti scaligeri dal 1905 in poi; a lui si deve anche la *prima* del *Pelléas et Mélisande* alla Scala nell'aprile del 1908.

Zandonai ebbe anche un'approfondita conoscenza del *Prélude à l'après-midi d'un faune*: sappiamo che se ne fece prestare la partitura e che la esaminò con estrema cura e interesse<sup>7</sup>. E fu, come per tutti i giovani della sua generazione, un'esperienza capitale, nonostante fosse in forte antitesi con l'interesse ancora vivo per Strauss, che culminò alla Scala nel marzo del 1909 quando assistette all'*Elektra*.

Quei soggiorni romani e milanesi furono, dunque, molto fruttuosi, come possiamo desumere, ancora una volta dall'epistolario: scrivendo al Leonardi, che nell'occasione si trovava a Vienna e gli scriveva delle opere al teatro di corte – siamo alla fine del 1908 – affermava di conoscere tutto quanto veniva colà programmato. Naturalmente non si trattava soltanto della conoscenza di autori stranieri: nella mentalità di Zandonai, espressa anche in tante lettere e interviste, persisteva pur sempre un'ideologia di fondo secondo cui ogni acquisizione dal panorama internazionale doveva poi necessariamente essere assimilata e in un certo senso trasfigurata dall'identità nazionale (italiana per elezione, anche se formalmente asburgica fino al 1918). Si veda, ad esempio, in una intervista del 1908: «Ho un'ammirazione altissima per Wagner, Beethoven e Schumann, ma nonostante questo ho sempre cercato che la mia musica fosse italiana, profondamente italiana»<sup>8</sup>.

Questo è, come si sa, un nodo critico molto importante per il giudizio su Zandonai e per un'appropriata interpretazione delle sue opere; per il *Grillo*, *Conchita* e *Melenis* in particolarissimo modo. Potremmo esprimere il dilemma con queste parole: «non è che forse tutto l'aggiornamento linguistico di queste opere appartenga a una superficie che

<sup>7</sup> *Epistolario* 1983, n. 24, Sacco 25.1.1909; «Ho ricevuto a suo tempo il preludio di Debussy, che ho passato in questo frattempo. Mi sembra uno dei lavori più chiari e più ispirati del maestro francese e sono grato a Lei, caro Maestro, di avermelo fatto conoscere. Ho incaricato mio padre di rispedirle subito quella partitura».

<sup>8</sup> RENATO CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai* - Atti del convegno (Rovereto 1983), Milano, Unicopli, 1984, p. 172, nota 2.

nasconde, a ben vedere, l'appartenenza al teatro musicale verista della prima maniera, quella di *Cavalleria rusticana*?». Di questo sembrano volerci convincere quelle esecuzioni, più o meno fortunate e affidate a mezzi di registrazione altrettanto fortunosi, di queste tre opere, da dove effettivamente emergono pagine violentissime come, nel *Grillo*, gli sfoghi improvvisi come quello di Edoardo nel primo atto<sup>9</sup>. Gli interpreti votati a un perdurante verismo hanno poi materia per i propri sfoghi sia nella parte del tenore Mateo in *Conchita*, sia, in *Melenis*, con la rabbia furente della protagonista ad inizio del terzo atto. Un contributo decisivo a questo tipo di interpretazione viene dalla scelta (o dalla necessità) di usare il pianoforte come indegno sostituto dell'orchestra ricca e variegata usata dal nostro autore, il quale era ben cosciente del problema quando sentenziava che lo «spartito rappresenta una caricatura di quella che è veramente la concezione in teatro»<sup>10</sup>.

Coloro che sposano 'italianità' con 'verismo' dovrebbero riflettere che il risaputo rapporto di Zandonai con Mascagni e in genere con l'opera italiana dei suoi anni trascende di molto il modello-*Cavalleria*. Negli anni in cui il giovane Zandonai fu allievo di Mascagni al Liceo Musicale di Pesaro (1898-1901), il maestro era stato già attirato nelle spire del decadentismo letterario: erano gli anni di *Iris*, dalla tavolozza orchestrale splendente arricchita dagli strumenti etnici; dalla vocalità sofferente della protagonista e dalla trasfigurazione straniante dello squillo tenorile di Osaka. Erano anche gli anni in cui il progetto mascagnano, già lungamente accarezzato, di un'opera di soggetto 'romano-antico' sulla scia dei drammi di Pietro Cossa, era giunto a un primo punto fermo, con la pubblicazione a Pesaro nel 1900 del libretto di *Vistilia* (come si sa destinata a essere parzialmente rifiuta nel *Nerone* nell'ulteriore travaglio più che trentennale)<sup>11</sup>.

Era abitudine di Mascagni di coinvolgere i suoi studenti di composizione nei lavori a cui si stava dedicando nel momento delle sue lezioni; ma, in ogni caso, il volto di Mascagni che il giovane Zandonai conobbe e ammirò fu certamente di un operista dalle complesse ricerche drammaturgiche, a cui si aggiungeva una dimensione sinfonica che discende-

<sup>9</sup> Alle parole «Ah vile, ah miserabile», Edoardo, «scattando in piedi e correndo verso la porta, il pugno alzato», in *forte* (da notare: non in *fortissimo*; e con un'orchestra fremente e cromatica, ma in *piano*), si attesta su due La acuti accentati e su tre Fa altrettanto accentati.

<sup>10</sup> *Epistolario 1983*, n. 53, da Milano 5.11.1912.

<sup>11</sup> Cfr. CESARE ORSELLI, *Pietro Mascagni*, Palermo, Epos, 2011, pp. 327-342: *Un puzzle per Nerone*.

va direttamente da un'importante pratica di direzione d'orchestra, dove avevano grande spazio Beethoven e Wagner. È poi ben noto che il cammino intrapreso con *Iris* continuerà lungo un tragitto ben riconoscibile, attraverso il wagnerismo-straussismo estremo di *Isabeau* fino all'incontro con il vate del decadentismo-simbolismo italiano: Gabriele d'Annunzio per *Parisina*, nata con l'intenzione di un '*Tristano* italiano', almeno quanto lo fu, nelle intenzioni di d'Annunzio, *Francesca da Rimini*. Le due opere, parti solidali di uno stesso momento della nostra storia culturale, andarono in scena a quattro mesi di distanza, nel novembre del 1913 (*Parisina*) e nel febbraio del 1914 (*Francesca*). Occorre ancora ricordare che l'allievo riscosse, in quel caso, un successo molto maggiore che il maestro: *Francesca* poteva infatti esibire un ritmo scenico e una drammaturgia serrata certamente assente in *Parisina*; e, per ciò stesso, le poté arridere un successo che all'opera di Mascagni mancò quasi del tutto.

Insomma, la costante ammirazione per Mascagni non fece che potenziare la ricerca di Zandonai verso l'assimilazione in contesto italiano delle esperienze europee. Il che non toglie che, soprattutto in *Melenis*, il debito mascagnano si renda evidente: mi riferisco in particolare al coro dell'epitalamio che emerge nel finale ad avvolgere in una nuova luce (quasi *Inno del sole*) la morte della protagonista. Questo riferimento avviene però con la raffinatezza del gesto che discende da elementi dichiaratamente francesi: fin dal preludio al secondo atto, per esempio, cresce l'importanza dell'intervallo di quarta eccedente (Re bemolle-Sol, sia melodico, sia armonico), emblema assoluto del *Prélude à l'après-midi d'un faune*; notevole, anche, il preteso arcaismo del coro tradotto in polifonia cinquecentesca: un'affinità con il *Martyre de St. Sébastien* di d'Annunzio-Debussy apparso a Parigi nel febbraio del 1911, un anno prima di *Melenis*.

A risultati analoghi potrebbe giungere una riflessione sul suo rapporto con le opere di Puccini. Si è forse enfatizzata indebitamente la disistima che il Nostro espresse nel 1908 nei confronti di *Tosca*<sup>12</sup>, certamente la più truculenta delle opere di inizio secolo<sup>13</sup>. Nel 1910, quando

<sup>12</sup> *Epistolario* 1983, n. 44, Pesaro 11.2.1908: «Nei giorni che fui nella gran città lombarda ho sentito alla scala tre spettacoli: il Crepuscolo, la Tosca e il Colombo. ... Il Crepuscolo che per me è la parte migliore della trilogia wagneriana, è colossale, immenso! [...] Non si può dire altrettanto della *Tosca*. Tu conosci le mie idee su quest'opera, che forse è un aborto ...».

<sup>13</sup> Intorno a *Tosca* si collocano i successi di Umberto Giordano: *Andrea Chénier* (1896), *Fedora* (1898) e *Siberia* (1903). *Adriana Lecouvreur* di Cilea è del 1902: si

l'ultima opera di Puccini era ancora *Madama Butterfly* (che lo stesso autore aveva definito «zuccherosa»), la disistima assunse i toni della condanna moralistica dell'«arte bottegaia», secondo uno degli argomenti più abusati negli ambienti de «La Voce» e del Futurismo nascente<sup>14</sup>. Non possiedo documentazione di come fu accolta da Zandonai *La fanciulla del West*, giunta in Italia proprio nell'anno di *Conchita*, il 1911. In quella partitura si venivano incontrando, come si sa, tutti gli interessi per la musica europea di quegli anni, che Puccini era venuto coltivando nella sua inesausta e faticosa ricerca di rinnovamento. Questo 'nuovo' Puccini veniva realizzando, con *La Fanciulla*, quell'ideale di un'opera *sinfonica e continua* che Zandonai teorizzò nel 1913, quando affidò all'amico Leonardi la descrizione del suo 'sistema'<sup>15</sup>.

Nessuna meraviglia, quindi, se il nostro autore si mostrò ben altrimenti rispettoso di fronte a uno dei successivi esiti di Puccini, quando scrisse, a proposito dei cori di suore in *Suor Angelica*: «Sono le consuete litanie della chiesa, ma come messe e con quale effetto!»<sup>16</sup>. A noi qui interessa sottolineare come nel momento in cui si fece più accesa la tensione di Zandonai verso le multiple esperienze europee, si trovò come compagno di strada non solo il Mascagni di *Isabeau* e di *Parisina*, ma anche il Puccini de *La fanciulla del West*. Come si sa, proprio quest'ultimo, in quanto antesignano dell'«opera internazionale», fu oggetto dell'esecrazione di Torre Franca<sup>17</sup>. L'intento denigratorio di costui si inseriva nella nuova ondata di nazionalismo che di lì a qualche mese esploderà nella retorica bellicista di d'Annunzio sullo scoglio di Quarto; ma, per quanto possiamo non condividere il giudizio negativo su Puccini, dobbiamo riconoscere che in quei libelli c'era un fondo di verità: effet-

---

tratta in tutti questi casi di un abbandono del modello-*Cavalleria* per un verismo ammantato di accurata ambientazione storica e di complessità psicologiche, a cui corrisponde l'adozione di uno 'stile di conversazione' basato quasi integralmente su un libero *declamato* sorretto da uno spesso e cangiante tessuto sinfonico (cfr., dello scrivente, *Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini; Il Novecento italiano. L'opera nella prima metà del secolo*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, a c. di A. Basso, Torino, UTET, 1996, II, pp. 435-86).

<sup>14</sup> *Epistolario 1983*, n. 35, Pesaro 9 maggio 1910: «Puccini io lo ritengo in conto di un mercante di terz'ordine perché spaccia dell'arte bottegaia».

<sup>15</sup> Nel 1913 Zandonai affidava all'amico Lino Leonardi la stesura del suo 'sistema'. Il saggio apparve nel primo numero della rivista «Pro Cultura. Rivista bimestrale di studi trentini» (cfr. la *Prefazione a Epistolario 1983*, non firmata ma attribuibile al curatore Claudio Leonardi, p. 40).

<sup>16</sup> Cit. in BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi trentini di Scienze storiche, 1977, p. 159.

<sup>17</sup> Cfr. FAUSTO TORREFRANCA, *Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Fratelli Bocca, 1912.

tivamente lo 'stile' delle opere italiane era venuto sempre più caricandosi di plurimi e persino contraddittori modelli internazionali: Wagner con Debussy; Musorgskij con Strauss. Si consideri, inoltre, la permanenza di alcuni elementi drammaturgici che venivano considerati parte della tradizione italiana: nel *Grillo* fa capolino l'atmosfera di 'idillio' con canzoncine sentimentali che si direbbero direttamente mutate dall'ormai lontano *Amico Fritz*; in *Conchita il colore locale* andaluso arresta con forme chiuse (danza e canzone) il flusso continuo del dramma; in *Melenis* la seduzione dell'etèra nel primo atto si affida a un'ampia canzone carica di melismi che vorrebbero essere arcaicizzanti.

Un'esecuzione completa, e con orchestra, di queste opere ci potrebbe meglio convincere che questi 'luoghi' della drammaturgia tradizionale italiana hanno una funzione di contorno, rispetto a un centro della ricerca zandonaiana, che risiede nel drammatismo sinfonico. Almeno in un passaggio dell'epistolario è dichiarata l'intenzione di utilizzare questi elementi tradizionali come concessione alle aspettative del pubblico: «*Melenis* [...] ha forse in sé gli elementi che possono trascinare un pubblico al successo immediato»<sup>18</sup>. Frutto di maggiore impegno fu per lui l'inserimento nelle opere di quegli episodi orchestrali autonomi che Verdi aveva criticato come una tendenza filo-wagneriana di «far ballare l'orchestra»<sup>19</sup>. Li possiamo forse far discendere dagli estratti sinfonici abitualmente desunti, in sala di concerto, dal *Tristano*, dalla Tetralogia o dal *Parsifal*. Li possiamo ritrovare in *Cavalleria rusticana*, nel *Ratcliff*, in *Manon Lescaut* e in tanti altri casi. Una di queste pagine, memorabile, sarà decisiva per il successo di *Francesca da Rimini* con il finale del primo atto. Nelle opere precedenti spiccano per complessità e drammatismo il preludio (cromaticissimo) al terzo atto del *Grillo del focolare*; in *Conchita* l'*Intermezzo nella strada*, che diventerà nel 1931 il brano sinfonico *Notte a Siviglia*, ma ancor più l'ampio preludio al quarto atto, quasi poema sinfonico con violino solista; in *Melenis*, l'intenso preludio al secondo atto.

Molte delle scelte drammaturgiche e musicali che contraddistinguono il percorso creativo delle tre opere che precedono *Francesca da Rimini* vanno dunque capite alla luce della disponibilità e della ricerca del nuovo, come esplicitamente dichiarato dall'autore nel 1909: «Sono sempre pronto a rendere appoggio a tutto ciò che sa di novità»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> *Epistolario* 1983, n. 53, Milano 5.11.1912.

<sup>19</sup> Cfr. la lettera di Verdi all'Arrivabene del 10 giugno 1884, in GAETANO CESARI e ALESSANDRO LUZIO (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913.

<sup>20</sup> *Epistolario* 1983, n. 34, Pesaro 26.11.1909.

Abbiamo dunque mostrato come per questa via entrino nella produzione di Zandonai plurime scelte drammaturgiche e musicali che troveranno in *Francesca* una singolare e felice sintesi. Intervenne però proprio allora, nel 1913, un diverso atteggiamento verso il 'moderno'. Quasi a ulteriore riprova di chi ha indicato nell'apparizione agli *Champs Élisées* del *Sacre du printemps* il 29 maggio del 1913 una discriminante tra modernismo e anti-modernismo<sup>21</sup>, colpisce che Zandonai se ne sia andato da Parigi pochi giorni prima dell'avvenimento tanto atteso, tra gli altri, dai giovani italiani che sarebbero stati chiamati della «Generazione dell'Ottanta», e che l'abbia poi giudicato «perverso»; né migliore considerazione egli riservò a Schönberg (il *Pierrot lunaire* «una terribile accozzaglia di suoni») e alla sua 'scuola'<sup>22</sup>. Si direbbe, insomma, che le porte della disponibilità e l'ansia verso il nuovo si fossero chiuse. E ci vollero pochi anni perché l'originalità della sintesi culminata in *Francesca*, a fronte del fervore creativo del dopoguerra (i Sei, il Jazz, il neoclassicismo, la dodecafonia, la nuova musica russa) apparisse ormai obsoleta.

---

<sup>21</sup> È, questo, un luogo ricorrente negli scritti di Alfredo Casella e di Gian Francesco Malipiero.

<sup>22</sup> Per i due giudizi cfr. F. NICOLODI, *Zandonai e la musica italiana...*