

Diego Cescotti: *Dossier Riccardo Zandonai*

I. *La musica come destino (tracce biografiche)*

(testo della conferenza tenuta il 5 ottobre 2016 alla Biblioteca Civica)

STRUMENTI DI LAVORO

Gli strumenti a cui ricorrere per condurre una qualsiasi azione di approfondimento conoscitivo intorno alla figura e all'opera di Riccardo Zandonai sono di tre tipi:

- l'epistolario integrale, comprendente alcune migliaia di lettere (consultabile integralmente in rete);
- la pubblicistica, da suddividere tra quella 'storica' (oramai rara) e quella prodotta di recente;
- gli articoli di giornale, per lo più sotto forma di ritagli selezionati e ordinati per soggetto e data, ora in parte trascritti e messi in rete.

Di questi tre repertori, il primo citato (le lettere) spicca per ricchezza di contenuti e freschezza narrativa: Zandonai stesso soleva indicare nei carteggi privati la fonte più valida per costruire la sua propria biografia.

L'apporto della pubblicistica (essenzialmente libri e saggi) alla narrazione zandonaiiana è di valore più diseguale. La bibliografia 'storica', per lo più proveniente dal ristretto ambito familiare, parentale o amicale, ha natura di racconto romanizzato e non si pone esigenze particolari di scientificità. A questi criteri risponde invece la bibliografia recente, che ha adottato un approccio nuovo per intendimenti e metodi. Rimane grave il fatto che nei primi decenni, quando la memoria storica era ancora viva e operante, nessun musicologo si sia sentito stimolato ad affrontare l'impegno di uno studio serio e compendioso su Zandonai.

Gli articoli di stampa, che qui sono trattati in modo privilegiato, appartengono alla categoria della letteratura minore, e ciò ha permesso lavorarli con maggiore leggerezza. I problemi, in questo caso, sono di natura essenzialmente interpretativa, poiché la verità controllata dei fatti non risiede normalmente tra le preoccupazioni primarie di un articolo di giornale, e questo è ciò lo rende magari accattivante ma spesso insoddisfacente per criterio e stile di approccio. Qualche colpa, in questo, l'ha avuta lo stesso Zandonai, che non si è mai mostrato molto preciso nel fornire fatti, date e circostanze, e quando era intervistato su queste cose tendeva a dare risposte un po' casuali. I cronisti, poi, ci hanno messo del loro costruendo storie ad uso popolare, facilmente smerciabili e privilegiando dunque le narrazioni ad effetto, abbellite, infiorate e caratterizzate in senso ora epico, ora fantastico ora bozzettistico o umoristico, con grande uso di artifici e di strumenti come la psicologia, la fisiognomica, il quadro socio-ambientale, il color locale e così via. Tutto questo ha contribuito a far sì che la divulgazione dell'universo zandonaiiano si mantenesse entro un ambito più leggendario che storico, più verosimile che vero. Ma evidentemente era proprio quello che i lettori comuni si aspettavano, poiché un artista è sempre percepito come un qualcosa di originale e fuori dalla norma e non sembra opportuno usare con lui una misura troppo oggettiva. Ecco cosa scriveva al proposito un critico negli anni Trenta:

Il futuro biografo di Riccardo Zandonai – quando saranno trascorsi molti decenni e le cose reali di oggi appariranno iridescenti e fantasiose – se non possiederà la penna alata e pittoresca se ne rammaricherà assai. Di fronte all'arte e alla vita del Maestro, egli sentirà che non basta il linguaggio diritto e paziente dello storico, ma occorre l'immagine e la frase del poeta. [«Musica d'oggi», XVII, maggio 1935]

Bella a prima vista, l'asserzione è non poco pericolosa allorché invita a dare sfogo alla fantasticheria anziché attenersi al dato provato, come sarebbe prassi corretta. Tuttavia, pur costruendo oleografie più che ritratti veritieri, la pubblicistica d'epoca non viene meno al suo compito di essere rappresentativa del sentire comune. Come tale, non è da sottovalutare ma semmai da prendere con la consapevolezza dei suoi limiti, cercando di andare oltre il segno per penetrare nel significato. Fare insomma opera di chiarificazione, pulizia e demistificazione. La questione, per noi oggi, non è di 'entrare in simpatia' con Zandonai ma di ricostruire in modo corretto la sua esperienza di uomo e di artista perché questo è il giusto modo per rendergli onore.

Va da sé che la conoscenza del fenomeno-Zandonai non potrà prescindere, oltre che dal dato storico, da un ampliamento al versante sociologico-antropologico e segnatamente al suo peculiare ambiente originario. Come spesso avviene per gli artisti creativi di successo che si riconducono a una comunità piccola e coesa, egli non solo fu recepito come una grande mente ma si trasformò in una

icona imprescindibile, in un simbolo forte, in un riferimento in grado di creare solidarietà, consenso, unanimità, emozioni e commozioni condivise. Per questo ha potuto anche essere usato per dare risposta ad un pressante problema sociale, come quando nell'anno 1919, con le ferite della guerra ancora tutte aperte, la municipalità roveretana trovò naturale servirsi di lui per risollevare l'animo dei cittadini mettendo in scena la *Francesca da Rimini* in un teatro sistemato alla meglio dopo gli scempi precedenti e con il successo delirante che possiamo immaginare. Niente di nuovo, beninteso, in queste dinamiche: ogni epoca e ogni contesto crea da sé i propri miti su cui riversare angosce e speranze. In più, il musicista Zandonai ha potuto giovare della superiore potenza emotiva e comunicativa del melodramma, dando implicita applicazione alla nota teoria gramsciana che vedeva appunto l'opera lirica come il collante privilegiato della società, per lo meno in accezione preindustriale. È probabilmente dal citato evento del 1919 che inizia quello che si potrebbe chiamare il 'caso Zandonai', gli esiti della cui mitologizzazione si amplificheranno considerevolmente dopo la sua morte, quando si arriverà a fare di lui un eroe, un martire e un santo.

Ancora ai tempi nostri è avvenuto di segnalare il caso di uno spettatore ingenuo e del tutto ignaro di teatri d'opera che insisteva nel sapere dove mai l'autore fosse andato a prendere le melodie che accarezzavano così piacevolmente il suo orecchio. Evidentemente riteneva che esistesse da qualche parte un magazzino dove ci si poteva rifornire di quella tale mercanzia. Ecco, una reazione schietta e partecipata di questo tipo può benissimo essere la stessa che aveva avuto corso presso i buoni saccardi di un secolo fa. Di lì a fare di quel loro compaesano un mago o un demiurgo il passo era breve.

PROBLEMATICHE

Il lavoro dello storico fa leva però su elementi concreti. E qui, con Zandonai, il punto cruciale sta nel fatto che le fonti di riferimento sono spesso lacunose e imprecise, quando non addirittura mancanti del tutto. Le dispersioni definitive e senza rimedio rimandano al tempo di guerra, anzi di entrambe le guerre, quando le rispettive abitazioni zandonaiane di Sacco e di Pesaro furono occupate e conseguentemente depredate di un bel po' di materiali che oltretutto non sono mai stati quantificati né qualificati con precisione in un qualche archivio. Altrettanto si può dire riguardo al giro delle conoscenze di Zandonai a Rovereto e in regione, che non è stato ricostruito se non in minima parte, mentre invece sarebbe stato opportuno estenderlo, finché si era in tempo, anche oltre il circolo più stretto dei vari Giovannini, Casetti, Pigarelli, Maroni, ecc. E così può capitare, sfogliando un giornale degli anni Cinquanta, di rimanere perplessi di fronte a un'annotazione casuale la quale accenna a un personaggio di Villa Lagarina, tale Ottavio Daniele Rossi, che è definito «cultore d'arte e affezionato amico dei Zandonai» e «fonte inesausta di notizie e materiale inedito». Se le cose stavano davvero così c'è da chiedersi perché a nessuno sia venuto in mente di andare a trovare questo personaggio per farsi raccontare tutto quello che sapeva dell'uomo Zandonai e farsi mostrare i materiali di cui era in possesso. Uguale discorso potrebbe farsi per l'ambiente pesarese, non troppo dissimile in fatto di amici e sostenitori. Si sa di figure caratteristiche, di compagnie allegre ed appassionate, di consorzi pittoreschi come la «Brigata del Mantellaccio» guidata da Renato Pompei o il gruppo gastronomico che si riuniva sul lungomare per celebrare le virtù di un certo "Brodetto artistico"; ma il tutto è rimasto piuttosto nel vago, al più affidato a un nome o a una nota di colore che emerge di tanto in tanto.

Con questi limiti la storia di Zandonai è stata raccontata, e sempre in modo squilibrato, ossia concentrandola essenzialmente sui due momenti estremi della sua vita: la propulsiva giovinezza e la tragica sequenza guerra-malattia-morte, trascurando sostanzialmente la parte centrale e dunque il periodo della maturità, che effettivamente comporta una difficoltà maggiore nella sua piena definizione. Il momento giovanile, che è il più esaltante, assomiglia in tutto a quei romanzi di formazione che vedono il talentoso protagonista sfidare lo svantaggio iniziale di una nascita umile e riscattarsi con la tenacia, l'intelligenza e l'ingegno. È una storia esemplare quella che esce dalla vita di Zandonai, e non a caso un tempo la si raccontava ai bambini delle scuole. Rimanendo ai soli dati concreti, vediamo che a caratterizzare questa figura sono alcuni semplici concetti: la precocità, la dotazione naturale, la rapidità dei conseguimenti e di riflesso la relativa brevità del percorso di studi (sette anni in tutto, dal niente al diploma superiore di composizione), e ancora la produzione di opere in rapida successione e il capolavoro raggiunto a soli trent'anni. Dobbiamo ammettere di trovarci davanti a un'ascesa davvero sorprendente, e tale era stata recepita senza eccezioni dall'opinione pubblica. Un fenomeno, aggiungeremmo, tanto più grande in quanto non favorito dalla sorte.

LA VIA DELL'AFFERMAZIONE

Cosa colgono i cronisti di questo personaggio diventato famoso? Anzitutto il dato originario, la 'trentinità', che gli è dipinta addosso fin nella fisionomia, con quel volto 'sculpto nel legno' e quegli occhi abituati a fissare lontani orizzonti; ma anche nel corredo delle qualità morali spesso interpretate con comodi stereotipi. Suo tratto tipico era la scarsissima attinenza con la dimensione cittadina e men che meno metropolitana. Se si trovava bene a Pesaro era perché si trattava di una città piccola e tranquilla. La misura provinciale non significava per lui mediocrità, non implicava alcunché di limitante. Il provincialismo semmai, se inteso come mentalità, potrà diventare per lui anche un pericolo: il pericolo dell'autolimitarsi, del negarsi a voli più ampi. La tipologia del montanaro, vista da fuori da chi non conosceva nulla di queste cose, poteva anche essere usata per metterlo alla berlina sfoderando tutti i luoghi comuni del caso: l'ostinazione, la tetragonia, la debolezza culturale, la mancanza di finezza..., quasi a delineare l'antropologia di un essere inferiore. A distinguersi per tali astiosi esercizi di demolizione della persona fu in realtà un solo critico; in altri casi il rilievo sapeva essere più sfumato. Coloro che erano inclini ad un approccio più benevolo ammiravano senz'altro alcune doti caratteriali come la serietà, la sobrietà, l'onestà, la correttezza: in una parola la dotazione morale. Molto rilievo ebbe anche il suo essere riflessivo, pacato, severo, ponderato, padrone di sé. Un atteggiamento spesso apprezzato era il suo saper affrontare i momenti difficili, come può essere una prima teatrale, esibendo un'ammirevole imperturbabilità interiore che egli ricavava dal suo radicato fatalismo.

Tanto più meraviglia, alla luce di questa sua compostezza e correttezza, apprendere che in gioventù aveva l'argento vivo e anzi era un «ragazzaccio indiavolato», dotato di un caratterino niente male. Così molti anni dopo confessò lui stesso ad un intervistatore, forse al solo scopo di darsi una posa. Pensando poi alla coppia anziana che a Pesaro lo ospitava da studente, commentò: «Poveretti! Ne hanno viste delle belle in quei primi anni!», volendo anche qui far immaginare un tratto scapestrato più immaginario che reale. Per lo meno riesce a noi difficile conciliarlo con lo stile educatissimo delle sue lettere di allora che si segnalano per una pacatezza e un equilibrio già affatto adulti. Che però fosse un po' viziato e capriccioso è più che probabile, e al proposito tornano in mente altri episodi precedenti, e anzitutto quel 4 in religione che si era ritrovato sulla pagella di terza elementare e che né lui né alcun altro ha mai voluto motivare. C'è poi, contenuto nella dedica autografa di una sua pagina bandistica, il riferimento scherzoso a una «baruffa allegra en famegia» che ci dice come in casa Zandonai si potesse anche baruffare, sia pure allegramente, e che dunque non ci fosse per il figlio quattordicenne quella reverenza obbligata al genitore che usava a quei tempi. Più di tutte significativa mi pare la questione degli scontri da lui avuti con Mascagni un paio di anni dopo, in tal caso per ragioni squisitamente musicali e attinenti al settore estetico. E davvero si stenta quasi a immaginarlo questo montanaro sedicenne che se ne va a studiare in un importante istituto avendo come direttore e maestro il grande Mascagni al quale non esita ad opporre, se necessario, le proprie idee, difendendole con energia. Così ebbe a riferire anni dopo un ex-compagno, ricordando con un misto di sorpresa e ammirazione le voci dell'alterco che uscivano dalle stanze della direzione. Alla luce di ciò, sarebbe cosa meritevole da parte della musicologia ufficiale cominciare a prender atto che la formula 'Zandonai-epigono mascagnano' è solo un comodo modo di dire rivelante abitudinarietà e pigrizia mentale e che non è corretto servirsene per annoverare sbrigativamente Zandonai tra i veristi *tout-court*. Basterebbe dar retta alle sue parole quando, in modo pacifico e senza alcuna sottolineatura polemica, sosteneva come cosa ovvia che lui da Mascagni non aveva preso nulla. Naturalmente molto avrà acquisito in fatto di ferri del mestiere: era sulla linea di pensiero che non ci si trovava, sulle idee di fondo. Contrasti e incomprensioni non gliene mancheranno nemmeno più avanti, quando, già inserito nell'ambiente milanese, soffrirà dell'antipatia degli ambienti scaligeri e di conseguenza di Toscanini, della quale sappiamo gli effetti ma non le cause. Del resto, nemmeno la scuola di Pesaro era stata un'oasi di serenità, se è vero che un gruppo di professori gli aveva votato un'ostilità tenace di cui pure ignoriamo del tutto le ragioni. Più comprensibili ci appaiono le piccole invidie e gelosie da parte di alcuni compagni, dovute al fatto che egli era considerato l'allievo più brillante della sua classe. Brillante e direi anche coraggioso, se è vero che il suo pezzo per il diploma, la cantata *Il ritorno di Odisseo* su testo di Giovanni Pascoli, richiedeva cento esecutori, due cori esterni e «un ambiente vasto»: comportava dunque problemi di spazialità e una qualche sperimentazione sull'effettistica sonora che mi pare vada piuttosto oltre il normale esercizio scolastico.

Sempre nel campo degli studi rimangono delle curiosità mai soddisfatte. Chi ci ha mai detto come stavano le cose con il clarinetto, lo strumento che praticava fin da piccolo nelle bande? Chi ha informazioni sugli studi violinistici condotti a Pesaro con l'ottimo didatta Raffaele Frontali¹? Si trattava pur sempre di attività secondarie rispetto al maggiore impegno con la composizione, ma perché negare qualsiasi cenno ad una pratica strumentistica che poteva essere stata anche intensa? È davvero pensabile che il principiante si impiegasse, oltre che nelle orchestre leggere, anche nelle opere date al Teatro Sociale della sua città? Un solo cenno abbiamo, e parecchio più tardo, su una stagione d'opera al Teatro Adriano di Roma in cui, fra il resto, egli figurava nel ruolo di prima viola.

La scelta di Pesaro è un altro snodo esistenziale che ha conosciuto narrazioni diverse. In realtà Zandonai sarebbe dovuto andare a studiare alla Hochschule di Vienna, sostenuto dal mecenatismo del conte Bossi-Fedrigotti. La non-attuazione del proposito è sempre stata motivata da Zandonai con il fatto che la sua sensibilità gli impediva di prendere la via asburgica, in tal modo suggerendo implicitamente che a quindici anni egli avesse già maturato l'opzione filo-italiana. La vulgata ha preferito invece attribuire la cosa ad un particolare pratico, ossia al fatto che la somma che il nobiluomo si era detto disposto a mettere a disposizione non sarebbe stata sufficiente a garantirgli una vita decorosa nella grande capitale. Non si è mai riusciti a sciogliere la contraddizione tra la versione ideologica e quella pratica; Zandonai finirà per andare a Pesaro, mostrando però di sapersi equilibrare bene e anzi con una certa astuzia allorché inviava i pezzi, scritti per la scuola italiana, ai concorsi governativi austriaci onde ottenere delle borse di studio. Il conflitto d'interessi, se così è lecito chiamarlo, si rese particolarmente evidente nel 1901, quando egli mandò a Vienna lo spartito de *Il ritorno di Odisseo* negli stessi giorni in cui era intento a scrivere *l'Inno degli studenti trentini* che gli varrà tra breve come primo attestato d'italianità.

Molto è stato ipotizzato circa l'acculturazione di una personalità vivace come quella di Zandonai, cui restarono esclusi gli studi superiori e finanche quelli medi, ma che seppe supplirli con la frequentazione regolare di persone e ambienti colti, da cui il continuo scambio di libri e le lunghe discussioni intellettuali. Sminuire l'apporto culturale della piccola aristocrazia e della buona borghesia di quell'angolo di Vallagarina sarebbe colpevole. Quella di Zandonai fu dunque una cultura di riporto, non metodica ma eclettica e guidata dall'entusiasmo, con quel tanto di onnivoro che è tipico delle nature vivaci non disciplinate dalla regola scolastica. Ciò gli consentì di accostare sedicenne la *Divina Commedia* e di musicarvi sopra due scene dantesche per voce ed orchestra. Nel gruppo degli inediti si trova anche una lirica su *Alla luna* di Leopardi. Di tale vivacità culturale è testimonianza un quaderno di esercizi musicali risalente agli inizi del secolo XX, che lascia immaginare frequenti passaggi di mano tra amici e compagni, ognuno dei quali era tenuto a inserire sul retrocopertina un proprio pensiero, una sentenza, un moto di saggezza.

Eccoli nell'ordine in cui si leggono:

«Non è il mondan romore altro ch'un fiato
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato»².

«Io sono infinito»³.

«Quando hai bisogno di essere saggio, sappi essere ignorante».

«Osserva la tua ombra mutevole nella luce e considera che tu stesso appari agli altri sotto tutti i suoi diversi aspetti».

«Non affaticarti la mente, non affaticarti il corpo; l'onestà non richiede sforzi materiali».

«L'uomo è il risultato delle sue impressioni».

«Dio è tutto ciò che manca all'uomo per esserlo».

«Ama il vero, ma non attribuirgli mai un aspetto concreto».

«Evita: in questa parola può trovarsi la filosofia della felicità».

¹ Il violino, iniziato a Sacco con un maestro di banda, fu poi studiato con Gianferrari nei quattro anni della sua frequenza alla scuola di Rovereto, sicché è da presumere che al momento del suo passaggio a Pesaro egli si trovasse quantomeno a metà percorso.

² Purgatorio XI, 100-102. In quegli anni di assidue letture dantesche Zandonai musicò il Padre nostro dal canto XI (1903) e i due episodi dall'Inferno (Paolo e Francesca, Il conte Ugolino) nel 1899-1900.

³ «Sono infinita» è una battuta che si trova nel testo pascoliano del *Ritorno di Odisseo*, musicato da Zandonai nel 1900-01.

Alieno da timidezze o complessi d'inferiorità, Zandonai aveva piena consapevolezza di sé e delle proprie potenzialità, né avvertiva disagio per le origini modeste toccategli in sorte, poiché sapeva che proprio dall'arte musicale, anzi dalla musica *difficile*, gli sarebbe venuto il riscatto umano e sociale capace di elevarlo nella stima generale. Di fatto, gli capitò abbastanza presto di essere indicato dai giornali come il musicista italiano più colto della sua generazione. Con tutto ciò, non ebbe la pretesa né il cattivo gusto di posare da intellettuale; accentuò piuttosto il suo tratto pragmatico dicendosi ben rappresentato nel novero di quegli artisti che attribuiscono il massimo valore all'istinto. In base a ciò, era più che mai convinto che una volta innescato il processo creativo, si dovesse lasciarlo libero di andare senza freni e soprattutto senza opporre quei ragionamenti che immancabilmente lo avrebbero fatto inceppare. Per questo, si fidava sempre della prima stesura di un brano: su di essa si poteva al più intervenire poi con dei piccoli ritocchi ma non modificarla radicalmente nel suo impianto. Egli dunque conosceva molto bene se stesso e sapeva interpretare ciò che l'istinto gli dettava. Purtroppo non potrà sempre seguire questo imperativo, come si vedrà fra breve.

Ma intanto gli anni Dieci erano stati il suo periodo aureo: esordito come operista con *Il grillo del focolare*, aveva fatto seguire in rapida successione la triade *Conchita*, *Melenis*, *Francesca da Rimini*. Il capolavoro era già stato raggiunto, e non aveva che trent'anni.

LA SVOLTA DEGLI ANNI VENTI

Raggiunto con tanta rapidità e sicurezza il suo status di compositore, Zandonai fu investito da una generale considerazione. I primi riconoscimenti ufficiali non tardarono ad arrivare: nel 1910 fu accolto nell'Accademia Roveretana degli Agiati, nel 1916 divenne socio benemerito dell'Accademia Filarmonica romana, nel 1919 fu nominato accademico di Santa Cecilia. Più tardi, nel 1925, sarà eletto accademico filarmonico di Bologna. Molti altri incarichi importanti gli saranno offerti nel corso degli anni, in particolare la direzione di vari conservatori, cui riuscì sempre a sottrarsi per non compromettere la propria attività compositiva. Nel 1924 fu destinatario, quarantunenne, di un onore riservato a pochi altri: la dedicazione in vita di un teatro. Da quel giorno il Teatro Sociale di Rovereto si chiamò Teatro Riccardo Zandonai. Da tempo il Trentino non era più il suo luogo stabile di residenza, ma i segni esteriori sul territorio non fecero che moltiplicarsi: anche la Scuola musicale dove aveva studiato da piccolo sarà intitolata al suo nome, e così pure il complesso bandistico locale.

Quanto alla composizione, gli anni Venti furono in tutti i sensi degli anni di svolta. Finita la guerra e ristabiliti i confini territoriali, si entrava in una dimensione più normale ma anche più disincantata e mediocre. Che cosa si aspettava ora il pubblico? Si poteva ancora proporgli storie ultraromantiche di grandi passioni conservando al canto melodico all'italiana tutti i diritti di cui aveva goduto in precedenza? Le linee estetiche nazionali erano tutt'altro che chiare, ma Zandonai credette a quella ricetta universale, e in ciò consistette il suo errore di valutazione.

La prima opera di quel decennio fu nientemeno che una *Giulietta e Romeo*, e la cosa che colpisce subito riguardo a questo testo è che Zandonai, quando gli capitava di parlarne ai giornali, si sentiva sempre obbligato a cautelarsi dietro una specie di dichiarazione d'intenti. Avvertendo che con quel clamoroso ritorno alla grande tradizione del melodramma nazionale stava andando controcorrente, riteneva necessaria una giustificazione. Un tale riposizionamento in termini di conservazione e di nazionalismo non era privo di pericoli e fraintendimenti: che poi egli lo esprimesse in modo così fermo e convinto dimostrava che non era stata una scivolata occasionale ma rispondeva a un progetto mirato. Ora, poco importa che questa *Giulietta* sia un lavoro di innegabile riuscita scenica, condotto con straordinaria maestria e senso del teatro e con dentro momenti appassionanti accompagnati da musica avvincente. Conta il fatto che esso era fuori dalle coordinate culturali del tempo, giungeva in ritardo, e questo ne segnò la sorte ambivalente. Alla prima romana del 1922 venne registrata una insolita turbolenza tra i settori di pubblico, trascesa perfino ad esiti maneschi tra le fazioni diverse dei loggionisti. Autorevoli musicologi hanno espresso e mantenuto durevolmente verso quest'opera un senso di diffidenza e antipatia.

È possibile che qui abbia agito davvero quella chiusura provinciale di cui si diceva prima, perché se Zandonai in quei primi anni Venti fosse andato qualche volta a Parigi si sarebbe reso conto da vicino di come stavano cambiando le cose e forse avrebbe seguito, o più correttamente inteso, le altre strade

che la musica stava prendendo⁴. In fondo, la linea antiromantica non voleva dire necessariamente aridità, elucubrazione e sperimentalismo fine a se stesso, come a volte si diceva con superficialità. Magari voleva indicare alleggerimento del tessuto sonoro, decongestionamento espressivo, abbassamento dei toni, forse anche ricerca di maggiori finezze e ritrovata fiducia nelle forme. La *Giulietta* del 1922 va dalla parte opposta, e la cosa spiazzante è che, nel definirla e spiegarla, i critici usino terminologie che le appartengono poco come *semplicità*, *chiarezza*, *limpidezza*: caratteri difficili da veder applicati ad un'opera così febbrile, ipertesa, stentorea e dimostrativa. Con *Giulietta* si entrava in una fase nuova della creatività del maestro: il «periodo dell'ora chiara, del pieno libero 'pathos' melodico, del canto...», scriveva un critico⁵. E un altro argomentava che mentre in *Francesca Zandonai* aveva voluto fare una dimostrazione di forza e di bravura, in *Giulietta* aveva tolto «ogni complicazione per tendere alla più limpida semplicità»⁶. A questo punto ci si chiede: non avrebbe potuto quella linearità e semplicità sempre invocata sfociare più facilmente in una linea neoclassica quale appunto si cominciava a praticare in Francia anziché riconfermare tutta la fiducia al linguaggio, al sentire e alla retorica romantica? Al cui proposito va ricordato che di lì a non molto Zandonai compirà l'azzardo di firmare una specie di manifesto a favore dell'arte romantica messo in giro da alcuni suoi colleghi, prendendo così posizione decisa e irrevocabile in favore di quella linea ormai storicizzata. Scoprirsi pubblicamente in tal modo non era tipico di lui, e appunto per questo ciò denota il suo bisogno di autoconvincersi. Eterodirette o meno che fossero, queste scelte lasciano intravedere una certa mancanza di chiarificazione interiore e anche una non buona percezione di quanto avveniva intorno. Né la linea librettistica è esente da colpe, con il suo linguaggio falso-arcaico e il suo taglio scenico più impegnato a raffigurare le violenze di fazione che le dolcezze degli amanti clandestini, offrendosi all'attenzione come vicenda aspra, cruda, oscura e straziante.

Per venire a capo di questa deriva bisogna andare a cercare la risposta anche in fattori esterni, nel gioco d'influenze non felici che si erano create. Bisogna mettere in campo in tutta la sua responsabilità la persona di Nicola D'Atri. Questo intellettuale poliedrico e autorevole, oggi assai sbiadito nel ricordo come figura di contorno all'avventura zandonaiiana, era stato nondimeno un punto ineludibile di riferimento per il nostro autore diventandone il consigliere, il mentore, l'aiutante, forse anche perché lo vedeva un po' sprovveduto nel disbrigo dei mille intrighi che agitavano il mondo dell'arte e lui che invece era al corrente di tutti i segreti della vita organizzata poteva contribuire ad alleggerirglieli.

Nicola D'Atri ci pone di fronte al più arduo dei compiti poiché egli fu veramente il regista assoluto della vita di Zandonai per un buon quarto di secolo, ma la ricostruzione della sua figura è oggi resa difficilissima dal fatto che si è come dissolto nel nulla. Credo sia possibile sintetizzare quella grande amicizia – perché tale indubbiamente fu – come una tipica attrazione dei contrari: il taciturno ed istintivo musicista trentino da un lato, il facondo e loico avvocato pugliese dall'altro. «Voi e la vostra arte siete ormai parte essenziale della mia esistenza morale», scriverà questi al musicista alla fine di una lettera, e indubbiamente si tratta di un assunto impegnativo. E quindi prendiamo pure tutto il buono di questo rapporto d'amicizia, senza però negare che esso fu anche, per Zandonai, condizionamento, vincolo, obbligo e anche tradimento di se stesso, laddove esso poneva un'ipoteca su quella concezione istintiva, su quella spontanea folgorazione creativa di cui si diceva sopra. Con D'Atri avviene tutto il contrario: trionfa il ragionamento, la dialettica estesa e complessa, la continua messa in discussione di ogni cosa, l'idea del continuo rifare, il concetto di opera come tela di Penelope dalla quale né Zandonai né il librettista Rossato riuscirono mai ad affrancarsi pienamente. Non casualmente un critico qualificò all'epoca la *Giulietta* con l'appellativo di «opera avvocatessa», intendendo l'aggettivo nel senso negativo di ampollosa ed elucubrata. L'impronta datriana vi è peraltro ben presente nei fatti, avendo lui stesso messo mano alla traccia narrativa, all'impianto scenico e a diverse battute di dialogo, tanto da indurre i due veri artefici a parlare concordemente di opera con tre autori. Le opere composte da Zandonai negli anni Venti sono tutte marchiate da questo contrassegno, che non è sempre e solo negativo, ma che lo può diventare allorché acquista quel che di culturalistico che non si confaceva al musicista e che poteva spiacere al pubblico, il quale ancora ricordava il vero, franco successo che era stato delle più spontanee opere giovanili.

⁴ Già una decina di anni prima aveva rinunciato a trasferirsi a Parigi per qualche tempo, come gli aveva consigliato Tito Ricordi.

⁵ «L'ordine», 1.12.1923.

⁶ «Strenna trentina», 2.7.1944.

GLI ANNI TRENTA: TRA SOVRAESPOSIZIONI E ISOLAZIONISMI

Gli anni Trenta sono il periodo meno studiato e pertanto meno conosciuto di tutta la carriera compositiva di Zandonai: un occultamento intenzionale, si sarebbe portati a dire, per ragioni che qui cercheremo di divinare. Ciò che normalmente si è raccontato in proposito è riassumibile in pochi punti: il maestro ha scritto la sua ultima opera dopodiché, imperversando la crisi generale dei teatri, si è trasferito al genere sinfonico, alla direzione d'orchestra e infine al cinema. Il tutto presentato come realtà normale, fatta di alacrità, positività di approccio e ispirazione viva, senza dare alcun peso alle condizioni esterne. Questo tipo di ricostruzione non tiene conto di alcuni fattori determinanti, ad esempio che Zandonai si trovava a vivere un momento di scontentezza, anzi una vera e propria crisi, che può anche essere letta come calo d'ispirazione o carenza d'idee, ma che forse era semplicemente stanchezza o fatica nel mettersi in sintonia con il mondo in mutamento. Di tale supposto malessere è indizio l'atteggiamento molto prossimo al complesso di persecuzione che lo portava a parlare del destino delle sue opere usando spesso il termine "boicottaggio". La limitata circolazione dei suoi lavori era da lui vissuta come un'ingiustizia che gli procurava scontento e il malumore. Con dieci opere all'attivo poteva anche sentirsi appagato, e la tentazione di un definitivo abbandono dall'aringo lo solleticava con una forza di suggestione nuova. Il *buen retiro* di Villa San Giuliano sui colli pesaresi dove si trasferì nel 1931 fu un primo indizio di questa volontà isolazionistica, per cui se ora ripeteva di volersi dare all'agricoltura non si trattava più una semplice *boutade*. L'ironia della sorte volle invece che proprio in quel decennio egli fosse presente dovunque con una frequenza e un'intensità senza precedenti.

Volendo tentare una ricostruzione a lume di logica, si deve anzitutto fissare lo sfondo di quegli anni Trenta in Italia, con un fascismo ormai consolidato come regime e sempre più bisognoso di consenso ampio e generale. Non era conveniente tenere una figura di spicco, un artista amato dalle folle, in una situazione di disagio. Bisognava andargli incontro, ascoltarlo, accontentarlo nelle sue richieste per farne poi strumento di utile propaganda. In che modo? Con la solita arma della lusinga, della vanità solleticata, del conferimento di premi, dell'assicurazione di consensi, della messa in circolazione dei suoi lavori. Non so dire se e chi abbia potuto sviluppare e dare concretezza a questo ragionamento e aver mosso qualche pedina, ma un pensiero a D'atri lo farei di sicuro. Sta di fatto che mai come in questo periodo la figura di Zandonai brilla di luce propria e le dinamiche del successo sono superiori ad ogni aspettativa, tanto da apparire spesso gonfiate. È questo il periodo degli applausi, delle acclamazioni, degli entusiasmi, delle vociferazioni: un periodo sovraccitato, non per eccesso di buona salute ma al contrario perché malato, febbricitante. La *Farsa amorosa* (1933), ultima opera teatrale di Zandonai, ne costituisce in qualche modo l'emblema e per questo va considerata con una certa attenzione. Presa in sé e per sé non sembra equivocabile: si tratta di un lavoro di grande maestria, gradevole e ben fatto. Inserita nel contesto storico in cui è nata, però, qualche dubbio lo pone. A volerla scrivere, più ancora che il musicista, era stato il suo librettista Rossato, che ci si era infervorato e insisteva sulla necessità di produrre per i tempi attuali dei lavori non più seri o pensosi e nemmeno eroici, ma che si aprissero a sentimenti «freschi, italiani, sani sani, da sentirne la salute quasi fra le braccia, in un gran sorriso». A un esito di questo tipo Zandonai non aveva forse mai pensato, ma poi finì per adattarsi alla linea affermativo-rassicurante e compose la sua opera più spensierata in buone condizioni di spirito. Ci si divertì. E infatti 'divertire' era diventata la parola d'ordine che passava ormai su tutti i giornali. Così scriveva Raffaello De Rensis: «*Divertire*: ecco ciò che oggi attendono ansiose le folle, alle quali l'opera d'arte, specie quella teatrale, è destinata». Ed un altro incalzava: «Il popolo italiano vuole ora un'arte che gli si conceda con schietto e luminoso sorriso»: quasi uno slogan, un imperativo che diventa inevitabilmente molto funzionale al regime che sta preparando le sue imprese e vuole radicarsi meglio tra la popolazione. Altre opere del tempo erano organiche all'ideologia, ma non si trattava di lavori comici. Qui la vera novità sta nel registro allegro, nella trama disimpegnata. E la *Farsa* viene accolta bene, anche al di là del suo effettivo valore. A questo punto credo sia lecito parlare di strumentalizzazione in atto del grande personaggio.

Ma ecco in forma schematica come si snoda per Zandonai il decennio in oggetto. Tutte le sue opere principali compaiono in più edizioni sulle scene dei maggiori teatri e in ottimi allestimenti; le opere minori o meno circolanti riprendono anch'esse a girare; aumenta la produzione di pezzi sinfonici, che lo stesso autore presenta dirigendoli di persona in concerti radiotrasmessi; a tutte le sue esibizioni sono assicurati successi clamorosi e indiscussi; i giornali sono quanto mai attenti a Zandonai e abbondano di servizi, recensioni, anticipazioni, articoli speciali. Le interviste, per lo più realizzate nel

contesto della villa di campagna, sfruttano il colore locale e la maggiore possibilità di entrare nell'intimo del personaggio⁷.

Questi i vantaggi. Cosa ci si aspetta invece in contraccambio? La composizione di brani d'occasione come *l'Inno all'Impero*, *l'Inno alla bandiera per lo stato albanese*, *l'Inno ufficiale dei Vigili dei fuoco*, *l'Inno della Doppia Croce* per celebrare la campagna antitubercolare, e altro ancora; la partecipazione diretta ad iniziative celebrativo-spettacolari come i *Quadri fiamminghi* del 1930 a Torino per il matrimonio principesco di Umberto di Savoia e Maria José del Belgio o i *Trionfi Sabaudi* tenutisi nel '37 negli spalti de Castello Sforzesco a Milano per celebrare la conquista dell'impero; la partecipazione come direttore a tre concerti bandistici fortemente connotati in senso fascistico; la partecipazione a tutte quelle forme estreme di populismo che sono gli eventi in grandi spazi all'aperto: Arena di Verona, Basilica di Massenzio, Terme di Caracalla, Teatro Greco di Siracusa, Piazza del Comune a Cremona, ecc. A questo va aggiunto il conferimento del Premio Mussolini per le arti, seguito da molti incensamenti via stampa. Come significativo atto simbolico si segnala inoltre l'episodio della consegna dello spartito autografato della *Farsa amorosa* nelle mani del duce, auspice D'Atri che lo accompagna all'incontro a Palazzo Venezia. La compromissione maggiore sembra individuarsi nei citati concerti bandistici: quello del '35 a Trieste quando si trattava di dirigere seicento suonatori schierati tra folle osannanti di pubblico e quello ancora più infervorato del '38 a Roma con bande italiane e tedesche, che suggellava le giornate celebrative per l'avvenuta intesa Roma-Berlino.

Quale sarà stata la consapevolezza di Zandonai di fronte a fatti di simile portata? Difficile dire. Ma certi suoi atteggiamenti porterebbero a pensare a una sua volontà di fuga, di isolamento, di rifugio nel privato. In un caso anche di rifiuto, quando non esitò a prendere le distanze da uno di quei progettoni che gli erano stati cuciti addosso su misura e la stampa già divulgava con palpabile animazione. Si trattava di un'opera che avrebbe dovuto scrivere sulla storica vicenda degli Orazi e Curiazi, destinandola agli immensi spazi delle Terme di Caracalla, il cosiddetto Teatro dei Ventimila, attivato di recente (1937) proprio per la massima enfattizzazione della Roma imperiale. Cosa fosse avvenuto per portarlo al voltafaccia non è dato sapere. Piacerebbe interpretare quel suo gesto di resipiscenza come una riaffermazione della propria autonomia di artista. Forse ne aveva abbastanza di quelle esasperazioni. O magari non riusciva a sopportare la borsa poesia trionfalistica del librettista Guastalla, che al rifiuto del musicista rispose con asprezza inusitata. Questo 'tradimento', fra l'altro, sarà pagato caro con il ritiro di Arturo Rossato da ogni futura collaborazione con Zandonai, essendosi visto scavalcato da un rivale.

Viene però il 1939 e Zandonai, vincendo per una volta la sua antipatia per i viaggi all'estero, accetta di compiere una tournée – forse preparata da tempo e non più rifiutabile – in diverse città del III Reich, dove porta la sua *Francesca da Rimini* e altre cose. Per quanto fastidioso possa apparire, bisogna immaginarsi quelle amate melodie risuonare in severi consessi militareschi tra croci uncinate e saluti a braccio teso. Dei grandi successi, peraltro. Due anni dopo altre sue opere prenderanno la strada della Germania e saranno rappresentate con favore; ma in quel caso l'autore non ci sarà. Si trattava di quegli scambi culturali tra le due nazioni affratellate nell'Asse, per cui capitava poi che essi ricambiassero venendo in Italia a portare il loro Wagner. C'è da riflettere sul fatto che per rappresentare all'estero l'Italia musicale gli artefici della propaganda avessero scelto Zandonai, non Pizzetti, Malipiero o Casella che erano ben più ammanicati e ortodossi nei confronti del regime.

Gli anni Trenta registrarono anche a Rovereto un certo movimentismo intorno a Zandonai. Risale al 1934 il primo nucleo di uno spazio espositivo che poi, variamente posizionato, si costituirà a luogo simbolico ove onorare il musicista. A idearlo era stato l'allora direttore della Biblioteca civica Antonio Rossaro, che riuscì a radunare in una sala alcuni significativi oggetti che riportavano all'autore. Ha inizio da qui la museificazione in vita di Zandonai.

ANNI QUARANTA: L'USCITA DI SCENA

Passato quello che fu anche un decennio di frenesie e di immaginabili conflitti interiori, a Zandonai non resteranno da vivere che quattro anni, e l'ultima immagine pubblica da lui lasciataci sarà quella del fervente, attivo, efficace funzionario. Il suo impegno massimo e anzi unico sarà quello di dirigere il Conservatorio di Pesaro, portandolo in poco tempo e a prezzo di molte fatiche ad un livello invidiabile,

⁷ Evidenti analogie di concetti e parole dall'uno all'altro articolo fanno pensare che Zandonai, più che prestarsi ogni volta ad un'intervista originale, 'rispondesse' consegnando al giornalista di turno un foglio prestampato.

ponendo le basi, tra le altre cose, di quello che diventerà poi il Festival rossiniano. Fu un breve momento perché poi tutto precipiterà, in una sequenza di eventi dalla scansione quasi cinematografica. È anche per questo elemento di spettacolarità involontaria che l'ultimo periodo della vita di Zandonai è stato raccontato più insistentemente di qualsiasi altro e con dovizia di dettagli, il che non toglie che rimangano anche qui zone d'ombra o tasselli da colmare. Sembra ad esempio che in qualche caso gli spazi di San Giuliano siano stati messi a disposizione per offrire momentaneo rifugio a rappresentanti dell'ampia comunità ebraica di Pesaro.

Ma poi la situazione si aggravò e quel piccolo paradiso creato per ospitare arte e natura fu violato da un comando tedesco che aveva deciso di installarsi lì dando lo sfratto ai proprietari, ma non prima di aver disasttrato l'ampio parco con tutte le coltivazioni che erano state il passatempo preferito del musicista. Più avanti, in conseguenza dell'evolversi della situazione bellica, subentrerà un comando alleato che poi sarà indicato come il responsabile della dispersione di quantitativi non definibili di materiale cartaceo tra cui sicuramente molte lettere e forse anche musiche. Infine vi si insedieranno per molto tempo delle spurie colonie di sbandati e senzatetto: povera gente, ma con infiltrazione di figure meno raccomandabili ("turpe gentaglia" li chiama un giornale), che completeranno lo scempio.

Questi sviluppi Zandonai non farà in tempo a conoscerli perché non gli sarà dato di rientrare mai più nella sua casa. Ospitato con la famiglia in un paio di celle del convento francescano di Mombaroccio sulle colline dell'entroterra, trascorse cinque mesi non del tutto improduttivi, tanto che ritrovò perfino la forza di rimettersi alla composizione. Tuttavia la visione rasserenata che i racconti 'ufficiali' propongono non è da prendere per buona per la semplice ragione che il male, radicato da tempo e aggravato dall'insieme degli eventi, continuava a lavorare minando il già debole fisico del compositore. Tarquinia, nel suo libro di memorie, aggrava ulteriormente il quadro mettendoci davanti uno Zandonai accigliato, chiuso in se stesso, ostinatamente muto per giornate intere e tutto avvolto dal fumo delle sigarette: un'immagine indubbiamente tragica e quasi inquietante che si addice bene al momento. Un medico non c'era lì al convento e nei momenti di crisi ci si arrangiava con un'iniezione di morfina che portava un sollievo solo momentaneo. L'operazione a cui si decise era tardiva e svolta nel più precario dei modi. Non andò male tecnicamente, ma l'organismo non trovò la forza di reagire e così iniziò l'agonia.

Di essa resta come traccia duratura la questione delle ultime parole da lui pronunciate in vita. E anche stavolta si naviga nell'incerto, dovendo accordarsi con almeno tre versioni che furono e saranno poi non poco strumentalizzate: quella patriottica, quella religiosa e quella artistica. La prima vuole che alla domanda fattagli da qualcuno («Vi interessa sapere che Roma è stata liberata?») egli avesse risposto: «Mi interessa moltissimo», aggiungendo come avrebbe fatto un patriota risorgimentale un «Viva l'Italia», e, dopo una pausa teatrale, più piano: «quella buona». Questa è la versione che nel primo periodo delle rievocazioni dominerà incontrastata sui giornali.

L'altra suggerisce che, rivolgendosi a mo' di saluto a un prete che era venuto ad assisterlo, gli dicesse «Grazie della premura; non c'è più niente da fare, ci rivedremo lassù». Questo «ci rivedremo lassù» – non più che un garbato inciso, quasi un luogo comune – fu assai destramente sfruttato comparando più tardi in modo talmente ripetuto e parafrasato da diventare lo slogan più insistente e pervasivo su certa stampa.

Una terza ipotesi, più poetica, venne a seguito di una fantasmagoria in cui Zandonai si dice avesse avuto la visione delle sue creature operistiche sfilanti in corteo davanti a lui per salutarlo, per ringraziarlo di aver dato loro vita e forse per accompagnarlo alla nuova dimora. In conseguenza di questa visione Zandonai avrebbe raccomandato in extremis alla moglie di occuparsi del destino dei suoi *Cavalieri di Ekebù*, che in tal modo sarebbero stati l'ultimo suo pensiero in vita.

Rimane ora da decidere a quale delle tre soluzioni dare credito. L'ultimo caso citato, provenendo da un cantante un po' fanfarone che aveva avuto un qualche successo nei *Cavalieri*, e che non era comunque presente al trapasso, risulta decisamente campato in aria. Né è credibile la versione mistica che ci mostrerebbe uno Zandonai tutto proiettato nella dimensione ultraterrena mentre invece la pronta risposta alla notizia d'attualità («Mi interessa moltissimo che Roma sia liberata») ce lo fa vedere ben calato nel momento presente⁸. Rimane in campo come sicuramente più verosimile la

⁸ L'inserimento forzato nella dimensione fideistica falsa oltremodo le cose, rivelandosi pura strumentalizzazione: Zandonai non risulta mai dedito a pratiche religiose, mentre sono evidenti in lui alcuni atteggiamenti che esprimono la sua spiritualità lontana dall'ortodossia come il panteismo e l'assoluto fatalismo.

risposta civile e patriottica. Qui mi permetterò di azzardare un'ipotesi: il morente non deve aver detto «Viva l'Italia, *quella buona*» ma «*quela bóna*», perché in quei momenti supremi non esistono più convenzioni e galatei e si rimane soli con la propria essenza originaria⁹.

⁹ Un paio di articoli riportano la dizione «*quela bòna*»: noi preferiamo tuttavia andare oltre e suggerire come filologicamente più corretta la pronuncia al modo roveretano.