

DIEGO CESCOTTI

I FASCINI NEGLETTI DI *MELENIS*.
VICENDE E CIRCOSTANZE
DI UN'OPERA SFORTUNATA

«C'È CHI PUÒ E CHI VUOLE»

Quando gli capitava di nominare le proprie creature operistiche, Zandonai si preoccupava come ogni buon padre di non mostrare parzialità nei confronti dell'una o dell'altra: Conchita, Melenis, Francesca, Giulietta dovevano essere per lui degne della medesima considerazione, e se mai cedeva a qualche piccola debolezza era per le più sfortunate, non per le vincenti. Per questo poteva bonariamente seccarsi, qualche volta, vedendo l'ennesima Francesca da Rimini contesa da teatri e impresari mentre invece avrebbe preferito che fosse lasciato un poco più di spazio alle altre sue figliole artistiche.

Se così stanno le cose, c'è da pensare che nei confronti di Melenis, la più fragile indubbiamente delle quattro sopra citate, egli abbia finito per assumere quell'atteggiamento tra il mesto e l'apprensivo che normalmente si riserva a una figliola malaticcia o destinata a rimanere zitella. Ma non era con questa prospettiva che la sua creatura era nata, anzi, se vogliamo prostrarre ancora un poco la metafora, diremo che poteva addirittura amarla più delle altre, proprio perché l'aveva concepita in modo semiclandestino, sotto la spinta di una volontà assoluta. Evidentemente questo non bastò ad assicurarle un destino lieto, anzi tutto sembrò concorrere come per una fatalità ineluttabile a contrastarne l'avanzata, relegandola alla fine al ruolo immeritato di cenerentola nel quale è rimasta confinata per un intero secolo.

Cercare di render conto oggi del perché quest'opera sicuramente fondamentale nel percorso di crescita del maestro roveretano sia stata così impietosamente cancellata dalla storia e dalla memoria di generazioni di

ascoltatori, non è cosa facile: i pochi elementi in nostro possesso non permettono di procedere se non con prudenziale cautela e consigliano in primo luogo di confrontarsi con il dato oggettivo, cioè con le due rapide presenze di questo titolo sui cartelloni di Milano e di Roma tra il novembre 1912 e il marzo 1913 – sette od otto recite in totale –, che segnarono insieme la sua venuta al mondo e la sua prematura scomparsa.

Per sgombrare subito il campo da equivoci è bene far giustizia di certe posizioni superficiali sedimentatesi nel tempo e precisare che *Melenis* non fu in alcun modo un passo falso, una battuta d'arresto, un infortunio di percorso e tantomeno un fiasco, né è corretto vederla come un tentativo semi-abortito o un lavoro di apprendistato. L'opera suscitò una reazione vivace come ogni altra di Zandonai: interessò, fece discutere, alimentò entusiasmi e riserve, ma dimostrò di avere in sé le forze per trovare un proprio posto nella storia se solo le fosse stato concesso di andare al di là di quelle due brevi occasioni ravvicinate che le furono assegnate. I giornali dell'epoca ne parlarono al modo solito, distribuendo equamente lodi e biasimi, senza lasciar trasparire alcuna traccia di stroncatura; si arrivò anzi a pronosticare all'opera una lunga fortuna sui palcoscenici del mondo, testimoniando con ciò un sentire generale orientato verso l'accoglienza positiva. Tutta la problematica intorno a *Melenis* risiede dunque in questa sua forzata e innaturale immobilità che l'ha per sempre legata ad un unico remoto accadimento contingente, negando quella prospettiva storica che è fattore indispensabile perché una qualsiasi vicenda critica possa svilupparsi.

Per avere ragione dell'intera questione non è rimasto che appigliarsi ad ogni dettaglio proveniente dalle fonti disponibili, mettere tutto in ordine e ricamarci intorno delle verosimili ipotesi interpretative. Tale operazione si è rivelata sorprendentemente ricca di stimoli poiché attraverso *Melenis* sono emersi tanti altri eventi che contornarono l'operatività zandonaiiana di quegli anni e per i quali è lecito parlare di un vero e proprio stato di grazia.

«TROPPO ALTO È L'IDOL MIO»

I primi approcci di Zandonai al testo di *Melenis* possono essere fatti risalire agli inizi del 1908. Il maestro, all'epoca ventiquattrenne, veniva dall'aver messo all'attivo alcune cose non trascurabili¹, ultima delle quali

¹ Tra esse le due Scene dantesche, il poemetto pascoliano *Il sogno di Rosetta*, la scena *Il ritorno di Odisseo*, la suite per fiati *Fra i monti*, l'Overture «Sogno di un

l'opera *Il grillo del focolare*, suo esordio importante come autore in forza alla Casa Ricordi. Nell'ottobre precedente aveva appunto licenziato questa sua opera prima, e poiché l'andata in scena si preannunciava piuttosto lunga ed egli viceversa era divorato da una irresistibile impazienza creativa, si mise immediatamente alla ricerca di un nuovo soggetto che gli desse garanzie di solida consistenza drammatica.

È uno Zandonai positivamente inquieto quello che ci appare in questi primi anni di carriera: ambizioso, pieno di voglia di fare, sicuro di sé all'estremo ma anche maturo nei modi, assennato nei giudizi e con quel tanto di purismo idealistico che gli faceva provare un fondo di antipatia verso tutto quanto è istituzione, struttura, centro di potere, quasi a voler ricalcare certe posizioni romantiche di dissidio tra le pure ragioni dell'arte e i bassi interessi commerciali che pretendono di regolarle. Così, nei confronti del mondo editoriale era già presente in lui una qualche insofferenza per il sistema di condizioni, vincoli e gabole che sembrava fatto apposta per smontare gli entusiasmi. Una delle clausole di contratto gli imponeva di concordare obbligatoriamente con l'editore il soggetto della sua seconda opera, e in tal senso egli si mosse leggendo in quei mesi molti romanzi (tra questi il *Rêve* di Emile Zola, che lo allettò per un fugace momento) e compulsando un buon numero di libretti che però non incontrarono il suo gradimento perché ritenuti troppo tradizionali. Altri soggetti più interessanti presentò in Ditta come possibili libretti, ma tutti gli furono uno alla volta rifiutati con i pretesti più vari: evidentemente troppa autonomia di intervento non era ammessa da parte degli affiliati, specie se giovani e inesperti.

Ma Zandonai tanto inesperto non era. Della serena coscienza dei propri obiettivi artistici fece sfoggio in un'intervista al «Trentino» di quell'inizio 1908, dove osservava che già nella tenue favola dickensiana del *Grillo del focolare* aveva cercato forme e procedimenti fuori dal comune e che tali elementi voleva ora applicare con maggiore pienezza e coerenza a un nuovo lavoro «di polso». Così dicendo pensava già a *Melenis*, per la quale in quegli stessi giorni stava intavolando autonome trattative epistolari con il poeta Massimo Spiritini e che Ricordi, come al solito, bocciò non appena il compositore gliene ebbe fatto cenno. Stavolta però Zandonai non si sottomise facilmente al responso: fermamente deciso a non rinunciare al soggetto antico-romano in cui crede-

adolescente», il Salmo II, il coro *O Padre nostro che ne' cieli stai*, l'opera inedita *La coppa del re*, il Quartetto in sol maggiore per archi, la fiaba musicale *L'uccellino d'oro*, oltre a un gran numero di liriche vocali da camera, cori e inni sacri e profani.

va, pensò di aggirare l'ostacolo avviando il nuovo lavoro per conto suo, con l'idea di proporlo eventualmente alla Ditta a cose fatte, nella persuasione che di fronte a un'opera compiuta e ben riuscita nessuno avrebbe avuto il coraggio di contrastarne i destini.

Il passaggio determinante dalla ricerca astratta di un soggetto alla operatività concreta in *Melenis* può con molta verosimiglianza avere avuto un artefice nella persona di Tancredi Pizzini, una di quelle figure caratteristiche che componevano la cerchia milanese degli amici suoi più intimi e fidati. Medico e melomane, si pensa che abbia conosciuto il giovane maestro fin dai primissimi passi da questi compiuti nella metropoli milanese, circoscritti per lo più al triangolo Scala-Via Berchet-Via Borgospesso², dove il neofita era impegnato ad acquistare crediti e a costruire il proprio personaggio. Pizzini era, tra le altre cose, medico degli artisti della Scala e per questo ben addentro a tutti i fatti e i pettegolezzi del mondo musicale meneghino, che così spesso ci appare, nelle sue pungenti descrizioni, segnato da un certo provincialismo. La confidenza umana che traspare dalle sue lettere a Zandonai si traduce in un atteggiamento tra l'amichevole e il paternalistico: e non è infatti improbabile che questo maturo scapolo si sia posto nei confronti del giovane musicista come una specie di sostituto paterno, la qual cosa è anche intuibile dall'uso spontaneo del *tu*, non così frequente all'epoca³. Ciò che a Zandonai doveva piacere di Pizzini era quella sua autonomia di giudizio che lo portava ad avere una visione assai disincantata, se non decisamente polemica, dei luoghi vocati all'arte musicale: in primis il Teatro alla Scala e la Casa Ricordi. Ecco perché viene naturale pensare a lui come al primo tramite nelle trattative zandonaiiane su *Melenis* in quanto esse avevano di irrituale o di irrispettoso.

Fissati dunque i contatti con Spiritini ed entrati nel clima della vicenda, si procedette rapidamente a stabilire la struttura di base del libretto affidando al poeta la prima verseggiatura. Forse mai come in questa occasione il musicista si rivelò altrettanto puntiglioso e interventista nella definizione della sceneggiatura, dando mostra di una non trascurabile chiarezza d'intenti. Oltre a ciò, condusse in proprio una basilare ricerca documentaria sulla teoria modale greca attraverso lo studio del Fétis⁴,

² Via Berchet era, come noto, la sede storica della Casa editrice Ricordi, mentre a Via Borgospesso si trovava il salotto della contessa Vittoria Cima.

³ Non possiamo sapere, invece, in che modo Zandonai ricambiasse, poiché non è a tutt'oggi conosciuta alcuna delle sue numerose lettere inviate a Pizzini.

⁴ Le tracce di questo suo lavoro preparatorio sono consegnate a un manoscritto a matita conservato con segnatura SZ 2 presso gli archivi della Biblioteca Civica di Rovereto.

dopodiché ritenne di esser pronto ad attaccare l'opera, e lo fece cominciando a prendere confidenza con il secondo atto, su cui rimase quattro settimane, per passare poi al primo, che affrontò non dall'inizio ma dall'entrata di Melenis e solo dopo retrocedendo alla prima scena tra Marzio e Stafila⁵.

Le idee dovevano essere già tutte in testa poiché l'atto fu portato a compimento nell'arco di un solo mese, tra l'aprile e il maggio. A questo punto l'opera gli era già entrata nel sangue e in essa vedeva a portata di mano l'occasione lungamente cercata di un «lavoro aristocratico e originale», obbediente «alla finezza delle esigenze moderne»⁶. Altre volte parlerà per essa di «linguaggio complesso e azzardato» per segnalare la sua carica di novità.

Intraprese il suo lavoro con un inebriante senso di libertà, «spinto – come egli stesso ebbe a dire – dal bisogno irresistibile di dar sfogo a ciò che [gli] mulinava nella testa e nell'anima». E se l'ufficialità ne era tenuta all'oscuro, non altrettanto avveniva per l'*entourage* parentale e amicale di Sacco, dove le notizie si diffondevano rapidamente e si stava sempre tutti in allerta per ogni nuova impresa del giovane campione: in allerta e anche in apprensione, poiché lo si sapeva capace di certe audacie moderniste che spaventavano un poco i bravi paesani. Di questo egli dovette in qualche modo accorgersi poiché si premurò di fugare ogni timore precisando a Lino Leonardi, l'amico suo più caro, che l'opera in costruzione non sarebbe stata debitrice né a Richard Strauss né a Debussy ma avrebbe portata ben chiara la sua impronta personale. Obiettivo dichiarato era di creare «un insieme poetico-musicale equilibrato e originale», quanto a dire un lavoro di moderata modernità.

In questa sua azione trovò una buona sponda nella nobildonna Vittoria Cima, il cui salotto milanese si era sempre distinto lungo un buon mezzo secolo per l'appoggio offerto alle cause progressiste in arte, avendo sostenuto a suo tempo la scapigliatura di Boito e degli altri giovani ribelli. A lei Zandonai confidò in segreto lo stato dell'arte su *Melenis*, manifestando l'intenzione di rimandare la prima mossa a dopo l'andata in scena del *Grillo del focolare* poiché era maturata in lui la convinzione

⁵ Questa di non seguire mai un ordine consecutivo era una prerogativa del suo modo di operare, e rende ragione del suo affidarsi all'istinto e alla suggestione piuttosto che a un piano preordinato.

⁶ Da qui in avanti le citazioni tra virgolette si intendono riferite a brani di lettere provenienti dal Fondo Zandonai della Biblioteca Civica di Rovereto, dal carteggio edito con Leonardi e Gianferrari (CLAUDIO LEONARDI, *Epistolario*, Longo, Rovereto 1983) e dal repertorio Spiritini conservato a Verona presso l'Accademia Letteraria.

che se la fortuna avesse arriso all'opera prima, ciò avrebbe spianato la strada alla seconda. Quello che invece accadde fu che il *Grillo*, rappresentato a Torino il 28 novembre 1908, conseguì sì un buon successo, ma Tito Ricordi continuò a mantenere su *Melenis* – in particolare sul libretto – la sua contrarietà anche dopo averne sentito al pianoforte il primo atto, tanto da sconsigliare energicamente all'autore di proseguire nel lavoro.

Zandonai, disposto ormai al braccio di ferro, decise una volta di più di non darsene per inteso e continuò in silenzio la composizione «lavorando come un signore che ha del tempo e dell'intelligenza da sprecare». Tanto meno era disposto ad abbandonare la partita, in quanto nel frattempo si era fatta strada l'idea che la Scala, mercé forse l'intermediazione di Pizzini, fosse interessata ad acquisire l'opera attraverso una trattativa che avrebbe tagliato fuori completamente la Casa Ricordi. Per altro verso Tito, che non poteva più ignorare la smania produttiva del suo affiliato, pensò di distrarlo da *Melenis* promettendogli per l'immediato l'ingaggio in un'opera importante a cui avrebbe dato tutto il sostegno necessario. Zandonai si guardò bene dal rifiutare l'offerta, ma la intese nel senso di un'aggiunta piuttosto che di una compensazione, sicché, lungi dal rinunciare alla sua creatura segreta, cominciò da qui in avanti a pensare ad essa come alla sua *terza* opera. Ma intanto, per non incorrere in un ulteriore rifiuto che lo avrebbe smontato del tutto, continuò a tenersi libero da ogni obbligo nei confronti della Ditta valendosi dell'amicizia del buon Pizzini che, più sensibile alle ragioni del giovane artista, compì l'atto generoso di acquistare per conto suo i diritti dell'opera in formazione in attesa che la Casa Ricordi, se lo riteneva, ne richiedesse l'incameramento.

È solo a questo punto che Zandonai apprese da Spiritini che il soggetto utilizzato non era originale come aveva creduto fin lì, ma derivava da un poema poco noto di Louis Bouilhet. Se abbia avuto modo di conoscerlo direttamente in lettura, condizionando in tal modo la sua visione d'insieme, non sappiamo; di certo l'emergere di quella fonte inaspettata provocò per un certo tempo qualche scompiglio per via di supposti diritti d'autore, tanto che si pensò addirittura di cambiare il nome alla protagonista⁷. Quanto a un'altra *Melænis* operistica di cui pure si scoprì l'esistenza in quel periodo, egli non se ne disse minimamente preoccupato, né sentì il bisogno di conoscerla⁸.

⁷ La cosa dispiaceva particolarmente a Zandonai, che confessò al suo librettista essere «difficile [...] trovare un nome greco altrettanto bello e dolce come quello che porta ora la protagonista» [30. 3. 1909].

⁸ Si tratta della *Melænis* dell'italo-francese Sylvio Lazzari, di cui si è discusso ampiamente nello scritto di Irene Comisso in questo stesso volume.

Risolto dunque senza conseguenze il problema dei diritti, il lavoro proseguì felicemente, tanto che agli inizi del 1909 il terzo atto risultava ben avviato, mentre del secondo era compiuta solo la grande scena tra Commodo e Melenis, che ne rimane comunque il cuore. Uniche distrazioni del periodo le trasferite a Milano per assistere al *Boris Godunov* (particolare non trascurabile, in vista della peculiare scrittura per i cori nella sua opera in fieri) e alla recentissima *Elektra* di Strauss, di cui colse la carica innovativa. Tutto lasciava pensare che il lavoro sarebbe giunto presto alla fine prefissata, se nel mese di maggio non fosse accaduto l'imprevisto: il vago soggetto già ventilato da Ricordi si concretizzò d'un tratto nell'accattivante storia di *Conchita*. Fu un colpo ad effetto, ma probabilmente non pianificato. Personalmente tenderei a metterlo in diretta relazione con la morte, avvenuta proprio in quei giorni, di Isaac Albéniz, il musicista spagnolo che deteneva un qualche diritto di prelazione sul libretto di Maurice Vaucaire *La femme et le pantin*: quello stesso che prima ancora era capitato tra le mani di Giacomo Puccini. Sta di fatto che Tito, rientratone ora in possesso, lo affidò senza indugi a Zandonai, il quale si lasciò facilmente convincere che lì poteva giocarsi al meglio la propria affermazione, anche perché questa volta aveva a spalleggiarlo l'intera casa editrice con la pienezza dei suoi mezzi tecnici e propagandistici. Partendo per il suo viaggio d'istruzione in Spagna, si accomiatò dalla «povera greca» con un poco di nostalgia, vagheggiando per essa «un risveglio impressionante» quando che fosse.

«BALSAMI EBBE E UNGUENTI RARI: TUTTO INUTILE»

Per poco più di un anno (dal giugno 1909 al luglio 1910) Zandonai si buttò anima e corpo sul soggetto spagnolo, ma nonostante il profondo coinvolgimento in questa sua opera fondamentale non tardò, una volta ultimatala, a manifestare il desiderio di ritornare «ai vecchi amori di Melaenis». L'idea era di sbrigarsela in fretta, ma non aveva fatto i conti con la nuova realtà e forse anche con la nuova esperienza maturata. Non è mai facile riprendere a distanza un lavoro abbandonato a metà. Allo stato di grazia del primo momento era subentrato quel tanto di spirito critico che gli faceva riconsiderare buona parte dell'impianto e delle situazioni, né minori furono gli stimoli (o le pressioni) venutegli dall'esterno a cambiare parti di musica e di libretto. Per di più, altri impegni incombevano: nei primi mesi dell'anno 1911 dovette recarsi a Genova e a Nizza per seguire in prima persona le produzioni quasi contemporanee del *Grillo del focolare*; quindi si occupò dell'estenuante

preparazione di *Conchita*, che si protrasse per diversi mesi. Fino alla metà di maggio, tuttavia, era ancora pienamente al lavoro su *Melenis*, tanto da finire a breve la composizione del secondo atto e iniziare subito dopo la strumentazione del primo. Sentendosi ormai molto avanti con il lavoro, ritenne maturo il momento per un definitivo chiarimento con Tito Ricordi: gli scrisse dunque una franca lettera rammentandogli anzitutto i passati ostracismi e aggiornandolo poi sui passi fatti in autonomia, sulla cointeressenza di Pizzini per la quale chiedeva ora mano libera, e sul virtuale coinvolgimento della Scala. Circa il patto sottoscritto con Pizzini, rimarcò soprattutto il punto per cui «qualora l'opera rappresentata con successo fosse richiesta dalla ditta Ricordi non devono esistere, da parte dello stesso dott. Pizzini, delle difficoltà per la cessione». Messa così in chiaro la sua onesta condotta, l'autore confidava nel benvolere della Ditta.

Forse solo ora, con tre anni di ritardo, Tito capì l'importanza annessa da Zandonai a questa sua opera tanto ostinatamente perseguita e si lamentò per non essere stato informato a dovere sul vero stato delle cose. Come atto di riappacificazione, Zandonai propose di fargli ascoltare il lavoro fin lì scritto; l'esito positivo dell'audizione facilitò la pratica e così, con un atto formale, il 20 maggio 1911 i diritti di *Melenis* furono acquisiti dalla Casa Ricordi, che pagò all'autore la somma di cinque o seimila lire. Si vedrà ben presto come al di là della cordialità di facciata l'atto di acquisizione comportasse da parte del nuovo soggetto proprietario una politica di interventismo autoritario e assillante.

Due questioni si contendono il campo da questo momento in poi: da parte editoriale, appunto, la riconsiderazione del già fatto con l'imposizione di numerose modifiche grandi e piccole che avranno il potere di interferire continuamente con l'iter dei lavori; da parte della Scala i passi, invero incerti, per mandare in scena l'opera: se non proprio nell'immediato, in una ripresa da effettuare l'anno successivo. Nessuna delle due situazioni presenta al riguardo una documentazione sufficiente a far comprendere esattamente le mosse compiute, cosicché il forte e improvviso, ma non imprevedibile, sfogo zandonaiiano circa le «ragioni cretine di un direttore microcefalo» che emerge da una lettera privata, oltre a non far sperare nulla di buono sul fronte scaligero, nulla lascia intendere sulla natura del contendere. Cos'era intervenuto? Un blocco? Un veto? Una condizione inaccettabile? Non si sa; ma tutto lascia pensare che proprio da questo nucleo critico originario si sia innestato l'annoso contenzioso con l'ente teatrale milanese di cui si vedranno più oltre gli sviluppi.

Intanto una soddisfazione arrivò il 14 ottobre dall'andata in scena

di *Conchita* al Teatro Dal Verme: evento doppiamente importante per Zandonai in quanto coincidente con la formalizzazione dei suoi rapporti amorosi con Tarquinia Tarquini e dunque con una certa regolarizzazione della sua vita sentimentale. I due eventi non sembrano aver ostacolato o ritardato i lavori a *Melenis*; anzi si dovrebbe forse considerare l'ingresso di Tarquinia nella vita di Zandonai come l'occasione per una precisazione della parte vocale protagonista, che con tutta evidenza l'autore pensava ormai di destinare a lei. A fine ottobre, dopo varie sedute di lavoro accanito protrattesi fino all'alba, veniva ultimato il terzo atto, che per una ragione in qualche modo collegata alle trattative con la Scala era rimasto incompleto.

La percezione è che ci si trovi qui allo snodo cruciale di tutta la vicenda, senza che purtroppo si riesca a dissiparne del tutto le ombre, registrandosi nella documentazione molte lacune che addirittura si sospettano intenzionali. Questo ci impedisce di mettere ordine nella trafila degli eventi e non ci fa pienamente raccapezzare, ad esempio, dell'entrata in campo spiazzante di Luisa de Probizer.

Luisa de Probizer era una matura nobildonna residente ad Isera, che aveva da sempre sostenuto e accompagnato la carriera del giovane musicista secondo quelle forme di protezionismo mecenatesco di cui i giovani artisti si sono tanto spesso giovati. Attualmente la gentildonna risultava essere in contatto con il direttore artistico del massimo teatro milanese, Vittorio Mingardi, con l'intento di appoggiare fermamente la causa zandonaiiana riguardo a *Melenis*⁹. Da quanto sembra d'intuire, l'approccio non fu privo di tensioni, e tuttavia Mingardi, forse per tacitare la sua interlocutrice, si disse impegnato a far rappresentare *Melenis* alla Scala nella stagione prossima, salvo raffreddarsi circa quest'ipotesi dopo una sua assenza all'estero, probabilmente per un gioco di influenze incrociate di cui ci sfuggono del tutto i contorni. La nobildonna, per di più, era incorsa involontariamente in un equivoco banale sulle date, ritenendo che la trattativa avesse ad oggetto la stagione in corso, mentre Mingardi dava per scontato che si parlasse di quella successiva del 1912-13. Incomprendibilmente la questione si gonfiò in modo prete-

⁹ Si crede che il lavoro a *Melenis* abbia incontrato presso i sostenitori locali più favori che non quello a *Conchita*, la cui scabrosità di azioni e linguaggio riusciva poco o tanto ostica e tale da cagionare un riflesso condizionato di rifiuto benpensante. Si osservi come nell'*entourage* dei de Probizer di Isera si fosse radicato in quei mesi una specie di culto per il soggetto antico-romano, come si intuisce indirettamente dal giro delle colte amiche di donna Luisa tra cui si annoverano Bianca Belinzaghi e la contessa Eugenia Codronchi che da poetessa si firmava con lo pseudonimo di Sfinge.

stuoso divenendo fonte di molti turbamenti e malumori, e Mingardi, nel rilevarla, colse il destro per riversare le colpe sulla casa editrice, che «non contenta di spadroneggiare [...] manca ai più elementari doveri di correttezza».

Appare chiaro ormai che il destino della *Melenis* di Zandonai era entrato nel litigioso tira-e-molla tra il maggior Teatro lirico e la più rinomata Casa editrice musicale, che sembrava fatto apposta per rinverdire vecchie ruggini solo momentaneamente sopite. Viene addirittura da pensare che in prima istanza la Scala si fosse impegnata a rappresentare *Melenis* solo per far dispetto alla Casa Ricordi che l'aveva rifiutata, mentre ora che questa si era decisa ad acquisirla non avesse più interesse a tener fede alla parola. È probabilmente di fronte a situazioni come queste che lo Zandonai del periodo, in uno dei suoi scatti futuristeggianti, aveva parlato in una lettera del «gran porcaio artistico internazionale» ospitato dalla metropoli milanese.

Quanto alla povera Luisa de Probizer, già provata di suo da sciagure familiari, non si diede pace e perse addirittura il sonno per trovare un rimedio a quello che chiamava il suo «colossale granchio». Con tutta evidenza la sua buona fede era rimasta stritolata da meccanismi occulti di cui non poteva avere la minima contezza. Sarebbe stato meglio per tutti che la faccenda finisse lì, e invece la gentildonna non rinunciò a riposizionare le proprie pedine, convinta a quel punto che bisognasse entrare nell'orbita del duca Uberto Visconti di Modrone, che tra le tante cose era presidente del comitato di gestione del Teatro alla Scala. L'idea era di far sì che *Melenis* fosse comunque data all'inizio della prossima stagione, cioè nell'autunno di quello stesso anno 1912. Messe così le cose, non si sarebbe trattato che di ritardare l'andata in scena di qualche mese e pertanto conveniva frenare le impazienze e darsi pace.

Come che fosse, le diplomazie de Probizer-Mingardi con l'intromissione del suddetto duca non furono destinate ad andare a buon fine. Ci fu un invito di Mingardi a Zandonai per un'audizione della sua opera, ma ciò, se pure avvenne, non sortì alcun risultato utile. La situazione era diventata più che mai fluida e il musicista, ormai rassegnato a non vedere la propria opera alla Scala per quell'anno, non era nemmeno più sicuro che la si desse l'anno successivo né che la si montasse in un qualsiasi altro teatro. E tuttavia, coerente con la propria disciplina di artista, trovò lo spirito per completare la strumentazione del terzo atto, ponendo il punto fermo il giorno 13 dicembre. Dal canto suo, la patetica nobildonna di Isera ritornò nell'ombra da cui era uscita, fieramente segnata dallo smacco subito ma sempre speranzosa di assicurare a *Melenis* un destino brillante.

«CHI SA CANTARE CANTI!»

In questa fase degli eventi un nuovo personaggio entra in scena nella figura di Carlo Zangarini, il poeta che aveva ricevuto il compito di metter mano al libretto di Spiritini, ma che per il momento vediamo attivo soprattutto come mediatore tra le diverse parti contendenti. Nei suoi ripetuti incontri al bar Campari con i vertici del Teatro nelle persone di Mingardi e di Tullio Serafin, Zangarini si fece portavoce delle ragioni e delle lamentele di Zandonai invischiandosi in una trattativa apparentemente senza sbocchi. Una cosa utile però viene finalmente a chiarirsi da questi conversari: si trattava essenzialmente di una questione di soldi. Casa Ricordi aveva preteso diecimila lire come compenso per poter dare *Melenis* alla Scala, la Scala aveva rilanciato con quattromila; Zangarini, dal canto suo, manovrava per trovare un accordo sulle sei-settemila. Sicché, saputo di questo mercanteggiamento sopra la propria testa, Zandonai pensò bene di troncare la trattativa mandando alla Scala una lettera «ben pesata» che accontentò i suoi editori e pure, a conti fatti, lo stesso Zangarini, che non vedeva l'ora di lavarsene le mani.

La contesa ebbe tra i suoi risultati immediati un rafforzamento nei rapporti tra Zandonai e la Casa Ricordi, tanto da seguirne in quegli stessi giorni un gran lavoro per sistemare tutta una nuova serie di tagli e ritocchi sulla partitura. Con la Scala i conti rimanevano aperti, e anzi potrebbe collocarsi proprio a questo punto l'episodio decisivo che, come già si opinava, segnerà in qualche modo i destini futuri di Zandonai in rapporto al massimo teatro italiano. Sembra dunque che egli, ormai stuccato da questa politica ondivaga e probabilmente anche consapevole di essere stato disinvoltamente strumentalizzato, avesse mandato alla Direzione o nelle mani stesse del Modrone una lettera esplicita in cui affermava che lui la sua carriera l'avrebbe fatta ugualmente «senza e a dispetto della Scala». Sarebbe meraviglioso se gli archivi del teatro conservassero ancora testimonianza di questo supremo atto di orgoglio d'artista, ma di fatto non si è mai data per certa l'esistenza di quel documento: se abbiamo notizia dell'episodio è solo per un vago accenno sfuggito in tempi posteriori a Pizzini, che lo reputava assolutamente veritiero nella sostanza per quanto un poco brutale nel modo. A Lino Leonardi Zandonai promise in quei giorni che avrebbe chiarito con lui tutti i «dettagli schifosi di questo increscioso affare», ma purtroppo per noi ciò dovette avvenire a voce perché non ne rimane alcuna traccia scritta, né Leonardi pensò bene di tradire la confidenza.

La crisi di Zandonai con la dirigenza della Scala cagionò per diretta reazione uno sforzo più deciso della Casa Ricordi per piazzare l'opera,

e per questo si trovò disponibile il Teatro Dal Verme, lo stesso dove pochi mesi prima era stata montata la *Conchita*. Con l'animo più rasserenato Zandonai, in gennaio, si rimise al lavoro sulla seconda parte del terzo atto, in contraddizione con quanto dice la partitura completa, che fissa la data della fine al 13 dicembre precedente. Tale attività un poco affannata si concluse solo il 26 marzo, tempo lunghissimo per i ritmi lavorativi zandonaiiani, tanto da far pensare a un intervento ben più di sostanza che non un semplice ritocco¹⁰.

Indubbiamente ci si trova qui di fronte a uno snodo fondamentale ascrivibile al subentro di Zangarini e riguardante la modifica sostanziale del finale dell'opera, dal momento che quello poi passato alle stampe risulta del tutto diverso da quello che Zandonai aveva illustrato a Spiritini nelle sue prime lettere del 1908, dove parlava di Melenis uccisa per mano del sicario Pantabolo: particolare che avrebbe comportato una precedente scena di complotto tra i due, di cui non rimane alcuna traccia né musicale né documentaria. Ipotizziamo per puro scrupolo che la modifica potesse essere maturata negli ambienti della Scala ancora a fine ottobre, come più sopra si è ricordato, o, ancora più verosimilmente, rientrasse nel numero dei cambiamenti imposti in proprio da Tito Ricordi. La materia è intrigante poiché a seconda del tipo di scelta adottato mutano drasticamente i destini sia di Melenis che di Marzio, e con essi muta l'intera impostazione del lavoro. Senonché il finale poi scelto (l'abbandono freddo di Marzio e il suicidio di Melenis), che noi riconosciamo come più moderno ed efficace dal punto di vista drammatico, sembra il meno adatto ad una utilitaristica visione editoriale, mentre il morire dell'eroina tra le braccia di Marzio pentito avrebbe sortito un effetto più commovente e nella linea della tradizione. Non risulta invece che Spiritini o Zangarini abbiano mai preso in considerazione il finale originale di Bouilhet, ossia l'uccisione per equivoco di Marzio e la fuga di Melenis disperata non si sa dove, che invece è stato conservato nella versione francese dell'altra *Melenis* operistica di Spitzmuller e Lazzari.

Che il lavoro zandonaiiano dei primi del 1910 comportasse nello specifico un problema di libretto non sembra dubbio, e la conferma viene dallo stesso Zandonai, che in una lettera amichevole ma molto franca scritta il 4 aprile al suo primo poeta dichiarava il libretto man-

¹⁰ Codeste modifiche al finale sono con ogni probabilità consegnate ai foglietti volanti e alle pecette incollate che corredano tuttora il terzo e ultimo volume della partitura manoscritta conservata presso l'Archivio Ricordi di Milano e che diventerebbero senz'altro essenziali in una ipotesi di edizione critica dell'opera.

cante «di quella struttura moderna che oggi assolutamente occorre [...] per ispirare un musicista alle nuove formule dell'arte», aggiungendo che «tutto il libretto dovrebbe essere rifatto con dei concetti più moderni e con una forma ben diversa». Il cambio di registro suona piuttosto sorprendente, se si pensa che l'affermazione viene fatta *dopo* il completamento dell'opera. Ci saremmo aspettati di sentirla forse da Carlo Zangarini o da Tito Ricordi: e non è difatti improbabile che da loro sia venuta l'ispirazione per l'attacco critico. Fatto proprio da Zandonai – da poco entrato nell'orbita culturale di D'Annunzio –, lascia trasparire un motivo di insoddisfazione tardiva e ormai irrimediabile riguardo all'opera appena congedata, che può essere letto come indice di un subentrato raffreddamento da parte sua.

Non c'era infatti più tempo per tornarci su perché a quel punto gli eventi presero per lui un ritmo sempre più incalzante: in marzo i non facili impegni romani per *Conchita*; in maggio i primi contatti col Vate per la formalizzazione del suo diritto a musicare *Francesca da Rimini*; nel cuore dell'estate l'allestimento di *Conchita* a Londra, con viaggi su e giù via-Parigi di Zandonai, impegnato anche nelle fasi più intense del suo *affaire* con la Tarquini che cantava la sua opera al Covent Garden. Ai primi di agosto lo spartito canto-piano di *Melenis* andò in stampa con in bella vista la dedica dell'autore a Tancredi Pizzini, che tanta amicizia aveva dimostrato per lui e per la sua opera. *Melenis*, dal punto di vista creativo, era ormai dietro le spalle e occorreva guardare avanti. In questo senso il maestro non perse tempo e si rimise al pianoforte per lavorare al primo atto di *Francesca*.

Ora però si doveva preparare *Melenis* per il battesimo autunnale, e a questo riguardo si aprì un nuovo fronte dialettico tra Tancredi Pizzini e Nicola D'Atri, l'autorevole critico e uomo d'affari, che da Roma cominciava a profilarsi come quel personaggio influente e onnipresente nelle cose zandonaiane che sarà per i prossimi trent'anni. D'Atri si rivelò un interlocutore ideale per Pizzini perché, pur essendo quest'ultimo un assiduo frequentatore dei teatri, non poteva dirsi propriamente un esperto di musica, e ammetteva di provare un poco di perplessità di fronte a quest'opera di Zandonai che cominciava ora a sentire con le orecchie dopo averla tanto amata in astratto. La modernità della scrittura e certi tratti di originalità parvero spiazzarlo, tanto che, iniziate le prove al Dal Verme, prese l'abitudine di aggirarsi per il teatro, raccogliere pareri e giudizi, studiare le reazioni degli astanti e poi riferirne all'amico romano, diventato suo confidente a distanza. La voce vuole che lo stesso Toscanini seguisse le prove con curiosità ma, sembra, con un con fare piuttosto guardingo e senza rilasciare commenti. Parallela-

mente, Zandonai ne discuteva per lettera con i suoi referenti trentini, Lino Leonardi e il maestro Gianferrari, dicendosi soddisfattissimo della resa¹¹. Tutto il giro roveretano si mobilitò per la trasferta milanese: il padre, il nonno, lo zio Decimo, il fedele Lino e il gruppo degli amici. Lo stato d'animo del compositore era quello sereno di chi è convinto «di aver fatto un'opera d'arte coscienziosa e forte» e lo dimostrò ostentando quella sicurezza venata di fatalismo che non lo abbandonerà mai negli altri frangenti simili.

Sull'esito reale della rappresentazione del 13 novembre 1912 restano i commenti di vari giornali e alcuni importanti frammenti epistolari. Il telegramma che Carlo Clausetti della Casa Ricordi mandò a D'Atri era diplomaticamente sospeso tra il riscontro positivo e l'allusione a un *clima* non ideale quando parlava di successo tanto più meritevole in quanto ottenuto da un «pubblico arcigno»: connotazione assai tipica, questa, che tanto spesso torna fuori in riferimento all'utenza milanese.

In tutte le repliche successive Pizzini continuò nella sua efficace azione sociologica, ovvero spionistica, appostandosi strategicamente nei vari settori del teatro e verificando da vicino le reazioni del pubblico nei diversi momenti dell'opera. In tal modo aveva osservato che la supposta debolezza del primo atto stava nel suo essere «troppo aristocratico [e] troppo fine», forse anche «troppo bello ma povero di azione», da cui la sua spontanea reazione di chirurgo di invocare dei tagli interinali, a costo di scontentare l'amico Riccardo. Più che arcigno, Pizzini qualificava il pubblico della prima come snob, e nel suo bilancio della serata, che volle tenere su un tono di severa oggettività, parlò di successo non suffragato da troppa convinzione; attribuì alla storia una certa banalità (ma ormai parlar male del libretto era diventato uno sport comune) e imputò alla musica di Zandonai un difetto di esuberanza, che fa tanto pensare all'accusa rivolta a Mozart di aver messo troppe note. Ciò che l'opera lasciava emergere era un tono di austerità e nobiltà servito da un declamato melodico di nuovo tipo che poteva aver lasciato un po' sconcertati gli ascoltatori.

Se gli umori del *parterre* raccolti da Pizzini sono improntati a prudenza, quelli registrati nella *coulisse* da Zandonai e da lui riferiti in modo scrupolosamente imparziale, hanno tinte più decise e parlano di «discussioni feroci» tra critici e giornalisti, «talune delle quali degenerare in vere liti». Questo non dovette dispiacergli troppo, essendo connatu-

¹¹ Il cast messo in campo in quella occasione era di tutto rispetto, con Claudia Muzio come protagonista e Giovanni Martinelli nel ruolo di Marzio. Concertatore e direttore Ettore Panizza.

rato al suo carattere lo spirito di battaglia. Il commento consegnatoci è singolarmente acuto nella sua pacatezza: «Francamente – disse – non credevo che *Melenis*, per la sua chiarezza di linee, potesse suscitare tante discussioni e ancora non mi so spiegare il fenomeno. Speravo che avesse tali qualità da renderla subito accessibile al pubblico, e in ciò mi sono ingannato. Ma non me ne dolgo; anzi sono quasi felice di questo perché fa nascere in me la convinzione che l'opera è forse più profonda di quanto credevo»¹². L'autore poteva ben vantare di avere colpito con *Melenis* un altro importante bersaglio, e con questo stato d'animo se ne tornò a Sacco dove l'attendeva un grande festeggiamento dei paesani.

«OR RAGGIUNTO HO LA MIA RIVA»

Lì, sulle sponde dell'Adige, venne a passare le feste di Natale l'amico Pizzini, con il pensiero ormai rivolto alla prossima ripresa di Roma, che si profilava come assai più importante per i destini dell'opera che non la *première* milanese. Era perciò necessario avviare un programma piuttosto radicale di interventi sulla partitura sotto forma di modifiche e tagli anche drastici, specie nel secondo atto. Il gran discorrere di tagli fece sfumare ben presto l'idillio natalizio, poiché in questa occasione l'amico medico, sull'onda dei timori sopra ricordati, aveva ritenuto di sposare la linea rigorista. La materia è significativa di un certo modo di intendere le cose, specie là dove si reputava fredda o raffreddante l'azione l'aria del tenore al II atto («O chiara stella») e si guardava con perplessità all'altra aria al III atto («Salve o casa del sogno») perché non concludeva con una cadenza risolutiva, mentre è semplicemente integrata al flusso generale della melodia e al corso dell'azione: è curioso, a questo riguardo, che nessuno si fosse ricordato dell'aria di Fenton nel terzo atto di *Falstaff*, che presenta una soluzione del tutto simile. Una riconsiderazione generale delle parti del tenore, tuttavia, dovette esser fatta da Zandonai, stando a quanto si legge su uno spartito a stampa tutt'oggi consultabile presso la Biblioteca Civica di Rovereto, ove compaiono le nuove puntature da lui segnate a penna rossa ed eseguite forse nelle repliche romane, quando il tenore era Edoardo Di Giovanni. Altri tagli alla parte del soprano potrebbero avere la firma di Tarquinia Tarquini, e questi sembrano ispirati a ragioni più contingenti. Notevole ci pare la modifica scenica alla fine dell'opera quando, anziché affollare la

¹² Zandonai a D'Atri, 21. 11. 1912.

scena di coristi e comparse e far morire l'eroina sul fondo o addirittura fuori dalla vista, si decise di mantenere il coro tra le quinte e di posizionare il soprano sul davanti: sembra di capire che questa seconda soluzione fosse stata adottata ancora a Milano in una delle repliche successive alla prima. Ma sulle questioni di regia converrà glissare del tutto poiché non se ne verrebbe a capo: si può solo osservare che in veste di *régisseur* Tito Ricordi non ha fatto storia, tanto meno in questa *Melenis* dove, stando a Pizzini, egli aveva adottato dei «movimenti scenici illogici»

La produzione romana, con l'annessa battagliata questione dei cantanti, non fu esente da frizioni. Soprattutto riguardo al soprano la scelta si rivelò lunga e difficoltosa per una serie di impuntature e di interessi contrapposti dalle varie parti in causa. Impegnati in prima linea assieme a Zandonai furono Tito Ricordi, Walter Mocchi (co-impresario del Costanzi), e Edoardo Vitale (direttore designato); appena un poco discosti si tenevano Pizzini e D'Atri che interloquivano fittamente tra loro per lettera ma trovavano anche il modo di far pesare le loro opinioni. Di fatto, non meno di dieci nomi di soprani vennero proposti in successione senza che nessuno desse complete garanzie. La questione aiuta a lumeggiare quelle che erano le caratteristiche peculiari richieste dal ruolo: l'autore pensava ad una cantante che alla figura attraente unisse un'indubbia competenza professionale: non una giovane debuttante dunque, ma un'artista navigata che avesse pronuncia perfetta e capacità di 'dire' la parte con gli accenti e le intenzioni giuste, rendendo al meglio tutte le finezze musicali da lui distribuite in partitura. La voce non aveva da essere stentorea ma doveva saper salire agevolmente in acuto tenendo al contempo solidamente il registro mediano dove si concentra la più parte dei suoi interventi. Tutto ciò contrastava con l'idea che ne aveva Tito, il quale pensava piuttosto a una presenza giovanile dalla voce fresca e squillante, fissandosi sul nome di Gilda Dalla Rizza, ritenuta da Zandonai non del tutto a suo agio nella parte¹³. Casa Ricordi non rinunciò nemmeno in questa occasione a fare la voce grossa con l'impresa del Costanzi, minacciando addirittura di ritirare l'opera dal cartellone se non si fosse fatto come pretendeva. Alla fine fu presa Lina Pasini-Vitale, e si rivelò una scelta felice; ma intanto l'opera nuova andò in scena in un clima di conflittualità permanente che contribuì a farle mancare un vero e forte sostegno da parte di editore ed impresa: ciò può essere senz'altro addotto come concausa della sua mancata fortuna.

¹³ Gilda Dalla Rizza sarà però in seguito una cantante molto apprezzata da Zandonai, sia come Francesca che come Giulietta.

Zandonai, che nel frattempo si era recato a Brescia con Pizzini e lo staff di Casa Ricordi per un'importante ripresa di *Conchita*, in febbraio si dedicò ancora a sostanziose modifiche al secondo atto di *Melenis*. Il finale, per la precisione, fu oggetto di altri tentativi di falcidie, ipotizzandosi da parte editoriale l'eliminazione di non meno di ottantacinque battute comprendenti l'aria del tenore "O chiara stella" e un seguito di cori e danze, al solo scopo di terminare la scena del trionfo con un'enfaticizzazione convenzionale. Zandonai, in questo caso, riuscì a salvare il salvabile, dicendosene infine anche soddisfatto, ma pagando indubbiamente dei prezzi alla linea generale del lavoro. Di tali cambiamenti vi è traccia nella partitura ristretta di Rovereto, dove le pagine relative al finale secondo risultano incollate a quelle vecchie, ciò che purtroppo non permette il confronto tra le due versioni¹⁴. Ormai i destini di *Melenis* erano affidati più ai tatticismi che a ragioni artistiche, e il compositore ne fu in qualche modo preso in mezzo, condizionandolo forse a un certo disimpegno. Fu in quel febbraio 1913 che l'autore mise la parola fine a tutte le modifiche licenziando la versione definitiva dell'opera, che in quanto tale fu vista solo per le tre recite di Roma e dovrebbe necessariamente essere passata nelle parti d'orchestra, che oggi, a voler complicare le cose, risultano introvabili e probabilmente disperse¹⁵.

La recita del 23 marzo ottenne una buona risonanza, ma la complessiva produzione del Costanzi rimase nel ricordo di Zandonai collegata al senso di delusione perché, a causa dei dissapori tra le parti e della poca fermezza di Casa Ricordi, era stato privato della recita popolare dalla quale si riprometteva molto in termini di consenso. Può essere assunto come indicatore di un certo atteggiamento 'romano' di recepire il soggetto la perplessità manifestata da qualche notista capitolino circa il modo poco regale e minimalista con cui sarebbe stato raffigurato l'imperatore Commodo: cosa forse imputabile alla caratterizzazione datane dal basso Giulio Cirino od a supposte deficienze di regia più che a una precisa intenzionalità drammaturgica, ancorché sia abbastanza evidente la volontà di Zandonai di mantenere l'ingombrante personaggio in una posizione marginale.

¹⁴ Il documento è sotto la segnatura SZ1. Un altro autografo, depositato presso il convento dei Francescani di Trento (Arch. 846), reca una stesura del finale assai più breve di quella poi accreditata, si da porsi come una versione del tutto alternativa. Il manoscritto è senza indicazione di data ma è da ritenersi attinente all'incauta proposta di modifica da parte di Tito Ricordi del febbraio 1913.

¹⁵ Su altri fronti si registra nello stesso mese di febbraio il completamento del II atto di *Francesca* e la probabile composizione del poemetto dannunziano *Vere Novo*, del quale ci manca peraltro la certezza della data.

Interessi diversi obbligavano ora il compositore a un repentino viaggio a Parigi per dirimere con D'Annunzio una delicata questione intervenuta nel III atto di *Francesca da Rimini* nonché per presentare in una lettura al pianoforte la sua *Conchita* al direttore dell'Opéra-Comique. In quella fine maggio del 1913 egli si trovava dunque nella capitale francese essendo, piuttosto casualmente, uno dei tantissimi musicisti lì convenuti da tutto il mondo per la prima mondiale del *Sacre du printemps* al Théâtre des Champs-Élysées, a cui però non assistette, troppo preso com'era dai pensieri delle sue creazioni presenti e future.

La vicenda scenica di *Melenis* finisce qui, in questo turbinio di avvenimenti accavallati, ed ha come corollario la dedica autorale a Tarquinia che orna una copia a stampa dello spartito e che la magnifica in potenza come «la migliore delle Melenis». Un sogno irrealizzato anche questo. Pochi giorni dopo il maestro era installato a Figino, sul lago di Lugano, nella villa messa a sua disposizione dall'amico Pizzini, e procedeva speditamente nella composizione di *Francesca da Rimini*, ormai entrata prioritariamente nei suoi interessi. Nelle stesse ore la lunga tournée americana di *Conchita* stava felicemente arrivando al termine con gli ultimi passaggi a Chicago, Filadelfia e New York. Tutte e tre le sue eroine si contendevano a turno la sua attenzione, e non era più lontano il tempo in cui un primo pensiero per Giulietta gli sarebbe stato instillato. Negli Stati Uniti il professor Parker dichiarava in un articolo sul «Musical Courier» che «ogni nota di *Melenis* dimostra un autore pienamente padrone dei suoi mezzi e che sa in ogni momento ciò che deve fare». Al suo confronto – aggiungeva – *Conchita* è l'opera di un dilettante: e basterebbe questa opinione, sicuramente esagerata ma non viziata dalle polemiche di schieramento che invece inquinavano la critica nazionale, per ridare intatto l'onore all'opera antico-romana e rendere ancora più intrigante l'enigma del suo repentino eclissarsi.

Sfumate nel nulla le idee di ripresa a Trento, Napoli e Bologna, furono soprattutto i direttori d'orchestra che nel corso del tempo si mostrarono propensi a una riconsiderazione di *Melenis*, da Leopoldo Mugnone a Tullio Serafin a Antonino Votto. Ma gli anni passavano e nulla di concreto succedeva. In una pacata riflessione retrospettiva del maggio 1925 Zandonai si diede una risposta di buon senso: *Melenis* (e non solo lei) non aveva girato perché lui, in quel periodo, aveva prodotto troppo e troppo rapidamente. Del pari ne avevano sofferto, tranne *Francesca*, tutte le altre. *Melenis*, così, sarebbe stata sacrificata per una questione di sovrapproduzione. Per altre ragioni l'opera non fu sfruttata nemmeno nel periodo fascista; o meglio, un suo ritorno in grande stile era stato a un certo punto ventilato da un acceso sostenitore in camicia

nera; ma la maldestra operazione propagandistica si sgonfiò rapidamente forse perché ci si era resi conto che un accostamento funzionale del regime da poco instaurato ai lenocini del tardo impero non sarebbe stato opportuno, né tantomeno sarebbe convenuto suggerire un qualche fattore identitario tra il novello duce e lo sbracato imperatore Commodo dipinto dal libretto¹⁶.

Il giudizio su *Melenis* è consegnato ad una quarantina di articoli giornalistici d'epoca. Qui, più ancora che i rilievi tecnici, sembrano degne di menzione quelle considerazioni che leggono l'opera attraverso le caratteristiche psicologiche o comportamentali dell'autore, quasi a voler intendere questo testo come un naturale riflesso della sostanza umana di lui. Il critico della «Perseveranza» stigmatizzava taluni aspetti problematici dell'opera riconducendoli a quella sorta di «ascetismo artistico» tipico di Zandonai, che lo portava ad astrarsi dalla vita e gli impediva di umanizzare maggiormente la sua arte e di renderla più calda, più espansiva. L'appunto si può mettere in stretta relazione con un'emblematica immagine di solitudine che emerge da una lettera pacata e un po' triste di Zandonai a Lino Leonardi dell'aprile 1911 e che lo mostra nella sua casetta di Pesaro mentre lavora a *Melenis* e insieme cura i fiori del giardino. «Del mondo non so nulla né desidero sapere – dirà in quell'occasione –: sto così bene in questo che io stesso mi creo piccolo ma vasto di affetto e di pensiero... Vorrei che i miei amici mi ricordassero qualche volta!». Questo peculiare stato umorale ed emotivo si apparenta bene all'opinione espressa in conferenza da Nicola D'Atri poco tempo prima, secondo la quale vi sarebbe stato nella musica dell'autore trentino un fondo di naturale malinconia. Pizzini certo condivideva l'assunto, che confermava una sua convinzione della prima ora ed era stato oggetto di tante discussioni presso gli appassionati. Da medico, avrà probabilmente attribuito tale tendenza alla meccanica dei flussi biliari secondo la nota teoria dei temperamenti, ovvero, in dimensione poetica, l'avrà interpretata come manifestazione di un baudelairiano *spleen*, nevrosi tipica delle sensibilità romantiche.

La moglie e gli intimi del maestro, che avrebbero forse potuto rivelare notizie o indiscrezioni riguardo a quest'opera trascurata, hanno contribuito in realtà a perpetuare il mistero: la vedova, nel suo libro rievocativo pubblicato negli anni Cinquanta, non la nomina neppure.

¹⁶ Ricordiamo a titolo di curiosità che una pagina di *Melenis*, il coro unisono a piena voce «Nel mare un nuovo fiume», fu sfruttato dall'Autore per ottemperare a una richiesta del Fascio roveretano in occasione del primo anniversario della Marcia su Roma.

Qualcosa di più fa la cognata Vittoria Bonajuti-Tarquini, ricordando che il maestro teneva moltissimo a *Melenis*, la riteneva anzi «la sua opera più perfetta per la tecnica e per la soluzione di molti problemi, specie quelli riguardanti i cori»¹⁷, e riportava un aneddoto che potrebbe aver raccolto dall'autore in persona, anche se lo si sospetta fortemente romanzato. Sembra dunque che il giorno in cui Tito Ricordi aveva accompagnato al cimitero la propria madre, Zandonai fosse accorso da lui e per sollevarlo dall'abbattimento gli avesse suonato durante la notte l'intera sua opera, il cui spartito si trovava casualmente sul pianoforte di casa. In questo modo, «ascoltando religiosamente le grida di amore e di morte di un povero essere umano» quale è *Melenis*, l'amico sofferente ne avrebbe ricavato un conforto di tipo, si potrebbe dire, omeopatico.

È fra tracce esili come queste che l'onda lunga di *Melenis* continua ad agire. Un'inaspettata sorpresa ce la riserva ancora l'incipit dell'ultima composizione di Zandonai, il *Trio-Serenata* (1943): un inciso di pura atmosfera sospesa che richiama quasi alla lettera un passaggio nel terzo atto della sua opera vecchia ormai di trent'anni. Imprestito inconscio, indubbiamente, ma indicativo di come quell'opera, meno dimenticata di quanto si creda, non avesse mai cessato di agire nella mente di chi l'aveva messa al mondo.

¹⁷ Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi, Ricordi, Milano 1951, p. 71.