

ZANDONAI RICCARDO

Compositore italiano (Sacco di Rovereto 28 V 1883 - Trebbianico di
Pesaro 5 VI 1944).



FOTOGRAFIA DEL COMPOSITORE

Figlio di Luigi e Carolina Todeschi, ereditò dal modesto ambiente familiare la prima passione per la musica: il padre infatti suonava il bombardino nella banda del paese e lo zio materno lo intratteneva con la chitarra, strumento che Zandonai imparò a suonare nella primissima infanzia, insieme col clarino.

Un vecchio impiegato, ex-trombone di banda militare, gli insegnò i primi rudimenti di teoria e lo avviò allo studio del violino. Ci assicura il cugino, amico e coetaneo di Zandonai, O. Costa, che ancor prima dei dieci anni il futuro operista aveva composto una serie di pezzi melodici, per banda, riunendo attorno a sé una piccola schiera di amici.

Il primo studio ordinato cominciò poco più tardi, con V. Gianferrari, direttore della scuola musicale di Rovereto, dai dodici ai quindici anni, durante i quali apprese pure armonia e pianoforte, mentre si intensificava la sua attività creativa più o meno occasionale e già era riuscito a crearsi nella zona un ambiente favorevole, dalle case accoglienti dei De Probizer e dei Giovannini ad alcune salde amicizie, fra cui importante quella con L. Leonardi, autore della prima autorevole biografia del musicista.

Nel 1898 Gianferrari lo consigliò di intraprendere seri studi a Pesaro, presso il liceo musicale di cui era direttore Mascagni; qui fu accolto dai coniugi Kalchsmidt, oriundi di Rovereto, in via d'Azeglio, e seguì il ciclo completo in soli tre anni, diplomandosi in composizione del 1901.

Nel giorno di San Pietro dello stesso anno, in onore di Mascagni, fu eseguita la sua cantata *Il ritorno di Odisseo*, su testo di Pascoli, insieme con altre composizioni dei neodiplomati.

Così si chiuse il primo periodo pesarese, durante il quale Zandonai aveva mostrato palese una certa insofferenza per i metodi di insegnamento e l'impostazione di Mascagni.

Il catalogo delle sue opere minori si arricchisce con la produzione liederistica ed alcune scene drammatiche, fra cui quella dantesca che anticipa il capolavoro.

Ritornato a Sacco, Zandonai riprese un'attività pratica e creativa: partecipò al concorso bandito per la provincia del Tirolo dal ministero del culto e dell'istruzione d'Austria, e lo vinse con *Il ritorno di Odisseo*.

Per la seconda edizione dello stesso concorso egli preparò un melodramma in un atto, *La coppa del re*, che non fu più rappresentato, nonostante avesse ricevuto parere favorevole da Mahler. Altra esperienza teatrale interessante di questi anni fu *L'uccellino d'oro* (1907).

Fra i viaggi in Italia, Milano era la meta preferita, e fu proprio qui che,

per mezzo del dott. Tancredi Pizzini, riuscì ad entrare nel salotto di Vittoria Cima, dove conobbe Boito, che lo presentò a Giulio Ricordi.

Con quest'ultimo il compositore si impegnò per un melodramma in tre atti e l'anno seguente nacque *Il grillo del focolare*, dedicato al suo primo maestro e rappresentato con successo al Politeama Chiarella di Torino. Nel 1911 portò a termine *Conchita*.

A quest'opera, che costituisce una tappa determinante dell'arte di Zandonai, sono pure legati due fatti importanti: l'incontro con Tarquinia Tarquini, che ne fu prima interprete e che nel 1916 diventò sua moglie; e quella con Nicola D'Atri, in occasione della prima a Roma, il cui influsso fu fondamentale sulle successive scelte artistiche del musicista.

BOZZETTO PER IL III ATTO DELL'OPERA "MELENIS"



Il terzo melodramma, *Melenis*, iniziato subito dopo *Il grillo del focolare*, fu rappresentato l'anno seguente, e Zandonai subito lavorò per *Francesca da Rimini*. Compose i primi due atti e mezzo a Pesaro e poi, ritornato ad Arcachon, dove aveva avuto un incontro con D'Annunzio, si fermò a Figino sul lago di Lugano, nella villa del dott. Pizzini, chiamata "Villa Conchita", dove scrisse il famoso duetto del terzo atto e la scena fra Gianciotto e Malatestino del quarto.

L'opera fu completata a Sacco e messa in scena al Teatro Regio di Torino; precedentemente Zandonai l'aveva fatta ascoltare a D'Annunzio a Parigi nella casa di Lina Cavalieri, presenti Tito Ricordi e Francesco Paolo Tosti.

Dal 1914 al 1919 ci fu un periodo di relativa inattività, comprensibile se si pensa al particolare momento storico attraversato; il musicista fra l'altro aveva assunto un atteggiamento scopertamente antiasburgico ed era stato condannato per alto tradimento sia perché renitente alla leva, sia per alcune sue composizioni, come *l'Inno degli studenti trentini* (che risale però al 1901) e la *Messa da Requiem* (1916) scritta per Umberto I.

Viene a delinearsi, in questi anni, la produzione sinfonica di Zandonai, in gran parte legata alla suggestione del Trentino (*Terra nativa*), mentre il musicista fissa la sua residenza a Pesaro, dove prepara *La via della finestra* (1919), in un momento di stasi, in parte superato da *Giulietta e Romeo* (1922), con la collaborazione di Arturo Rossato che d'ora in poi diventerà il suo unico librettista.

Una svolta decisiva venne tre anni più tardi con *I cavalieri di Ekebu* che ebbero il battesimo alla Scala diretti da Toscanini, ottenendo poi entusiastici successi soprattutto nei paesi nordici; a Stoccolma, nel 1928 il compositore, per questo suo lavoro, fu insignito della commenda di Gustavo Vasa.

L'opera seguente, *Giuliano*, di carattere mistico, fu rappresentata a Napoli in questo stesso anno. Nella nuova dimora di Villa San Giuliano sul colle San Bartolo a Pesaro, dal 1930 in poi il ritmo creativo appare un po' rallentato, ma rinascono nuovi interessi, ad esempio per la produzione sinfonica (*Quadri di Segantini*, 1930) e, verso la fine, la musica per film; anche l'attività direttoriale occupa molto del suo tempo.

Un ritorno al teatro avvenne nel 1933 con *Una partita* e *La farsa amorosa*, rappresentate a poca distanza di tempo alla Scala di Milano e all'Opera di Roma. Come riconoscimento di un'intensa vita dedicata alla musica, ottenne nel 1940 la nomina di direttore del conservatorio

BOZZETTI PER IL I E IL III ATTO
DELL'OPERA "I CAVALIERI DI EKEBÙ"



"Rossini" di Pesaro: incarico al quale si dedicò con passione, elevando con una serie di iniziative il livello dell'istituto, fino al 1943.

Contemporaneamente si dedicò alla sua ultima opera, *Il Bacio*, che rimase incompiuta; anche Rossato era morto ed il libretto fu completato da Emidio Mucci. Gli eventi ormai precipitavano: Zandonai lasciò la sua villa e si rifugiò nel convento del Beato Santo sul Montebaroccio, dove avvenne il crollo fisico per l'intensificarsi delle coliche epatiche che lo avevano tormentato fin dalla giovinezza. Operato d'urgenza dell'ospedale di Trebbiantico, non riuscì più a risollevarsi, spegnendosi il 5 giugno 1944.

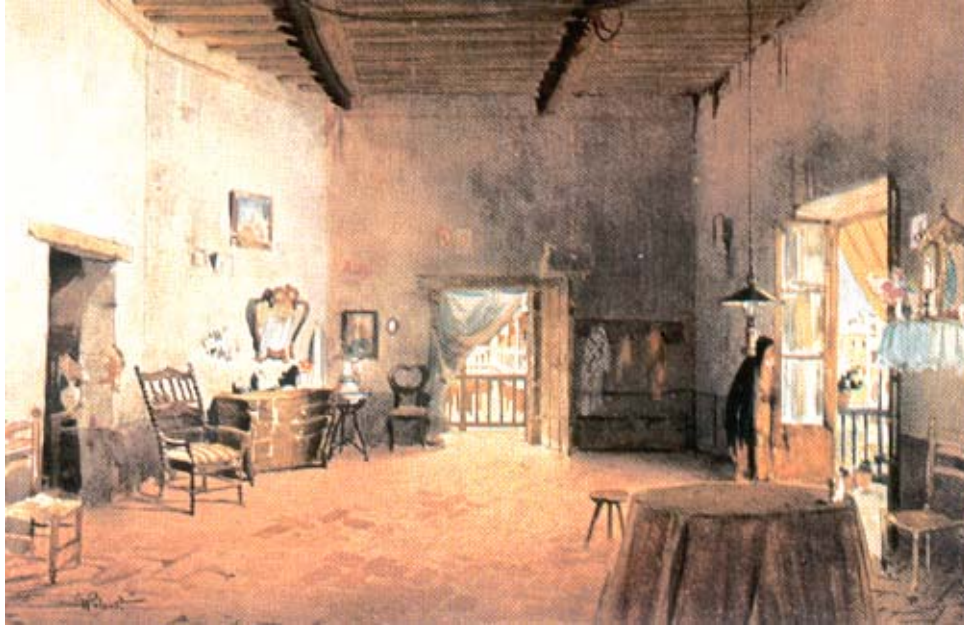
Il caso Zandonai è abbastanza particolare nella storia della musica italiana dei primi decenni del nostro secolo: da un lato un favore popolare senza sconfitte ma senza gli eccessivi entusiasmi ottenuti da Puccini e Mascagni, dall'altro una vicenda critica frammentaria e discorde, che si è limitata a suggerire alcune possibili interpretazioni della figura del musicista, legandolo all'ultimo Verdi o alla linea Bizet-Mascagni, alla scuola francese di G. Charpentier e Debussy o al sinfonismo straussiano.

Posizioni di partenza che sono tuttavia accettabili ed indicative almeno perché inseriscono la figura di Zandonai nel suo tempo, rendendolo partecipe di quanto accadeva in Europa, soprattutto nel periodo della formazione, quando si delineano il particolare linguaggio, il colore orchestrale, il sapore armonico, fino a *Francesca da Rimini* che rappresenta il momento di maggiore equilibrio e di più forte ispirazione di tutta la sua carriera.

Zandonai è stato uomo di teatro essenzialmente, ma per la comprensione della sua poetica è necessario scavare anche nella sua produzione minore: da quella sinfonica, dove sfoggia l'innata abilità di strumentatore, a quella liederistica che costituisce una premessa essenziale per la vocalità originale, addirittura a quella giovanile di carattere occasionale (marce, cori, frammenti melodici) che denota le più genuine predisposizioni del musicista per gli impasti raffinati, per l'aderenza della musica alla parola, per l'energia vitale della ritmica e dell'armonia.

Così *L'uccellino d'oro* nelle sue modeste proporzioni ci prepara senza incertezze alla futura produzione teatrale, nella quale vediamo emergere, pochi anni dopo, il capolavoro, dove tutto appare potenziato al massimo, la tecnica è ormai un fatto acquisito, i valori espressivi e drammatici

BOZZETTO PER IL I ATTO DELL'OPERA "CONCHITA"



vengono tesi in tutta la loro pienezza, seguendo da vicino il testo dannunziano, alla cui natura arcaicizzante, il falso-antico, risponde, creando una cornice raffinata per figure umane scolpite con singolare acutezza, quelle femminili come quelle più scopertamente truci, che spingono il compositore a risoluzioni di natura verista ma teatralmente e musicalmente più complesse e arrischiate.

È un errore considerare però Zandonai l'autore della sola *Francesca da Rimini*: il *Grillo del focolare* ad esempio possiede, nella sua semplicità, una ricchezza di idee e di poesia che dovrebbe toglierlo dalla lunga dimenticanza in cui è caduto.

Conchita invece ha resistito di più al tempo per la sua impostazione coloristico-ambientale unica nel melodramma italiano del Novecento, pur concedendo assai poco al verismo del soggetto.

Riscattata solamente nel terzo atto dalla retorica dell'ambiente romano, *Melenis* è interessante per noi come ponte di passaggio a *Francesca da Rimini*, per il particolare trattamento riservato alla protagonista.

Il dopo-Francesca è stato da taluni sottovalutato in blocco, quasi la vena di Zandonai si fosse d'un tratto affievolita. Impresione questa nata evidentemente dalla discutibile presenza de *La via della finestra* nel

1919, solo in parte modificata da *Giulietta e Romeo* che, dopo *Francesca da Rimini*, divenne l'opera di Zandonai più popolare ma qualitativamente ad essa molto inferiore, nonostante la freschezza di certe pagine e l'impostazione armonico-strumentale più sciolta, ma anche più generica.

Altro discorso invece per *I cavalieri di Ekebu* che, nonostante la frammentarietà del libretto, rappresentano un momento felicissimo avvicinabile a quello del capolavoro.

La materia fantastica, in cui si alternano elementi demoniaci e nostalgici, drammatici e sentimentali, ha spinto il musicista a costruire una partitura fortemente suggestiva con uno studio ambientale colto con minore compiacenza coloristica ma più autentica adesione: le parti corali, sugli schemi di melodie svedesi, ad esempio, ci ricordano la mano limitata di Zandonai adolescente, mentre lo studio psicologico dei personaggi è più vario e nuovo, soprattutto per la Comandante e Sintram, ma anche per Anna e Giosta.

Dobbiamo considerare per un musicista positivo il desiderio di uscire dagli schemi ma l'eccessiva dispersione finisce qualche volta per non raggiungere i risultati previsti.

L'esperienza mistica di *Giuliano* lo dimostra, mentre *La farsa amorosa* (con *Una partita*), pur non raggiungendo il livello delle opere migliori, è una tappa da considerare con attenzione.

Spunti comici e caricaturali si trovano anche nelle opere precedenti, generalmente colti con distacco e sottile umorismo. Qui diventano sostanza, corroborati in entrambi i casi dalla musica spagnola (sulla scia di *Conchita*), come sarà poco più avanti con il *Concerto andaluso* per violoncello.

Ma da *Conchita* sono trascorsi molti anni e l'atteggiamento del musicista a questo riguardo è radicalmente mutato, in un processo di semplificazione neoclassica, del resto confermata dal recupero delle forme chiuse, dalla chiarezza diatonica (con cui contrasta il barocchismo del celebre bolero del podestà), dalla minore sensibilizzazione della linea melodica.

Culmine di questa tendenza è il concertato finale del secondo atto, esempio di eccezionale bravura. Da sottolineare ancora il senso deformante della comicità di quest'opera, che ci fa pensare addirittura a Prokofiev, e che si alterna ingegnosamente ai momenti sentimentali, in un lavoro di abilissime suture.

La parabola creativa autentica si può chiudere qui, al 1933: nel corso di

cinque lustri, dal *Grillo del focolare*, Zandonai ha detto tutto quanto era in grado di dire, rimanendo sostanzialmente un isolato, prima per la mancata adesione alle forme più plateali del melodramma lacrimoso, poi per l'indisponibilità per una evoluzione vera.

La sua fortuna poggia in ogni caso su alcune opere di autentico valore che gli dovrebbero dare il diritto ad un posto migliore fra alcuni suoi contemporanei più celebrati.

La colpa di tale isolamento va forse cercata anche nello stesso musicista, uomo incapace di scendere a compromessi, ostinato nelle sue decisioni, implacabile nelle sue scelte.

La sua musica, considerata anche sotto questo aspetto vale, più di ogni discorso, a raffigurarci l'uomo in maniera autentica ed inequivocabile.

MANIFESTO INAUGURALE PER L'OPERA "ROMEO E GIULIETTA"



RICCARDO ZANDONAI

FRANCESCA DA RIMINI

La tragedia dannunziana, di notevole intensità drammatica, molto deve per l'efficacia del libretto all'apporto di Tito Ricordi; che presta opportunità alla partitura più nota di Zandonai di svolgersi con pari, se non ancor più colorato andamento.

Allo "sfrondamento" di Ricordi D'Annunzio diede inatteso, per immediatezza, *placet*, restando disponibile a successivi mutamenti (manifestatigli da Zandonai la difficoltà a musicare i ragionamenti di Dante e di altri poeti in scena, D'Annunzio sostituì la scena con "Nemica ebbi la luce/amica ebbi la notte", con ulteriore contributo alla musica melodrammatica): forse a questo, però, alla maggior efficacia scenica del libretto rispetto alla tragedia si deve un successivo freddo atteggiamento del poeta, che vide oscurata la fama della propria opera teatrale dalla riuscita di Zandonai.

FIGURINI



Se in Zandonai scompare la fiorentinità dugentesca di D'Annunzio, permane un clima che riduce l'affresco storico ad una miniatura erotica ed eroica, fra amore e guerra.

Generalmente si osserva una ricchezza timbrica che sottolinea gli snodi psicologici del dramma, tra stilizzazione di figure e persuasione di verità umana.

La strumentazione è celebre ed anzi proverbiale: vivida, ricchissima di armonici: italiana nonostante la ricchezza della pagina scritta e musicata, che si lascia alle spalle gli effetti facili del verismo peggiore, deterioro e scadente, che su simili storie di passione aveva costruito commenti strani.

Qui siamo invece alla messa in evidenza di tesori del testo ed anche ad un impianto che dà maggior potenza al dramma già leggendario, che aveva avuto precedenti nelle musiche di scena dello *Scontrino* (1901) e nell'opera del Mancinelli (*Paolo e Francesca*, Bologna 1907). Ricchissima di echi di esperienze recenti, da Richard Strauss a Debussy, la pagina di Zandonai tiene presente il magistero wagneriano: mai si parlerà, tuttavia di eclettismo, quanto del "rimpasto" della cultura allora di punta nell'Europa musicale secondo una personalità tra le più originali del melodramma italiano del Novecento.

Allievo di Mascagni, Zandonai non dimentica mai le esperienze più raffinate del maestro, tra *Iris* e *Parisina* (quest'ultima anch'essa da D'Annunzio, tragedia nella quale il maestro livornese si era vantato di aver musicato "anche le virgole"), come molte tracce si rivelano da quel Puccini curioso della sperimentazione che la critica e le esecuzioni più avvertite non hanno mancato di mostrare.

Che Zandonai e la sua *Francesca* fossero fatti di una pasta musicale non propria alla scena del melodramma italiano è uno di quei luoghi comuni che il tempo si sta incaricando di svelare in tutta la sua inconsistenza, a partire dal momento in cui il melodramma è diventato, nella percezione, musica colta o musica e basta, non più soffocata dai provincialismi all'incontrario, di quelli adusi a martirizzare se stessi.

MANIFESTO INAUGURALE



LA TRAMA

ATTO I

A Ravenna, in casa dei da Polenta.

Francesca da Polenta, figlia del signore della città, Guido, sta per sposare Gianciotto Malatesta, giovane sciancato: lei crede, ingannata, che lo sposo sia in realtà il fratello di Gianciotto, il bel Paolo, che vede palpitando.

La sorella di Francesca, Samaritana, è colta da un fosco presagio e le chiede di rinunciare al matrimonio; ma Francesca è salda nel convincimento.

ATTO II

Durante la guerra che oppone a Rimini i Malatesta e i Parcitadi.

Paolo si fa onore, con accanto, sulla torre, Francesca, che lo rimprovera per l'inganno subito col matrimonio. Ella lo crede ferito e lo accarezza, gli prende la testa tra le mani.

Arriva Gianciotto, non parco di lodi per il valore del fratello Paolo.

Brindano. Paolo e Francesca si guardano con intensi sensi. Arriva il terzo fratello, Malatestino, ferito. La lotta riprende furiosa.

ATTO III

Francesca legge storie d'amore ed ascolta musica. Entra Paolo, reduce da un lungo viaggio. Le mostra amore ed ella quasi cede. Leggono versi d'amore e Paolo, tutto tremante, bacia Francesca.

ATTO IV

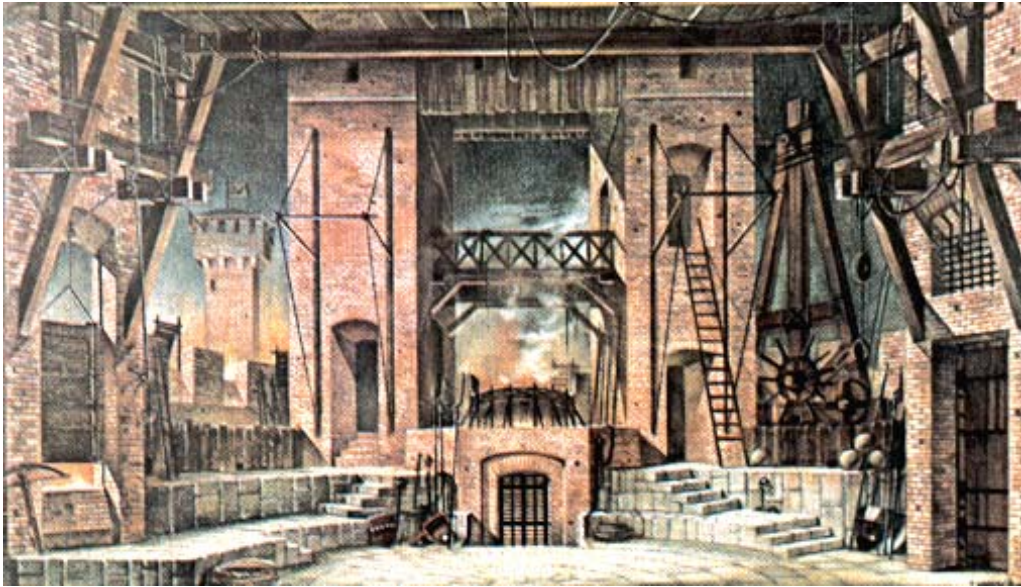
Il terzo fratello, Malatestino, è innamorato pure lui di Francesca. Ella si rifiuta. Si ode il grido di un carcerato, e Malatestino, crudele, a spada sguainata va a far cessare quel lamento, mentre Francesca si lamenta con il marito Gianciotto delle profferte di Malatestino.

Credendo forse Francesca Salomè, Malatestino rientra con la testa mozza del carcerato che gridava.

Francesca, che non è Salomè, fugge in preda all'orrore. Quando Gianciotto lo rimprovera, Malatestino non ce la fa più e rivela quel che sa di Paolo e Francesca.

Gianciotto, con un inganno, scopre tutto. Sorprende i due abbracciati e li consegna all'eternità.

BOZZETTO ATTO I



BOZZETTO ATTO II PER L'OPERA "ROMEO E GIULIETTA"

