

SAVERIO PORRY PASTOREL

SUONO, LUCE E FORMA IN TRE OPERE STRUMENTALI DI RICCARDO ZANDONAI

LA 'PULSAZIONE' DI ZANDONAI

Verso la fine di *Sciame di farfalle*, ultima delle cinque «impressioni sinfoniche per orchestra» che formano la *Primavera in Val di Sole* (1915), compare un passaggio in cui l'intero materiale musicale si riduce a pochissimi elementi: brevi figure ripetute nel registro acuto, un flusso ritmico costante sorretto in altri registri da un battito uniforme e continuo, una linea melodica nel registro centrale, il tutto colorato da un'armonia cangiante, che, pur non esulando dal sistema tonale, non ne segue del tutto la logica (v. esempio musicale 1). La tecnica con cui in questo passaggio le varie figure musicali sono ordinate e relazionate fra loro è a tal punto peculiare di Zandonai da rendere una sua composizione immediatamente riconoscibile. Per semplicità tale tecnica verrà qui denominata 'pulsazione'.

Si tratta di una particolare vibrazione sonora, costante, periodica e in linea generale lieve, che appare sporadicamente in varie forme fin dalle composizioni giovanili, trova una sorta di codificazione in *Conchita* (1911), si sviluppa in tutte le opere della maturità e si dirama in altri percorsi fin negli ultimi lavori del compositore. Data la sua natura essenzialmente statica e ripetitiva essa fatica a inserirsi nell'impostazione tutto sommato tradizionale dei primi lavori, nei quali appare talvolta fuggevolmente come sfondo o come breve intromissione, e riesce a guadagnarsi un ruolo principale nell'Adagio del *Quartetto* (1904) solo per così dire truccandosi da figura musicale, come se potesse cioè essere sviluppata, cosa che in realtà non fa parte della sua natura. Da *Conchita* tale tecnica guadagna una posizione di rilievo, occupando intere sezioni, e Zandonai comincia a esplorarla nelle sue componenti costitutive di

Arpa

1. VI.

2. VI.

Vle.

Vle.

p ben cantato ed espressivo

Es. 1 - Zandonai, *Sciame di farfalle*.

ritmo, colore e intensità e nelle sue molteplici possibilità espressive. Al semplice impulso motorio che caratterizza alcune pagine di *Conchita e Melenis* (1912) si aggiungono così l'espressione di una lontananza indefinita nella *Serenata medioevale* (1909), la sospensione del tempo nel finale I di *Francesca da Rimini* (1914) e la ricerca di una particolare vibrazione della luce e del colore in alcune «impressioni» della *Primavera in Val di Sole*. Da un breve sguardo sui lavori successivi è possibile ipotizzare che Zandonai cerchi perlomeno fino all'inizio degli anni Trenta di mantenere una sintonia tra le componenti espressive, ritmiche, pittoriche e astratte della sua personale tecnica compositiva, raggiungendo in *Quadri di Segantini* (1931) un equilibrio perfetto, per poi virare nel periodo tardo verso un'esplorazione del lato più astratto della 'pulsazione', in cui la sua potenzialità espressiva viene riassorbita nel fattore

puramente sonoro e formale, mentre la ‘pulsazione’ stessa si ritrae sempre più sullo sfondo lasciando spazio alla linea melodica, come accade nella *Sinfonia Settecentesca* (1937) e nel *Trio-Serenata* (1943).

Nel passaggio sopra menzionato di *Sciame di farfalle* la ‘pulsazione’ appare nella sua forma più semplice, ridotta alle sue caratteristiche essenziali, ciò che rende tale passaggio particolarmente idoneo per l’identificazione delle caratteristiche basilari di tale tecnica.

L’orchestra è limitata ad arpa e ad archi divisi senza i contrabbassi, e gli elementi musicali utilizzati sono solo tre: una breve figura arpeggiata che compare ai primi due leggi dei primi violini divisi e all’arpa; una pulsazione in sedicesimi eseguita dal terzo leggio dei primi violini, dai secondi violini divisi e dal secondo leggio delle viole; infine una melodia nel registro centrale ai violoncelli. L’intera struttura si basa su un raddoppio sistematico dell’unità ritmica di base della semicroma. A un primo livello di articolazione i sedicesimi ribattuti in *pianissimo* dai secondi violini e dalle viole formano con la loro pulsazione un tappeto sonoro uniforme sul bicordo LA-DO. Un secondo livello di articolazione è ottenuto dallo sdoppiamento orizzontale del bicordo in una figura di duine di sedicesimi, che per moto contrario s’incrociano tra l’ultimo leggio dei primi e i secondi violini. Tecnicamente le duine sono un raddoppio della misura base di un sedicesimo, ma all’orecchio i due livelli non si distinguono e sono percepiti semplicemente come un flusso sonoro indifferenziato. A un terzo livello di articolazione appare nei primi violini una figura di quartine di semicrome che rimbalza su ottave diverse da un leggio all’altro, con un lieve effetto di spazializzazione sonora. Tale figura, che era apparsa già alternata tra i vari gruppi dei legni all’inizio di *Sciame di farfalle*, ha un’estensione raddoppiata rispetto alla duina di semicrome dei primi e secondi violini, arrivando a occupare metà battuta, e allo stesso tempo emerge dal flusso sonoro continuo con un grado maggiore di distinzione. Un arpeggio di crome in *staccato* dell’arpa segna un quinto livello di articolazione e un nuovo raddoppio dei valori, estendendosi sull’intera battuta. L’arpeggio media tra tutte le precedenti articolazioni, riproponendo il bicordo LA-DO del battito di base e articolandolo in duine che si alternano su ottave differenti. Al centro sonoro dell’insieme, infine, nonché al livello più alto sia di articolazione sia di durata, si staglia la melodia in *piano, espressivo* dei violoncelli proveniente dalla seconda delle «impressioni sinfoniche», e che si compone di incisi melodici estesi per due battute. La linea melodica è in questo contesto solo uno degli elementi che configurano l’architettura del passaggio – l’elemento pienamente distinto che emerge per gradi

dal pulsare sonoro elementare e indistinto, e il cui particolare respiro melodico è determinato dal rapporto col battito cardiaco del resto dell'orchestra.

Nell'articolazione della melodia, dopo qualche battuta s'intromettono terzine che ne fanno slittare gli accenti rispetto al ritmo a due tempi della pulsazione. La sovrapposizione di ritmi a due e a tre tempi tipica di Zandonai appare qui ridotta alla sua forma più elementare. Esempi notevolmente più complessi ed estesi di sovrapposizioni e slittamenti ritmici si trovano anche nei due movimenti centrali della *Primavera in Val di Sole*, *Nel bosco* e *Il ruscello*. La non coincidenza degli accenti della melodia con quelli della pulsazione ritmica determina un'indifferenza rispetto alla scansione della battuta. L'effetto è quello di una linea fluttuante, quasi priva di punti d'appoggio, mentre allo stesso tempo la pulsazione ritmica è svincolata dalla semplice funzione di accompagnamento e diviene elemento musicale indipendente.

Da un punto di vista armonico, il passaggio in *Sciame di farfalle* è costituito da un continuo scivolare dei singoli suoni o accordi di tono o semitono, con ritorno periodico alla triade di partenza. Persiste un ancoraggio tonale, pur allentato, ma altrove, e già all'interno della stessa *Primavera in Val di Sole*, il collegamento residuo con la tonalità si attenua fin quasi a divenire irrilevante. Per esempio, la seconda delle cinque impressioni, *Nel bosco*, è armonicamente impostata su un'oscillazione tra le tonalità di MI MAGGIORE e RE MAGGIORE, con esteso ricorso a cromatismi, appoggiature, note di passaggio o improvvisi scivolamenti al modo minore. L'intero complesso armonico però talvolta scivola liberamente di un semitono, secondo una logica di pura vicinanza fisica dei toni che ricorda la musica di Claude Debussy (1862-1918). Tuttavia anche in questi casi Zandonai mantiene residui di funzioni armoniche come il passaggio alla sottodominante o alla dominante, evita quindi un campo accordale costruito esclusivamente attraverso l'oscillazione di suoni, come quelli utilizzati in quegli anni per esempio da Alban Berg (1885-1935), Alexander Zemlinsky (1871-1942) o Franz Schreker (1878-1934).

La 'pulsazione' in Zandonai è in linea generale contraddistinta anche da un timbro scintillante e variegato e da un'orchestrazione trasparente, formata da una stratificazione di piani sonori e timbrici spesso distribuiti su differenti famiglie o combinazioni strumentali. Nel passaggio da *Sciame di farfalle* le sfumature che differenziano i vari piani sono ottenute attraverso una meticolosa distribuzione delle masse sonore, dei timbri e delle figure. La disposizione degli archi, divisi e senza contrabbassi permette al timbro dell'arpa di emergere in maniera netta;

al tempo stesso le funzioni delle singole sezioni degli archi sono ben differenziate e calibrate attraverso la divisione dei leggii di violini e viole. L'arpa non si fonde col gruppo degli archi, ma grazie al particolare rilievo della figura musicale che le è affidata forma un piano sonoro a sé stante. La linea melodica, affidata ai violoncelli, emerge chiaramente sulle altre figure per massa, timbro e intensità. I violoncelli suonano difatti uniti mentre le altre sezioni sono divise per due o per tre; inoltre, unici nel gruppo degli archi, non partecipano alla pulsazione in sedicesimi. La distinzione timbrica della linea è mantenuta anche nel passaggio di registro della melodia a viole e violini, attraverso l'affidamento a strumenti solisti. Per quanto riguarda le altre figure, la quartina di sedicesimi, che all'interno della pulsazione già di per sé si staglia sul resto in virtù della sua conformazione modulare, si alterna tra i primi due leggii dei primi violini, quindi è affidata a un numero molto ristretto di esecutori. Come accennato sopra, l'alternanza di registro tra un leggio e l'altro crea un lieve effetto spazializzante all'interno del timbro dei violini. Anche le duine di sedicesimi sono affidate al timbro dei violini e distribuite su due leggii tra primi e secondi violini, ma con un impatto sonoro completamente diverso, considerando che ognuno dei leggii esegue in maniera continuata una diversa variante della figura. Il bicordo LA-DO della pulsazione in sedicesimi, elemento ritmicamente e armonicamente portante, è distribuito tra i secondi violini e le viole in un numero di leggii variabile fra tre e quattro, in modo da differenziarsi con sfumature minime al suo interno, per altezze, timbro e spazio. Zandonai è un maestro della differenziazione minima, i modi in cui la attua all'interno della *Primavera in Val di Sole* sono molteplici. Per esempio nel terzo movimento, *L'eco*, in un bicordo tenuto di armonici con sordina eseguito dai primi violini divisi il suono superiore è da eseguirsi sulla seconda corda e quello inferiore sulla terza (v. esempio musicale 2), mentre qualche pagina dopo lo stesso bicordo è distribuito su altezze differenti tra quattro diversi leggii dei primi e secondi violini e delle viole, con timbro differenziato per ogni leggio: suono normale per un leggio dei secondi violini e, un'ottava sotto, per le viole; sulla quarta corda per i primi violini, in armonico con sordina e sulla seconda corda per un altro leggio dei secondi violini. Altrove la differenziazione avviene attraverso la compresenza di alterazioni differenti sugli stessi suoni: per esempio al numero 1 di *Alba triste*, primo movimento della *Primavera in Val di Sole*, si ha un effetto di sdoppiamento tra il LA BEQUADRO intonato da primo oboe, secondo clarinetto e primo corno e il LA BEMOLLE dei primi violini (v. esempio musicale 3). Si tratta in questo caso semplicemente dell'unico accordo maggiore-minore in un passaggio di due

Cl. in La
 (pp) (con sord.)

Cor. in Fa
 1.
 (p)

Tr. in Sib
 3. e 4.
 (p)
 1. e 2.
 (pp)

1. Vl.
 con sord.
 2a. corda
 (pp)
 3a. corda
 con sord.
 2a. corda

2. Vl.
 con sord.
 (pp)
 con sord.

Vle.
 (ppp)

Vlc.
 (ppp)

1.2. Ob. *p dolce*

Cor. ingl.

1.2. Cl. in Sib *p dolce*

2. Fag. e C. Fag. *(p) dolce*

Cor. in Fa *pp*

Timp. *ppp*

Arpa *(pp)*

1.2. Vl. (unis.) (4a. corda) *(p) f espress.*

Vle. *p pizz.*

Vcl. *(pp) p*

Cb. *pp*

Es. 3 - Zandonai, *Alba triste*.

battute costellato da false relazioni e caratterizzato nell'insieme da una oscillazione continua tra maggiore e minore. Altri esempi simili sono sparsi per tutta la partitura. Per il linguaggio musicale dell'epoca l'uso della seconda minore o di accordi maggiori-minori non rappresenterebbe di per sé nulla di strano, ma nella partitura di *Primavera in Val di Sole* tale sovrapposizione assume il profilo particolare di una sorta di sfocatura di un accordo tonale o di singolo suono, come se i contorni dell'oggetto musicale non fossero del tutto distinti.

Riassumendo, le caratteristiche distintive della 'pulsazione' sono: una scansione ritmica costante dalla quale si diramano molteplici figure ritmiche ripetute, attraversata da una melodia generalmente nel registro centrale; una campitura armonica estesa a grandi macchie, di solito pressoché priva di modulazioni ed eventualmente solo oscillante su toni vicini; un'orchestrazione trasparente e scintillante, prodotta dalla sovrapposizione di diversi strati timbrici indipendenti e differenziati. Alla gerarchia di melodia e accompagnamento si sostituisce l'idea di uno spazio sonoro creato dalla pulsazione ritmica attorno alla linea melodica. Le strutture più direttamente legate alla dimensione temporale, come lo sviluppo tematico e le concatenazioni armoniche, perdono la loro preminenza, senza ancora essere del tutto eliminate, mentre l'elemento timbrico legato alla pura presenza del suono assurge al primo piano, senza con questo divenire l'elemento dominante.

Un esempio di come la struttura base della 'pulsazione' può ampliarsi si trova sempre in *Sciame di farfalle* qualche pagina più avanti rispetto all'esempio descritto sopra. In corrispondenza del «Sostenutissimo» al numero 7 (v. esempio musicale 4) la melodia si amplia di valori, registri e intensità, estendendosi anche a tutti i primi violini e agli oboi; le figurazioni veloci dei primi due leggi dei primi violini passano ai secondi; le duine di semicrome, spodestate dai secondi violini, occupano il primo leggio delle viole, prima inattivo, e si spostano anche sui flauti e i clarinetti, allargandosi ad altri registri; i sedicesimi ribattuti si concentrano su un unico suono in modo da mantenere bilanciata la loro presenza; l'arpa intensifica la sua attività, sostenuta anche da interventi del triangolo, mentre il bicordo tenuto dei fagotti, che inizialmente rafforza il battito dei sedicesimi, si espande in un vasto accordo di tromboni, corni e fagotti, aggiungendo un ulteriore elemento timbrico al quadro. In corrispondenza dell'accordo dei fiati anche la melodia si rafforza, coinvolgendo i contrabbassi e il clarinetto basso. L'ampliamento dell'organico e l'arricchimento timbrico portano a una semplificazione dell'insieme, che si riduce a un contrasto tra il piano dei suoni veloci pulsanti e quello dei suoni tenuti, nel quale le figure musicali iterate e la

7 **Sostenutissimo**

1.2. Fl. *a 2 ppp dolcissimo*

1.2. Ob. *ppp*

1.2. Cl. in La *ppp*

Cl. basso in La *ppp*

1.2. Fag. *ppp*

1.2. Cor. in Mi *ppp*

3.4. *ppp*

1.2. Trb. *ppp*

3. e Tuba *ppp*

Timp. *pppp*

Tamb. *ppp* *sul metallo*

Triang. *ppp*

Arpa *ppp*

7 **Sostenutissimo**
Tutti

1. Vi. *p*

2. Vi. *p*

Ve. *p*

Vcl. *p*

Cb. *p con anima, cantando*

ppp tutto svcc

Es. 4 - Zandonai, *Sciame di farfalle*.

melodia perdono qualsiasi rilievo. L'allentamento delle funzioni tonali nell'armonia contribuisce a far perdere al passaggio un senso di direzionalità, e la percezione del tempo si sospende.

Un'analoga sospensione del tempo si verifica anche poco oltre nel particolarissimo finale del brano: sui lunghi suoni tenuti degli ottoni coi fagotti, i violoncelli e i contrabbassi e su un continuo tappeto percussivo di triangolo, tamburo, grancassa e tam-tam e arpeggi vorticosi dell'arpa, un piccolo modulo arpeggiato di due quartine di crome è ripetuto variato da violini viole legni e campanelli per 15 volte di fila prima dell'accordo finale (v. esempio musicale 5). L'accordo finale viene a trancare un processo che potrebbe virtualmente riprendere senza sosta, non ne rappresenta in alcun modo una risoluzione. Similmente nel finale de *Il ruscello* l'accordo di chiusura appare quasi inaspettato, come se venisse a interrompere arbitrariamente lo scorrere continuo della musica.

Esempi di pulsazione musicale si trovano sparsi in tutti e cinque i movimenti della *Primavera in Val di Sole*, ma compaiono anche in quasi tutte le opere teatrali, almeno da *Conchita* (1911), e in molti altri pezzi strumentali, sia precedenti, come la *Serenata medioevale* del 1909, sia successivi, come i *Quadri di Segantini* (1931) o il *Concerto andaluso* (1934). Varianti di tale procedimento compaiono anche in alcune liriche da camera, come l'*Ariette* su testo di Verlaine (1912), e in composizioni strumentali tarde come la *Sinfonietta settecentesca* (1937) e il *Trio-serenata* (1943). Anticipazioni di tale procedimento si trovano però già nell'Adagio del giovanile *Quartetto in sol maggiore* del 1904.

SUONO E LUCE DA WAGNER A DUKAS

Un modello precedente della 'pulsazione' di Zandonai può essere individuato in alcuni passaggi delle opere di Richard Wagner (1813-1883), tecnicamente non tanto nel *Mormorio della foresta* del *Siegfried* (1856-1871) quanto nella musica per il ponte dell'arcobaleno alla fine di *Das Rheingold* (1854), o nel parallelo *Incantesimo del Fuoco* da *Die Walküre* (1856). Come in *Sciame di farfalle*, anche nella scena del ponte dell'arcobaleno in *Das Rheingold* si trovano diversi livelli di individuazione differenziati in quattro diverse sezioni dell'orchestra: il vorticare di suoni in tutte le direzioni e in tutti i registri prodotto dagli arpeggi delle sei arpe, il tremolo continuo nel registro medio e acuto dei primi e secondi violini divisi, le terzine di crome in staccato di flauti, oboi e clarinetti, e la melodia ascendente e discendente intonata all'unisono da uno dei corni insieme al registro grave dei legni e ai violoncelli (v. esem-

The image displays a page of a musical score for Riccardo Zandonai's 'Sciame di farfalle'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include:

- Ott. (Oboe)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Clarinet)
- Cor. Ing. (Cor Anglais)
- Cl. in La (Clarinete)
- Cl. Basso in La (Clarinete Basso)
- Fag. (Fagotto)
- Cl. (Corno)
- Tr. in Sib (Tromba)
- I. 2. (Tromba)
- Tre. (Tromba)
- 3. e Tuba (Tromba)
- Timp. (Timpales)
- Tritoni (Tritoni)
- Tamb. (Tamburi)
- Grancassa (Grancassa)
- Tam-tam (Tamburi)
- Camp. B. (Campanelli)
- Arpa (Arpa)
- Vi. (Violini)
- Vcl. (Violini)
- Vcl. (Violini)
- Cb. (Violini)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *ppp* (pianissimo). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams and slurs. The overall texture is dense and intricate, characteristic of Zandonai's style.

Es. 5 - Zandonai, *Sciame di farfalle*.

pio musicale 6). L'armonia del passaggio è formata da un pulsare della triade di SOL BEMOLLE MAGGIORE con sesta aggiunta, quindi più statica rispetto alla molteplicità di poli armonici tipica di Zandonai. Inoltre le varie figure non sono ordinate secondo una struttura sistematica. Le differenze però terminano qui. Una breve figura periodica di mediazione tra il piano del movimento veloce in sedicesimi e quello più esteso e articolato della melodia, ancorché assente inizialmente, compare sotto forma di un inciso melodico di una battuta subito dopo l'intervento del tenore. Un'articolazione molto simile si trova anche nel cosiddetto *Incantesimo del fuoco*, in cui il ruolo della breve figura periodica appare in maniera ancora più chiara.

Sia nel passaggio in *Das Rheingold* sia in quello in *Die Walküre* Wagner riproduce musicalmente il particolare riverbero luminoso degli elementi rappresentati in scena, rispettivamente l'arcobaleno e la fiamma che circonda il sonno di Brünhilde. La connessione tra quella particolare struttura musicale e le vibrazioni della luce è ulteriormente rafforzata dal confronto con passaggi strutturalmente simili, ma in cui l'intenzione rappresentativa è diversa, come l'inizio di *Das Rheingold* e il *Mormorio della foresta* nel *Siegfried*. Nel primo caso si ha una gerarchia di figure musicali che, partendo dal lunghissimo MI BEMOLLE iniziale dei contrabbassi e poi anche dei fagotti, s'infittiscono, accorciando sempre più i valori. Questo porta a una distribuzione diversa degli elementi musicali, col primo piano occupato non da una melodia nel registro centrale, ma da una figurazione arpeggiante estesa tra il registro grave e quello acuto. Manca inoltre proprio la pulsazione veloce e uniforme nel registro acuto, che in Zandonai è l'elemento portante e che nella musica per il ponte dell'arcobaleno trovava una corrispondenza nel tremolo dei violini che fa da sfondo a tutto il passaggio.

Più sottile, ma determinante, la differenza col *Mormorio della foresta*. In questo caso il tremolo agli archi nel registro medio-acuto si sposta continuamente in altre zone, espandendosi in tutte le direzioni e qua e là anche interrompendosi. Il ruolo dell'articolazione lunga è occupato da un pedale ai contrabbassi, anch'esso occasionalmente esteso ad altri timbri e registri, mentre le brevi figure iterate di mediazione tra i due piani sono quasi tutte sincopate o comunque ritmicamente estremamente variegata, a imitazione del canto degli uccelli. L'effetto generale è quello di un flusso sonoro continuo ma non uniforme.

Per contro, strutture musicali simili a quella adottata per il ponte dell'arcobaleno si ritrovano laddove la musica di Wagner si pone in relazione con un fenomeno luminoso, come per esempio nelle prime battute del Preludio del *Parsifal* (bb. 6-16), che fanno riferimento al

Mäßig bewegt

1.2.Fl.
1.2.Obo.
1.2.3. Cl. in Bb
Cl. bass.
2.3.Fag.
Contr. in Mb
1. Arpa
2. Arpa
3. Arpa
4. Arpa
5. Arpa
6. Arpa

Mäßig bewegt

1. VI.
2. VI.
Vc.
Cb.

Es. 6 - Wagner, *Das Rheingold*.

lento irrompere nelle tenebre della luce emanata dal Graal (v. esempio musicale 7). La struttura in questo caso è composta dalla combinazione di tre elementi musicali: un breve arpeggio periodico di semicrome che dalle viole si estende gradualmente verso i primi e i secondi violini, per poi digradare di nuovo dolcemente fino a spegnersi nelle viole; una figurazione iterata di crome ai flauti e ai clarinetti, temporaneamente sospesa per lo spazio di una battuta; e una lunga linea melodica ascendente, con valori tendenzialmente lunghi e fraseggi di due o tre battute. Si ha inoltre in questo caso un contrasto tra il ritmo a due tempi della melodia e dell'arpeggio e quello a tre tempi della figurazione dei flauti e dei clarinetti, con un effetto di parziale sospensione e slittamento degli accenti.

L'analogia strutturale tra i passaggi wagneriani citati e la 'pulsazione' di Zandonai lascia emergere la possibilità che anche nel caso di Zandonai tale struttura possa essere accostata a una rappresentazione musicale della luce. Si tratta naturalmente di un terreno minato, in cui in mancanza di un vero e proprio criterio scientifico è necessario procedere per associazione. Di dimostrabile vi è poco, ma senza voler trarre conclusioni a tutti i costi vale comunque la pena evidenziare, pur se brevemente, la questione, anche perché le ricerche di possibili associazioni tra musica, luce e colore sono materia per i compositori e i ricercatori ancora attualissima, rispetto alla quale le esplorazioni di inizio Novecento mostrano un carattere pionieristico affascinante. Se l'accostamento tra suono, colore e luce in Zandonai non è esplicito, tutt'altro accade per altri compositori dell'epoca, come Aleksandr Skrjabin (1872-1915), Paul Dukas (1865-1935) e Béla Bartók (1881-1945).

Che nello stesso Zandonai comunque si sviluppi gradualmente l'idea di un'associazione tra la sua vibrazione sonora e la ricerca pittorica sulla luce del divisionismo di Giovanni Segantini (1858-1899) diventa chiaro nel momento in cui egli compone nel 1931 i *Quadri di Segantini*, non semplice tributo a un altro artista del Trentino, ma vero tripudio sonoro della tecnica della 'pulsazione' sonora. Tentare di stabilire una similitudine tecnica diretta tra il divisionismo e tale tecnica compositiva, come fecero alcuni recensori dell'epoca, sarebbe però azzardato, o meglio proprio campato in aria. Quello che i due procedimenti potrebbero avere in comune è piuttosto il fine, ovvero l'idea di riprodurre artisticamente con i mezzi propri delle rispettive arti l'effetto della luce attraverso la sua rifrazione o vibrazione nei differenti colori o timbri.

Negli anni immediatamente precedenti la *Primavera in Val di Sole* anche Dukas e Bartók rappresentano musicalmente flussi di luce e colore utilizzando una tecnica analoga a quella della 'pulsazione', curiosamente in due opere accomunate dall'aver come soggetto la storia di

The image displays a page of a musical score for Wagner's *Parsifal*, specifically Example 7. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Part 1, marked *(mf) dim.* and *più p*. It features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs.
- Ob. (Oboe):** Part 2, marked *più p* and *pp*. It has a melodic line with slurs and dynamic markings.
- Cl. in Sib. (Clarinet in B-flat):** Part 1, marked *(mf) dim.* and *più p*. It plays a rhythmic accompaniment similar to the flute.
- Fag. (Bassoon):** Part 1, marked *(mf) dim.* and *p*. It has a melodic line with slurs.
- Cor. in Fa (Horn in F):** Part 1, marked *più p*. It has a melodic line with slurs.
- Tr. in Fa (Trumpet in F):** Part 1, marked *p* and *più p*. It has a melodic line with slurs.
- Timp. (Timpani):** Part 1, marked *ppp*. It has a rhythmic pattern with slurs.
- 1. Vl. (Violin I):** Part 1, marked *(mf) dim.* and *più p*. It has a complex rhythmic pattern with slurs.
- 2. Vl. (Violin II):** Part 1, marked *(mf) dim.* and *più p*. It has a complex rhythmic pattern with slurs.
- Vle. (Viola):** Part 1, marked *(mf) dim.* and *più p*. It has a complex rhythmic pattern with slurs.
- Vlc. (Violoncello):** Part 1, marked *(mf)* and *più p*. It has a melodic line with slurs.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The dynamics range from *ppp* (pianississimo) to *pp* (pianissimo), with *(mf)* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo) also present.

Es. 7 - Wagner, *Parsifal*.

Barbablù, ovvero *Ariane et Barbe-Bleue* (1907) di Dukas e *A Kékszakál-lú herceg vára* (1911, Budapest 1918) di Bartók. Mentre il fatto che la rappresentazione dell'atto unico di Bartók sia avvenuta solo nel 1918 esclude definitivamente la possibilità che Zandonai potesse conoscerlo all'epoca in cui componeva la *Primavera in Val di Sole*, la presenza della partitura di Dukas nella biblioteca di Zandonai è accertata, il che lascia aperta l'ipotesi che la vicinanza tra il procedimento di Dukas e la tecnica di Zandonai possa non essere una mera coincidenza. Sia nell'opera di Dukas sia in quella di Bartók vi sono scene in cui all'apertura di svariate porte corrispondono determinate tonalità di luce e colore, nel primo caso associate a pietre preziose e a tonalità timbri e ritmi precisi, laddove il materiale tematico resta identico, e nel secondo associate a luoghi simbolici e musicalmente differenziate in tutti i parametri. Quello che accomuna i due esempi e li distingue da altre sperimentazioni come quelle di Skrjabin è la ricerca di una tecnica compositiva in cui le diverse tonalità di colore possano essere associate non solo a determinati timbri, accordi e altezze, ma anche a uno specifico fluire ritmico di figure ricorrenti capace di strutturare intere sezioni. Al contrario, nell'inventiva continuamente cangiante del *Prométhée, ou le Poem du feu* di Skrjabin (1911), il flusso ritmico non si stabilizza mai per più di poche battute, salvo nel finale. Nell'*Ariane et Barbe-bleue* fin dall'inizio del primo atto la costruzione di sezione su moduli ritmici è pressoché una costante, e le differenze tra l'oscurità iniziale e le differenti lucenze delle pietre preziose dietro le prime sei porte è data dal tipo di modulo ritmico, dalla presenza di altre figure periodiche e dalla strumentazione. Basta un confronto tra la prima pagina dell'opera e la scena culminante dei diamanti dietro alla sesta porta per verificare anche a occhio le differenze (v. esempi musicali 8 e 9).

La costruzione della frase nel passaggio di Dukas, pur mostrando molte affinità con la tecnica di Zandonai, resta meno trasparente e tutto sommato più vicina al modello wagneriano, in quanto le diverse figurazioni veloci si sovrappongono creando una cascata sonora i cui vari elementi sono difficilmente distinguibili tra di loro. Nella sua trasparenza la musica di Zandonai mostra piuttosto una vicinanza maggiore con certi passaggi di Claude Debussy (1862-1918), i quali però a loro volta appaiono tendenzialmente più frammentari rispetto alla continuità della 'pulsazione' di Zandonai.

I vari esempi riportati non sono casi isolati, ma fanno parte di una corrente musicale più ampia che coinvolge a vario grado molti compositori dell'epoca, senza per forza essere collegabile a una ricerca di effetti pittorici nell'ambito musicale. Pagine simili a quelle di Zandonai e

Très modéré

Fl. *pp marcato* 3

Ob. *pp marcato* 2

Cor ingl. *pp marcato*

Cl. in La *pp marcato*

Cl. basso in La *pp*

Fag. *pp*

Crfg. *pp*

Cor. in Fa *pp*

Tr. in Do *pp* 1. c. 3, 2. #

Trb. *pp*

Tuba *pp*

Timp. *pp*

Très modéré

1. Vi. *pp marcato* *divisi*

2. Vi. *pp mesuré* *divise*

Vie. *pp mesuré*

Vlc. *pp marcato*

Cb. *pp mesuré*

Es. 8 - Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue*.

Ott.

Fl.

Ob.

Cl. in Sib

Cl. basso in Sib

Fag.

Cor.

Trb.

Tuba

Arpa

Nourrice
 man - te va s'ou - vrir sous le poids du ciel bleu!

1. Vi.

2. Vi.

Vi.

Vc.

Cb.

Es. 9 - Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue* (inizio).

Dukas si possono trovare in composizioni coeve di Maurice Ravel (1875-1937), Franz Schreker, Leoš Janáček (1854-1928) o anche Ottorino Respighi (1879-1936), giusto per fare qualche esempio. All'interno di questa corrente però la 'pulsazione' di Zandonai mantiene caratteristiche individuali distinte, equidistante tanto dalle nebulose create dalla sovrapposizione di metri diversi, armonie discordanti o ritmi irregolari, quali compaiono per esempio all'inizio rispettivamente del *Daphnis et Chloé* di Ravel (1912) o di *Die Gezeichneten* di Schreker (1915), quanto dalla ricerca ritmica di Igor Stravinskij (1882-1971) o dall'esaltazione motoria che può contraddistinguere le composizioni di Janáček, Sergej Prokof'ev (1891-1953), o, più tardi, Bohuslav Martinů (1890-1959). Non che la concentrazione del discorso musicale sull'elemento ritmico sia completamente estranea allo stile di Zandonai, ma essa si trova utilizzata più che altro in campo operistico a fini espressivi e di caratterizzazione psicologica, associata a personaggi grotteschi, come per esempio Gianciotto e Malatestino nella *Francesca da Rimini* (1914), oppure a situazioni in qualche modo estreme, come nella *Cavalcata da Giulietta e Romeo* (1922). Tra i compositori italiani dell'epoca quello che forse arriva a comporre pagine anche timbricamente affini allo stile di Zandonai è Respighi. Se però nel 1914, all'epoca in cui Zandonai componeva appunto la *Primavera in Val di Sole*, Respighi sembrava ancora decisamente orientato in tutt'altra direzione, come dimostra per esempio la *Sinfonia drammatica* (1914), tutta incentrata sul modello straussiano e sull'elaborazione tematica, anche in seguito i momenti di vicinanza sembrano essere solo occasionali. Per esempio le 14 battute strumentali che aprono l'Epilogo del *Belfagor* (1923) potrebbero all'ascolto essere tranquillamente scambiate per un pezzo tipico di Zandonai (v. esempio musicale 10), ma si tratta di un segmento non estesissimo e del tutto secondario rispetto a quelli più tipici di Respighi caratterizzati da una dimensione monumentale del suono ottenuta attraverso una marcata scansione degli accenti della battuta con uso abbondante di percussioni e toni gravi, com'è, tanto per restare nel *Belfagor*, il finale dell'opera. Anche in *La nave* (1918) di Italo Montemezzi (1875-1952) compaiono svariati passaggi che mostrano una certa affinità con la tecnica di Zandonai. Montemezzi però adotta tendenzialmente una scrittura più semplice, riducendo ulteriormente il numero delle figure musicali in gioco, evitando del tutto sovrapposizioni di metri diversi e facendo ricorso solo occasionalmente a slittamenti di accenti. Nel suo caso la relazione con la pittura musicale appare del tutto occasionale, il discorso resta tendenzialmente legato alla dimensione temporale e la tecnica musicale della ripetizione periodica di una cellula diviene spesso puro elemento formale.

Molto lento ♩ = 54

2

3

4

Es. 10 - Respighi, *Belfagor*.

MUSICA, SPAZIO E TEMPO

Alla ricerca timbrica e alla sospensione temporale si aggiunge in Zandonai una particolare esplorazione del rapporto tra musica e spazio, inteso sia come spazio fisico sia come spazio mentale e di percezione. Anche quello della ricerca del rapporto tra suono e spazio era un tema molto diffuso tra i compositori dell'epoca, non solo europei – si pensi ad esempio all'americano Charles Ives (1874-1954). Se nella musica tonale la dimensione dello spazio d'inizio Novecento è tendenzialmente sostituita da quella di un tempo consequenziale e direzionato, è possibile dividere l'esplorazione dei rapporti tra suono e spazio in tre categorie differenti, ognuna delle quali ha un differente rapporto con la dimensione temporale: una prima categoria è quella dello spazio interno al suono, ovvero di uno spazio polifonico che si sostituisce alla dimensione temporale; una seconda è quella di uno spazio fisico, nel quale varie fonti sonore sono dislocate a varie distanze, mentre i vari tempi dei differenti eventi musicali si sovrappongono, quindi una dimensione sincronica; la terza è quella della costruzione percettiva di una lontananza, fisica o temporale, attraverso il suono, ovvero un tipo di ricerca in cui la percezione si confonde con la memoria. Alla prima categoria appartengono soprattutto i compositori che intendono per spazio sonoro uno spazio polifonico nel quale la struttura musicale non segue più in modo consequenziale i rapporti di tensione e risoluzione propri del sistema tonale, ma si costruisce sulle relazioni tra gli intervalli e sui rapporti tra le voci, il più delle volte permutando semplicemente pochi rapporti intervallari di base. I compositori che si spingono più in là in tale direzione sono quelli della Seconda Scuola di Vienna. Zandonai sicuramente conosceva la musica giovanile di Arnold Schönberg (1874-1951), dato che possedeva la partitura del *Pelleas und Melisande* (1903, pubblicata nel 1912). Nella stessa direzione si muovono però anche altri compositori, tra cui Alexander Zemlinsky (1871-1942) o Ferruccio Busoni (1866-1924). Da tutto un altro punto di vista la reazione tra musica e spazio viene affrontata da Debussy, che trasforma uno spazio fisico in uno spazio del suono, giustapponendo una serie di oggetti sonori senza alcuna consequenzialità temporale. Si tratta di un modello seguito solo in parte da Zandonai, che, pur evitando le categorie di tema e sviluppo, tende comunque a legare le varie sezioni e le varie figure musicali in un contesto formale estremamente chiaro e solitamente non aperto.

Un caso particolare di combinazione di tutti e tre gli aspetti della ricerca dei rapporti tra suono e spazio è quello di Gustav Mahler (1860-

1911). In Mahler l'interesse per la polifonia si allarga sia a una vera e propria spazializzazione della musica, con segmenti dell'orchestra posti fisicamente altrove, sia all'esplorazione della semplice percezione di una distanza, per esempio attraverso l'intrusione di timbri inusuali o di un tipo di scrittura che sospende momentaneamente la scansione del tempo. La lontananza si fa in Mahler non di rado anche temporale, attraverso un particolare uso sia di citazioni e autocitazioni, sia di quella che per brevità si potrebbe definire una particolare curvatura del materiale musicale, da Mahler sviluppato in un continuo gioco con la dimensione della memoria, come evidenziato già da Adorno nel suo saggio sul compositore¹. Una conoscenza della musica di Mahler da parte di Zandonai non è attestata, eppure la cadenza che chiude il primo atto della *Francesca da Rimini* ha per così dire un sapore mahleriano talmente inconfondibile da lasciare perlomeno aperta l'ipotesi.

L'esplorazione dello spazio sincronico è molto presente nelle opere di un altro compositore per molti versi affine a Zandonai, pur trattandosi probabilmente solo di una coincidenza, ovvero Schreker. Nel suo caso la spazializzazione è realizzata attraverso la disposizione di orchestre, cori e canti fuori scena o anche gruppi orchestrali sulla scena, talvolta direttamente sovrapposti anche in modo discordante all'orchestra in buca, mentre la sincronicità è realizzata attraverso la sovrapposizione di controcene o di canti fuori scena all'azione principale, provocando un particolare effetto spaziale che spezza la consequenzialità musicale e al tempo stesso sembra relativizzare l'azione principale mentre in realtà la carica di una tensione nuova – secondo un procedimento che sarà trasposto molto più tardi in termini filmici – nella contrapposizione di scena e controcena. Tracce di semplice dislocazione di differenti fonti sonore sono presenti anche in molti operisti italiani, da Giacomo Puccini (1858-1924) a Pietro Mascagni (1863-1945) a Ruggero Leoncavallo (1857-1919) a Umberto Giordano (1867-1948), pur se solo in casi molto rari si arriva a una vera e propria sovrapposizione di spazi sonori differenti, come accade per esempio nel secondo atto di *Tosca* (1900). La possibilità di relativizzare la presenza scenica dei protagonisti e soprattutto di spezzare il filo dell'azione principale sovrapponendovi una controcena invece in Italia appare essere pressoché un tabù. Di solito le scene che nel libretto sono strutturate in questo modo sono realizzate

¹ Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Mahler: eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1960; traduz. italiana di G. Manzoni in: *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Torino, Einaudi, 2005.

poi musicalmente come un mosaico di brevi segmenti eterogenei, in alcuni dei quali possono comparire occasionalmente anche i personaggi principali del dramma. Tanto più impressionante e moderno appare in questo senso il caso di Zandonai, che per tre opere consecutive arriva a ideare soluzioni musicali talmente audaci per il teatro dell'epoca da cadere sotto una cappa d'incomprensione che sembra perdurare fino a oggi. È il caso della scena nell'osteria nel secondo atto di *Conchita*, di quella nel Circo in *Melenis* (1912) e di tutta la prima metà del secondo atto di *Francesca da Rimini* – tutte scene in cui la sovrapposizione di diversi piani d'azione è realizzata musicalmente attraverso una sincronicità di piani musicali anche spazialmente distinti, che interferiscono continuamente l'uno con l'altro, relativizzando o, nel caso della scena del Circo in *Melenis*, annullando quasi del tutto la presenza dei personaggi principali. La mancanza di scelte altrettanto audaci nei lavori strumentali è probabilmente dovuta all'assenza di una componente drammaturgica, mentre per contro in essi si fa particolarmente evidente il percorso formale nel quale tali ricerche dei rapporti tra suono e spazio s'inseriscono con risultati talvolta conflittuali.

QUARTETTO IN SOL MAGGIORE

Mentre le sperimentazioni sullo spazio sonoro nella produzione giovanile sono solo racchiuse in nuce nella suggestione continuamente ricorrente di un altrove di suoni e paesaggi lontani nei titoli o nei testi musicati, come ad esempio la primissima lirica *Un organetto suona per la via* (1895), che si conclude col verso «e penso a te, che sei così lontano»; oppure *Lontananza (Notturmo)* (intorno al 1895) per violino e pianoforte; *Gemono i violini* (1896) per voce, due violini e pianoforte, il cui primo verso recita: «Gemono i violini lontano, nella notte»; *Lontana* (intorno al 1901) su testo di Pascoli per canto e pianoforte, e soprattutto «Lontano, lontano, lontano», la serenata di Riccardino da *L'uccellino d'oro* (1907), la tecnica della 'pulsazione' appare come caratteristica dello stile di Zandonai fin dalle composizioni precedenti la grande stagione operistica.

La ricerca di un equilibrio tra la forma e quella che si può definire una prima intuizione della 'pulsazione' si trasforma nel giovanile *Quartetto in sol maggiore* del 1904 in una sorta di conflitto sotterraneo tra le due dimensioni. La preoccupazione formale è in questo caso deducibile già dal semplice titolo *Quartetto*, che fa esplicito riferimento a una struttura formale data e consolidata da una tradizione, laddove Zandonai,

sia all'epoca sia in seguito, normalmente aggira il problema affidandosi a titoli suggestivi che hanno la funzione di focalizzare l'attenzione sul contenuto espressivo dei pezzi o comunque di lasciare spazio a una certa libertà formale.

Purtroppo la documentazione epistolare che possa in qualche modo chiarire quale occasione spinse nel 1904 Zandonai a comporre esplicitamente un quartetto è completamente assente. Bisogna notare che il compositore già altre volte in precedenza si era cimentato con la formazione quartettistica, per esempio nel 1899 con una *Berceuse* e forse anche un *Tempo di Minuetto* (purtroppo i dati relativi a questa composizione sono incerti) e nel 1900 con un *Quartetto* che potremmo definire di prova, probabilmente eseguito solo in forma privata. La composizione di un *Quartetto* era tutt'altro che inusuale nel panorama musicale italiano dell'epoca. Se l'Italia d'inizio Ottocento, sotto la spinta dei quartetti di Luigi Boccherini (1743-1805) e l'influenza di Giovanni Simone Mayr (1763-1845), poteva già vantare una discreta tradizione quartettistica, che contava tra i suoi adepti Gioacchino Rossini (1792-1868) e, con ben 18 quartetti, Gaetano Donizetti (1797-1848), si ha, partire dal 1858 con la produzione quartettistica dell'ultimo Giovanni Pacini (1796-1869) e con la pressoché concomitante fondazione nel 1861 della Società del Quartetto di Firenze per opera di Giovanni Gualberto Guidi (1817-1883) e Abramo Basevi (1818-1885), una rinascita dell'interesse italiano per il genere, sostenuta dalla diffusione del repertorio quartettistico classico e romantico attraverso una serie di concerti e incentivata da concorsi, commissioni ed esecuzioni delle nuove composizioni dei vincitori e dei commissionati, tra i quali ultimi spicca per l'appunto Pacini². Nella lista dei nomi dei vincitori dei concorsi, in mezzo a illustri sconosciuti come il fiorentino Francesco Anichini (1830-1901) o il livornese Ettore Fiori (1825-1898), a celebrità locali come Ferdinando Giorgetti (1796-1867), che aveva suonato giovanissimo nell'orchestra da camera di Elisa Bonaparte (1777-1820) ed era al tempo insegnante al Liceo Musicale, a celebrità straniere come il musicologo violinista e compositore Friedrich Wilhelm Langhans (1832-1892), e a personaggi bizzarri come il vincitore del concorso del 1863 Giovanni Battista Croff

² Dell'argomento si è occupato in maniera particolare GUIDO SALVETTI, *Una vecchiaia avventurosa: i quartetti d'archi di Giovanni Pacini*, in: MARCO CAPRA (a cura di), *Intorno a Giovanni Pacini*, Pisa, ETS, 2003, pp. 269-276; *I quartetti di Beethoven nella «rinascita strumentale italiana» dell'Ottocento*, «Analecta Musicologica», XXII, 1984, pp. 479-495; *Luigi Boccherini nell'ambito del quartetto italiano del secondo Settecento*, «Analecta Musicologica», XII, 1973, pp. 227-252.

(1802-1868), compositore, professore di armonia al Conservatorio di Milano, ma anche pittore di paesaggi e maggiore garibaldino, si trovano anche il giovane Giulio Ricordi (1840-1912), vincitore nel 1864, e soprattutto Giovanni Bottesini (1821-1889), già da tempo attivo come virtuoso e operista, e vincitore nel 1862 col suo *Quartetto in re maggiore*, sua terza incursione nel genere quartettistico. La Società del Quartetto di Firenze chiuse la sua attività concertistica nel 1870, non da ultimo a causa dell'indifferenza dei cittadini e dello scarso sostegno delle istituzioni, ma nel frattempo nel 1864 Arrigo Boito (1842-1918) aveva fondato a Milano assieme a Tito Ricordi (1811-1888) e ad altri cultori della musica un'altra Società del Quartetto, attiva ancora oggi, corredata anch'essa di stagione concertistica e concorso. Vincitore del primo concorso nel 1864 fu Antonio Bazzini (1818-1897) col suo primo *Quartetto*, cui ne seguirono altri cinque, pietra miliare della rinascita della letteratura quartettistica in Italia. Su una polarità in un certo senso opposta si trova la figura di un compositore come Giovanni Bolzoni (1841-1919), il quale, più conosciuto per le sue opere sinfoniche, al concorso del 1878 riuscì ad aggiudicarsi primo e secondo premio rispettivamente col *Quintetto in re maggiore* per pianoforte e archi e col *Quartetto in la maggiore*, proseguendo poi però la produzione quartettistica con romanze dai titoli variamente suggestivi, come avrebbe potuto fare appunto anche Zandonai. La benedizione al rinnovato interesse per il quartetto in Italia la conferì però senz'altro l'omaggio al genere tributato da Giuseppe Verdi (1813-1901) nel 1873. Nello stesso anno componeva un quartetto anche Alfredo Catalani (1854-1893), molto attivo in quel periodo anche sul piano della produzione sinfonica. Una sua successiva romanza per quartetto confluirà nella partitura di *La Wally* (Milano, 1892). Al genere quartettistico contribuirono anche Franco Faccio (1840-1891) con un quartetto nel 1864, Luigi Sangermano (1846-1904), Umberto Giordano con un *Quartetto* e una *Suite* per quartetto nel 1890, prima della sua prima opera, Alberto Franchetti (1860-1942) nel 1902 con delle *Variazioni* per quartetto (perdute), e lo stesso vecchio maestro di Zandonai Vincenzo Gianferrari (1859-1939), oltre, se si vuole, al giovane Ferruccio Busoni, che appena giunto a Lipsia nel 1886 ne compose due. Subito dopo Zandonai comporranno quartetti anche nel 1906 Ildebrando Pizzetti (1880-1968) e nel 1909 Respighi, che già nel 1902 si era cimentato in un Quintetto.

È possibile (direi addirittura probabile) che Zandonai abbia composto il suo *Quartetto* come biglietto da visita per entrare in contatto con la cerchia dei salotti milanesi e in particolare con Boito: qualche mese dopo la composizione si ha difatti notizia di un'audizione di Zan-

donai nella casa milanese della compositrice trentina Elvira de' Gresti (1846-1937). Già circa due mesi dopo Zandonai entrava in contatto con l'editore Ricordi e conosceva personalmente Arrigo Boito, incontro che segnò una svolta decisiva nella sua carriera.

Zandonai non si rifà esplicitamente ad alcun modello precedente, e cerca di inserirsi nel panorama quartettistico mantenendo uno stile del tutto personale, l'operazione però in questo caso riesce solo a costo di conflitti e compromessi. Esteriormente il *Quartetto in sol maggiore* rispetta tutti i canoni del genere, con la sequenza dei quattro movimenti classici, ognuno dei quali reinterpreta, talvolta con qualche libertà, le strutture formali tradizionali, in un contesto armonicamente variegato e tutt'altro che banale. Il conflitto tra forma e suono si verifica a un livello più profondo, nella scrittura. Già nel primo movimento, a fronte di un primo tema in cui i quattro strumenti si comportano come quattro voci indipendenti, pur se in una scrittura polifonica non complessa, muovendosi armonicamente tra dominanti doppie e triple, si ha un secondo tema che, oltre alla sorpresa di spostarsi nell'area della sottodominante minore e di presentarsi armonicamente al contempo più ambiguo e meno articolato, abbandona ogni polifonia, consistendo in una semplice melodia prima all'unisono poi all'ottava nei violini, sostenuta da una figura ritmica ripetuta nella viola e nel violoncello. Nel successivo sviluppo, dopo poche battute di avvio che riaccennano al primo tema, comincia una lunga sezione in cui un ostinato dei violini si accompagna a una progressione melodica di viola e violoncello. Tale passaggio si distingue strutturalmente dal secondo tema in quanto non caratterizzato esclusivamente dalla melodia, ma interpretato ancora in senso tensivo e integrato nella struttura della forma-sonata, tale da sfociare su un proseguimento dello sviluppo in cui scrittura polifonica ed elaborazione tematica tornano in primo piano. Si tratta però di un episodio tutt'altro che passeggero: non solo i passaggi omofonici ritornano con una frequenza tale da spostare l'equilibrio dell'intera composizione verso un continuo contrasto tra le due scritture musicali, ma praticamente l'intero Adagio è costruito secondo il concetto omofonico del secondo tema del primo tempo. Per 90 battute una figura di due crome seguite da altre due crome legate ondeggia quasi sempre su almeno due e talvolta anche tre degli archi tra il registro acuto e quello centrale e solo verso la fine anche in quello basso creando un continuo tessuto sincopato su cui si muove una melodia resa molto mobile dal fraseggio, di modo che, se anche non si effettua il continuo slittamento tra i due piani come tipico di opere successive, pure i due percorsi proseguono in una sorta di reciproca indifferenza (v. esempio musicale 11). Anche l'armonia continua ad aggirarsi attorno ad alcuni

Più mosso con sord.
ppp con sord.
ppp con sord.
ppp con grande sentimento

The musical score is written for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola, and Violoncello (Vlc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Più mosso". The first system includes dynamic markings *ppp* and performance instructions "con sord." and "con grande sentimento". The score is divided into four systems. The first system shows the individual parts for all four instruments. The second, third, and fourth systems show the parts for Violin I, Violin II, and Viola, with the Violoncello part continuing from the first system. The music features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ppp* and *sf*.

Es. 11 - Zandonai, *Quartetto* (Adagio).

toni centrali sostanzialmente procedendo per scivolamento. I salti nelle singole voci difatti riprendono lo stesso suono un'ottava sopra oppure si ricollegano al suono di un altro strumento proseguendone la linea, rendendo continuamente cangiante anche il timbro. Si tratta in definitiva di una prima versione della 'pulsazione'.

Senza stare a sottolineare come altri segmenti simili penetrino anche nella struttura dell'Allegro finale, è però possibile rimarcare come pagine del genere siano tutt'altro che tipiche nella letteratura quartettistica italiana dell'epoca, e come queste sezioni, annullando la concatenazione armonica, lo sviluppo tematico e la polifonia, si mettano di traverso rispetto alla concezione formale tradizionale del quartetto. L'impressione finale è che, nonostante Zandonai riesca mirabilmente a rimettere in equilibrio tutti gli elementi raggiungendo un prodotto finale coerente, egli si sia sostanzialmente sforzato di inserire le proprie caratteristiche stilistiche all'interno di una struttura data e a esse estranea, col rischio evitato per un soffio di scardinarla dall'interno.

SERENATA MEDIOEVALE

Cinque anni dopo il *Quartetto in sol maggiore* Zandonai non ha più bisogno di ottenere una patente ufficiale di compositore cimentandosi con generi classici, anzi si trova in procinto di affermarsi come compositore moderno di tendenza. È in tale contesto che s'inserisce la *Serenata medioevale* (1909) per violoncello, due corni, arpa e archi. Composta praticamente in contemporanea con *Conchita*, per l'esattezza tra la composizione del secondo e quella del terzo atto dell'opera, e concepita inizialmente come un pezzo «piccante andaluso», come Zandonai scriveva in una lettera a Gianferrari, intessuto del materiale folkloristico raccolto dal compositore in Spagna durante i suoi studi per l'opera, e quindi, se si può dir così, quasi come suo correlato, la *Serenata medioevale* si trasforma in tutt'altro, su suggerimento dello stesso Gianferrari, che metteva in guardia Zandonai dal dedicarsi al genere scherzoso nel quale versavano i suoi «colleghi compositori»³, per divenire paradossalmente nel 1912, al momento della pubblicazione presso Ricordi, correlato della successiva *Francesca da Rimini*. Non è dato sapere con certez-

³ Lettera di Zandonai a Gianferrari del 5 novembre 1909, in: CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983.

za a quali altri compositori si riferisse il Gianferrari, anche se nel gruppo è forse da inserirsi il compositore trentino Giacomo Sartori (1860-1946), famoso per i suoi pezzi per strumenti a plettro. Certo è che, pur non avendo la musica del brano di Zandonai alcunché di 'medioevale', egli si ricollega quasi solo in virtù del titolo a una corrente espressiva che, senza essere mai stata del tutto abbandonata in Italia, stava per tornare in auge dopo l'ubriacatura del cosiddetto 'verismo'. A testimoniare è soprattutto il nuovo dilagare di opere di ambientazione medioevale o rinascimentale sulle scene italiane in quegli anni, come *Paolo e Francesca* (1907) di Luigi Mancinelli (1848-1921), *Gloria* (1907) di Francesco Cilea (1866-1950), *Isabeau* (1911) e *Parisina* (1913) di Mascagni, *L'amore dei tre re* (1913) Montemezzi, *Abisso* (1914) di Antonio Smareglia (1854-1929) e *Canossa* (composto nel 1911 e rappresentato nel 1914) di Gian Francesco Malipiero (1882-1973). Per una strana coincidenza inoltre proprio nello stesso anno della prima rappresentazione della *Francesca da Rimini* di Zandonai viene rappresentata a Parigi un'altra *Francesca da Rimini*, stavolta di Franco Leoni (1864-1937). Puccini, grande assente di questa prima ondata di soggetti medievali, contribuirà al filone poco dopo col *Gianni Schicchi* (1918), seguito nella scelta di un registro buffo o grottesco da Respighi col *Belfagor* e da Giordano con *La cena delle beffe* (1924). Lo stesso Zandonai dopo la *Francesca da Rimini* ricorrerà ancora due volte ad ambientazioni medievali con *Giulietta e Romeo* (1921) e *Giuliano* (1927).

Già nella concezione formale la *Serenata medioevale* si mostra particolarmente moderna: all'interno di una struttura complessiva che reca tracce dei quattro movimenti classici nella successione di *Lento-Andante sostenuto*, *Allegretto*, sezione cadenzale intermedia e ritorno dell'*Andante sostenuto*, si evidenzia fin dalle primissime battute un'idea di forma che, usando una terminologia di Salvatore Sciarrino, si può definire «a finestre»⁴, basata interamente su un dialogo tra lontananza e vicinanza, sviluppando quindi in senso strumentale la ricerca sullo spazio sonoro che il compositore stava attuando nelle opere per il teatro. Al *Lento* del primo richiamo dei corni, posti secondo indicazione della partitura «in modo che la loro voce appaia lontana», rispondono nell'*Andante sostenuto* su tutt'altra armonia gli armonici in sordina degli archi, con arpeggi in sestine di semicrome nell'arpa, come se si trattasse di due mondi diversi ma ambedue lontanissimi (v. esempio musicale 12). Negli interventi

⁴ Cfr. SALVATORE SCIARRINO, *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*, Milano, Ricordi, 1998.

Lento
1. solo
con sord.

Andante sost.

Cor. in Fa

Lento
con sord.

Andante sost.

1. Vl.
con sord.

2. Vl.
con sord. sulla 4a. corda
con sord.

Vla.
con sord.

Vlc.
con sord.

2a. corda
3a. corda
Meta
3a. corda

ppp

pp

pp

12

Cor.

Arpa

1. Vl.

2. Vl.

Vla.

Vlc.

Es. 12 - Zandonai, *Serenata medioevale* (inizio).

successivi degli archi in sordina, sempre inframmezzati dal ritorno della 'finestra' del corno, emerge progressivamente una melodia che dopo quattro battute di pulsazione emerge improvvisamente nella sua piena estensione e per così dire in vicinanza nel violoncello solista, aprendo quindi un ulteriore piano sonoro. Su un tappeto di sestine e terzine degli archi si dispiega quindi la melodia del violoncello, riflessa da frammenti melodici negli altri archi. Si ritrovano tutti gli elementi descritti sopra in relazione alla 'pulsazione', dall'autonomia della parte degli archi qua e là ritmicamente sfasata rispetto alla melodia, alla ricchezza della differenziazione timbrica minima, cui si aggiunge un continuo gioco di alternanza tra primo piano e sfondo del violoncello con gli archi, per cui di quando in quando il violoncello scivola in sottofondo mentre gli archi guadagnano il primo piano e imitano la melodia principale. Al tutto si sommano periodiche 'finestre' in cui riappare l'arpa, finché l'intero discorso d'improvviso s'interrompe col ritorno della sequenza dei corni dell'inizio. La 'pulsazione' appare però in modo molto più esteso e con tutte le caratteristiche già elencate nell'*Allegretto* seguente, coinvolgendo tutti i settori degli archi e l'arpa e differenziandosi in una serie di figure ritmiche (v. esempio musicale 13). Si tratta di un dato particolarmente significativo, in quanto è una delle prime volte in cui un'intera sezione musicale di una composizione strumentale di Zandonai è costruita formalmente attorno a questo principio. La forma a finestre si mostra come alternativa alla consequenzialità dello sviluppo tematico che il compositore aveva appena sperimentato nella sua piena intensità in alcune delle parti già composte di *Melenis*. La 'pulsazione' sospende il flusso temporale e si adatta pienamente al tempo tendenzialmente circolare dello Scherzo, di modo che ancora una volta il compositore realizza una sintesi tra elementi tradizionali e innovativi del suo linguaggio, aprendo la strada alla successiva sperimentazione nelle opere.

PRIMAVERA IN VAL DI SOLE

Il passo successivo verso una forma interamente costruita su principi musicali propri del suo stile compositivo Zandonai lo compie nella *Primavera in Val di Sole*, nella quale delle forme tradizionali resta al massimo lo schema tripartito di base, rintracciabile in ciascuna delle cinque 'impressioni'.

L'omaggio alla sua terra Zandonai lo compose per l'orchestra dell'Augusteo di Roma tra gli ultimi mesi del 1914 e i primi del 1915, con l'Austria entrata in guerra mentre il suddito asburgico Zandonai si tro-

Allegretto ♩ = 72

Cor. in Fa

Vlc. solo

Arpa

Allegretto ♩ = 72

1. VI. pizz. con sord. *pp* come un'eco

2. VI. con sord. pizz.

Vcl. con sord. arco *pp*

Vlc. pizz.

Vlc. solo

Arpa

1. VI. arco *pp* pizz. *pp*

2. VI. *pp*

Vcl. *sf* *pp*

Vlc. arco *pp*

Cb. arco *pp*

Es. 13 - Zandonai, *Serenata medioevale* (Allegretto).

vava nella ancora non coinvolta Italia, sfuggendo al servizio militare o all'internamento, col risultato di vedersi confiscata nei primi mesi del 1915 la casa di Sacco e di trovarsi condannato per alto tradimento dal regime austriaco. Composta grossomodo nel periodo in cui i soldati austriaci si impossessavano delle case di Sacco e Rovereto da cui erano fuggiti i proprietari, la *Primavera in Val di Sole* finì col sommare a una valenza personale di profondo amore e dolore per la terra natia forzosamente abbandonata una valenza patriottica, tanto che il pubblico già alla prima del 28 febbraio 1915 gridava «Trento-Trieste!». Un anno dopo Rovereto veniva quasi rasa al suolo dai bombardamenti, paradossalmente però da quelli alleati italiani, e nonostante questo poco dopo occupata nuovamente dalle truppe imperiali austriache.

La *Primavera in Val di Sole* rappresenta quindi una terza tappa nello sviluppo promozionale di Zandonai: dopo essersi presentato come compositore serio col *Quartetto* e compositore modernista con la *Serenata medioevale*, egli si guadagna adesso, forse non proprio nolente, l'immagine di compositore nazionale. Può darsi che quest'immagine abbia promosso notevolmente l'immagine di Zandonai negli anni Venti, ma senza dubbio l'ha danneggiata notevolmente dopo la sua morte, accomunandola, nella diffusa diffidenza verso tutto ciò che durante il Ventennio fascista poteva essere definito 'nazionale', a quella di altri compositori frettolosamente bollati da una certa intelligenza come arretrati, enfatici e rozzi, come per un certo tempo sono stati considerati Mascagni, Montemezzi, Respighi e Franco Alfano (1876-1954). Eppure nel suo carattere nazionale la *Primavera in val di Sole* mostra una particolare internazionalità: non può sfuggire la singolare coincidenza che ne vede la composizione affiancarsi, si potrebbe quasi dire sull'altro versante delle Alpi, a quella di *Eine Alpensinfonie* di Richard Strauss (1864-1949), terminata anch'essa nel 1915.

Particolarmente interessante è un confronto tra queste due composizioni alpine.

Una prima differenza formale è espressa già nei titoli, per cui *Eine Alpensinfonie* fa espressamente riferimento alla sinfonia, con tanto di tema, sviluppo e ripresa, in un gioco con la forma sonata visualizzata come un percorso di ascesa-stasi-discesa in cui ogni parte è collegata alle altre, mentre nel sottotitolo «impressioni sinfoniche per orchestra» della composizione di Zandonai vi è un riferimento sotterraneo alle *Images* di Debussy. La *Primavera in Val di Sole* si struttura difatti come sequenza di cinque quadri separati che appaiono quasi come istantanee nel tempo. Colpiscono però soprattutto le similitudini e le divergenze nell'affrontare il tema di fondo. Essendo ambedue le composizioni in

relazione con paesaggi molto simili tra di loro, è del tutto normale che esse abbiano in comune nella loro prima parte la pittura musicale di albe, boschi e ruscelli: luoghi e momenti per i quali esisteva già una lunga tradizione musicale almeno dalla *Pastorale* (1808) di Ludwig van Beethoven (1770-1827). Interessanti sono quindi le differenze. Intanto l'alba di Zandonai è 'triste', invece di essere un tripudio di luce solare che rompe le tenebre notturne come in Strauss. Ma diverso è anche il percorso complessivo: Strauss fa culminare la scalata del suo viaggiatore sulla vetta della montagna con una visione mistica che si ricollega al mondo dell'*Also sprach Zarathustra* (1896), riprende subito dopo la sua rivisitazione della *Pastorale* inserendo uno dei temporali più massicciamente strumentati della storia della musica, durante il quale l'intero tragitto dell'ascesa viene ripercorso all'inverso a rotta di collo, e completa il quadro simmetricamente col tramonto e col ritorno (naturalmente anche simbolico) della notte; Zandonai invece non sembra seguire un percorso vero e proprio, la sequenza dei quadri prosegue in maniera alquanto insolita con un movimento dedicato all'eco e uno che rappresenta uno sciame di farfalle. Di precedenti musicali per il fenomeno sonoro dell'eco, soprattutto operistici, se ne possono trovare diversi, ancorché non così estesi e complessi, ma le composizioni precedenti che abbiano come tema le farfalle sono decisamente poche – sostanzialmente solo i 12 brani per pianoforte op. 2 di Robert Schumann (1810-1856), che s'intitolano appunto *Papillons* (1829-1832), un balletto di Jacques Offenbach (1819-1880) intitolato *Papillon* (1860) in cui una fanciulla viene trasformata in farfalla, e un pezzo per flauto e pianoforte di Ernst Köhler (1847-1907), anch'esso dal titolo *Papillon*. Dubito fortemente che l'opera *La Falena* (1897) di Smareglia possa essere annoverato tra i precedenti. La scelta di Zandonai appare quindi come estremamente personale, quasi indice del ruolo chiave che ha *Sciame di farfalle* nell'economia della composizione. Ma se nella successione dei movimenti della *Primavera in Val di Sole*, parallelamente a *Eine Alpensinfonie*, si volesse comunque individuare anche la rappresentazione del tragitto di un viaggiatore verso la vetta con successivo ritorno, la differenza sarebbe ancora più sorprendente. Laddove il viaggiatore di Strauss nella solitudine della vetta trova una momentanea comunione mistica col sole che lo trascina verso una pienezza cosmica subito smarrita, il viaggiatore di Zandonai trova al culmine del suo percorso solo uno spazio vuoto. Ma è nella sua ridiscesa guidato dalle farfalle che il viaggiatore immaginario di Zandonai entra in comunione con tutti gli elementi, raggiungendo lo stato d'animo poetico descritto da Heinrich Heine (1797-1856) durante la discesa dal Brocken in *Die Harzreise* (1824):

Unendlich selig ist das Gefühl, wenn die Erscheinungswelt mit unserer Gemütswelt zusammenrinnt, und grüne Bäume, Gedanken, Vögelgesang, Wehmut, Himmelsbläue, Erinnerung und Kräuterduft sich in süßen Arabesken verschlingen⁵.

Ognuno dei cinque movimenti della *Primavera in Val di Sole* si distingue interamente dagli altri nella strumentazione e nell'organizzazione sonora. Il contrasto più deciso si realizza tra le prime due impressioni sinfoniche: nella prima, *Alba triste*, la continuità del discorso è affidata a una linea melodica ascendente e discendente, che senza soluzione di continuità attraversa tutto il brano; nella seconda, *Nel bosco* si ha invece uno spazio musicale continuo formato da un campo armonico nel quale i singoli accordi sono generati semplicemente da spostamenti rispetto a un fulcro centrale. Vi manca qualsiasi tipo di direzionalità, e frammenti melodici appaiono e scompaiono come oggetti nello spazio. Un'ulteriore differenza riguarda l'organizzazione ritmica e timbrica. In *Alba triste* il movimento melodico si collega timbricamente a un progressivo allargamento che coinvolge l'uno dopo l'altro tutti i gruppi orchestrali, e ritmicamente a una scansione pressoché inesorabile di semiminime, corredata dalle inevitabili lievi varianti ritmiche proprie di Zandonai. Invece nell'impressione successiva *Nel bosco* la ritmica è continuamente variabile e tendenzialmente indefinita, e il fulcro timbrico e musicale da cui si diparte e in cui ritorna tutto il resto è rappresentato dagli onnipresenti archi divisi.

Anche gli altri movimenti si differenziano nel loro principio base, pure se forse non in maniera così lampante. La terza impressione sinfonica, *Il ruscello*, è percorsa da cima a fondo da un movimento costante di quintine di semicrome, che passano nel corso del brano dalle viole ai legni all'arpa all'intera orchestra, interrompendosi in un solo punto poco prima della fine. Allo scorrere continuo di tale figura si contrappone una melodia chiaramente delineata, quasi sempre affidata ai legni, e che è una variante della melodia del corno all'apertura di *Nel bosco*. Il quarto movimento, *L'eco*, è imperniato sulla variazione di una figura ritmica sincopata e di un timbro. La figura ritmica di base è composta da una pausa di croma seguita da croma e semiminima legate e da una semimi-

⁵ «È un sentimento di infinita beatitudine, quando il mondo esteriore fluisce in uno col mondo del nostro animo, e verdi alberi, pensieri, canti d'uccelli, malinconia, cieli azzurri, ricordi e il profumo dell'erba e dei fiori s'intrecciano in dolci arabeschi». HEINRICH HEINE, *Die Harzreise*, in: *Reisebilder* (1. Teil), Hamburg, Hoffmann u. Camp, 2. Auflage 1830, p. 222.

nima; il timbro centrale è quello del corno, allargato o spostato ora verso il registro grave dei legni, ora verso il trombone, in un costante gioco di avvicinamento, allontanamento ed eco di se stesso. *Sciame di farfalle*, infine, è organizzato attorno alle trasposizioni e alle varianti di una cellula di otto suoni che resta comunque sempre riconoscibile, in un gioco timbrico incentrato su legni, archi e strumenti a pizzico (ivi compreso il pizzicato degli archi), in cui gli ottoni fungono semplicemente da appoggio. Tale cellula trionfa poi, come accennato sopra, nella sequenza di ripetizioni finale.

Pur restando i confini tra le varie tecniche abbastanza fluidi, è possibile configurare uno schema della successione dei cinque movimenti in base a puri principi musicali, schema che, sorprendentemente, appare non così distante concettualmente dal modo in cui Schönberg pochi anni prima aveva organizzato i suoi *Fünf Orchesterstücke* Op. 16 (1909). Secondo questo schema, il primo movimento della *Primavera in Val di Sole* sarebbe incentrato sulla linea melodica, il secondo su un campo accordale, il terzo su un perpetuum mobile, il quarto su una figura ritmica e un timbro e il quinto su una cellula di otto suoni, cioè sostanzialmente su una sequenza di intervalli ricorrente.

Zandonai però non si spinge così in là da assolutizzare i singoli aspetti del discorso musicale, lascia aperti i confini e mescola tra loro fattori anche molto eterogenei. Così, per esempio, l'idea che sul piano della pittura musicale la *Primavera in Val di Sole* sia a tutti gli effetti interpretabile anche semplicemente come una sequenza di impressioni paesaggistiche è rafforzata da una serie di dettagli sparsi nei vari movimenti. Nel primo movimento è previsto un pianoforte che imiti il suono delle campane in lontananza, secondo uno schema classico di accordi per quarte riconducibile allo scampanio e secondo una tecnica di straniamento timbrico per cui al posto del timbro autentico (campane) si ha un'imitazione (pianoforte) che deve ricreare all'orecchio l'impressione del suono autentico in distanza⁶. Nel secondo movimento è indubbio che i legni e gli archi in pizzicato imitino il canto degli uccelli. Nel terzo movimento il fluire continuo ma per così dire asimmetrico degli archi e le sonorità di arpa e xilofono rendono efficacemente l'idea dello scorre vorticoso dell'acqua. Osservazioni simili si possono fare anche per

⁶ Cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Instrumentatorische Verfremdung im Frühwerk Gustav Mahlers*, pubblicato in cinese in: KII-MING LO/JÜRGEN MAEHDER, *Shao nian mo bao - Ma le de shi yi chuan yuan*, Taipei, Gao Tan Publishing Co., 2010, pp. 151-188.

gli altri due movimenti. L'equilibrio tra i due principi musicali, quello astratto e quello concreto, è mantenuto attraverso una sorta di fluida trasformazione dall'una all'altra polarità, per cui per esempio gli accordi al pianoforte che nel primo movimento rappresentano lo scampanio lontano tornano nell'ultimo come semplice evento timbrico; i canti degli uccelli del secondo movimento sono momentanee concretizzazioni di una sostanza melodica che altrove si distende e dà luogo a tutt'altri risultati; lo scorrere musicale del ruscello è solo la concretizzazione fisica del principio della 'pulsazione', e il continuo rimbalzare del suono nell'eco rappresenta anche il frammentarsi della linea nello spazio. La 'pulsazione' ricompare pressappoco al centro di ogni movimento, giustificandone la struttura tripartita, quasi a simboleggiare la partecipazione diretta del compositore. Essa si confronta così ogni volta col principio base delle singole impressioni, palesandosi al contempo come elemento musicale di fondo, vero fulcro di ogni movimento. Assieme agli allentati richiami tematici tra i vari movimenti, essa conferisce maggiore unità all'insieme. La 'pulsazione' e temi hanno però anche un'altra funzione, legata alla dimensione del tempo.

Il disgregarsi del moto di semicrome al numero 8 del terzo movimento, lo sgretolarsi della melodia praticamente da una battuta all'altra dal *fortissimo* a piena orchestra alla fine di 8 al *piano* iniziale del numero 9 (v. esempi musicali 14 e 15), lo scivolare di tono, altezza e timbro della figura melodica, la ripresa frammentata del discorso subito dopo – sono tutti elementi difficilmente giustificabili solo dal punto di vista della pittura musicale o della forma. Perché in un pezzo basato sul perpetuum mobile precisamente quest'elemento deve essere sospeso nel punto culminante? E come mai un ruscello al punto di massimo vigore e presenza improvvisamente scompare e non si ode quasi più? Se con uno sforzo di fantasia si può accostare tale allontanamento improvviso alla trasformazione del ruscello in cascata, come avviene in *Eine Alpensinfonie*, e quindi raffigurarsi l'immaginario viaggiatore mentre dall'alto della cascata contempla il ruscello ormai lontano, l'associazione che in realtà sorge spontanea all'ascolto è che il ruscello si allontani non tanto nello spazio quanto nel tempo. La musica si fa memoria, i frammenti melodici che tornano sono citazioni sempre più sbiadite di qualcosa che non è più presente. E allora la successione dei cinque brani può essere letta, o meglio sentita, come successione di cinque stati della memoria – sorprendentemente simili a quelli indagati da Marcel Proust (1871-1922) nello svilupparsi della *Recherche du temps perdu* (1909-1922), ma dei quali è pregevole anche la musica di Mahler, senza dimenticare quanto tutta la letteratura e la filosofia e persino la scienza dell'epoca siano per-

9
a tempo

Ott. *ff* *pp*
 Fl. *pp* *p*
 Ob. *ff* *pp*
 Cor. ingl. *ff* *pp*
 Cl. in La *ff* *pp* *p* *soli dolce* *sf*
 Cl. basso in La *ff* *pp* *p* *sf*
 Fag. *ff* *pp* *p* *sf*
 Cftg. *ff* *pp* *p* *sf*
 Cor. in Fa *f* *a 4* *pp* *p*
 Tr. in Sb *ff* *pp* *p*
 Trb. e Tuba *ff* *pp* *p*
 Timp. *f* *tr*
 Arpa *pp* *p*
 1. Vl. *ff* *pp* *dolce* *p* *V*
 2. Vl. *ff* *pp* *p* *V*
 Vle. *ff* *pp* *2a. corda*
 Vic. *ff* *pp*
 Cb. *ff* *pp*

Es. 15 - Zandonai, *Il ruscello*.

vase dalla problematica del Tempo, di un nuovo modo di percepire la realtà in cui le categorie di univocità e consequenzialità sono superate.

Tutto acquista in tal modo, in *Primavera in Val di Sole*, un senso nuovo, in cui i principi musicali astratti su cui si fonda l'architettura dell'opera non sono più indice di una sperimentazione linguistica, ma un modo per controllare razionalmente una materia troppo intensa sentimentalmente e troppo indefinita concettualmente. Secondo tale lettura dunque si attuerebbe qui un percorso in cinque tappe nel tempo e nella memoria.

Il moto spietatamente regolare, la netta linearità, le campane lontane, l'imponenza sonora, la tavolozza timbrica fredda e accecante e insomma tutte le caratteristiche pressappoco indefinibili che fanno di *Alba triste* un brano quasi impersonale e oggettivo, rimanderebbero a uno stato del sentimento in cui tutto è visto con distanza, nel suo insieme complessivo di qualcosa che ha un inizio un culmine e una fine, e che è già concluso e lontano. Al confronto, fin dalle prime battute di *Nel bosco* sembra che si schiuda il paese delle fate: tutto è meraviglioso, vago e indistinto, non vi è disegno che sia possibile seguire, l'intero panorama resta alla soglia della percezione razionale – un po' come l'improvviso affastellarsi di immagini, sensazioni e sentimenti provocato casualmente da una *madeleine* inzuppata nel tè. Tutti gli elementi musicali allora si trasformano in immagini, le melodie sono canti di uccelli o richiami di postiglioni lontani, i tremoli sono stormire di foglie e continui avvicendamenti di luce, e ogni suono può di continuo trasformarsi in qualcos'altro, come nell'immaginazione di Isotta all'inizio del secondo atto del *Tristan und Isolde* (1859). Il tutto prende forma e diventa una sorta di scorrere lineare ne *Il ruscello*, dove ciò che prima erano fantastici richiami di corni in lontananza e versi di uccelli diventano melodia e canto, e ciò che prima era frammento si organizza in discorso. Ma ogni frammento individuato rischia continuamente di sprofondare nuovamente nell'indefinito, come accade nella sezione centrale del brano in cui ricompare la 'pulsazione', e alla fine l'intero percorso drammaticamente si sgretola palesandosi come memoria di cose passate. In *L'eco* persino l'immagine complessiva di *Alba triste* si dissolve in frammenti e riflessi, i vari elementi tematici dei brani precedenti ritornano come eco e memoria, la lontananza si fa virtualmente incolmabile – un po' come alla fine di *Du côté de chez Swann* (1913), in cui il passato appena rivisitato viene descritto come irrimediabilmente perduto. Ma, esattamente come accade nei volumi della *Recherche* che Proust all'epoca ancora non aveva scritto, il tempo interiore in un'epifania si rivela diverso da quello oggettivo, e ciò che esteriormente appare come passato viene

percepito ancora vivo e pulsante nel cuore – e questo sarebbe il senso del ritorno degli elementi tematici dei movimenti precedenti in *Sciame di farfalle*, rivitalizzati dal tocco del piccolo modulo melodico che con levità vola dall'uno all'altro e li riporta a essere presenti e vicini, fino al concentrarsi di tutto il materiale musicale in un unico intensissimo punto nel trionfo di luce del finale.

La pulsazione, ancora semplice ricerca timbrica nel *Quartetto* ed espressione di una romantica lontananza nella *Serenata medioevale*, diviene nella *Primavera in Val di Sole* la sostanza musicale luminosa di un'immagine del sentimento fuori dal tempo.

