

ELISA GROSSATO

LA PRODUZIONE STRUMENTALE DI RICCARDO ZANDONAI

ABSTRACT - The aim of the present work is to examine the instrumental production of Riccardo Zandonai. Although this composer from Rovereto, is best known as an Opera writer, he wrote a consistent number of Chamber and Symphonic works which he himself considered interesting from a structural and a colourist point of view. *Concerto romantico*, *Ballata eroica*, *Spleen*, *Concerto andaluso* and other pieces were studied. Zandonai continues his research of style, using a very simple language, enriched by a fascinating tone-colour, sometimes enhanced with ancient or folk influences.

KEY WORDS - Riccardo Zandonai, Instrumental Music.

RIASSUNTO - Con questo contributo si intende valorizzare alcuni lavori strumentali di Riccardo Zandonai. Noto principalmente come operista, il maestro roveretano diede alla luce anche un consistente numero di composizioni cameristiche e sinfoniche che egli stesso considerava interessanti per le novità coloristiche e strutturali apportate. In *Concerto romantico*, *Ballata eroica*, *Spleen*, *Concerto andaluso* e altre pagine qui esaminate Zandonai continua la sua ricerca stilistica, proponendo un linguaggio semplificato e scarno, non esente da arcaismi e folklorismi, ma arricchito da un affascinante manto timbrico.

PAROLE CHIAVE - Riccardo Zandonai, Musica strumentale.

... Noi artisti abbiamo tutti un lato forte nell'arte nostra sopra il quale ci sentiamo abbastanza sicuri da poter da noi giudicare se una cosa è più o meno riuscita. Questo mio lato forte è l'istrumentale. Io da bambino ancora ho cominciato a bazzicare nella banda e nelle orchestre e questo mi portò un vantaggio grandissimo nella conoscenza degli strumenti e degli effetti che da essi si possono ricavare. Siccome poi l'istrumentale, per quanto libero oggi, è sempre basato su certe leggi di equilibrio le quali si conoscono appunto più o meno dalla familiarità che coll'esperienza si acquista sugli strumenti stessi, così l'effetto non si sbaglia. L'istrumentale è cosa positiva: può creare incertezze, non errori... ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Cfr. B. CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di studi trentini, 1977, p. 6.

Così si esprimeva nel 1904, poco più che ventenne, il maestro roveretano scrivendo a una componente della nobile famiglia di Isera, Luisa de Probizer, appassionata cultrice di musica che lo amava come un figlio e che aveva sempre incoraggiato la sua arte fin dagli esordi ⁽²⁾.

Ancor prima di assaporare i suoi lusinghieri risultati nel settore del teatro d'opera che sarà suo obiettivo primario, Zandonai aveva dunque chiara consapevolezza delle sue capacità e della sua preparazione relativamente alla scrittura strumentale sia nel genere cameristico che in quello sinfonico. Fondamentali in tal senso erano stati la cultura musicale della sua terra d'origine ⁽³⁾, lo studio del violino, del clarinetto ⁽⁴⁾, la frequentazione di orchestre e bande locali e il suo legame con il maestro Vincenzo Gianferrari ⁽⁵⁾, eccellente figura di didatta e compositore, che iniziandolo alla musica, aveva immediatamente notato un talento non comune, sia nell'apprendimento del violino, sia nella teoria musicale. Le capacità di orchestratore del giovane Riccardo infatti si erano rivelate ben presto quando ancora ragazzo riceveva dal suo insegnante il compito di approntare alcune partiture o delle parti destinate alle bande o alle filarmoniche locali.

Anche dopo il suo trasferimento al Conservatorio di Pesaro, diretto da Pietro Mascagni di cui in breve divenne allievo prediletto, Zandonai conserverà sempre col Gianferrari un rapporto privilegiato di stima e di affetto, che rimarrà intatto, fino alla morte di quest'ultimo, come documenta l'interessante scambio epistolare tra i due ⁽⁶⁾.

Le sollecitazioni culturali del giovane Riccardo furono dunque molteplici e piuttosto eterogenee: accanto al dominante interesse, di marca italiana, per l'opera 'verista' e per la vocalità di cui Mascagni era uno dei principali fautori, grazie all'ambiente roveretano Zandonai si

⁽²⁾ Cfr. P.A. PREVOST RUSCA, *Luisa de Probizer (1854-1937)*, «*Studi trentini di scienze storiche*», 44, 1965, pp. 153-161.

⁽³⁾ Sulla cultura musicale dell'Ottocento roveretano cfr. A. CARLINI, D. CURTI, C. LUNELLI, *Ottocento musicale nel Trentino*, Trento, 1985, pp. 67-70; A. CARLINI, *Le culture musicali dell'Ottocento in Musica e società della storia trentina*, a cura di R. DAL MONTE, Trento, 1994, pp. 478-479; E. GROSSATO, *La musica a Rovereto nell'Ottocento in Rovereto, il Tirolo, l'Italia: dall'invasione napoleonica alla Belle époque*, a cura di M. Allegri, Rovereto, 2001, II, pp. 571-584.

⁽⁴⁾ B. CAGNOLI, *Riccardo Zandonai* cit. p. 5

⁽⁵⁾ Sulla figura del Gianferrari si vedano R. DIONISI, *La musica di Gianferrari in R. Zandonai. Epistolario (1897-1944) con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari*, a cura di C. Leonardi, Rovereto, 1983, pp. 322-328 e A. CARLINI - C. LUNELLI, *Vincenzo Gianferrari in Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Comune di Trento, Biblioteca comunale di Trento, 1992, pp.164-165.

⁽⁶⁾ Cfr. R. ZANDONAI, *Epistolario* cit.

era anche abbondantemente abbeverato alla fonte dei classici d'oltralpe: Beethoven, Schumann e Wagner. Inoltre conosceva Strauss (del quale aveva avuto modo di ascoltare direttamente alla Scala di Milano nell'aprile del 1909 la prima esecuzione italiana dell'*Elettra* come è testimoniato nelle lettere all'amico Leonardi e al Gianferrari) (7). Di Debussy aveva studiato per merito del Gianferrari i *Préludes* da lui definiti «uno dei lavori più chiari e ispirati del maestro francese» in una lettera del 1909 inviata allo stesso maestro reggiano (8). Aveva inoltre compiuto nel 1909 un viaggio in Spagna durante il quale era rimasto affascinato dai canti popolari di quel paese, ascolto che forse, si rivelerà determinante per la creazione di ambientazioni spagnoleggianti ed esotiche nella sua giovanile, ma fortunata opera *Conchita* (1909-'10), come pure nella *Farsa Amorosa* (1932) e nel *Concerto andaluso per violoncello e piccola orchestra* (1934) (9).

Arricchito da tali esperienze e dal suo indubbio talento, il maestro roveretano giunge alla ribalta in giovane età, tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo. È un momento storicamente problematico per la musica italiana, il periodo in cui agisce il cosiddetto movimento della 'generazione dell'Ottanta', costituito da Pizzetti, Respighi, Casella e Malipiero (anche Zandonai ne dovrebbe far parte se non altro cronologicamente essendo nato proprio nel 1883), movimento che si oppone alla gloriosa tradizione operistica italiana per inoltrarsi nei sentieri aspri e imprevedibili di una rivoluzione culturale che trae il suo soffio vitale dalle novità schoenbergiane e dalla 'Scuola di Vienna' in genere (10). Per questi giovani musicisti italiani l'opera non doveva più rispondere esclusivamente alla sua storica funzione di teatro nell'immaginario collettivo, ma si doveva trasformare in un evento

(7) Si vedano la lettera inviata dal nostro al Leonardi (Pesaro, 27 marzo 1909): «... A giorni andrò a Milano per sentire L'Elettra...» e quella al maestro Gianferrari (Pesaro 4 aprile 1909): «...Partirò domani per Milano e sentirò colà l'Elettra di Strauss». Cfr. R. Zandonai, *Epistolario* cit. p.103, pp. 241-242.

(8) *Ibidem*, p. 241.

(9) Sugli spagnolismi di Zandonai cfr. B. BECHERINI, *Dal teatro alla produzione sinfonica di Riccardo Zandonai* in *Immagini esotiche nella musica italiana*, a cura di A. Damerini, G. Roncaglia, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1957, pp. 96-97 e L. TOZZI, *Tentazioni iberiche nell'opera di Zandonai* in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa, Atti del 'Convegno di Studi sulla figura e l'opera di Riccardo Zandonai', Rovereto, 29-30 aprile 1983, Milano 1984, pp. 203-216 e in particolare pp. 214-216 sul *Concerto andaluso*.

(10) Sulla 'generazione dell'Ottanta' cfr. *Musica italiana del primo Novecento 'La generazione dell'80'*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze MCMLXXXI e sui motivi dell'esclusione di alcuni musicisti da tale contesto si veda in particolare pp. 377-383.

artistico diverso 'per pochi' e aperto a nuove sollecitazioni provenienti d'oltralpe. Invece Zandonai sostiene che «il teatro è fatto essenzialmente per il pubblico e non può essere il campo di prova di dottrinarie esibizioni, specie se troppo lontane da quello che è l'istinto musicale del popolo» (1922) ⁽¹¹⁾. Per quanto riguarda l'importanza ch'egli attribuiva al canto nel teatro affermava già nel 1910 di non aver mai inteso trascurare la voce che è il più bello e il più affascinante degli strumenti. Di qui l'aperta polemica con le nuove tendenze italiane: diviene così per la musicologia ufficiale impossibile collocarlo nel gruppo esclusivo della 'generazione dell'Ottanta' che non gli perdona le sue tendenze veriste nel teatro ⁽¹²⁾. È come una macchia, un peccato originale che non si cancella. Il nostro compositore però, in virtù della sua formazione un po' eclettica, non si ferma all'opera, e alla pari dei suoi colleghi novecentisti, è fortemente attratto anche dalla produzione strumentale che per quasi un secolo, era rimasta pressoché silente: ora l'Italia tenta di rimettersi al passo con gli altri paesi.

L'interesse per il genere strumentale si rivelerà in Zandonai, ben presto, negli anni giovanili: tra le prime esperienze si possono annoverare alcune pagine pianistiche o per pianoforte e orchestra che denunciano già la mano del suo autore. Del 1903 è l'ancora acerbo, ma già ben equilibrato nei timbri, *Sogno di un adolescente*, seguito nel 1904 dall'importante prova cameristica del *Quartetto per archi* in sol maggiore. Pur trattandosi del lavoro di un giovane, il componimento, articolato in quattro movimenti secondo la tradizione classica, risulta denso e ben costruito rivelando un attento studio dei grandi modelli austro-tedeschi con qualche infiltrazione slava. Di grande intensità espressiva è l'*Adagio* centrale. Probabilmente in una lettera inviata nell'ottobre 1909 al Gianferrari il compositore ne fa cenno definendo questo e altri suoi «pezzi un po' difficili» ⁽¹³⁾. Né va dimenticato che tra i lavori del Gianferrari v'era un *Quartetto* piuttosto ardito. Forse il giovane Riccardo aveva ereditato dal suo maestro e dall'ambiente roveretano l'amore per

⁽¹¹⁾ Cfr. B. CAGNOLI, *Riccardo Zandonai* cit., p. 114.

⁽¹²⁾ In una lettera indirizzata da Pizzetti a G. F. Malipiero il nostro viene definito 'affarista furbo' perché nelle intenzioni dell'editore Tito Ricordi è destinato a succedere al verista Puccini. Cfr. la lettera scritta da I. Pizzetti a G. F. Malipiero (30 luglio 1911), Archivio Malipiero, Fondazione Cini, Venezia, n. 44.

⁽¹³⁾ Cfr. ZANDONAI, *Epistolario* cit., p. 247. Sul *Quartetto* si veda anche M. SFREDDA, *Uno straordinario' Quartetto in sol'* in 'L'Adige', 7/ 6/ 1997 (recensione all'esecuzione avvenuta presso la Civica Scuola Musicale di Rovereto in occasione dell'anniversario della morte del maestro Zandonai). Cfr. anche D. CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, Lucca 1999, pp. 506-507.

tale tipo di composizione cameristica poiché la cosiddetta musica 'pura' del quartetto per archi era poco apprezzata in un'Italia in cui il gusto per il melodramma aveva travolto ogni altro interesse musicale.

All'età di ventisei anni, il nostro compone *Serenata medievale* (per violoncello solista, due corni, arpa e archi). Con quest'ultima Zandonai si inserisce autorevolmente nel solco della tradizione tardo-romantica, arricchita sia da influenze debussyane e raveliane sia di derivazione russo-germaniche, anche se il maestro Gianferrari gli aveva in precedenza suggerito di proporre qualcosa di 'Scherzoso' come facevano in quel periodo i colleghi compositori⁽¹⁴⁾. In una lettera da Pesaro indirizzata proprio al Gianferrari il giovane maestro sostiene invece di aver pensato di «improntare alcunché di romantico» e di essersi deciso a questa 'Serenata medioevale' che giudica «riuscita in ciò che riguarda il colore. Sono certo», prosegue Zandonai, «che, se non altro, Ella ne approverà la fattura. Non è poi difficile da eseguirsi, credo io, ma piuttosto da concertarsi; tanto che non l'affiderei ad un direttore se questo non fosse il mio vecchio maestro al quale darei nelle mani anche la parte più bella dell'anima mia»⁽¹⁵⁾. Si tratta dunque di un brano cameristico nel quale Zandonai si dimostra già abile cesellatore strumentale, attento nel creare impasti timbrici piuttosto raffinati: un tessuto di archi impreziosito da passaggi di corni e fioriture d'arpa su cui si dispiega il canto del violoncello solista. Un buon lavoro di un giovane che sembra comunque avere idee chiare sul cammino intrapreso, un lavoro che il critico Nicola d'Atri definisce «di grande interesse per raffinata fattura e spiritualità» dopo un'esecuzione all'Augusteo nel marzo 1913⁽¹⁶⁾.

Le scelte stilistiche del giovane maestro si chiariranno ancor di più con la Suite sinfonica *Primavera in Val di Sole* (1914-15) che completata da *Autunno tra i monti* (1917-18) costituisce il dittico *Terra nativa*. Sottotitolata dal compositore 'Impressioni sinfoniche per orchestra', *Primavera in Val di Sole* comprende cinque movimenti (I *Alba triste*, II *Primavera nel bosco*, III *Il ruscello*, IV *L'eco*, V *Sciame di farfalle*) nati proprio nel periodo in cui la prima guerra mondiale impediva al nostro di tornare da Pesaro nell'amato Trentino⁽¹⁷⁾. La pittoresca vallata, fre-

⁽¹⁴⁾ R. ZANDONAI, *Epistolario*, cit., pp. 248-249.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*.

⁽¹⁶⁾ Cfr. N. D'ATRI, *Due composizioni orchestrali del maestro Zandonai all'Augusteo* in 'Corriere della sera', 30/ 3/ 1913.

⁽¹⁷⁾ In alcune lettere del 1914 indirizzate all'amico Leonardi, il maestro di Rovereto fa riferimento con nostalgia al Trentino che ora è inopportuno raggiungere «si è rinunciato al Trentino per evitare che il confine si chiuda alle nostre spalle...». Cfr. R. ZANDONAI, *Epistolario*, pp. 143-144.

quentata forse nel 1901 con l'amico Leonardi, gli ha ispirato i ricordi più cari e le vive suggestioni di uno spirito sensibile alle bellezze della natura: un'alba melanconica, il mormorio di un ruscello di beethoviana, o meglio schubertiana memoria, il cinguettare degli uccelli e la meravigliosa visione di uno sciame multicolore di farfalle. Zandonai crea qui una sorta di poema sinfonico non lontano dalla maniera respighiana (*Le fontane di Roma* che segnano l'esordio del famoso ciclo romano di Respighi videro però la luce nel 1816, un anno dopo la *Primavera* del giovane roveretano) anche se meno brillante ed estroverso nella pirotecnica scrittura orchestrale, che si fa comunque apprezzare, come sostiene Fiamma Nicolodi, «per l'abilità degli intarsi tematici e per una sapiente orchestrazione»⁽¹⁸⁾. Ci si trova quindi di fronte a pagine musicali costruite da un lato attraverso la ripetizione di cellule tematiche caratterizzanti secondo le procedure del tardo romanticismo, dall'altro mediante le preziose stratificazioni strumentali zandonaiene che rivelano tutte le sensazioni del colore timbrico: la morbidezza delle viole e i tocchi cristallini dell'arpa, gli impasti di corno inglese, fagotto e clarinetto, gli originali e, per quei tempi, nuovi accostamenti tra celesta e ottoni, o l'uso degli archi in unione con le più svariate percussioni. Non lontano da suggestioni debussyane il colore diventa qui vera forza espressiva ed emotiva. Sarebbero già sufficienti questi due lavori strumentali per far comprendere allo studioso le scelte stilistiche del giovane artista di Rovereto che si possono sintetizzare in quattro punti:

- 1) tendenza al neogoticismo (cioè rivisitazione in chiave moderna del medioevo);
- 2) un sinfonismo a programma;
- 3) ricerca timbrica nell'organico;
- 4) forme strutturate mediante l'iterazione delle principali cellule melodiche.

Gli interessi per il sinfonismo e la concertazione si intensificano maggiormente quando nel 1918, dopo i successi ottenuti nel settore operistico con *Francesca da Rimini*, Zandonai sente la necessità di studiare il *Trattato di strumentazione* di E. Berlioz nella versione aggiornata di Ettore Panizza che tra l'altro porterà la ripresa scaligera di *Francesca*, nel '29, al successo⁽¹⁹⁾. Un anno dopo la fine della guerra, cioè nel 1919, nasce *Concerto romantico* per violino e orchestra. Si tratta di una composizione che riveste un ruolo fondamentale nella produzione del

⁽¹⁸⁾ Cfr. F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984, p. 67.

⁽¹⁹⁾ *Ibidem*. Come informa la Nicolodi prima del 1812 il Trattato di Berlioz era sconosciuto al maestro Zandonai.

nostro, un lavoro di strumentalismo puro dove per la prima volta lo Zandonai non sente l'esigenza di un supporto esterno, di carattere letterario, o figurativo, o naturalistico. Il componimento, concepito alla maniera classica in tre distinti movimenti, è un omaggio ai grandi concerti romantici per violino. L'*Allegro con vivacità ed energia* iniziale è definito oltre che da un taglio ritmico deciso anche da un modulo tematico caratterizzante sia la parte orchestrale sia la parte solistica (una quartina di semicrome puntate). Il secondo tempo, un *Adagio* ampiamente cantabile presenta una melodia violinistica estenuata, sostenuta dal costante accompagnamento dell'arpa e dei corni. Il terzo movimento, decisamente virtuosistico per il violino, alterna momenti scherzosi e brillanti a momenti lirici. I tre movimenti del lavoro, collegati da un importante elemento tematico, acquistano così un andamento ciclico. Ma in *Concerto romantico* emergono anche esperienze più moderne: secondo Adriano Bassi, autore di un importante studio sulla figura di Zandonai, si possono riscontrare, ad esempio, influenze stravinskijane nelle sezioni centrali dove gli spunti tematici d'esordio «vengono portati nel loro pieno aspetto di elaborazione con figurazioni di semicrome costanti, le quali uniscono due aspetti e precisamente l'iterazione e l'evoluzione»⁽²⁰⁾.

Zandonai dunque prosegue nel suo percorso artistico continuando a creare lavori strumentali interessanti e per certi versi moderni come nel caso di *Ballata eroica* per orchestra del 1929 che si fa apprezzare per alcuni episodi percussivi bartokiani-stravinskiani: Adriano Bassi ne ha fornito una bella e dettagliata analisi alla quale senz'altro rinviamo⁽²¹⁾.

Nonostante appaiano nella scrittura strumentale zandonaiiana elementi di ascendenza straniera, il maestro di Sacco si dimostra consapevole e orgoglioso di aver saputo creare un suo stile personale che, pur nella costante evoluzione si inserisce nel solco della tradizione italiana. In una lettera indirizzata nel maggio del '27 a casa Ricordi dichiara apertamente: «Ho potuto ammirare la tecnica istrumentale acquisita dai nostri autori giovani e arrivati, ma ho dovuto anche constatare che molti dei miei colleghi parlano bene, in musica, tutte le lingue, all'in fuori dell'idioma nostro»⁽²²⁾.

A conferma di tali affermazioni mi sembra sia utile scorrere le partiture di due brani della maturità del maestro, composti nel 1934:

⁽²⁰⁾ A. BASSI, *Alcuni aspetti del sinfonismo zandonaiiano* in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa, cit., p. 265.

⁽²¹⁾ A. BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, Poggibonsi 1982, pp. 272-276.

⁽²²⁾ Lettera scritta da Zandonai a casa Ricordi da Pesaro il 2 maggio 1927 (Arch. Ricordi)

Concerto andaluso per v.cello e piccola orchestra e *Spleen Canto per violoncello e orchestra*. I due lavori sono in certo modo intrecciati insieme poiché il Concerto, concepito in un primo tempo come una *Spagnolesca* in tre movimenti per violoncello e pianoforte, era stato poi interrotto ai primi di luglio del '34 dopo la creazione di due movimenti per permettere la composizione di *Spleen*, destinato alla mostra musicale pesarese di quell'anno come ci informa il Cescotti nel suo recente catalogo tematico dedicato a Zandonai⁽²³⁾. Il titolo di *Concerto andaluso* comparve più tardi, poiché ancora nel '36 il maestro scriveva a Giovanni Giovannini che stava lavorando al suo *Concerto* per violoncello e orchestra. *Spleen* invece fu concepito nell'agosto del '34 come rielaborazione del *Terzo vocalizzo* per voce grave e pianoforte, composto alcuni anni prima. In quest'ultimo brano è piuttosto evidente l'intento cantabile da parte dell'autore che si serve del violoncello come di una voce umana sostenuta e arricchita da un'orchestra d'archi con arpa e tam-tam. Ricompare anche qui l'elemento percussivo, che in tale contesto può sembrare estraneo, e che dà invece un tocco di modernità al lavoro. Come lo dà il senso di incertezza tonale e il vago sapore arcaico suggerito dall'uso del modalismo. Questo componimento ha un suo indubbio fascino e lo esercita pure sui più accaniti detrattori di Zandonai. Mi riferisco a Luigi Pestalozza «una *moda* sapiente» dove la musica «si esaurisce in ovvietà timbriche e melodiche riabilitate dal loro linguaggio», più in là afferma però di essere stato colpito dall'esperta orchestrazione di Zandonai in *Spleen*, dalla maniera in cui il maestro «avvolge le immagini perdute della musica»⁽²⁴⁾, musica che diventa ambiente, atmosfera. Una estenuata e sensuale malinconia vi domina, così come dominava nel canto di *Francesca*.

Il brano è quindi un chiaro esempio di come il compositore roveretano abbia fuso insieme il suo abile sinfonismo con la tradizione tardo-romantica dell'opera italiana, tentando di creare un nuovo stile, destinato alla musica strumentale.

Esiti ancor più significativi quanto a novità e a maturità vengono raggiunti dal nostro in *Concerto andaluso* per violoncello e orchestra. Il lavoro è articolato in tre parti 'Seguidillas', Malagueñas e Finale, rese

⁽²³⁾ D. CESCOTTI, *Riccardo Zandonai* cit., pp. 546-547.

⁽²⁴⁾ L. PESTALOZZA, *Zandonai fra naturalismo e liberty*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di Renato Chiesa, pp. 67-81: 71. Informazioni e commenti su *Spleen* si vedano anche in M. PEGURI, '*Spleen*': appunti da un'esecuzione in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, in *Atti della giornata di studio*, Rovereto, 11, 11, 1994, Calliano 1995, pp. 127-129.

vive da quei pulsanti ritmi di danza che Zandonai aveva potuto ascoltare durante il suo viaggio spagnolo nell'ormai lontano 1909.

Gli elementi strutturali del concerto sono tre:

- 1) le formule ritmiche (torna l'aspetto percussivo affidato alle castagnette, al tamburello basco e al triangolo)
- 2) gli effetti e gli impasti timbrici (l'organico comprende anche un clavicembalo che sostiene il ruolo quasi di basso continuo, conferendo al pezzo un vago sapore arcaizzante): del resto non si deve dimenticare che uno degli obiettivi della musica nel primo Novecento fu quello di impegnarsi nel recupero e nello studio dei musicisti antichi e specialmente barocchi)
- 3) le variazioni minime di cellule tematiche assai scarse e semplici. A tal proposito mi piace esprimermi con i due termini usati da Fiamma Nicolodi definendo la sostanza melodica di 'Malagueñas', come 'essiccata' e 'rappresa' 'in semplici cellule' ⁽²⁵⁾.

Il violoncello solista, colloquia costantemente con l'orchestra che a sua volta lo ingloba e amalgama nei suoi impasti di colore. Anche qui, come altrove si ricrea un'atmosfera attraverso la strumentazione sapiente e alcuni piccoli incisi ritmici- melodici.

Zandonai dunque con questo componimento della maturità, ma anche con altri precedenti lavori, si colloca decisamente al centro dell'interesse per la musica strumentale italiana. La sua posizione è, a mio giudizio originale: infatti, pur non appartenendo alla cerchia dei Casella e dei Malipiero e ricollegandosi al sinfonismo d'oltralpe, tenta ugualmente una strada diversa, sempre alla ricerca di un linguaggio semplificato e scarno, ottenuto anche attraverso arcaismi e folklorismi, tutti però avvolti e rivitalizzati da un eccezionale manto strumentale e sinfonico al quale solamente il maestro di Rovereto sapeva dar vita.

A conclusione del mio contributo auspico che gli operatori di cultura e di musica locali si adoperino perché tutta la produzione strumentale di Zandonai possa essere conosciuta attraverso importanti esecuzioni concertistiche e anche mediante alcune incisioni discografiche che mancano quasi completamente.

⁽²⁵⁾ F. NICOLODI, *Riccardo Zandonai e i suoi contemporanei* in *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma 1990, pp. 111-132: 132.

