

ATRILES

ISTITUTO SUPERIORE DI MUSICA “JOSÉ HERNÁNDEZ”

ANNO 4 N. 9 – Settembre 2015 –

LA MUSICA DI RODOLFO ZANNI

Un approccio alla sua opera creativa

di Lucio Bruno Videla

Rodolfo Antonio Angelodeo Zanni (11/11/1901-12/12/1927) è protagonista di un caso singolare, nel quale un musicista argentino di origine italiana è diventato un motivo di interesse internazionale. Sono stati organizzati omaggi alla sua personalità e presentazioni delle pubblicazioni che lo evocano a La Scala di Milano e a Roma, la sua musica è stata presentata ad Atri – città di origine di suo padre –, è stato pubblicato un articolo nella Rivista del Teatro Colón di Buenos Aires, nonché innumerevoli menzioni nelle riviste specializzate del mondo musicale in Europa, in diverse lingue. Nell’anno 2015 è stata avviata la pratica per dare il nome di “Rodolfo Zanni” alla via dalla quale gli artisti entrano allo storico e bel Teatro Municipale di Atri, tutto ciò, mentre in Italia è in preparazione la biografia del musicista, dopo la pubblicazione a livello internazionale da parte dell’autore Giuseppe Zanni di un romanzo storico sulla vita di Rodolfo Zanni.

Perché un romanzo prima della biografia reale?

Perché la sua vita è piena di misteri, domande e successi incredibili che hanno portato Zanni al centro di una storia nella quale entrano in gioco un vastissimo spettro di vicende artistiche, politiche, musicali, imprenditoriali, personali e internazionali. Studiare la vita di Zanni è un percorso verso l’incontro del successo, del fallimento, dell’oblio... ma soprattutto del mistero.

In questo contesto, il Sig. Zanni mi ha chiesto di collaborare con l’analisi dell’opera musicale di Rodolfo Zanni, invitandomi a conoscere in Italia la documentazione che ha raccolto, e specialmente, a esprimere la mia opinione professionale sull’opera creativa del compositore argentino.

ELENCO DELLE OPERE CONOSCIUTE DI RODOLFO ZANNI

Opere originali

Stando alla documentazione in possesso del Sig. Zanni in Italia, ho avuto modo di preparare un elenco che probabilmente corrisponda al 50% circa dell'intera opera di Rodolfo Zanni. La mia deduzione si basa sul documento che menziona l'intera quantità delle opere scritte da Zanni, composta da ottantuno composizioni originali. **(INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)**

Compositore precoce, ha composto le sue prime opere ancora bambino, **(INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)** il che ci porta a calcolare che la sua produzione creativa comprende uno spazio temporale di circa due decenni.

Durante questo tempo, oltre alle attività creative, il compositore percorse, in qualità di direttore d'orchestra, le provincie argentine, compì viaggi in Uruguay, in Cile e in Perù, e addirittura ci sono riferimenti di un probabile viaggio in Italia per studiare lo stile musicale italiano.

L'elenco delle opere che presentiamo in seguito è stato realizzato sulla base degli spartiti recuperati – a tutt'oggi soltanto quattro – e delle opere menzionate in diverse fonti e articoli.

Con numero de opus:

1. La fiesta de la aldea, Op. 6 N° 2, suite con cori (Por la mañana – La Procesión – En la tarde – Angelus – La algarabía nocturna)
2. Calma serena a orillas del lago, Op. 11 N° 1 (Impresione sinfónica)
3. Soleil couchant, Op. 13 N° 1 (ca. 1918) (canto e pianoforte)
4. En la selva, Op. 15 N° 2, poema sinfónico (La noche – La calma falaz – Las armonías de la foresta – La tormenta)
5. Sogno, Op. 18 N° 3 (canto e orchestra)
6. Las ninfas, Op. 19 N° 1, balletto (Danza de las driadas – Danza de las náyades – Danza de las oceánidas)
7. La campiña adormecida, Op. 22 N° 4 (1919) poema sinfónico
8. Il canto del verno, Op. 22 N° 5 (canto e orchestra)
9. La fuente sonora, Op. 28 N° 8 (canto e orchestra)
10. Gavota, Op. 29 (quintetto di corde)
11. La noche, Op. 32 N° 10 (canto e orchestra)
12. La soledad, Op. 33 N° 11 (canto e orchestra)
13. Maggio, Op. 39 N° 12 (canto e orchestra)
14. Scherzo, Op. 40 N° 4 (orchestra)
15. Nerón, Op. 42 N° 2 (overture)

Senza numero di opus:

1. Gli affetti d una madre, romanza
2. La mia bandiera, romanza
3. L'ayara (L'avara?), romanza
4. L'uragano, poema sinfonico
5. Las ruinas de Jericó, poema sinfónico
6. A la aurora, poema sinfonico
7. Argentina (poema) (per orchestra?)
8. Rememora, canto e pianoforte
9. Glyceria, opera con libretto proprio
10. Rosmunda, opera con libretto di Sam Benelli
11. Italia nova, (1924) inno con testi di Carlo Ravasio
12. Scherzo per quartetto di corde
13. Obertura dramática
14. Cleopatra, overture
15. Julio César, overture
16. Mystica Anima, suite per orchestra con coro
17. Capricho
18. Elegía
19. Minuetto
20. Serenata, per violoncello e pianoforte
21. La montanina, melodia pastorale italiana
22. Cuarteto en fa menor, per corde
23. Andante lirico (quartetto per corde)
24. Tres impresiones sinfónicas
25. Primera serie de doce poemas para canto y orquesta

Adattamenti di musica per il cinema

Nell'attività svolta da Zanni nel campo del cinema muto, il musicista realizzò l'adattamento per orchestra della musica di altri autori per utilizzarla durante le proiezioni.

I film menzionati da Emilio Pelaya (**INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA**) sulle quali Zanni elaborò adattamenti sono:

- Vagabundo de amor
- Don X
- La quimera de la hora
- Mesalina
- El fantasma de la ópera
- Sol de medianoche

- Don Juan
- Resurrección

Istrumentazioni di Zanni della musica di altri autori

Tutte queste opere, in versione per piccola orchestra, trascritte da Zanni, furono pubblicate da Giulio Ricordi & Co. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA) tra il 1926 e il 1927, e almeno in un caso ebbero il privilegio di essere rieditate (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA).

Inno Nazionale Argentino (Parera)

Pericón (Grasso)

Della Suite spagnola (Albéniz):

- Granada (Serenade)
- Cataluña (Courante)
- Asturias (Leyenda)
- Castilla (Seguidilla)
- Cuba (Capricho)

Di Canti di Spagna (Albéniz):

- Bajo la palmera
- Oriental
- Córdoba

METODO DI STUDIO UTILIZZATO

Del suddetto elenco di opere, finora abbiamo potuto avere accesso soltanto a quattro di esse. Tre recuperate a Buenos Aires e una a Londra.

È evidente l'impossibilità di emettere un giudizio certo su uno stile, avendo a disposizione poche opere, ma – sebbene questo saggio sia un primo approccio all'argomento – abbiamo lavorato sulla base di tutto il materiale contestuale possibile, nell'intento di giustificare l'opinione critica sulla musica di Zanni, anche se logicamente prematura e perfettibile attraverso studi posteriori.

Le opere di Zanni che è stato possibile recuperare sono quattro, alle quali si aggiunge un frammento appartenente a un quinto spartito. Esse sono: due opere per canto e pianoforte, un poema sinfonico ridotto al pianoforte e un inno per voce e pianoforte. Il frammento è una riduzione di un'opera per canto e orchestra. L'unico dei brani completi in manoscritto (autografo) è il poema sinfonico.

Nel dettaglio:

- a) *Rememora*, per canto e pianoforte. Testi di Juan A. Alsina. Edizione dell'autore. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)
- b) *Soleil couchant*, Op.13 N°1. Per canto e pianoforte. Testi di José María de Heredia. Dedicata a Albert (sic) Williams. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)
- c) *La campiña adormecida*, Op.22 N°4. Poema per orchestra (riduzione per pianoforte). Dedicata a Franco Paolantonio. Autografo firmato, con data: B.A. 10/IX/19. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)
- d) *La fuente sonora*, Op.28 N°8. Per canto e orchestra (riduzione per canto e pianoforte, soltanto quattro movimenti (*compases*) musicali, manoscritto). Contiene dedica autografa alla soprano Rosita (sic) Tasso, con data 15/VIII/22. Testi di Félix B. Visilac. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)
- e) *Italia nova*, Inno. Per canto e pianoforte. Edizione senza canti. 2a edizione. Contiene dedica manoscritta dell'autore ad Antonio Miceli, firmata e con data 4/V/24. Testi di Carlo Ravasio.

Infine, e prima di addentrarci nelle opere, diremo che abbiamo evitato di citare i frammenti musicali nel testo, poiché i brani si riproducono per intero e con la numerazione dei movimenti nell'allegato di questo numero di ATRILES. In questo modo, adempiamo al nostro compito di continuare con la diffusione di spartiti argentini poco noti attraverso questa pubblicazione. Nel caso di *Rememora* e *La campiña adormecida* – già pubblicate in un numero precedente (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA) – abbiamo realizzato un'edizione corretta delle stesse.

ANALISI DELLE OPERE (vedere spartiti lavorati nell'Allegato)

Rememora (per canto e pianoforte)

La mia intuizione sulla musica di Zanni ci porterebbe a credere che abbiamo in questi quattro brani almeno tre momenti del suo processo creativo.

Sappiamo che le prime opere composte da lui – ancora bambino – sono romanze per canto e pianoforte con titoli italiano, il che presuppone un'influenza musicale propria del suo intorno familiare. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)

L'opera che potremmo considerare la più antica di quelle in nostro possesso è *Rememora*, canzone su testo di Juan A. Alsina, editata senza data né numero di opus. A giudicare dal tipo di scrittura pianistica, la caratterizzazione della melodia e la realizzazione armonica, questo brano potrebbe sembrare molto precedente a *Soleil couchant* e *La campiña adormecida*.

In essa si può apprezzare un modo molto personale di armonizzare, così come anche le frasi e periodi irregolari, apparentemente tipici del compositore. La tendenza alla sonorità orchestrale e le ampie disposizioni della mano nella scrittura pianistica caratterizzano anche la musica di Zanni che conosciamo.

Sezioni di *Rememora*:

- A. Esposizione del tema. Mi bemolle Maggiore. Movimenti dall'1 al 29.
- B. Elaborazione. Sol bemolle Maggiore. Movimenti dal 30 al 52.
- C. Ricapitolazione. Mi bemolle Maggiore. Movimenti dal 53 al 79.

Questa canzone, sebbene conserva un'aria di romanza tipica dell'ambiente italiano – soprattutto nella presentazione con arpeggi accompagnatori nel pianoforte – molto velocemente si evolve attraverso uno sviluppo tematico per niente comune in questo tipo di opere, nella produzione dei compositori argentini. In questo modo, la formula strutturale A-B-A acquisisce un interesse maggiore: in A si presenta il tema melodico, caratterizzato da un rapporto armonico di terza tonica-mediante (mi bemolle maggiore / sol minore). La sezione B funziona come un autentico sviluppo tematico: il rapporto di mediante si trasforma qui in una elaborazione in sol bemolle maggiore. Un passaggio di transizione modulante il cui peso ricade nel IV grado minore della tonalità fondamentale (movimento 48), si scarica sulla dominante, dopodiché comincia la riesposizione tematica variata, concludendo poi con una piccola coda.

Se, come supponiamo, ci troviamo di fronte a un'opera composta da un appena preadolescente, chiama la nostra attenzione la concezione di unità che possiede il brano, la fluidità e, allo stesso tempo, trovarci di fronte a elementi inaspettati. Non solo la ricchezza armonica possiede un rapporto coerente e allo stesso tempo sorprendente, ma c'è un piano di relazione totale dell'opera, evidente attraverso le funzioni tonali. Per esempio, la *coda* inizia esattamente con un accordo di IV grado sensibile (movimento 73), che lo mette in rapporto direttamente con il IV grado minore della transizione già menzionata. È proprio questo movimento il punto esatto della proporzione aurea (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA) di tutto il brano (movimento 48).

Soleil couchant, Op. 13 N. 1 (per canto e pianoforte)

Molto diverso è *Soleil couchant*, Op. 13 N. 1, brano che – a mio avviso – consiste in una sorta di poema per canto e orchestra, genere al quale sappiamo che Zanni contribuì con più di un'opera. Con 134 movimenti di musica, questo brano è il più lungo che conserviamo di Zanni.

Dobbiamo essere sinceri: se non sapessimo che *Rememora* e *Soleil couchant* appartengono allo stesso compositore, sarebbe stato più difficile accettarlo. Quest'opera è molto diversa rispetto a quella precedente. Con testi del poeta parnassiano francese di origine

cubana José María de Heredia (1842-1905), supponiamo che questo omaggio a Albert (sic) Williams composto da Zanni sarà stato motivato dagli insegnamenti e diffusione della musica francese da parte di Williams. Sappiamo che Zanni ammirava ed era un assiduo interprete della musica di Debussy (un compositore soltanto per circoli intellettuali dell'epoca) ed è molto probabile che il contatto con Williams le avesse fatto conoscere, apprezzare e studiare l'estetica francese.

Per quanto riguarda il brano in sé, più di quello precedente, esso si differenzia dalle canzoni del genere che venivano composte a Buenos Aires in quegli anni. Curiosamente, ciononostante, troviamo in esso “modi di fare” simili a quelli che utilizzavano i compositori argentini che vivevano in Francia, come Eduardo García Mansilla (1871-1930) o Hermann Bemberg (1859-1931), e che si differenziano dai modi utilizzati dagli autori argentini residenti nel nostro Paese. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA) La scelta di un poeta del parnassianismo potrebbe essere stata influenzata anche da Williams, poiché questi aveva musicalizzato poeti come Leconte de Lisle durante i suoi anni di studio in Francia. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)

Soleil couchant è un'opera nettamente descrittiva. Molto più di *Rememora*, *Soleil couchant* si presenta come un autentico poema rappresentativo, quasi grafico, con una scrittura piena di risorse timbriche e un ampio registro di altezze sonore, il che ci convince di una concezione nettamente orchestrale. Esso è strutturato in sei parti ben definite e lavorate mediante il procedimento conosciuto come *durchkomponiert*, cioè, i temi musicali vanno sorgendo uno dietro l'altro, in maniera continuata. La coerenza formale si evidenzia, come abbiamo visto nell'opera precedente, dall'intuizione del compositore sui bilanci tra la varietà costante e l'allusione a piccole cellule melodico-ritmiche che si presentano sempre variate, forse poco percettibili per chi ascolta il brano per la prima volta. In questo caso, anche Zanni marca in modo preciso la *proporzione aurea* mediante un cambio di movimento nella terza sezione. Il piano totale, con sezioni abbastanza stabili, è sostanzialmente il seguente:

A: (*Andantino con moto*, La bemolle Maggiore) strumentale. Si potrebbe pensare a una introduzione, ma l'estensione e l'autonomia proprie di questi 30 movimenti la avvicinano più a una sezione più autonoma. Movimenti dall'1 al 31.

B: (La bemolle Maggiore) Entrata del canto. Movimenti dal 32 al 43.

C: (*Stesso tempo-Poco più*, Mi bemolle Maggiore e minore, Sol bemolle Maggiore). Movimenti dal 44 al 68.

D: Interludio strumentale (*Allegretto-Meno*, Mi bemolle Maggiore). Movimenti dal 69 al 94.

E: (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA) (continua il *Meno* precedente – *Andante* – *Tempo I*, La bemolle Maggiore). Movimenti dal 95 al 116.

F: (Ricapitolazione variata, conformando una *coda*, La bemolle Maggiore).
Movimenti dal 117 al 134.

Vediamo qualche risorsa molto speciale del compositore:

In A:

- Variazione per cambio di metrica: vedere movimenti dall'1 al 24.
- Variazione con eliminazione e aggiunta di valore irregolare: vedere movimenti dal 5 all'8 e dal 16 al 20.
- Inciso generatore del tema (da notare il fraseggio con metrica spostata): vedere movimenti dal 9 all'11. Così come anche movimenti 32 e 33.

Nei movimenti dal 35 al 43 è possibile apprezzare un vero sviluppo della cellula generatrice nell'accompagnamento.

Nella sezione C, una delle più intense e originali, praticamente non ci sono due movimenti uguali, essendo presentati attraverso reiterati cambi di metrica, spostamenti di fraseggi e accenti. Un effetto di campane ("cloches") è annotato esplicitamente dal compositore nel movimento 60, e potrebbe essere una chiara influenza del suo maestro, poiché questa risorsa simbolica-imitativa è frequente nelle opere di Williams. Nella quarta sezione (D), strumentale, l'inciso del tema principale si trasforma in un'aria di valzer, che nel movimento 81 (sezione aurea) (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA) svolge un interessante spostamento metrico che farà diventare la tonalità del frammento (Mi bemolle Maggiore) in dominante nella sezione successiva. In F abbiamo una ricapitolazione variata che include cellule ritmiche già utilizzate in B e C.

Segnaliamo, inoltre, che nel caso di quest'opera in particolare varrebbe la pena realizzare un'analisi dettagliata riguardo il rapporto del testo con lo stile descrittivo dell'opera, argomento che esula dalle dimensioni del presente lavoro, che intende essere un saggio che consenta un approccio ai musicisti in maniera generale, e comparativa rispetto allo stile compositivo di Zanni.

La *campiña adormecida*, Op. 22 N° 4 (poema sinfonico) (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)

La campiña adormecida è fino a questo momento l'unica opera completa del nostro autore, ed è conosciuta con certezza come brano sinfonico, anche se purtroppo manca l'orchestrazione. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)

Come poema sinfonico, possiamo dire che sebbene rientri nel genere di opera sinfonica corta (che è il tipo di poema sinfonico realizzato comunemente dagli autori argentini dell'epoca) (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA), il tipo di elaborazione,

armonizzazione e fraseggio, ha una personalità propria che l'allontana dai suoi omologhi creati dagli autori locali di quel momento.

Con i suoi 100 movimenti esatti, l'opera è strutturata anche con una precisa *proporzione aurea* nel movimento 61, cominciando nel seguente con la ricapitolazione.

Un gioco di poli-accordi (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA) attraversa diverse sezioni, dal movimento 1 (il primo del seguente esempio) fino al 61, che contiene le armonie presentate alla fine di questo esempio, a mo' di schema generale.

(INSERIRE GRAFICO)

Le sequenze e trasporti tonali del tema ci indicano di nuovo una traccia della musica di Williams, ma la gestione dei materiali di provenienza francese, per esempio, l'accordo di quinta aumentata e la scala esatonale, così come anche le giustapposizioni e sovrapposizioni armoniche, vengono trattati in un modo diverso rispetto a quello del suddetto maestro, considerando il processo logico al quale sono sottomessi.

Vediamo nel dettaglio:

- A. Introduzione. Movimenti dall'1 al 9.
- B. Primo tema. Movimenti dal 10 al 21.
- C. Secondo tema. Movimenti dal 22 al 53.
- D. Transizione. Movimenti dal 53 al 60.
- E. Ricapitolazione con punto culminante (climax). Movimenti dal 61 all'83.
- F. Coda. Movimenti dall'84 al 100.

L'introduzione si espande in 9 movimenti (come possiamo vedere, le frasi di Zanni vengono comunemente presentate in quantità dispari di movimenti). In essi si presenta di maniera successiva, ma anche sovrapposta, un bilancio armonico caratteristico, che il prof. Marcovalerio Marletta (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA) ha qualificato opportunamente come un "respiro della campiña", una sorta di sistole e diastole. Nel presentarsi, il tema, tra il movimento 11 e il 21, la successione dei bassi – sempre in stato fondamentale – si realizza per terze, risorsa che abbiamo già notato in *Rememora*. In questo poema troviamo un modo peculiare de lavorare i disegni ritmici della melodia, realizzata in modo simile a quella presentata in *Soleil couchant*:

Il primo movimento del tema principale (movimento 10) è derivato dai movimenti 1 e 5. Il **terzetto** di accompagnamento che compare per la prima volta nel movimento 11 servirà per diventare un'entrata preparata per il terzetto, che a partire dal movimento 14 integrerà la melodia (e più avanti la porterà al climax). La nuova sezione nel movimento 22 presenta un nuovo tema, derivato da quello principale, ma questa volta le relazioni armoniche oscillano sostanzialmente tra i suddetti intervalli di terza e quelli di seconda, in maniera sequenziale. Nel movimento 37 una nuova proposta deriva dai movimenti 5 e 6, portando finalmente verso

la lontana tonalità di Re maggiore. La *coda* del frammento (movimento 54) si sviluppa melodicamente attraverso una scala esatonale presentata omofonicamente (contrastando con tutta la parte precedente, nella quale primmeggiava il senso armonico su quello melodico). Questa cellula melodica deriva dall'accordo di quinta aumentata presentata nei movimenti 1 e 2, ed entra in dialogo adesso con le sovrapposizioni armoniche dei movimenti 3 e 8, presentate con varianti. Da qui in poi (sezione aurea, movimenti 61), comincia una ricapitolazione *in crescendo* che porterà il brano al suo climax in un'altra sezione aurea nel movimento 84. Tra i movimenti 77 e 82, il terzetto che era comparso nel movimento 11 e aveva preso la caratterizzazione tematica sarà motivo di un'accelerazione e di un'intensificazione ritmica per condensatione, raggiungendo il climax nella sezione aurea dei movimenti 83 e 84. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA) La sezione finale dell'opera si evolve attraverso una semplificazione dell'accompagnamento tipico del tema e del menzionato "respiro" armonico (movimenti dall'84 all'87. Una scala di terzetti e quinte parallele preparano una variazione dei movimenti 5 e 6, liquidando questa proposta mediante il procedimento dell'aumento delle figure (le semicrome passano a nere), concludono il brano con un accordo La bemolle con la sesta aggiunta, risorsa molto apprezzata dai compositori argentini che studiarono in Francia, come Williams, López Buchardo e altri, anche se non appare un finale concorde con quello delle altre opere che conosciamo di Zanni.

Come corollario, potremmo dire che tutta questa elaborazione intellettuale dell'architettura di *La campiña adormecida*, a nostro giudizio, avrebbe poco valore se il discorso musicale non fosse presentato con la fluidità, la suggestione e la rara bellezza che possiede l'opera, il che rende l'idea di ciò di cui era capace questo autore, il quale, al momento di terminare questo spartito, aveva soltanto 17 anni.

La fuente sonora, Op. 28 N° 8 (per canto e orchestra)

Ben poco possiamo dire della seguente opera che affrontiamo. Si tratta appena di un frammento che presentiamo in seguito. Nel manoscritto facsimilare di cui disponiamo si può apprezzare un'annotazione in apparenza scenica che non abbiamo potuto chiarire, poiché sembra essere stata aggiunta successivamente alla copia dell'opera e con una calligrafia rapida e poco leggibile, anche se abbastanza comprensibile come per immaginare che questo brano, *La fuente sonora*, Op. 28 no.8, forse sia stato una sorta di cantata o poema scenico.

(INSERIRE GRAFICO)

Nonostante la schiettezza del brano, è facile notare:

- a. Una caratteristica condivisa con *La campiña adormecida* e l'inno *Italia nova*: i tre brani cominciano con un'armonia lontana alla proposta per l'armatura di chiave.
- b. La tendenza alla sequenza armonica e il parallelismo (presente in tutti gli spartiti di Zanni qui presenti)

c. Una caratterizzazione ritmica peculiare presentata dall'inizio dello spartito.

Italia nova (Inno)

L'ultima opera che oggetto del nostro studio risale al 1924, mediante una dedica manoscritta. Potrebbe essere stata composta ed editata in un altro momento, ma per fortuna esistono documenti che rendono conto della sua anteprima. Riteniamo che sia stata un incarico, in occasione dell'arrivo della nave *Italia*, nel suo tour nell'America Latina. La stampa dell'epoca (**INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA**) riporta che è stata accolta a Buenos Aires dalla Banda Municipale sotto la direzione del maestro Malvagni, la quale eseguì l'opera di Zanni nel 1924. In apparenza questa versione per banda non si conserva oggi nell'archivio dell'organismo che la eseguì, e nemmeno abbiamo potuto localizzare una versione orchestrale dell'inno. Devo riconoscere che quando sono venuto a conoscenza del ritrovamento dello spartito, ho immaginato un inno come tanti altri che venivano composti in quell'epoca... ma sbagliavo. Trattandosi di Zanni, la musica presenta formati e proposte per niente comuni. L'inno *Italia nova* è qualcosa di simile a una potente manifestazione drammatica, che, secondo il tenore Fabio Armiliato, il quale ha interpretato l'opera, sfiora "il limite della voce umana".

Non possiamo asserire se la maniera o lo stile di questo brano sono stati occasionali (per le caratteristiche funzionali dell'inno) o caratteristica di questi ultimi tre anni di creazione dell'autore. Ciò che è chiaro è che condivide alcune caratteristiche con le opere precedenti, ma presenta anche altre molto diverse, specialmente nello stile vocale e la caratterizzazione idiosincratca dell'architettura musicale.

Ottantanove movimenti divisi in tre grandi sezioni sono le basi dell'inno, d'accordo con il seguente gioco di tonalità (per sezioni):

- A. (Senza indicazione iniziale) Mi bemolle Maggiore a La Maggiore – Fa# bemolle Maggiore. Movimenti dall'1 al 23.
- B. Lento: Mi bemolle Maggiore – Sol Maggiore. Movimenti dal 24 al 31.
- C. (*Dolce*): Si Maggiore (**Dob M**) – Si bemolle Maggiore. Movimenti dal 32 al 42.
- D. *Mesto*: La minore – Fa Maggiore. Movimenti dal 43 al 56.
- E. Lento: Mi bemolle Maggiore – Sol Maggiore. Movimenti dal 57 al 66.
- F. *Come prima*: Fa# Maggiore – Re Maggiore. Movimenti dal 67 all'89.

Sebbene il passaggio dalle tonalità sembra abbastanza azzardoso e strambo (molto di più se teniamo conto degli scopi massivi e/o popolari che potrebbe arrivare a ottenere la diffusione di un inno per promuovere l'Italia), fatta eccezione del transito tra le sezioni B e C, e C e D, le relazioni di terze sono quelle prevalenti, come abbiamo visto nelle altre opere di Zanni.

Il frasseggio è abbastanza irregolare: il tema iniziale comprende 10 movimenti (3+3+4). In B e C, le frasi sono di otto movimenti, ma ciononostante hanno poco di ortodosse. In D, la melodia in La minore si articola in 10 movimenti.

Per quanto riguarda il discorso tematico, le uniche coincidenze si presentano tra A e F, e B e E, le cui melodie sono proporzionate in modo speculare, come si può notare nello spartito. Il curioso cambio si presenta nell'ambito tonale tra A e F, poiché nella ventina di movimenti di ogni sezione l'alterazione delle tonalità e delle funzioni sembra un puzzle:

REFERENZE

Fila 1a: numero dell'ordine dei movimenti nello spartito

Fila 2a: funzioni tonali (incluse nel movimento di referenza)

Fila 3a: regioni tonali (identificate con colori)

(INSERIRE GRAFICO)

Il *Lento* in Mi bemolle Maggiore ostenta un frammento melodico nel quale possiamo riconoscere un certo carattere popolare italiano, così come anche i quattro primi movimenti della sezione D in La minore; ciononostante, entrambe le protomelodie si evolvono, abbandonando il carattere popolare.

Sono curiosi i brevissimi passaggi transitori tra le sezioni, con modulazioni che sembrano goffe per la sua immediatezza, e scollegate dal resto dell'opera, anche dalla logica ritmica. (Vedere transizioni tra A e B, C e D, D e E, E e F). Non possiamo immaginare la ragione di queste stravaganti transizioni: sono forse azzeccate le critiche di Julián Aguirre quando asseriva che Zanni “ignora assolutamente il piano e la forma che devono avere le opere d'arte? **(INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)**

L'analisi di *La campiña adormecida* sembra contraddire l'opinione di Aguirre. Forse Zanni ha dovuto fare questo inno a malavoglia, costretto da disagi economici?, o forse riteneva la composizione di un inno del carattere di *Italia nova* (con fini politici statali occasionali) come un'occasione propizia per prendersi burla di coloro che gli commissionarono la composizione, creando un brano stravagante e praticamente impossibile da cantare, anche da voci professionali? La personalità dell'autore – incapace di sottomettersi a nessun tutore o regola – potrebbe forse avallare questa idea.

Ricapitolando: quest'ultima composizione di Zanni è assolutamente sconcertante e, in mancanza di più brani musicali per poter approfondire l'analisi, non possiamo sapere quale significato abbia questo brano nel contesto storico e tecnico delle sue creazioni. Avalla, però, l'ipotesi che Zanni lasciava la sua impronta personale anche in opere circostanziali.

CONCLUSIONI

Quest'analisi – da un punto di vista macro – ha come scopo richiamare l'attenzione del lettore per incentivare altre analisi più approfondite di queste opere, specialmente dall'aspetto formale, nel quale Zanni si presenta come un innovativo e raffinato creatore. È proprio sull'aspetto architettonico-strutturale-armonico che Zanni suscitava i più appassionati commenti musicali – sia a favore sia contro – quando rendeva pubblica la sua musica.

Le conclusioni del presente lavoro – come potrà supporre a quest'altezza il lettore – hanno suscitato più domande che risposte e, pertanto, le seguenti valutazioni che elencherò sono fatte a titolo esclusivamente personale, e potranno essere avallate o rifiutate, man mano che compaiano più spartiti del nostro autore.

- a. Dai titoli delle sue prime opere (che conosciamo grazie alla stampa), possiamo inferire che il primo stile di Zanni potrebbe essere stato lo stile classico italiano presentato nella musica di salone dell'epoca.
- b. Riguardo all'opera *Rememora*, senza dati di composizione né anteprima, azzardo una possibile ubicazione cronologica della stessa in un momento creativo precedente agli altri brani analizzati.
- c. *Soleil couchant*, in francese e dedicata a Alberto Williams, è forse una dimostrazione dell'approccio alla musica francese che avrebbe potuto avere Zanni nel conoscere Williams, e probabilmente potrebbe essere anche frutto del breve periodo di tempo in cui è stato sotto la sua tutela pedagogica.
- d. *La campiña adormecida* ostenta una maggiore profondità e sperimentazione delle tendenze denominate moderniste all'epoca (leggasi Debussy, compositore criptico e gustato da una cerchia molto ridotta di intellettuali di Buenos Aires di quell'epoca), depurate in un modo molto personale e squisito. È, senza dubbio, l'opera principale di Zanni di cui disponiamo ad oggi.
- e. Su *La fuente sonora* poco si può azzardare ad affermare, ma in principio sembrerebbe annunciare un'opera simile a *La campiña adormecida*. Indicazioni sceniche manoscritte, annotate successivamente alla copia autografa dell'opera, sembrerebbero suggerire che si tratti di un'opera scenica, ma è impossibile asserire altro al riguardo.
- f. Per quanto riguarda *Italia nova*, se non avessimo il nome dell'autore nello spartito, sarebbe stato difficile pensare che l'autore fosse Zanni, se la paragoniamo alle a opere precedenti. È un lavoro che, in un certo senso, rende conto di un avvicinamento al modernismo italiano, ma le caratteristiche che ricorrono in tutta l'opera, d'accordo con quanto già espresso nella nostra analisi, ci consentono soltanto di esprimere perplessità.
- g. Come creatore, Zanni presenta una tendenza verso le forme libere e verso la freschezza sonora e descrittiva riferita a elementi extramusicali, che in qualche

modo reggono – per mezzo di una logica estremamente sottile e poco verificabile in una prima audizione – il divenire sonoro dell’opera. A questo punto, è bene ricordare uno scritto di Zanni, nel quale prende le difese della musica descrittiva di fronte agli attacchi di alcuni critici. (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA).

- h. Se riuscissimo ad avere accesso a più musica di Zanni, forse in un futuro non lontano si potrà affermare che l’autore possedeva la caratteristica più apprezzata in un compositore: un modo di creare e costruire architetture sonore attraverso le influenze naturali del suo intorno, ma producendo come risultato uno stile nuovo e irripetibile, mai conosciuto né prima né dopo il suo tempo, cioè, la prova che “la somma delle parti è superiore al tutto”. E questa caratteristica, per tanti musicisti, è il maggiore elogio che possa ricevere un compositore.

Fin qui la speculazione. Ma possiamo anche stabilire certe certezze abbastanza sorprendenti rispetto alla traiettoria artistica di Zanni:

- a. Non ci risulta che ci sia stato un altro concerto monografico in tutta la storia del Teatro Colón, di una tale portata e caratteristiche (orchestra composta da 120 musicisti, coro di 100 voci, un mega programma in quattro parti, nel quale un autore è il suo proprio interprete... e inoltre a soli 20 anni di età.
- b. È documentato che la produzione musicale di Zanni raggiunse quasi un centinaio di opere, 81 per l’esattezza. La maggior parte di esse erano orchestrali e sinfonico-corali o sinfonico vocali. Nella sua musica di camera, troviamo il genere più prestigioso, quello del quartetto di corde, e si conoscono almeno due opere composte da lui (INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA). Non conosciamo un altro compositore argentino che abbia affrontato generi così complessi a una così giovane età. Alcuni esempi illustri: il prolifico Alberto Williams, al momento della scomparsa di Zanni, aveva pubblicato appena 14 opus, tutte opere corte solo per pianoforte, e qualche opera per canto e pianoforte, ma nessuna opera sinfonica. Praticamente, nella stessa situazione, a quell’età, si trovavano anche Julián Aguirre e Arturo Berutti. Tra i musicisti argentini che successivamente si sono distinti grazie alla propria produzione sinfonica, all’età di 26 anni, Gaito aveva composto appena una decina di opere sinfoniche e due opere, mentre tutto il catalogo di De Rogatis, alla stessa età, era composto da 13 opere. Questo per quanto riguarda i compositori che potrebbero appartenere alle generazioni precedenti. Per quanto riguarda, invece, i compositori contemporanei a Zanni, troviamo l’autore più prolifico nel genere del teatro lirico che lavorò nel nostro campo: Enrique Mario Casella (1891-1948), ma a 26 anni non immaginava nemmeno di comporre la sua prima opera. Per quanto riguarda i prolifici compositori del Gruppo Renovación – gruppo che si sarebbe esibito pubblicamente appena due anni dopo la morte di Zanni – Jacobo Ficher aveva composto soltanto 3 o 4 opus; l’iconoclasta Juan Carlos Paz aveva composto

appena una manciata di opere per pianoforte, il severo Juan José Castro, tre sonate, canzoni e brani per pianoforte (nessun'opera orchestrale), situazione molto simile a quella del suo fratello maggiore José María Castro, e qualche opera orchestrale aveva composto anche Honorio Siccardi alla stessa età della scomparsa di Zanni.

Non si tratta di una grossolana comparazione qualitativa quella che intendiamo prendere in considerazione, ma la dimensione che il caso Zanni ha nella storia della musica argentina. Sappiamo anche che Zanni godeva di un riconoscimento pubblico come artista prodigioso, e che partecipava anche a manifestazioni di delirio sociale, come lo dimostrano alcune critiche riferite alle grandi ovazioni di cui era oggetto quando saliva sulla pedana di direttore.

Evidentemente, in quest'occasione ci troviamo di fronte a un interprete fuori dal comune e un compositore compulsivo, attivo in un medio che – considerando anche qui tempi come i migliori momenti della storia locale rispetto alla musica accademica – non è stato per niente facile per lui. E ciononostante, anche se al momento non abbiamo i suoi spartiti, i colleghi musicisti che lo valutarono – e anche quelli che lo criticarono – ressero testimonianza dell'efficacia nella gestione orchestrale (sia come direttore sia come strumentista) del giovane Zanni.

Rodolfo Zanni, più di nessun altro collega argentino dell'epoca, dedicò la sua vita a consacrarsi come compositore, anche al costo di sacrificarla nell'intento. In quegli anni così peculiari per la musica accademica argentina, forse immaginò che avrebbe potuto raggiungere la possibilità agognata da tanti creatori musicali: vivere della composizione. Oggi – dall'ottica del XXI secolo – sappiamo che nell'ambito accademico non c'è stato in Argentina, né prima, né oggi, un compositore capace di vivere solo o prevalentemente del suo lavoro compositivo.

Si sa anche che era un pianista stupendo, **allestitore** e direttore d'opera di compagnie internazionali, il che lo colloca non solo come il più precoce dei direttori di orchestra argentini, ma anche come uno dei pochissimi direttori a livello mondiale che realizzarono una traiettoria internazionale appena adolescente. **(INSERIRE NOTA A PIE DI PAGINA)**

Insomma, con questo articolo intendiamo suscitare l'interesse di rivalutare la vita e l'opera di Rodolfo Zanni, così come anche mettere sotto la lente le figure leggendarie che diedero e continuano a dare un meritato prestigio all'Argentina intesa come società generatrice di artisti di grande valore, produttrice di pensiero e opere originali degne di diffusione e conoscenza.

Atri, Italia, agosto del 2015

Prof. Lucio Bruno Videla

Professore di Composizione Musicale

e di Storia della Musica Argentina e Latinoamericana
presso l'Istituto Superiore di Musica "José Hernández"