

## SUL TRIO-SERENATA

La prima cosa che colpisce è il titolo. Perché ‘Trio-Serenata’ e non semplicemente ‘Trio’? Perché quel richiamo a una pratica settecentesca – la Serenata, appunto – di cui questo brano non sembra avere né la parvenza né la funzione? Il fatto è che questo singolare ibrido musicale non è per intero nessuna delle due cose, e non perché l'autore abbia voluto divertirsi a confondere l'ascoltatore con soluzioni spiazzanti, ma più verosimilmente perché lui stesso non era pervenuto ad una soddisfacente chiarificazione interiore circa gli obiettivi da perseguire e la strada da intraprendere.

Andando per ipotesi, si può presumere che Zandonai volesse evitare l'uso della sola indicazione di genere (il ‘Trio’) per tema d'intrigarsi in un discorso di forme classiche che avrebbe creato false aspettative e delusioni fra coloro che si aspettavano un Brahms e si vedevano offrire uno... Zandonai. Perciò la ‘Serenata’ appiccicata al titolo sarebbe servita ad avvertire che l'ossequio alla grammatica delle forme consolidate non era nel progetto primario della composizione e che essa si sarebbe dovuta ascoltare con altri intendimenti.

Su quale dei due termini puntasse, l'autore lo specificò in una lettera dove sostenne di essersi deciso per la dizione ‘Serenata’, «rinunciando anche ai sottotitoli, per togliergli qualunque apparenza di “romanticheria”». Senonché i titoli analogici saranno anche tolti e le ‘romanticherie’ evitate, ma non per questo il problema si semplifica. Dove starebbe qui lo spirito della serenata? E, per altro verso, quali sarebbero le caratteristiche che qualificano l'opera come un trio in piena regola? Esteriormente sembra chiara la rinuncia alla logica degli sviluppi complessi, data anche la scelta preventiva di economizzare sui materiali. A ciò si deve anche il fatto che l'accaloramento emotivo-sentimentale è tenuto a bada, lo slancio viene moderato e l'elemento illustrativo-descrittivo almeno in parte abolito. E tuttavia è indubbio che una sorta di racconto interiore vi si instaura, fosse o meno nelle intenzioni dell'autore. Il quale era notoriamente incapace di concepire un pezzo strumentale ‘puro’ ossia privo del supporto di visioni o concetti, come attesta la quasi totalità della sua produzione cameristico-sinfonica che allinea un Concerto *romantico*, una Serenata *medioevale*, un Concerto *andaluso*, una Ballata *eroica*, una Rapsodia *trentina*, una *Suite Fra i monti*, e ancora i poemi sinfonici (non sinfonie) che formano il cosiddetto *Trittico della montagna* chiamato anche *Terra nativa*. A difendere il baluardo della musica pura e senza aggiunte surrettizie non rimane che il giovanile Quartetto, abile lavoro di scuola rimasto unico e isolato.

Il disorientamento terminologico riguardo al *Trio-Serenata* può avere avuto origine dalla situazione speciale in cui Zandonai si era venuto a trovare nel comporlo. La guerra imperversava, le comunicazioni erano fortemente compromesse e i viaggi resi pressoché impossibili. Proprio a per via di quegli impedimenti esterni gli era venuto meno il consiglio prezioso, se pur non sempre infallibile, dell'amico romano D'Atri, il quale sicuramente avrebbe avuto da dire la sua in merito alla concezione estetica del lavoro. Può darsi anzi che proprio a D'Atri si debba la primitiva, provvisoria ideazione di quel titolo duale che poi, date le circostanze, non ebbe più modo di confermarsi o di chiarificarsi, sicché alla fine non restò che adattarvi senza più sofisticare sui significati aperti o reconditi, tanto più che i tempi stringevano e il lavoro doveva essere mandato alle stampe presso l'editore Curci. Così la dizione “Trio-Serenata” rimase e nessuno pensò più di cambiarla.

Trattandosi dell'ultima composizione portata a termine da Zandonai, essa si trova rivestita del prestigio e dell'onere di costituire una specie di testamento spirituale. Ma fino a che punto il musicista ne era consapevole? Riteneva davvero quel Trio idoneo a trasmettere il suo messaggio ultimo? E se così era, perché proprio un lavoro cameristico e non piuttosto uno sinfonico, che

sarebbe stato più nelle sue corde? La ragione più immediata è che la dimensione raccolta è normalmente più propizia alla confessione intima; in più vi deve aver agito un fattore contingente riferito al contesto sociale, e nello specifico al rapporto di stima che si era venuto ad instaurare in quei mesi tra lo Zandonai direttore del Conservatorio “Rossini” di Pesaro e alcuni ottimi strumentisti da lui stesso ingaggiati come docenti. Di tale affiatamento artistico e umano si ha testimonianza in una simpatica lettera che riferisce della prima audizione privata a lui offerta nel mese di agosto 1943:

Come Re Luigi di Baviera mi sono installato in una comoda poltrona dando ordine ai miei gentili professori del Trio pesarese di suonare per me solo. [...] Ci siamo così goduti per due o tre volte la Serenata; che ha, prima di tutto, il merito di distinguersi, per il suo colore e per la sua forma, dai soliti pezzi che formano il repertorio dei tre classici strumenti. Il pezzo scorre via in un attimo e i suoi 31 minuti di durata creano un curioso inganno acustico di brevità. Eppure si tratta di [un tempo] bastante a uccidere un bue se la musica che li riempie [è] brutta o noiosa. Ma ho l'impressione [...] che questa mia musica non sia brutta affatto. È piuttosto difficile da eseguire e non già per la sua tecnica ma per la sottigliezza raffinata delle sue intenzioni coloristiche e sentimentali. Avrò bisogno quindi di artisti maturi e raffinati per essere resa secondo il modo col quale è stata concepita. Il lavoro mi sembra bene equilibrato anche nei suoi contrasti e nei suoi diversi tempi. È soprattutto lavoro di poesia, perciò vorrei giurare sul suo immediato successo. Se mi sbaglierò sarà mio danno. Ma non mi sbaglierò, [...] epperò sono felice di aver fissato questa pagina alla quale non intendo dare grande importanza [e] che forse nulla aggiungerà a ciò che ho fatto in passato, ma che servirà a divertire forse un po' il pubblico e a rinsanguare lo scalcinato repertorio contemporaneo della musica da camera.

Forse il termine “divertire” non è il più azzeccato e va letto come tentativo inconscio di celare o alleggerire il sostrato spesso tragico che si spande su quei pentagrammi. Se poi, malgrado questo, l'autore non ritenne di sottolineare in modo più evidente il rapporto tra il proprio componimento e l'attualità storica fu ancora per sottrarsi alla trappola dell'enfaticizzazione che avrebbe facilmente portato all'invettiva o al lamento. Il registro dimesso che pure campeggia in molti luoghi di questa partitura ci dice come egli mirasse più che altro a definire un umore, senza per questo impedirsi di riconfermare una volta di più la propria fiducia nel valore etico dell'arte musicale, qualunque sia il corso del mondo. Poi però, nella maggiore concretezza consentita all'esternazione privata, egli non si peritò di ricordare ai posteri che quella pagina l'aveva scritta «negli stessi giorni in cui il famigerato regime mussoliniano è crollato».

I maestri citati nella lettera erano il pianista Franco Mannino, il violinista Giovanni Chiti e il violoncellista Umberto Benedetti. E in quell'ora di recuperata serenità le ragioni dell'arte erano tornate a trionfare su tutto il dolore che si respirava al di fuori di quella sala. La soldataglia nazista era ormai padrona della piazza e non di rado ufficiali con la svastica erano visti entrare nel vetusto istituto di Piazza Olivieri per consultare spartiti e manoscritti. Se dalla biblioteca abbiano anche sottratto qualcosa non è dato sapere, ma non sarebbe improbabile, visto quello che poi sarà trafugato dalla villa di Zandonai per essere portato in Germania, ma fortunatamente recuperato prima di passare il confine del Brennero. Non è pensabile che il maestro, per di più già minato nella salute, non soffrisse per i contraccolpi di quell'ora tragica, pur sforzandosi di conservare esteriormente la sua abituale pacatezza e discrezione. Non lo immagineremmo, insomma, disposto ad emulare il gesto di Šostakovič arrampicandosi sul tetto del Conservatorio per trarre ispirazione dal fischio delle granate. Non era di materia epica che egli andava in cerca, anche perché – va pur precisato – la nostra guerra era altra cosa da quella d'invasione sofferta eroicamente dall'intero popolo russo. Dunque niente riferimenti diretti nel suo Trio, e soprattutto niente fragori sonori o stridori espressionistici. In altre parole, non un “Trio di

guerra”, e tanto meno un “Trio patriottico”. La scelta di Zandonai fu più semplice: il suo doveva essere un pezzo di musica scevro da programmi (salvo quelli interiori) e libero da proclami o appelli. Una musica agganciata alle componenti estetiche e alla sua funzione di educatrice dello spirito.

Ma conservare in quelle condizioni il freddo controllo della ragione e la fiducia nelle cose del mondo non era facile nemmeno per lui, sicché, quasi senza volerlo, quella musica intensa ma non programmaticamente funebre viene ad acquistare via via un’inconfondibile tinta crepuscolare che per noi che la ascoltiamo oggi ha un valore aggiunto di testimonianza, quasi come un contrassegno tangibile di quell’epoca infausta. Volendo pensare di ambientarla in qualche modo, non la immagineremmo certo nel *plein air* di un campo di battaglia ma semmai nel chiuso di un interno borghese già pago del suo sereno decoro ed ora avvolto in una livida penombra, con un bouquet di fiori appassiti sul tavolo.

La continuità della scrittura, lo scorrimento dei temi – conservati retaggi delle regole di scuola – garantiscono (o auspicano) l’integrità dell’essere umano a dispetto dei tentativi di frantumarlo. Ben lungi dall’aver nel proprio vocabolario le formule radicali del decostruttivismo atonale o di altre virulente estetiche, Zandonai, dà qui alimento a un umanesimo a brandelli ma ancora deciso a sopravvivere, non fosse altro che per un naturale meccanismo di resilienza. La voglia di canto resiste come rifugio e speranza, anche se il respiro si è fatto più corto, le espansioni dell’arco melodico sono meno convinte e l’eloquenza ha ridotto le sue pretese. C’è nell’artista il senso di una disperata conservazione dei valori e delle memorie laddove egli, giunto alla sua estrema stagione, trova spontanea la ricapitolazione del proprio passato creativo rievocando fin dalla frase d’esordio un inciso corale dell’opera *Melenis* vecchia di trent’anni, qui pronunciato sottovoce dai due archi senza ombra di contrappunto: una frase breve, sobria, quasi timida nel suo abbassare lo sguardo e riprendere fiato poco per volta in cerca una sua organizzazione. Il pianoforte, che entra qualche battuta dopo, offre a sua volta uno scampanio che è quasi evocazione di antiche *albe tristi*. Ne sortisce una musica dalla qualità erratica, come per un vano anelito verso qualcosa che non si sa dove sia né cosa sia. Altri la direbbe una musica patologica nel suo mostrarsi palpitante ma anemica e con punte febbrili che simulano un’energia ormai esausta convertitasi in spasmo.

Il primo tempo ha scorrimento moderato; le frasi, ancora in formazione, passano esitanti e pausate dal violoncello al violino, mantenendosi all’interno di una tinta intimistica un poco sbiadita, cui non infrequenti scariche di tremoli apportano qua e là tracce di una tensione latente e non sfogata. Il dialogo degli archi si vale di pochi elementi reiterati e il pianoforte non ne approfitta per attingere a vette di protagonismo dato che, come già si diceva, l’economia dei mezzi è una delle cifre distintive del lavoro. Un culmine è comunque raggiunto per disperdersi un po’ alla volta in brandelli sparsi e poco risolutivi, finché il tutto si affloscia in zone meditative senza più cercare altri materiali da sfruttare.

Il carattere umbratile di questo primo movimento non consiglia all’autore la tradizionale prosecuzione con un Adagio cantabile: e così si affaccia al suo posto un qualcosa di scherzoso ma dal profilo scarno e titubante. Tanto più curioso il discorso si fa nella sezione centrale ritornellata, dove s’impiana un rachitico valzerino dichiaratamente riferito al movimento meccanico di una bambola disarticolata. Con la qual cosa l’autore si offre ad una curiosa comparazione con altre note maschere e marionette che hanno percorso la storia della musica in epoche meno snervate. Stralunata e ballonzolante ma pur sempre tenera, l’immagine della bambola è quanto l’inconscio di Zandonai riesce ad offrire al concetto di disumanizzazione del soggetto, e l’effetto risultante, ad ascoltarlo bene, è forse più tragico di quanto non possa sembrare sulle prime. Un tormentone di terzine marcate a sostegno di più d’una linea melodica è un altro elemento che non porta a niente

e gira a vuoto come un congegno a molla. Si toccano, in questo meccanicismo apparentemente innocuo della danzetta, molte corde segrete del vissuto personale di Zandonai che hanno il sapore del rimpianto, della nostalgia, della privazione e, sullo sfondo, un senso di rinuncia ed esclusione. Anche in questo caso si tenta di costruire uno sviluppo più intenso, con cantabilità espansa e raggiungimento di un culmine sorretto dalle solite terzine. Poi ritorna la prima parte più diafana e il pezzo si conclude non senza attingere a un che di enigmatico.

Mantenendosi in linea con l'anticonvenzionalismo che sigla le varie parti di questo Trio, il movimento finale si guarda bene dallo scadere in inopportuni sfoghi di briosità e gaiezza; al contrario esso è visto annegare in plaghe sempre più desolate e senza ritorno. È a questo punto che il piano generale del lavoro si disvela all'ascoltatore in tutta la sua portata: all'inizio il rifugio era ricercato nel deposito consolante dei ricordi, nella consapevolezza della propria onesta laboriosità; successivamente lo si individuava nel tentativo tardivo di una regressione alla dimensione del gioco infantile. In ultimo però, comprendendo di dover fare i conti con se stesso, l'autore getta la maschera e dà sostanza a quell'aggettivo "angoscioso" che aveva inserito nell'indicazione di testa. Questo finale dimora per la maggior parte nel registro cupo e dolente per poi estinguersi in piaghe di desolazione, senza peraltro che la musica voglia rinunciare del tutto ai meccanismi retorici della comune prassi quali la caparbia reiterazione simmetrica degli incisi o il ricorso alla dinamica duale di climax e anticlimax seguita da pause di spossatezza. Un che di nobile e di fiero continua a sussistere in questa sfida che il maestro ingaggia con il mondo, ma senza ormai più perdere la sua connotazione malata. Da questo punto di vista il *Trio-Serenata* può configurarsi nel suo insieme come un tragico documento d'impotenza, d'impossibilità di dire qualcosa di consolante, di lanciare un messaggio che sia anche vagamente aperto a una visione di speranza. In tal modo, interpretando con interiore sincerità il corso delle vicende umane, Zandonai si congeda dalla musica e dal mondo. Quello che si proponeva di dire è chiaro: ci si consola un po' sognando, un po' giocando, ma alla fine, privati ormai dell'innocenza e del diritto alla felicità, si rimane smarriti, senza più obiettivi o guide. A che servirebbe a quel punto rispolverare il registro patetico, il grido di protesta, la vociferazione retorica? L'energia non è più bastevole a cercare soluzioni e vie d'uscita. Affiora invece tutta la stanchezza fisica e morale dell'individuo che fronteggia un contesto di distruzione, e idee migliori non può e non sa più produrne. In questo senso il *Trio-Serenata* è la testimonianza di una dignitosa sconfitta. Non per voler esprimere un giudizio estetico il suo autore se ne era detto soddisfatto, ma per riconoscere implicitamente di aver creato con esso un'opera in linea con lo spirito dei tempi.

*Diego Cescotti*

**[dal programma di sala del concerto tenutosi ad Ala (TN) il 29 aprile 2018 nell'ambito del festival «Sette-Novecento»]**