

IRENE COMISSO

*MELÉNIS* DI RICCARDO ZANDONAI  
E *MELÆNIS* DI SYLVIO LAZZARI.  
MODERNITÀ E TRADIZIONE A CONFRONTO

L'arco cronologico di *Melenis*, come soggetto letterario e operistico, dalla sua nascita fino al suo eclissarsi nella storia del teatro musicale del secolo scorso è segnato da queste date: 1851, 1912, 1927.

Partendo dalla fonte letteraria attraverso un'analisi dei principali livelli strutturali di quest'opera 'giovanile' di Zandonai la mia indagine vuole contribuire, da un lato, a rilevare la concezione innovativa che sottende alla personale interpretazione zandonaiiana del soggetto francese, dall'altro a coglierne anche le eventuali carenze e i difetti sul piano drammaturgico.

L'opera fu rappresentata soltanto due volte: al Teatro Dal Verme di Milano, il 13 novembre del 1912, e al Teatro Costanzi di Roma, odierno Teatro dell'Opera, il 23 marzo del 1913.

Per entrambe le rappresentazioni il giudizio della critica, divisa tra elogi entusiastici ed aspre condanne, scindeva il piano musicale da quello letterario esaltando, con riferimento al primo, la resa quasi 'plastica' dell'azione attraverso il ricorso a timbri e preziosità orchestrali e rimarcando, invece, con riferimento al secondo, lacune ed incongruenze del libretto, reputato freddo, dalla trama inconsistente e macchinosa. Le recensioni di entrambe le rappresentazioni mostrano come i rilievi più critici riguardino proprio il libretto, con particolare riferimento alla sua scarsa efficacia sul piano drammaturgico. Così si esprimeva sul punto il critico Alberto Gasco, in seguito alla rappresentazione romana:

Il dramma lirico [...] non regge ad una qualsiasi analisi critica. La figura della protagonista riesce incomprensibile e pertanto le sue angosce amorose ci sfiorano appena e non mai riescono a commuoverci. *Melenis*, l'etèra malata di sentimentalismo morboso, è una seccatrice [...] si offre con

ostinazione curiosa a Marzio che non la vuole. Il dramma che si svolge nell'anima di Melenis e che l'orchestra commenta febbrilmente appare illogico, artificioso, privo di vero interesse<sup>1</sup>.

Anche il più severo giudizio di Nicola D'Atri, figura che, proprio a partire da quest'opera stringerà una salda amicizia con Zandonai ed avrà grande influsso sulle sue decisioni artistiche, investe la struttura drammaturgica del libretto.

Ambiente ed azione musicata: non diremmo né dramma né vero libretto d'opera: ché in Melenis il dramma è inconsistente, mancando alla "real-tà" scenica il vero conflitto di anime, e il libretto come tale presenta incongruenze [...] che sfuggono al giudizio critico<sup>2</sup>.

Invece, un poco meno drastico appare il commento del critico musicale del *Tirso*, Gibertini, il quale riconosce una potenziale funzione unificante alla figura protagonista, tesa a sopperire alle carenze del libretto:

[...] come non accorgersi che con una simile infelice struttura scenica del libretto, il cui carattere principale è la slegatura, l'anima della protagonista non avrebbe potuto apparire, nell'opera d'arte compiuta, come l'idea informatrice e dominante?<sup>3</sup>.

In effetti, questa creazione di Zandonai, pur ponendosi, quanto alla scelta del soggetto di ambientazione romana, in un rapporto di continuità con la tradizione ottocentesca e dando ad esso rinnovato impulso appena agli inizi del Novecento, presenta aspetti di criticità su diversi piani formali, dalle contraddizioni interne alla trama, alla sfera drammaturgica, così come alla concezione del personaggio principale.

In vista di una valutazione più organica di quest'opera giovanile, è opportuno, anzitutto, ripercorrere alcuni momenti essenziali nella sua genesi. L'ideazione e la stesura di *Melenis* si collocano tra i due lavori che hanno rappresentato gli snodi decisivi nella carriera artistica di Zandonai:

11/02/1908:	<i>Melenis</i> - primo annuncio
12/05/1909:	<i>Conchita</i> - primo annuncio
14/10/1911:	<i>Conchita</i> - prima rappresentazione
14/05/1912:	<i>Francesca da Rimini</i> - ottenimento dei diritti

<sup>1</sup> ALBERTO GASCO, "*Melenis*" di Riccardo Zandonai, «La Tribuna», 24.3.1913, consultabile in questo stesso volume a p. 410.

<sup>2</sup> NICOLA D'ATRI, "*Melenis*" di Riccardo Zandonai al Teatro Costanzi, «Il Giornale d'Italia», 24.3.1913, cfr. p. 414.

<sup>3</sup> O.C. GIBERTINI, *Melenis* di Riccardo Zandonai al Costanzi, «Il Tirso» X/12, 30.3.1913, cfr. p. 423.

14/10/1912: *Francesca da Rimini* - completamento prima scena  
 13/11/1912: *Melenis* - prima rappresentazione<sup>4</sup>.

Infatti, l'arco temporale della sua gestazione – in tutto, quattro anni – comprende la stesura e l'esecuzione di *Conchita*, e nell'ultima fase compositiva, addirittura si sovrappone a *Francesca da Rimini*. Nonostante l'intersecarsi e l'incombere di due opere come *Conchita* e *Francesca*, in Zandonai il proposito di musicare questo soggetto fu sempre fermo; proposito che i giudizi negativi espressi a tal riguardo dai gerenti di Casa Ricordi, lungi dall'indebolire, resero – se possibile – ancor più saldo. Questa fermezza d'intenti – assieme alla fiducia nel futuro successo dell'opera – è testimoniata dal passo di una lettera di Zandonai: «Ho un'epoca felicissima e capisco che quest'opera lascerà indietro di molto i miei precedenti lavori compreso il Grillo»<sup>5</sup>.

Peraltro, l'esiguità di fonti primarie, come abbozzi preparatori, stesure e dattiloscritti, e la non accessibilità alla partitura conservata all'Archivio Storico Ricordi, non aiutano chi voglia far luce sulle logiche che hanno condotto gli autori ad abbracciare certe opzioni stilistiche.

Anche quanto alla collaborazione tra compositore e librettisti, la documentazione non può dirsi certo copiosa.

Coautori del testo furono, seppur con ruoli ben differenti, il poeta Massimo Spiritini<sup>6</sup> ed il librettista Carlo Zangarini che – ricordiamo – scrisse pure il libretto di *Conchita* (e, poi, com'è noto, anche della *Fanciulla del West* e dei *Gioielli della Madonna* di Wolf Ferrari)<sup>7</sup>. Peraltro, se uno scambio epistolare intercorso con Zandonai (poco più di trenta lettere)<sup>8</sup> offre testimonianza del lavoro con Spiritini, della collaborazio-

<sup>4</sup> Cfr. CLAUDIO LEONARDI, *Riccardo Zandonai Epistolario, Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari*, Lettere nn. 44, 58, 97 e 100, Longo, Rovereto 1983.

<sup>5</sup> Lettera a Massimo Spiritini, senza data.

<sup>6</sup> Massimo Spiritini si laureò a Padova e si trasferì in Olanda, dove approfondì le proprie conoscenze letterarie e linguistiche e fondò una scuola dantesca. Nominato vice-console per meriti culturali, insegnò in varie città, ricoprendo l'incarico di Regio consulente a Marsiglia. Dal '29 si stabilì a Verona, dove insegnò al Liceo Classico «Scipione Maffei». Collaborò a giornali e riviste, fu anche traduttore e poeta.

<sup>7</sup> Tra i libretti di Zangarini su soggetto antico si ricordano: *Caino*, tragedia lirica in un atto, musica di E. d'Albert, Berlino, Teatro Reale dell'Opera, 1900 (trad. H. Bulthaupt), *Catullo*, dramma lirico in quattro atti, musica di B. Mugellini (Torino, 1904, incompiuto) e *Maria sul monte*, leggenda lirica, musica di P. Riccitelli, Milano, L. Sonzogno, 1914.

<sup>8</sup> Il carteggio Zandonai-Spiritini, che la figlia del poeta ha di recente reso consultabile, è conservato presso la biblioteca della Società Letteraria di Verona.

ne con Zangarini non resta che una manciata di documenti, i quali nulla dicono sulla genesi del libretto.

Come si è già osservato incidentalmente, l'apporto dei due scrittori alla stesura del libretto fu di entità diversa. In più di una lettera a Spiritini, Zandonai riferisce che Zangarini è intervenuto soltanto in un secondo momento sulla stesura del testo, limitandosi perlopiù a emendare qualche anacronismo lessicale, provocato dall'uso di termini che erano «in contraddizione con l'epoca del soggetto»<sup>9</sup>. Decisivo, invece, sembrerebbe stato il contributo di Zangarini quanto al finale dell'opera, definito da Zandonai «una cosa genialissima»<sup>10</sup>.

Mancando purtroppo appunti o versioni dattiloscritte sulle varie fasi di elaborazione del testo, il carteggio tra Zandonai e Spiritini si rivela, a tal riguardo, assai prezioso. In esso emergono a più riprese commenti e suggerimenti di Zandonai sull'efficacia scenica del testo, oltre ad interessanti osservazioni, che dimostrano come il compositore partecipasse attivamente e con entusiasmo alla elaborazione del libretto.

Proprio in queste lettere compare un cenno di Zandonai a un compositore che, all'epoca, aveva messo in opera lo stesso soggetto (confronto che, peraltro, non sembrava intimorire per nulla il giovane e spavaldo Zandonai). Si tratta, precisamente, della lettera a Spiritini del 18 dicembre 1908:

Il fatto di essere stata *Melaenis* musicata da un altro maestro mi interessa poco. Con la mia recente opera ho tentato un confronto più pericoloso, quello del *Grillo di Goldmarck* [sic], e ne ho avuto fortuna<sup>11</sup>.

Dati preziosi per conoscere l'identità del compositore, definito come «un altro maestro», si rinvencono in una successiva lettera a Spiritini in cui Zandonai chiede notizie in merito «all'opera del [...] collega di Bolzano che doveva essere rappresentata a Parigi»<sup>12</sup>.

Si tratta di Sylvio Lazzari, nato a Bolzano nel 1857 e morto a Suresnes, in Francia, nel 1944. Lazzari, che si era trasferito a Parigi nel 1882, aveva intrapreso, su consiglio di Ernest Chausson e Charles Gounod, la carriera di compositore, divenendo un pupillo di Ernest Guiraud e César Franck; fu per un certo periodo anche presidente della Società Wagneriana di Parigi e direttore del coro dell'Opéra di Monte-Carlo. Oltre a numerosi lavori strumentali e vocali, Lazzari compose cinque opere:

<sup>9</sup> Lettera Zandonai a Spiritini, Sacco 30.10.1911.

<sup>10</sup> Lettera Zandonai a Spiritini, Pesaro 14.7.1911.

<sup>11</sup> Lettera Zandonai a Spiritini, Pesaro 18.12.1908.

<sup>12</sup> Lettera a Massimo Spiritini, senza data.

*Armor* (1889-94), *La Lépreuse* (1899-1902), *Melænis* (1905-1912), *Le Sauteriot* (1913-17) e *La Tour de Feu* (1928), le quali, tuttavia, per traversie varie, giunsero a essere rappresentate per la prima volta soltanto a distanza di anni dalla loro composizione. Esempio è il caso della *Lépreuse*, considerato il suo capolavoro, che, a causa di attriti e incomprensioni con il direttore dell'*Opéra*, attese più di 12 anni per essere eseguita<sup>13</sup>. La stessa sorte, forse determinata da analoghe ragioni, subì *Melænis*, la cui rappresentazione ebbe luogo nel 1927, dopo ben 15 anni dalla sua stesura, per la prima e unica volta. Anche *Melænis* di Lazzari, al pari della coeva *Melenis* di Zandonai, ebbe quindi solo il tempo di affacciarsi sulle scene dei teatri per cadere, poi, nell'oblio.

Ebbene, a me pare che un utile contributo allo studio di questa importante creazione giovanile di Zandonai, possa essere il suo raffronto con la coeva opera di Lazzari sullo stesso soggetto.

\* \* \*

Nel 1905, tre anni prima che Zandonai iniziasse a lavorare a *Melænis*, Lazzari stava già musicando lo stesso soggetto, sul libretto dello scrittore francese Georges Spitzmuller (che di lì a poco, nel 1913, scriverà il testo per l'opera *Panurge* di Jules Massenet, tratta dall'epopea di *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais). Spitzmuller aveva riadattato per Lazzari – così come, qualche anno più tardi, fecero Spiritini e Zangarini per Zandonai – il poema *Melænis*, opera prima del poeta Louis Bouilhet (1821-1869), amico fraterno di Gustave Flaubert.

Fu proprio grazie all'interessamento di Flaubert che il lavoro di Bouilhet poté essere pubblicato, nel 1851, nella «Revue de Paris».

Bouilhet ambienta il suo poema nella Roma dell'imperatore Commodo (180-192 d.C.), che fa, così, da sfondo al dramma passionale dell'età greca *Melænis*, il quale si dipana lungo ben cinque canti, intessuti di discettazioni filosofiche e digressioni in campo culinario. Per dare maggiore verosimiglianza storica a fatti e personaggi della narrazione, l'autore si dilunga in articolati *excursus* referenziali, arricchiti anche dal frequente ricorso a eruditi preziosismi lessicali.

Il racconto (il «*conte romain*») si apre con una circostanziata descrizione del giovane retore romano Paulus, definito, sin dal proemio, «l'eroe»

<sup>13</sup> JULIE MCQUINN, *The Medieval Leper Plagues Modern Paris: Sylvio Lazzari's "La Lépreuse"*, in «Nineteenth-Century Music Review», 7/1 (2010), Ashgate Publishing Ltd., pp. 45-80; in particolare sulle vicissitudini teatrali della *Lépreuse* cfr. WOLFGANG ASHOLT, *La Lépreuse von H. Bataille/S. Lazzari (1896/1912)*, in: «Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung», ed. Albert Gier, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1986, pp. 299-318.

del poema. Cresciuto sotto le amorevoli cure della maga Staphyla, Paulus è innamorato di Marcia, una patrizia romana; egli incontra nella Suburra Melænis, una cortigiana, che lo seduce e s'innamora perdutoamente del giovane. Paulus, tuttavia, ama soltanto Marcia; decide, così, di abbandonare l'attività di retore e di battersi nell'arena come gladiatore. Vincendo contro il fortissimo Varolus, Paulus ottiene il favore dell'imperatore Commode e, mercé il suo intervento, il consenso alle nozze con l'amata da parte del padre di questa. Melænis, accecata dalla passione e dalla gelosia, medita la propria vendetta e assolda il legionario Pantabulus per uccidere l'amato. Rivoltasi alla maga Staphyla per avere una pozione, viene a sapere non solo che essa è la madre di Paulus, ma pure che il padre di costui è il genitore di Marcia. Melænis si precipita, quindi, a impedire il matrimonio tra i fratellastri e, mentre consola Paulus e si riconcilia con lui, la spada del sicario Pantabulus colpisce a morte l'amato, lasciando la donna nella più tremenda disperazione.

Nell'opera di Bouilhet, la passione amorosa di Melænis si rivela distruttiva e fatale anche per Paulus, l'eroe del poema; si anticipa, così, quella tendenza all'inversione delle parti che, nella seconda metà dell'Ottocento, farà sì che il ruolo maschile arretri davanti all'affermarsi prepotente di una tipologia femminile androgina, culminante nella violenza oscura della Salomè di Oscar Wilde.

Come per le celebri donne fatali dell'Ottocento, che nella Cleopatra di Théophile Gautier avevano il loro archetipo<sup>14</sup>, Melænis da vittima si trasforma in carnefice, per poi ritornare, con un ben preparato *coup de théâtre*, a essere nuovamente vittima, anche se, questa volta, schiacciata inesorabilmente dalla propria sete di vendetta.

Indubbiamente, il poema di Bouilhet offriva ai due compositori una certa gamma di stimoli. Si pensi, in particolare, alla seducente opportunità di un'ambientazione oscillante tra esotismo e realismo storico e, così, alle varie coloriture che, su diversi piani espressivi – musicale, drammaturgico e scenografico – ne potevano scaturire.

Infatti, nel melodramma ottocentesco, l'espressione di una distanza geografica, cronologica e/o sociale mediante determinati espedienti stilistici, che erano divenuti dei veri e propri *topoi*, si fondava su presupposizioni culturali (ed enciclopediche) che ne garantivano il riconoscimento da parte del pubblico<sup>15</sup>. Così, per rendere il colore storico del-

<sup>14</sup> Cfr. MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1996.

<sup>15</sup> JÜRGEN MAEHDER, *Orientalismo ed esotismo nel Grand Opéra francese dell'Ottocento*, in *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di

l'Antichità romana di *Melænis*, i compositori ben potevano impiegare strumenti particolari (come le bûccine, le citare, il liuto e i cimbali) oppure formule arcaicizzanti come l'impiego dei modi greci.

Inoltre, nel caso dell'etèra greca *Melænis*, tale distanza – geografica e sociale – non era soltanto tra epoca moderna e antichità romana, ma anche tra la stessa romanità e il mondo greco.

Peraltro, come evidenzia un'analisi strutturale dei due lavori, Lazzari e Zandonai, nella trasposizione musicale di questo soggetto, hanno seguito vie diverse, ricollegandosi a due epoche e tradizioni operistiche ben distinte. Mentre Lazzari si riallaccia, fundamentalmente, al genere del *grand opéra* francese di fine Ottocento, Zandonai, invece, si pone sulla scia dell'opera italiana d'inizio secolo, più stilizzata e sobria e maggiormente attenta alla figura della (o del) protagonista e ai suoi tratti psicologici; ciò peraltro, senza rinunciare del tutto, in certi momenti, alla tradizione e alla magniloquenza del *grand opéra*<sup>16</sup>.

\* \* \*

*Melænis* di Lazzari, conforme ai gusti e alle esigenze stilistiche della sua patria di elezione, costituisce quasi un esempio da manuale di *grand opéra* in tradizionale stile francese, con la suddivisione in 5 atti, che rispecchia quella della tragedia classica francese, la presenza di un grande balletto nel secondo atto ed una pantomima nel terzo, alla quale i cantanti partecipano come spettatori. Non mancano, poi, gli ingredienti tipici del genere: esotismo, sfarzo delle scenografie, grandiosi finali e scene di massa, come quella del corteo d'entrata nel Colosseo.

Un'articolata architettura formale vede l'azione dipanarsi in una lunga concatenazione di scene di varia ambientazione, dalla taverna nel quartiere della Suburra, al Colosseo, alla villa dell'edile Marcius, così da permettere ai teatri dell'epoca di fare mostra dei propri mezzi scenotecnici. Non manca neppure il *coup de théâtre*, qui riservato al 4° atto, dove Staphyla rivela a *Melænis* di essere la madre di Paulus.

---

Paolo Amalfitano e Loretta Innocenti, Bulzoni, Roma 2007, vol. 1, pp. 375-403. Sulla funzione dell'esotismo nei libretti tra il 1860 e il 1920, cfr. GILLES DE VAN, *L'exotisme fin de siècle et le sens du lointain*, in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Atti del 2° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, Sonzogno, Milano 1995, pp. 103-117.

<sup>16</sup> Per una panoramica generale sulle opere ispirate all'antichità romana cfr. DANIELLE PORTE, *Roma diva: L'inspiration antique dans l'Opéra. L'Histoire romaine dans les œuvres de 1800 à nos jours*, Les Belles Lettres, Paris 1987, pp. 334-341.

I ruoli vocali, adattati alle esigenze della trama, non prevedendo una figura maschile di contrasto, rientrano parzialmente nel sistema tradizionale dell'opera lirica: relazione d'amore esistente tra soprano e tenore, il ruolo secondario femminile di Marcia con voce di mezzosoprano, mentre il basso principale ha funzione pressoché neutra, impersonando l'autorità dell'imperatore Commodo. La moltiplicazione dei ruoli tipica di questo genere, con la possibilità di caratterizzare anche figure ambigue o grottesche, riflette sostanzialmente la costellazione dei personaggi del racconto di Bouilhet, contribuendo, così, a caratterizzare più incisivamente l'ambientazione storica.

La riduzione del poema in libretto operata da Spitzmuller lascia, per la più gran parte, inalterate le coordinate della trama del poema di Bouilhet, riproducendone fedelmente – anche quanto alla versificazione – interi passi. Essa però risulta, nel complesso, meno ridondante, perché alleggerita da quelle ampie e dense sezioni descrittive che, invece, permeano il poema, assolutamente non funzionali sul piano della trasposizione operistica.

Inoltre, il libretto di Spitzmuller dovette necessariamente rinunciare allo stile ironico e, a tratti, persino grottesco di Bouilhet, che era, piuttosto, prerogativa dell'*opéra-comique* e dell'operetta alla Offenbach; mi riferisco, ad esempio, alla presentazione di Marcus, descritto nel secondo canto «il più dotto mangiatore che la terra abbia generato»<sup>17</sup>. Parimenti, la componente erudito-culinaria, che nel poema di Bouilhet ha una certa importanza, assume, nell'opera di Lazzari, una valenza quasi esclusivamente visiva (penso, ad esempio, alla raffinata e circostanziata esposizione delle pietanze del secondo canto, ridotta, invece, in Lazzari ad una mera sfilata di portate). Come si è già osservato, la versione di Spitzmuller è aderente alla fonte letteraria in quasi tutti gli snodi essenziali dell'intreccio; se ne distanzia in un punto soltanto, rinunciando a quella che, in Bouilhet, è l'unica 'circostanza attenuante' dell'agire della protagonista: l'intento di impedire un matrimonio incestuoso tra Paulus e Marcia, entrambi figli di Marcus. Nel libretto di Spitzmuller non c'è, invece, alcun legame parentale tra Marcia e Paulus; e Melænis, nella sua furia distruttiva, è, a tutto tondo, una carnefice spietata e feroce, sul tipo delle celebri figure di Erodiade ed Elena, che già avevano ispirato i poeti romantici.

<sup>17</sup> «Le plus docte mangeur que la terre eût porté, / Et, depuis l'âge d'or, on n'avait pas vu d'homme / Qui digérât si bien, Lucullus excepté». In Louis BOUILHET, *Melænis – Conte romain*, chant deuxième, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris 1857, p. 31.



Il gioco delle antitesi che caratterizza il poema di Bouilhet, nella trasposizione operistica di Lazzari e Spitzmuller, assume indubbiamente un' enfasi maggiore; mi riferisco alla continua alternanza tra luminosità e oscurità, che plasma le ambientazioni dei 5 atti (Taverna, Villa di Marcius, Colosseo, Taverna, Giardino della villa), e alla contrapposizione tra morigeratezza e dissolutezza, incarnate, rispettivamente, da Marcia e Melænis. Gioco di polarità che culmina nel conflitto tra *Eros* e *Thanatos* – vero e proprio *cliché* del melodramma ottocentesco –, con il trionfo del secondo sul primo. In questo senso sono da intendere i versi, tratti da Bouilhet, che Melænis canta nell'ultimo atto, prima che Paulus sia ucciso dal sicario:

Notre bonheur est fait de pleurs et de vengeances  
Et cet amour terrible aura des violences  
Pleines de volupté, de délire et d'effroi!<sup>18</sup>

Quanto all'aspetto più schiettamente musicale, premetto che le mie considerazioni si basano sullo studio dello spartito per canto e pianoforte, reperito presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna<sup>19</sup>.

Sulla scrittura musicale di Lazzari è evidente il forte influsso di Charles Gounod e César Franck; è una scrittura che guarda al passato, le cui strutture armoniche hanno una funzione di mero sostegno delle parti vocali, spesso caratterizzate da un melodismo troppo semplicistico.

Nell'opera è evidente la ricerca di una *couleur* storica, geografica e sociale, nell'intento di conferire a *Melænis* una certa originalità, in un panorama operistico, quello francese, in cui i soggetti di ambientazione romana erano già stati ampiamente sfruttati. Penetrano nella struttura compositiva – come contributo alla *couleur historique* – formule musicali 'estranee', com'era tipico della tradizione del *grand opéra*, utilizzate come 'connettori di realismo'. Peraltro, l'evocazione del colore storico e sociale della Roma di Commodo, caratterizzata dalla commistione di vari strati sociali (cortigiane-gladiatori-senatori), non è scevra da evidenti e ingenui anacronismi (come la presenza delle banane nella prima scena dell'opera)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> BOUILHET, *Melænis*, p. 202.

<sup>19</sup> *Melænis*, Opéra en cinq actes tiré du roman de Louis Bouilhet, Poème de Georges Spitzmuller, Musique de Sylvio Lazzari, Partition Piano et Chant réduite par l'Auteur, Max Eschig & C<sup>ie</sup> Editeurs, Paris 1915 (Représentée pour la première fois à Mulhouse le 25 Mars 1927 sur la scène du Théâtre Municipal).

<sup>20</sup> Cfr. libretto di G. Spitzmuller in appendice. Sul rapporto fra cibo e melodramma cfr. JÜRGEN MAEHDER, *Essen und Trinken auf der Opernbühne*, in *Musikwissen-*

Nel primo atto, frequente è il ricorso alle scale nei modi greci: l'ipocolio nella canzone di Melenis, l'ipomisolidio nel coro della seconda scena e il lidio nel canto e danza di Melænis alla terza scena. Questo utilizzo, tuttavia, venendo assorbito nell'impianto armonico tradizionale europeo, finisce per risultare superficiale e finanche scolastico.

Tra le parti solistiche, soprattutto Melænis è caratterizzata da un melodismo accattivante non disgiunto da armonie di facile effetto; esemplare in tal senso, è la "canzone di Melænis" nel primo atto.

Le musiche coreutiche del secondo atto, al termine del banchetto nella villa di Marcius, collocate in apposite sezioni, hanno una funzione puramente esornativa, in quanto la loro presenza non è finalizzata allo sviluppo della trama<sup>21</sup>. Per esse, il compositore si rifà ai modelli delle tipiche danze greche, quali il *cordace* – una danza lidia spesso presente nelle commedie attiche – e l'*emmeleia*, di carattere più serio e grave, eseguita dal coro nelle tragedie. Non poteva mancare alla fine del simposio, il momento bacchico, con un *Finale* di sfrenatezza dionisiaca, che sfocia in un «canto bacchico» intonato dal coro. È pure questo un *topos* della tradizione; penso – *ex multis* – al V atto del *Faust* di Gounod, al II dell'*Hamlet* di Thomas o al *divertissement* nel III atto dell'*Ascanio* di Saint-Saëns, tutto incentrato sulla sfilata delle divinità greche e culminante in un'apoteosi. Lo stesso discorso vale, in buona sostanza, anche per la pantomima del terzo atto – il più spettacolare dell'opera – nella quale Sileno insegue Venere e le Ninfe.

\* \* \*

Affatto diverso è l'approccio di Zandonai al soggetto di Bouilhet<sup>22</sup>. La spettacolarità e il gusto decorativo, preponderanti nell'opera di Lazari, qui giocano un ruolo ancillare rispetto allo svolgimento dell'in-

---

*schaft im deutsch-italienisch Dialog: Friedrich Lippmann zum 75. Geburtstag*, a cura di Markus Engelhardt e Wolfgang Witzemann, «Analecta musicologica», Bd. 46, Kassel *et al.*, 2010, pp. 319-343.

<sup>21</sup> Sulla funzione del ballo nell'opera cfr. KATHLEEN KUZMICK HANSELL, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana: La spettacolarità*, a cura di LORENZO BIANCONI e GIORGIO PESTELLI, vol. 5, E.D.T., Torino 1988, pp. 175-306.

<sup>22</sup> Per una ricognizione, attraverso la corrispondenza con A. Rossato e N. d'Atri, delle opere letterarie francesi conosciute da Zandonai cfr. MIREILLE ZANDONAI, *Riccardo Zandonai e la letteratura francese*, in *Quaderni zandonaiiani*, n. 1, a cura di Renato Chiesa, Fulvio Zanoni e Gianluigi Dardo, Zanibon, Padova 1987, pp. 125-150. Sui gusti letterari del compositore cfr. anche CLAUDIO LEONARDI, *Riccardo Zandonai: gli anni della formazione*, in *Riccardo Zandonai*, Atti del Convegno di Studi sulla figura e l'opera di Riccardo Zandonai, a cura di Renato Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 9-19.

treccio e, per di più, sono sempre concepiti in funzione di una progressione drammaturgica.

Se, nella fonte letteraria, la vicenda passionale della protagonista è immersa in un flusso ininterrotto di episodi secondari, in Zandonai – come la messa a fuoco di un particolare all’interno di un’immagine panoramica – la ‘catastrofè passionale’ di Melenis si staglia nettamente sullo sfondo delle vicende romane, acquistando profondità prospettica rispetto al contesto che la circonda.

Il dramma lirico, sfrondata dalle erudite digressioni e dai preziosismi letterari del poema di Bouilhet, è incentrato sulla sola Melenis. Netto è qui l’allontanamento – quasi un ribaltamento – rispetto all’opera di Bouilhet, nel quale, accanto a Melænis, spicca la figura maschile di Paulus, definito l’eroe del poema.

Gli autori prendono le distanze dalla variopinta congerie della narrazione francese e, pur tenendo presente nell’economia dell’opera il fattore spettacolare e storico, privilegiano la stilizzazione del personaggio femminile rispetto alla caratterizzazione dell’ambiente.

Un confronto tra la costellazione dei personaggi del poema di Bouilhet e quella dell’opera di Zandonai mette in luce le principali differenze a livello d’impostazione della trama.

## POEMA

PAULUS: *retore*  
 MELÆNIS: *etera*  
 STAPHYLA: *madre di Paulus*  
 MARCIUS: *magistrato edile*  
 COMMODO: *imperatore*  
 CLEANDER: *liberto di Commodus*  
 MARCIA: *figlia di Marcius*  
 ---  
 MIRAX: *gladiatore*  
 PANTABOLUS: *legionario*

## LIBRETTO

MARZIO: *retore*  
 MELENIS: *etera*  
 STAFILA: *sorella di Marzio*  
 MARCELLO: *magistrato edile*  
 COMMODO: *imperatore*  
 CLEANDRO: *liberto di Commodus*  
 MARCELLA: *figlia di Marcello*  
 ISI: *un’ancella*  
 ---  
 ---

Si noti qui, per inciso, che, su sollecitazione di Zandonai – il quale paventava rivendicazioni giuridiche degli eredi di Bouilhet –, Paulus e Marcia furono ribattezzati Marzio e Marcella, e Stafila, da madre, diventò sorella del retore.

La riduzione librettistica perviene a sezionare la trama del poema, circoscrivendone l’argomento al solo dramma passionale della protagonista, sul modello delle più celebri eroine operistiche dell’epoca, da Gioconda a Madama Butterfly, a Salome ed Elektra.

Quanto alla struttura metrica, il testo di *Melenis* si colloca in quel

processo di progressivo distacco del libretto dagli schemi rigidi della versificazione italiana<sup>23</sup>.

A tal riguardo, è interessante un passaggio del carteggio con Spiritini, che dimostra anche la modernità della visione operistica di Zandonai, dove si legge:

Ella sa che la verseggiatura oggi, per la musica non ha nessun valore [...] si musica benissimo la prosa. Faccia dunque nella forma poetica che più le riesce, purché il pensiero corrisponda al momento psicologico del personaggio<sup>24</sup>.

Il testo è dunque strutturato sull'alternanza tra strofe monòmetre di lunghezza variabile e sezioni in versi liberi, con una netta prevalenza del settenario rispetto all'endecasillabo (tradizionalmente il verso-base dei testi per musica).

All'espressione assai raffinata ma sovente turgida di Bouilhet, Spiritini e Zangarini – i quali avevano forse una conoscenza diretta anche del libretto di Spitzmuller<sup>25</sup> – preferirono una semplicità talvolta prosastica, seppur funzionale alla chiarezza drammatica; ciò, peraltro, senza penalizzare le necessarie aperture liriche.

Per saggiare, in concreto, le notevoli differenze che intercorrono tra il libretto e la sua fonte letteraria (divergenze che incidono profondamente sul contenuto e sulle dinamiche degli eventi) è opportuno, a mio avviso, un raffronto tra l'impianto del poema e quello della riduzione librettistica (vedi schema a lato).

In questa immagine sono schematizzate le corrispondenze più significative tra gli atti del libretto e i canti del poema. Come si può notare, la sostanza narrativa del I atto è riferita esclusivamente al canto I del poema; il II atto trae materia argomentativa dal IV canto, mentre il III

<sup>23</sup> JÜRGEN MAEHDER, *The Origins of Italian «Literaturoper»: «Guglielmo Ratcliff», «La figlia di Iorio», «Parisina» and «Francesca da Rimini»*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton University Press, Princeton 1988, pp. 92-128.

<sup>24</sup> Lettera Zandonai a Spiritini, Pesaro 11.5.1908. Allo stesso modo si esprime Luigi Illica in una lettera che inviò a Giulio Ricordi nel 1907. Cfr. lettera n. 528 in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958, pp. 357-359. In un'altra lettera di Illica a Ricordi si legge: «Io dico, e ne sono persuaso, che la forma di un libretto è la musica che la fa. E che dal musicista non si deve musicare il “verso”, ma il “concetto”, l'angoscia di un dolore, l'impressione e il momento di una situazione. Il verso andava bene al tempo delle cabalette», ivi p. 186.

<sup>25</sup> Curioso, a tal riguardo, è che entrambi i libretti collochino la prima scena nella taverna di Stafila nel quartiere della Suburra, mentre in Bouilhet non si parla che di un «antro».

POEMA	LIBRETTO
I CANTO: SUBURRA – incontro di Paulus con Melænis	I ATTO: TABERNA NELLA SUBURRA – incontro di Marzio con Melenis
II CANTO: VILLA DI MARCIUS E ALTRI LUOGHI – banchetto a casa di Marcius – descrizione dell'incontro di Paulus con Marcia – polemica filosofica di Paulus con il vecchio maestro di retorica	(senza riscontro nel libretto)
III CANTO: VARI LUOGHI – incontro con il gladiatore Mirax – debutto di Paulus al circo – presentazione di Commode	(senza riscontro nel libretto)
IV CANTO: PALAZZO IMPERIALE – nuova presentazione di Commode – premiazione di Paulus e scena con Marcius – incontro tra Melænis e Paulus – propositi di vendetta di Melænis – rivelazione di Staphyla a Melænis – preparazione del filtro	II ATTO: ATRIO DEL CIRCO – entrata di Commodo – Marzio nel circo – scena con Marcello – fuga e disperazione di Melenis
V CANTO: VILLA DI MARCIUS – preparativi per le nozze – Melænis impedisce il matrimonio – uccisione di Paulus	III ATTO: VILLA DI MARCELLO – preparativi per le nozze – ultimo incontro tra Marzio e Melenis – suicidio di Melenis

atto corrisponde, quanto all'ambientazione, al V canto, distanziandosi, però, nel finale.

Nella riduzione librettistica, il II e III canto risultano del tutto espunti; di qui, la presenza di lacune e incongruenze drammaturgiche. La rinuncia alla descrizione dell'incontro di Paulus con Marcia, alla *querelle* filosofica dello stesso Paulus con il suo vecchio maestro e all'incontro con il gladiatore Mirax, fa sì che la scelta di Paulus/Marzio di farsi gladiatore non sia adeguatamente preparata sul piano drammaturgico, apparendo talmente improvvisa da risultare quasi ingiustificata.

Parimenti nel libretto, l'omissione dell'intero antefatto relativo al sentimento tra Paulus e Marcia, rende incomprensibile allo spettatore l'intensità dell'amore di Marzio per Marcella; essa, poi, costringe gli autori ad attribuire a Marcella un ruolo puramente mimico e, così, inconsistente, rinunciando, perciò, al classico triangolo del melodramma ottocentesco.

In conformità alla tradizione del *grand opéra*, che prevede una graduale entrata della protagonista, preparata dall'azione di personaggi comprimari e introdotta da un coro, l'apparizione di Melenis avviene a due terzi del primo atto, anticipata dal canto di un coro.

Particolarmente interessante, sia sotto il profilo letterario, che sotto quello musicale si rivela la canzone affidata a Melenis, il cui testo è liberamente ispirato al *Cantico dei cantici*.

*Canzone di Melenis*

Salii su un pesco con la scala d'oro,  
(erano tutti d'oro i miei pensieri);  
morsi una pesca con i denti bianchi,  
morsi una pesca sino alla midolla. –

Salii su un melo con i pie' d'argento,  
colsi tre pomi rossi come il foco!  
Donne di Scio, se passa il mio diletto,  
io lo lapiderò coi pomi rossi! –

All'ombra di una vite mi sedei,  
e in sen mi cadde un gran d'uva matura!  
Donne di Scio, se passa il mio diletto,  
ditegli che lo cerchi, ch'io no'l trovo! –

All'ombra delle rose mi sedei,  
e un'ape punse a caso la mia bocca!  
Donne, s'ei passa, dite al mio diletto  
che un'ape farà il miele col mio sangue!

La melodia, modellata sulla scala eolia, pur collocandosi su uno sfondo armonico tradizionale, costituisce un esempio assai raffinato di *couleur historique*. L'accompagnamento è qui ridotto all'essenziale e poggia su una serie di accordi fissi di intervalli di quarta e quinta che, così, fanno risaltare la sinuosa e melismatica linea melodica. Questo conferisce al pezzo un sapore arcaico che rimarca l'estraneità della protagonista – una greca – rispetto al contesto dell'ambientazione.

La funzione simbolica di anticipazione del tragico destino della protagonista viene inoltre rafforzata dalla riproposizione degli ultimi due versi alla fine del II atto come infausto presagio, una funzione che ha precedenti analoghi sia in *Wally* (1892) di Catalani che in *Iris* (1898) di Mascagni<sup>26</sup>. Il riferimento ad alcuni elementi-simbolo dell'iconografia

<sup>26</sup> «[...] Fatto il mondo è così: / Amore al riso sempre il pianto unì», *La Wally*, di Wilhelmine von Hillern, riduzione drammatica in 4 atti di Luigi Illica, musica di Alfredo Catalani, libretto, II atto, Ricordi, Milano 1920; *Iris*, di Luigi Illica, musica di Pietro Mascagni.

pagana, e poi cristiana, – come la mela, la vite, la rosa e l’ape – quali emblemi della sofferenza amorosa<sup>27</sup>, confortano questa interpretazione.

In virtù di questo espediente Melenis s’impone subito come la protagonista del dramma, appropriandosi di quel ruolo tragico che, invece, nel lavoro di Bouilhet, è destinato a Paulus. Dunque, già dal primo atto, si assiste ad un’inversione dei ruoli rispetto alla fonte letteraria. Quella che, nel primo canto del poema, è la sequenza eziologica ‘causa-Melænis/vittima-Paulus’, nel libretto risulta completamente rovesciata: ‘causa-Marzio/vittima-Melenis’; ciò trova pure conferma nell’entrata, insolitamente in sordina, dello stesso Marzio.

### I ATTO

1. Scena di Mirra, Lidia e Calpurnia «Un’altra gemma color del foco»
2. Ingresso di Cleandro e Scena «Per i borghi tiberini»
3. Ingresso di Marzio e Scena con Stafila «Fratello, qui?»
4. Arioso di Stafila «Un beveraggio di zafferan selvaggio»
5. Ripresa della Scena Cleandro-Cortigiane e altri «Le belle al gioco»
6. Ripresa del dialogo Stafila-Marzio «Vedi? Così! Alla gioia»
7. Aria di Marzio «Spezzar d’un colpo il giogo»
8. Ripresa della Scena Stafila-Marzio «Fratello, andrai tu al Circo?»
9. Coro dei Cristiani «Donami un cuore puro»
10. Ingresso di Melenis e Scena con Marzio «Che vuoi da me?»
11. Canzone di Melenis «Salii su un pesco con la scala d’oro»
12. Ripresa del dialogo Melenis-Marzio «Ti piace?»
13. Aria di Melenis «Son greca d’Argo»
14. Ripresa del dialogo Marzio-Melenis e chiusa d’atto «Parla! Parlami ancora!»

Questa inversione dei ruoli determina, nel primo atto dell’opera, un *incipit* volutamente incerto e di scarso mordente, cui segue l’episodio chiassoso che vede Cleandro, un liberto di Commodo, inscenare, assieme ad alcune cortigiane, una parodia del giudizio di Paride. Questo inizio poco incisivo si protrae sino all’entrata di Melenis che, esattamente come nel poema, cade a due terzi dell’atto.

Altra rilevante variazione rispetto alla fonte, che ha notevoli ripercussioni sull’impostazione e la sostanza drammaturgica del libretto, è l’introduzione dell’elemento religioso, qui rappresentato dal culto cristiano. È qui evidente l’influsso di quella corrente, che ha le sue prime scaturigini soprattutto nell’*Antéchrist* di Ernest Renan e nei *Martyrs* di

<sup>27</sup> Per la simbologia botanica nelle arti figurative cfr. MIRELLA LEVI D’ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Olschki, Firenze 1977.

François-René de Chateaubriand e si è protratta fino al *Quo vadis?* di Henryk Sienkiewicz, la quale opponeva al paganesimo della «vecchia e decadente Roma, l'universo nascente dei cristiani»<sup>28</sup>.

## II ATTO

1. Scena Cleandro-Commodo «Un'ibera brunissima»
2. Coro dei Cristiani «O figlie di Jerusalem»
3. Scena Cleandro-Commodo-Melenis «Ecco la greca dall'anche ondulose»
4. Invocazione di Melenis «Tu che comandi al mondo»
5. Aria di Melenis «Non ha che un sol la terra»
6. Coro della folla «Roma! Roma!» e Scena
7. Aria del Cristiano «Pace, pace annunziò» e prosecuzione della Scena
8. Danza e Coro «Nel mar un nuovo fiume»
9. Ripresa della Danza e Coro «Ercole stesso»
10. Danza e Coro «Gloria!»
11. Scena Commodo-Marzio-Marcello e Coro «Or che Roma t'è ai piedi»
12. Aria di Marzio «O chiara stella del mio cielo»
13. Coro e finale d'atto «Oh amore!» / «Su, spogliate gli uliveti»

Un coro di cristiani introduce, nei primi due atti le entrate di Melenis. Nell'atto primo, si tratta di un canto fuori scena, liberamente tratto dal Salmo 51 (al quale, del resto, lo stesso Zangarini aveva già attinto, in precedenza, per il libretto della *Fanciulla del West*, atto I). Invece, il canto dell'atto II (*O figlie di Jerusalem, / io son bruna ma bella; / io sono come le tende di Kedar / e come i padiglioni di Salomon*) è un passo tratto dal *Cantico dei Cantici* (*Bruna sono ma bella, / o figlie di Gerusalemme, / come le tende di Kedar, / come i padiglioni di Salma*).

L'introduzione del coro dei cristiani muta fortemente la prospettiva del testo, con specifico riguardo all'impostazione della figura protagonista e all'esito della vicenda drammatica. Allo stesso tempo questo consente al compositore, allo scopo di ricreare un'atmosfera religiosa, di dare al proprio linguaggio anche una connotazione antica, facendo leva su quei 'sottintesi estetici', cui solitamente si ricorreva nell'evocare, sul piano sonoro, il mondo cristiano. Lo stile e il linguaggio antico permettono, così, di colorare la partitura con inflessioni ieratiche e con la declamazione *recto-ono*, tipica delle preghiere individuali.

<sup>28</sup> COSTANTINO C.M. MAEDER, *La figura di Nerone nel secondo Ottocento: Arrigo Boito e Pietro Cossa alle prese con un mito europeo*, in LORENZA GUIOT e JÜRGEN MAEHDER, *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Atti del 3° Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo», Sonzogno, Milano 1998, pp. 211- 227.



Il secondo atto, pur riprendendo alcune parti del terzo canto del poema, attinge prevalentemente al materiale narrativo del quarto. La scelta drammaturgica di fondo (Melenis come unica protagonista dell'opera) portò all'esclusione di tutti gli episodi relativi alla storia d'amore fra Paulus e Marcia, che, invece, in Bouilhet, avevano un notevole rilievo.

La scena del circo esalta l'elemento spettacolare e grandioso che – come testimonia la produzione operistica del tardo Ottocento – era considerato naturalmente insito in un soggetto romano e che, più tardi, troverà la sua più intensa espressione visiva negli allestimenti sfarzosi del *Nerone* di Boito alla Scala<sup>29</sup>. Qui, a mio avviso, Zandonai dà una prova significativa delle sue notevoli capacità compositive. Poche altre opere dell'epoca riuscirono nel duplice obiettivo di sviluppare un linguaggio magniloquente mediante una complessa sovrapposizione di piani sonori e scenici. Da una parte, la resa musicale della profondità prospettica della scena, attraverso l'entrata di diversi gruppi corali (un effetto che, peraltro, aveva illustri precedenti come le falangi celesti nel Prologo in cielo del *Mefistofele* di Boito e il coro delle donne e dei soldati all'inizio del III atto dei *Litواني* di Ponchielli<sup>30</sup>); e, dall'altra parte, la rappresentazione del contrasto tra cristiani e pagani. Accordi basati sulla scala esatonale e il ritmo concitato delle masse corali della folla e dei legionari 'cozzano' contro la linea melodica diatonica e l'incedere isoritmico e ieratico del coro dei cristiani, dando vita, così, ad un insieme di grande effetto.

Il linguaggio di Zandonai è, dunque, moderno, specialmente con riguardo alla condotta delle voci; queste, tra il canto e il declamato melodico, fluttuano su una base armonica che spesso si estrania dalla linea vocale, rispetto alla quale, talvolta, si pone anche in rapporto dialettico.

L'elemento religioso incide anche sulla caratterizzazione del personaggio, che, in Zandonai, si accosta al modello della peccatrice redenta, sul tipo della celebre Thaïs; anche se, diversamente da questa cortigiana, che può vantare un'autorevole e cospicua tradizione letteraria, l'etèra Melenis compare soltanto nella *Cistellaria* di Plauto<sup>31</sup> e, quale «bruna

<sup>29</sup> Sulla ricezione e la fortuna teatrale di questo soggetto si veda l'ampia disamina di MAEDER, *La figura di Nerone*, pp. 211-227.

<sup>30</sup> Sulla ricezione e le caratteristiche del *Grand-Opéra* e dell'*opera ballo* in Italia cfr. FIAMMA NICOLODI, *Italian opera*, in *The Cambridge Companion to "Grand Opera"*, a cura di David Charlton, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 383-402.

<sup>31</sup> *Cistellaria/Titus Maccius Plautus*, a cura di WALTHARIUS STOCKERT, QuattroVenti, Urbino 2009.

Melenide», dedicataria di una raccolta del poeta Domizio Marso, la cui esistenza è testimoniata da una citazione di Marziale<sup>32</sup>.

L'intenzione di attribuire una nota di compassione al personaggio emerge dalle stesse parole di Zandonai, il quale aderisce alla proposta di Spiritini di sostituire la scena del filtro, presente nel poema di Bouilhet, con l'introduzione di un coro di cristiani che intonano una preghiera:

Trovo indovinata l'idea che Ella mi ha esposto in una Sua lettera di sostituire la scena del filtro, che ha un po' del romantico, col coro dei cristiani. Sì, sì; faccia pure borbottare ai cristiani la loro preghiera, farò io singhiozzare la musica<sup>33</sup>.

In netto contrasto con il carattere del II atto è, invece, l'impostazione generale del terzo, incentrato sui dialoghi tra Marzio e Melenis e ambientato nel giardino della «Villa suburbana di Marcello», dove ferono i preparativi per le nozze di Marzio e Marcella:

### III ATTO

1. Preludio strumentale
2. Danza delle Ancelle
3. Canzone di Isi «Per acqua andò una sera Camilla» e Scena con le Ancelle «Isi, Isi che hai»
4. Ripresa della Danza, ingresso di Melenis «Che cerchi tu?» e Scena
5. Ingresso di Marzio e Aria «Salve, o casa del sogno»
6. Scena con Marzio «Marzio! Metti la mano sopra il mio cuore»
7. Ripresa della Canzone di Isi con Coro «Negli occhi ha Claudio il foco»
8. Coro delle Ancelle «T'inonderem le braccia del sangue dei roseti»
9. Scena di Melenis «Derelitta e derisa» e Aria «Tanto era bello il sogno mio»
10. Coro esterno «Calza di giallo i tuoi piedi di neve» e morte di Melenis
11. Coro «Agita al vento la torcia di pino» e corteo finale

Qui ritroviamo il punto di massima divergenza del libretto dalla sua fonte letteraria.

Determinante, a tal riguardo, si rivelò l'intervento di Zangarini sul

<sup>32</sup> Marco Valerio Marziale in uno dei suoi epigrammi accenna ai carmi di Domizio Marso (poeta latino contemporaneo di Ovidio e appartenente alla cerchia di Mecenate) dedicati alla bruna Melenide [...] *Et Maecenati, Maro cum cantaret Alexin / nota tamen Marsi fusca Melaenis erat*, cfr. gli epigrammi, Libro VII, 29, in *Epigrammi di Marco Valerio Marziale*, a cura di GIUSEPPE NORCIO, Utet, Torino 1980, p. 453.

<sup>33</sup> Lettera Zandonai a Spiritini, Pesaro 11.5.1908.

finale del dramma, che incise profondamente sulla struttura complessiva e sul risultato estetico.

In particolare, dal carteggio tra Zandonai e Spiritini si ricava l'esistenza di una prima e nettamente diversa versione del finale: la morte improvvisa di Melenis – anziché di Paulus/Marzio, come in Bouilhet – per mano del legionario Pantabolus. Finale con vero e proprio colpo di scena che Zandonai mostrava di apprezzare.

In una lettera a Spiritini del 1908 si può leggere: «quando Melenis cade colpita da Pantabolus, in lei parla forte la compassione. E da questo momento il libretto va benissimo fino alla fine»<sup>34</sup>.

Invece, nella versione definitiva, la protagonista, dinanzi al rifiuto di Marzio, si trafigge il cuore con uno spillone d'oro. Non è questo un puro gesto di disperazione amorosa, quanto piuttosto un atto di tragica ripicca e «oscura minaccia» (come si legge testualmente anche nelle indicazioni di regia)<sup>35</sup>. Infatti, prima di togliersi la vita, Melenis si rivolge a Marzio, già allontanatosi, con questi versi «[...] Voglio dargli di nozze / un'aurora funesta! [...]» e ancora «[...] Per la tua via se il sangue troverai, / ricordati di me!»<sup>36</sup> rivelandosi dunque, un personaggio dalla duplice natura, già celata, del resto, nella doppia etimologia del suo nome: tra oscurità e miele.

La scelta di questo finale comportò sicuramente un impoverimento a livello di dinamiche drammaturgiche dell'opera; se già la mancanza di un'antagonista femminile, con un ruolo di contrasto rispetto a quello di Melenis, rese più difficile la caratterizzazione psicologica del personaggio, la totale assenza di un 'rivolgimento', di un colpo di scena o di un forte elemento di opposizione che incidesse sulle sorti dei protagonisti, favorì addirittura un appiattimento dell'azione proprio nel momento in cui, come previsto dalle convenzioni della tradizione operistica italiana, il pubblico si attendeva un evento che segnasse in maniera incontestabile il culmine e la fine dell'intero dramma.

Peraltro, se, da un lato, questo finale non convenzionale indebolisce la struttura drammaturgica, è anche vero però, che, proprio in questa precisa scelta, può scorgersi una visione più moderna, di cui lo stes-

<sup>34</sup> *Ivi.*

<sup>35</sup> Cfr. *Melenis*, dramma lirico in tre atti, dal poema di Louis Bouilhet di Massimo Spiritini e Carlo Zangarini, musica di Riccardo Zandonai, opera completa per canto e pianoforte, riduzione di Carlo Carignani, Ricordi, Milano 1912, p. 185.

<sup>36</sup> Cfr. *Melenis*, dramma lirico in tre atti, dal poema di Louis Bouilhet di Massimo Spiritini e Carlo Zangarini, musica di Riccardo Zandonai, libretto, Ricordi, Milano 1912, p. 33.

so Zandonai – nel definire *Melenis* «un lavoro aristocratico e originale tanto musicalmente che letterariamente»<sup>37</sup> – si dimostrava ben consapevole.

\* \* \*

In conclusione: il raffronto compiuto tra i lavori coevi di Lazzari e Zandonai ha evidenziato i profili in cui sono più marcate le diverse – e quasi antitetiche – visioni operistiche dei due compositori: la *couleur locale*, il piano drammaturgico e quello del linguaggio musicale. La comparazione che si è svolta va dunque a discapito dell'opera di Lazzari (in larga misura, già allora, anacronistica); allo stesso tempo, essa fa risaltare la modernità e la raffinatezza delle tecniche compositive profuse dal 'giovane' Zandonai che, solo due anni più tardi, sfoceranno nel capolavoro di *Francesca da Rimini*.

---

<sup>37</sup> Lettera Zandonai a Spiritini, Pesaro 11.5.1908.