

SAVERIO PORRY PASTOREL

MELENIS UNA MUSICA SOTTRATTA AL TEMPO

Con la scelta di musicare *Melenis* Zandonai si trova a doversi confrontare con due problematiche, ovvero:

- la restituzione musicale della *couleur locale* antica data dal soggetto romano, con venature esotiche dovute all'origine greca della titolare, senza perdere di vista il dramma;
- la struttura drammaturgica tendenzialmente centrifuga del libretto, prodotta dal profluvio di personaggi e scene apparentemente non legati direttamente al dramma dei protagonisti, che talvolta sembrano essere messi in ombra – una struttura che Zandonai sembra interpretare non come difetto del libretto, ma piuttosto come opportunità per la ricerca di una nuova drammaturgia musicale che si sciogliesse dalla logica consequenziale del *Nacheinander* per orientarsi secondo le coordinate non temporali del *Nebeneinander*.

Ambedue le problematiche sono connesse con una diversa sensibilità del compositore e degli ascoltatori nei confronti della percezione del tempo.

La caratteristica musicale che forse più di tutte contraddistingue la partitura di *Melenis* rispetto alle pressoché coeve *Il grillo del focolare* (1908) e *Conchita* (1911) è la grande varietà degli stili musicali impiegati, vale a dire, l'apparente mancanza di unità nel colore. Zandonai non si limita in *Melenis* ad aggiungere un ulteriore registro tragico all'alternanza tra un registro che si potrebbe definire comico-realistico e uno lirico già sperimentata ne *Il grillo del focolare*, e che, pur con qualche variante, diverrà una cifra stilistica di tutta la sua successiva produzione operistica, ma va oltre, realizzando un continuo cangiare di stili, il cui mosaico arriva a formare l'autentico colore di quest'opera.

In parte la differenziazione stilistica può essere giustificata dalla complessa gestazione dell'opera. Particolarmente evidente è in questo senso il divario tra il primo atto, composto quasi interamente prima di *Conchita*, e gli altri due, che, soprattutto nelle grandi scene corali finali, oltrepassano in audacia anche la grande scena della battaglia della successiva opera *Francesca da Rimini* (Torino, 1914). Ma l'affastellamento di stili, che all'interno di *Melenis* sembrano spaziare tra i generi più differenti, deve avere anche una ragione diversa: come spiegare altrimenti, all'inizio del terzo atto, il passaggio dalle reminiscenze beethoveniane sparse nel Preludio, che sembra quasi una citazione della Sonata in re minore op. 31 n. 2 (*La tempesta*), alle inaspettate armonie jazzistiche all'inizio della prima scena, che ricordano un po' il *Golliwogg's Cake-Walk* dai *Children's Corner* di Debussy? E si potrebbero citare anche molti altri casi sparsi per la partitura. Tutto questo dev'essere frutto di una precisa scelta del compositore, altrimenti alieno da simili ecletticità.

Uno dei motivi di tale molteplicità di stili è la necessità di differenziare alcune delle componenti del mosaico del libretto, vale a dire, a un livello puramente storico-geografico:

- Roma sotto Commodo;
- le origini greche della protagonista;
- i Cristiani.

Negli appunti di Zandonai per *Melenis* si trovano frammenti di musica greca antica, canti ebraici, modi greci (in particolare Dorico, Frigio e Ipolidio) e una scala 'orientale' estratta dalla *Storia universale della musica* di François-Joseph Fétis, poderoso trattato rimasto incompiuto alla morte dell'autore nel 1871 (cfr. esempio musicale 1).



Es. 1 - Scala 'orientale'.

Accanto a quest'ultima scala Zandonai appunta che «i canti fatti sopra questa scala hanno carattere essenzialmente orientale». Si tratta di un eptacordo discendente con un intervallo di seconda aumentata tra il IV e il V grado. Come Zandonai annota subito sotto, tale scala 'orientale' mostra una stretta parentela con la scala minore armonica, ed è infatti così che la usa Verdi nell'*Aida* (cfr. esempio musicale 2).

1. Oboe

solo
p con espress.
seconda aumentata

Es. 2 - Verdi: *Aida*, Atto III, S.

In sostanza, Zandonai per la costruzione della *couleur locale* della sua opera prende in esame le categorie sorelle della ricerca sulla musica antica e dell'esotismo musicale. Per comprendere fino in fondo la natura delle scelte operate poi dal compositore è necessario un piccolo excursus storico a riguardo, ma naturalmente la questione è così ampia e ricca di studi che in questa sede mi limiterò a focalizzarne alcuni tratti essenziali.

A capostipite di una tendenza a creare un colore musicale vagamente esotico si cita normalmente l'ode sinfonico-corale *Le Désert* di Félicien David (Parigi, 1844). Ciò che distingue l'esotismo di questo lavoro dall'oriente musicale puramente di fantasia di opere precedenti è la presenza, per quanto filtrata dal linguaggio del compositore, di un minimo di materiale autentico, udito da David durante un suo effettivo viaggio in Oriente di più di dieci anni prima. Per rendere l'idea, l'operazione musicale compiuta da David si potrebbe paragonare a quanto farà diversi anni più tardi Richard Strauss nel Finale della sua fantasia sinfonica *Aus Italien* (Monaco, 1887), rielaborando la melodia di *Funiculì funiculà* come se fosse un tema di una forma sonata con tanto di sviluppo.

L'esotismo inaugurato da David suona per l'epoca innovativo, proprio perché risponde a un'esigenza sempre più diffusa di realismo. Non che negli anni successivi o anche nelle altre composizioni di David la forza di questo concetto arrivi immediatamente a imporsi: ancora in *Si j'étais roi!* di Adolphe Adam (Parigi, 1852), opera che talvolta si cita a sproposito come proseguimento dell'idea di David, tale 'realismo esotico' è del tutto assente. Dalla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento però, anche col sostegno di un'etnomusicologia per così dire 'creativa', comincia a costituirsi una sorta di vocabolario musicale comune dell'esotismo. Tra i primi lavori francesi significativi in tal senso compare *L'Africaine* di Giacomo Meyerbeer (Parigi, 1865, con l'orchestrazione completata proprio da Fétis). Parallelamente, e non senza l'influenza della cultura francese, si sviluppa anche in Russia una tendenza simile: una primissima traccia si trova già nel *Ruslan i Ljudmila* di Mikhail Glinka (San Pietroburgo, 1842), ma, esattamente come in Francia, bisogna at-

tendere la fine degli anni Sessanta dell'Ottocento per giungere a risultati più consistenti, come la Seconda Sinfonia op. 9 *Antar* di Nikolaj Rimskij-Korsakov (San Pietroburgo, 1869), o l'incompiuta *Salammbô* di Modest Musorgskij (1863-1866, prima esecuzione Milano 1980). L'elenco di opere che adottano un linguaggio musicale esotizzante in Francia e Russia sarebbe molto ampio e non è necessario riportarlo qui: si va da capisaldi come il *Samson et Dalila* di Saint-Saëns (Weimar, 1877), o *Lakmé* di Léo Delibes (Parigi, 1883), all'episodio della *Danza delle schiave persiane* nella *Khovanshchina* di Musorgskij (opera composta tra il 1872 e il 1880 ma rimasta incompiuta, ed eseguita per la prima volta nella versione di Nikolaj Rimskij-Korsakov a San Pietroburgo nel 1886), fino alla suite sinfonica *Šeherezada* op. 35 di Rimskij-Korsakov (1888); o dalle affinità col Gamelan che pervadono alcune composizioni di Claude Debussy fino al descrittivismo un po' ingenuo dell'ultima produzione di Massenet, come per esempio in certe pagine della *Cléopâtre* (rappresentata postuma a Monte-Carlo nel 1914).

Negli altri paesi europei il processo di diffusione dell'esotismo musicale avviene più a rilento, oppure non si avvia per niente. Per esempio in Germania e in Austria l'influenza dei soggetti wagneriani tratti dalla mitologia nordica pesa come un macigno fino alla fine del secolo. La svolta che la realizzazione del progetto buddista dell'ultimo dramma di Richard Wagner *Die Sieger* avrebbe potuto imprimere all'opera tedesca è solo ipotizzabile, ma è in quella direzione che, già alcuni anni prima, si muoveva il tentativo insieme coraggioso e un po' bislacco di Karl Goldmark di applicare il linguaggio del *Lobengrin* al filone orientalistico in *Die Königin von Saba* (Vienna, 1875), tentativo che però non sembra aver avuto alcun seguito immediato, se si eccettua forse una *Sakuntala* di Felix Weingartner (Weimar, 1884). Anche tentativi successivi di imboccare vie diverse, come in *Sarema* di Alexander von Zemlinsky (Monaco, 1897) – opera peraltro all'epoca lodata soprattutto per le tinte wagneriane – restano del tutto marginali, mentre l'opera tedesca alla svolta del secolo continua a essere dominata quasi esclusivamente da cavalieri più o meno sfortunati, maghi e quant'altro – almeno fino alla svolta decisiva della *Salome* di Richard Strauss (Dresda, 1905).

Il panorama della musica inglese, tendenzialmente permeabile agli esotismi più disparati, è caratterizzato da una visione a tal punto anglo-centrica, anche dal punto di vista del linguaggio musicale, da far apparire del tutto eccezionale l'*Omar Khayyám*, per solisti, coro e orchestra, di Sir Granville Bantock. Composto in tre parti tra il 1906 e il 1909, e preceduto da alcuni tentativi giovanili del compositore di dimostrare il proprio interesse per temi orientali, come l'opera in un atto *The Pearl of*

Iran (1894, non eseguita), questo lavoro sterminato rappresenta uno dei più poderosi esempi di esotismo musicale dell'epoca.

In Italia, nonostante il grande esempio dato dall'*Aida* (Il Cairo, 1871), o forse proprio a causa dell'eccessivo peso di quest'opera, il filone orientale sembra non avere grandissimo seguito: a parte sporadiche escursioni come per esempio l'opera *La regina del Nepal* di Giovanni Bottesini (Torino, 1880), bisogna attendere gli anni '90 per trovare altri tentativi concreti di rifarsi a un'atmosfera esotica, per esempio nel terzo atto del *Cristoforo Colombo* di Alberto Franchetti (Genova, 1892) o soprattutto l'estremo oriente dell'*Iris* di Pietro Mascagni (Roma, 1898), ambedue casi in cui si possono notare da un lato l'allontanamento geografico della componente 'orientale' e dall'altro l'attenuazione dell'elemento fantastico/favolistico in favore di componenti più realistiche, che si tratti di uno pseudo-storicismo come nel *Cristoforo Colombo* oppure di una sorta di realismo simbolico come nell'*Iris*. Tale orientamento sostanzialmente realistico, mischiato a una ricostruzione musicale talvolta molto fantasiosa, raggiunge il suo apice nella *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini (prima versione Milano, 1904), e appare peculiare dell'ambiente musicale italiano, anche in casi in cui il confine tra esotismo e folklorismo si fa labile, come nelle opere di ambientazione russa, spagnola, americana o quant'altro, come per esempio *Siberia* di Umberto Giordano (Milano, 1903) o anche *Conchita* dello stesso Zandonai (Milano, 1911). Tentativi in altre direzioni, come *Oceana* di Antonio Smareglia (Milano, 1903) – opera nella quale peraltro l'elemento esotico è limitato al minimo – o *Semirâma* di Ottorino Respighi (Bologna, 1910) appaiono per il momento casi isolati.

I mezzi tecnici per evocare un'atmosfera esotica utilizzati e affinati nel corso degli anni dapprima dai compositori francesi e russi, poi da quelli italiani e tedeschi, sono distinguibili a seconda che si applichino all'ambito compositivo o a quello dell'orchestrazione, e in quest'ultimo ambito a loro volta differenziabili a seconda che la ricerca di nuovi timbri avvenga attraverso l'immissione di nuovi strumenti oppure attraverso un utilizzo 'straniante' di strumenti tradizionali.

In ambito compositivo le tecniche dell'esotismo musicale riguardano principalmente una particolare scrittura melismatica (melismi gravitanti intorno a un suono centrale) e ambiguità o sospensioni armoniche, queste ultime consistenti per esempio nell'utilizzo dell'intervallo di seconda aumentata, oppure nella frequente alternanza di suoni appartenenti al modo maggiore e al modo minore, in bordoni di quinte vuote a sostegno di un ostinato ritmico o anche direttamente nel ricorso

a una scrittura modale. L'impiego dei modi è però fino all'inizio del Novecento per lo più considerato come macchia di colore e limitato a poche sequenze di accordi.

Nell'ambito delle tecniche strumentali rientra l'uso per così dire fantasioso di particolari strumenti, sia inventati, come nel caso delle 'trombe egiziane' dell'*Aida*, sia autentici, come la viola pomposa che, con un anacronismo trattandosi di uno strumento del Settecento, suona nelle prime battute di *Francesca da Rimini* (Torino, 1914). In generale, le tecniche con cui un ambiente in qualche modo esotico viene evocato timbricamente si basano sull'uso di una particolare orchestrazione, variabile a seconda dei casi.

Tra i diversi scenari non v'è alcuna distinzione specifica, purché siano esotici. Il Madagascar de *L'Africaine* suona come l'Egitto dell'*Aida* o come il Giappone de *La princesse jaune* di Saint-Saëns (Parigi, 1872); nella pittura musicale di uno Sri Lanka completamente di fantasia in *Les pêcheurs de perles* (Parigi, 1863) Bizet sperimenta gli stessi mezzi che utilizzerà per dipingere la Spagna della sua *Carmen* (Parigi, 1875), e infine tra i cartaginesi della *Salammbô* e i polovesiani de *Il principe Igor* di Aleksandr Borodîn (composto tra il 1869 e il 1887 ma rimasto incompiuto, prima rappresentazione San Pietroburgo, 1890) non vi è tutta questa differenza.

L'utilizzo di tecniche e strumenti esotici si perfeziona a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento anche grazie all'approfondimento degli studi in campo etnomusicologico. Se Verdi in *Aida* utilizza l'intervallo di seconda aumentata tra il III e il IV grado e con un rapporto di ambiguità col modo minore, già pochi anni più tardi Saint-Saëns lo utilizzerà in un modo etnomusicologicamente più corretto nel Baccanale del *Samson et Dalila*, ovvero tra il II e il III grado della scala, rendendo difficile una sua interpretazione in qualche modo tonale.

Zandonai decide alla fine che per esprimere l'esoticità della sua protagonista non ha bisogno di seconde aumentate, e quindi nella Canzone di Melenis, il brano più esotico dell'opera, non ce ne sono. Anche altri mezzi, come gli ostinati ritmici o i melismi articolati intorno a un suono centrale, vengono utilizzati in modo estremamente limitato, al contrario di quanto avviene in *Conchita*.

Parallelamente all'esotismo, sullo scorcio dell'Ottocento si diffonde sempre più la tendenza a un arcaismo musicale, associata a un dilagare di soggetti antichi o biblici – non senza l'impulso decisivo dell'opera di Richard Wagner, come tra l'altro implicitamente osserva Thomas Mann nel suo *Doktor Faustus*. Anche in questo caso è in area francese

che tale moda dapprima si diffonde, inizialmente in forma generica, come accade nel *Samson et Dalila*, e poi, soprattutto a partire dalla *Pavane* per orchestra op. 50 di Gabriel Fauré (1887), sotto forma di una scrittura musicale con macchie di colore modali – tipo di scrittura che dilaga ben presto in campo operistico, per esempio con *Thaïs* di Jules Massenet (Parigi, 1894). Massenet tenterà qualche anno dopo di miscelare le due forme di arcaismo nella più sfortunata *Ariane* (Parigi, 1906), per tornare con *Roma* (Monte Carlo, 1912), opera pressappoco contemporanea a *Melenis*, a una scrittura arcaica di maniera.

Particolarmente interessante ancora una volta il caso del *Samson et Dalila*, nel quale esotismo e arcaismo appaiono contrapposti a rappresentare l'uno i Filistei e l'altro gli Ebrei. L'arcaismo del *Samson et Dalila* è del tutto simbolico e limitato a un linguaggio severo, non cromatico e vagamente haendeliano, ma in tale veste lo si ritrova ancora 25 anni più tardi per esempio nella trilogia *Orestes* di Felix Weingartner (Lipsia, 1902), in questo caso contrapposto a parti estremamente cromatiche atte a caratterizzare la figura di Clitemnestra. Precisamente in area tedesca, dove il vocabolario dell'esotismo musicale francese stenta ad attecchire, prevalgono sugli scenari dell'estremo Oriente quelli di area mediterranea, biblici o della Grecia antica, come nella tetralogia *Die Odyssee* (rappresentata a Dresda tra il 1896 e il 1903) di August Bunger. Con essi si diffonde anche quel miscuglio tra arcaismo di maniera e derive del cromatismo wagneriano già osservato nell'*Orestes*, fino al culmine del *Moloch* di Max von Schillings (Dresda, 1906), opera che riesce nell'impresa rara di affastellare arcaismo di maniera, esotismo 'wagneriano' e mitologia nordica, condendo il tutto con reminiscenze musicali del valzer viennese. L'*Orestes* di Weingartner segna sotto molti punti di vista un crocevia, ponendosi tra lo stile musicale scarno e sobrio dell'*Oresteia* di Sergej Taneev (San Pietroburgo, 1895), nella quale le parentele wagneriane sono lontane o ben celate, e la saturazione orchestrale affetta da un wagnerismo più dichiarato che effettivo della *Cassandra* di Vittorio Gnechi (Bologna, 1905), nella quale però improvvise finestre si aprono su un altro tempo musicale e su sonorità platealmente arcaicizzanti modellate sui modi greci, come nella scena delle Coefore che apre l'Atto. Su un piano di commistione tra wagnerismo e arcaismo simile a quello della trilogia di Weingartner, ma molto più scopertamente wagneriano, si pone anche *Ero e Leandro* di Luigi Mancinelli (Madrid, 1897). In sostanza in Italia la scrittura musicale modaleggiante si trova più frequentemente nelle opere di Giacomo Puccini che in quelle su soggetti antichi dei compositori coevi. In *Melenis* Zandonai evita tanto i wagnerismi quanto la scrittura vagamente moda-

leggiate, ma nella ricerca di una via personale nell'espressione del soggetto antico fa anche il possibile per evitare di liquidare il problema con una singola scena platealmente arcaicizzante come accade in Gnechi, senza però nemmeno cospargere la partitura di continui riferimenti modalistici come fa negli stessi anni Sylvio Lazzari con la sua *Melænis* (composta tra il 1905 e il 1912, ma rappresentata solo nel 1927 a Mulhouse, e quindi sicuramente sconosciuta a Zandonai). Piuttosto Zandonai sembra volgersi indietro e riconsiderare il modello dell'*Aida*.

In *Aida* l'atmosfera esotica e arcaica insieme è resa, oltre che dall'utilizzo del vocabolario musicale dell'esotismo, anche da altri fattori, che vanno dalla struttura formale, invasa da un profluvio di cerimonie sacre e danze, alla strumentazione, nella quale, a parte le citate trombe egiziane, appaiono sia diversi passaggi affidati pressoché esclusivamente alle arpe, sia lunghe e contorte linee melodiche affidate ai legni solisti. Se a una non riuscitissima imitazione della struttura drammaturgica dell'*Aida* è forse imputabile il catastrofico affastellamento, nel libretto di *Melænis*, di scene e personaggi minori nell'intento di renderne l'ambientazione romana, tutt'altro livello è raggiunto da Zandonai nel seguire l'idea di una strumentazione evocativa. Il compositore si appropria del modello, filtrandolo attraverso due fattori: da un lato la sua personalissima idea timbrica, quella sorta di vibrazione di suono e di luce che ha fatto associare la musica di Zandonai alla pittura divisionista di Giovanni Segantini, e che qui emerge soprattutto nelle scene finali del primo e del terzo atto, in maniera talmente prepotente da essere avvertibile persino nello spartito (divertente che proprio questa caratteristica essenziale del suono di Zandonai venga recensita da un critico del tempo come un «mormorio senza significazione propria» nel quale la pittura orchestrale «si sperde»); dall'altro dalla tecnica, spesso utilizzata anche da Mascagni, di evocare gli ambienti attraverso strumenti e timbri autentici, come l'assemblaggio di strumenti giapponesi che Iris tenta di suonare all'inizio del secondo atto dell'opera omonima o i campanacci che aprono il paesaggio alpino di *Amica*. Quello che ne esce in *Melænis* è una partitura in cui gli effetti esotici e arcaicizzanti sono quanto più possibile calibrati e realistici. Essi sono limitati ad alcune piccole isole sonore, come per esempio la Canzone di Melænis nel primo atto, e all'uso delle bûccine, che in seguito sarebbe diventato quasi un classico, ma che allora aveva pressoché come unico precedente l'*Hérodiade* di Jules Massenet (Bruxelles, 1881). Le bûccine, che più che trombe erano presso gli antichi romani dei corni ricurvi dal suono cupo e potente, erano state ricostruite durante la Rivoluzione Francese sulla base dei

bassorilievi della Colonna Traiana, e il termine era passato poi a denominare un tipo di trombone utilizzato nella musica militare francese e belga, lungamente caduto in disuso all'epoca di *Melenis*. Esse fanno in *Melenis* la loro prima apparizione (e forse la loro prima apparizione nell'opera italiana *tout-court*) nella grande scena al Circo del secondo atto. Come nota a margine ci sarebbe da aggiungere che, forse non del tutto casualmente, anche Mascagni, e precisamente nello stesso anno della prima di *Melenis*, utilizza le bûccine in una scena della sua *Parisina* (Milano, 1913), rifacendosi alla tradizione per cui nel medioevo così venivano denominati degli strumenti simili ai tromboni. In *Melenis* fa pendant all'uso di uno strumento più o meno antico l'impiego di uno strumento recentissimo, ovvero il flauto basso inventato dal maestro Abelardo Albisi e per questo chiamato allora anche Albisiphon. Sembra che Zandonai sia stato uno dei primissimi compositori, se non il primo in assoluto, almeno in Italia, a utilizzare questo strumento in un'opera, e anche in questo caso la comparsa di ben tre flauti bassi nella partitura della *Parisina* risulta un po' sospetta. Tanto il flauto basso quanto le bûccine sono ancora assenti nella particella di *Melenis*, dove manca qualsiasi indicazione relativa al primo, e al posto delle seconde sono ancora indicate trombe, segno evidente che questo livello timbrico di esotismo è subentrato solo nell'ultima fase compositiva.

Al di là del suddetto dato strumentale, le isole in cui l'opera abbandona il mondo contemporaneo e si apre su uno spazio musicale antico ed esotico insieme sono due: la Canzone di Melenis nel primo atto e l'Inno per il trionfo di Marzio nel Circo nel secondo. Discorso a parte meritano le tre apparizioni del coro dei Cristiani nel primo e nel secondo atto e il canto nuziale nel terzo.

La Canzone di Melenis e l'Inno Trionfale sono le uniche due occasioni in tutta l'opera in cui Zandonai vira verso una scrittura decisamente modale.

La Canzone fu chiamata da qualche critico anche "canzone dorica", probabilmente per il semplice fatto che è modale e cadenza sul MI, ma in realtà il modo usato in prevalenza è una trasposizione del più classico eolio, modo già frequente anche nella liederistica tedesca per esempio di Johannes Brahms e Hugo Wolf. Qui Zandonai sfodera tutto l'armamentario dell'esotismo, ma con originalità. Basta fare un confronto con la piccola introduzione in modo ipoeolio che si trova all'inizio della *Melænis* di Sylvio Lazzari (cfr. esempio musicale 3) – e risparmi il confronto con la parallela Canzone di Melænis, nella quale, a parte le arpe e l'indicazione «in modo lidio», di esotico non c'è praticamente niente.

Per cominciare, Lazzari produce un falso utilizzando un modo che nell'antichità non esisteva neanche, ovvero l'ipoeolio, aggiunto da Glareano ai modi ecclesiastici nel XVI secolo. In secondo luogo, Lazzari suddivide il suo periodo in frasi regolari di quattro battute (cosa che Zandonai si guarda bene dal fare persino nella piccola danza di Melenis), chiudendo ogni frase su un accordo di quinte vuote, ma al momento giusto risolvendo ogni periodo su una triade tonale, mentre le poche triadi che, soprattutto nel ritornello, Zandonai lascia emergere nell'accompagnamento della Canzone di Melenis, hanno una funzione soprattutto emozionale, una specie di trafittura dolorosa e insieme familiare all'orecchio, subito allontanata in un qualche spazio remotissimo e fuori dal tempo dalla successiva cadenza su quinte vuote.

Modéré. (dans le mode hypoéolien)

p

pp *p*

cedere un poco *pp* *rall.*

Es. 3 - Sylvio Lazzari: *Melænis*, introduzione.

In terzo luogo, insieme alle altre strutture tipiche della musica tonale, Lazzari mantiene anche la suddivisione tra melodia e accompagnamento, con l'affidamento a quest'ultimo della funzione armonica, laddove Zandonai riesce ad acuire l'effetto 'esotico' della sua canzone sia

limitando l'accompagnamento a pochissimi accordi tenuti ed echi del canto, sia evitando in maniera pressoché completa le funzioni armoniche tradizionali, cosicché la melodia assume un rilievo assoluto. In questo modo inoltre l'associazione tra le quinte vuote e l'ostinato ritmico, fin dai tempi di David utilizzata per raffigurare un'atmosfera orientale è modificata, poiché le quinte si trovano a essere associate alla melodia, e in più di un senso, come vedremo.

La Canzone è pressoché interamente orchestrata già in particella (cfr. esempio musicale 4), ma, a causa dell'indisponibilità prolungata dell'Archivio Ricordi, nel quale è conservata l'unica copia della partitura di *Melenis*, mi è purtroppo impossibile determinare con precisione al momento quali siano le variazioni intervenute nella versione definitiva. Quello che però già dallo spartito è possibile stabilire con sicurezza è che l'esoticità della Canzone di Melenis è determinata anche dal contrasto con tutto il flusso musicale delle scene precedenti, caratterizzate ora da una grande irruenza ritmica ora da un fitto tessuto contrappuntistico (tra l'altro non frequente in Zandonai come nell'opera italiana in genere), o comunque, in linea generale da un rapporto spesso quasi paritario tra voce e orchestra. Nella Canzone, invece, la massa orchestrale si prosciuga, lasciando la voce quasi da sola, mentre contemporaneamente il tempo si ferma. L'effetto è ottenuto anche tecnicamente; attraverso un canto melismatico prevalentemente in rubato, su accordi tenuti spesso per più battute e con accenti qua e là lievemente spostati – tutti mezzi che sospendono nell'ascoltatore la percezione di un flusso regolare e consequenziale del tempo, e che, uniti alla scrittura modale, aprono in questo punto dell'opera una sorta di finestra spaziotemporale su un 'altrove'. Tale carattere, che si potrebbe definire più che esotico, viene sottolineato nell'orchestrazione (almeno in particella) soprattutto dall'ingresso della celesta a siglare i lunghi accordi di quinte vuote che accompagnano il canto, laddove ci si sarebbe aspettati un'arpa. Gli archi, che prolungano in pianissimo l'accordo (violini e violoncelli divisi), fungono quasi più come lontana eco del timbro della celesta che non come elemento strutturale. L'arpa, in particella, entra solo alla fine della prima frase, provocando una differenziazione nel riverbero degli archi, mentre i violini si spostano al ponticello. Pressoché sistematicamente viene applicato il principio di una continua anche se talvolta lieve variazione timbrica accordo per accordo (ora arpa coi violini al ponticello, ora violoncelli divisi e corni, ora flauti e oboi, ora celesta e violoncelli divisi, e così via), creando una sorta di melodia di timbri in sottofondo, mentre un principio simile viene applicato ai melismi strumentali che intervengono tra una frase e l'altra del canto, sostanzialmente alternati

Lento

Arpa *pp*

Celesta *pp*

Melenc *f*

Violini *pp* vlc. divisi *f* *ppp* sul pont.

Violoncello *pp* *f* *ppp*

Fl. *p*

Cm.

Ar.

Mel. *f*

Vcln. *nat.*

Vla. *ppp*

Vc. *pp* *ppp*

10

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Ar. *pp* *ppp*

Cel. *p* *ppp*

Mel. *pp*

Vc. *p* *ppp*

Sa - liti su un pe sco con la sca - la d'ò ro, (e - ra - no tut - ti d'ò - ro i miei pen
 sie ni), mor - si u - na pe - sca con i den - ti bian - chi.
 mor - si u - na pe - sca si - no al - la mi - dol - la - Sa - liti su un me - lo con i piè d'ar

Es. 4 - Zandonai: Canzone di *Melenc* (dalla partecella).

tra flauti, oboi e arpa, di modo che ogni volta si creano rapporti timbrici differenti.

Il particolare carattere di Melenis, oscillante tra accesa sensualità e profonda malinconia, sembra riassumersi tutto nella sequenza di immagini che caratterizzano il ritornello della Canzone, dalla lapidazione dell'amato con mele rosso fuoco, al chicco d'uva matura cadutole in seno e che l'amato è invitato a ritrovare, fino all'immagine dell'ape che farà il miele col suo sangue. Proprio la musica del ritornello ricompare in altri quattro punti di svolta dell'opera, ovvero alla fine della medesima scena, nel momento in cui il refrattario Marzio comincia a cedere alle profferte d'amore di Melenis; poi nel secondo atto nel momento in cui Melenis, ricevuta da Commodo la libertà, può davvero inseguire il suo sogno d'amore con Marzio, e di nuovo nel momento in cui questo sogno si rompe, dopo che Marzio ha ottenuto da Commodo di poter sposare la figlia di Marcello; e infine nelle ultime battute dell'opera, quando Melenis è ormai già morta. Da notare a margine che questa tecnica per dir così pucciniana di identificare un personaggio principale attraverso un motivo tratto da una sua aria e di chiudere l'opera con la citazione della romanza più intensa è da Zandonai riequilibrata attraverso una tecnica molto simile al Leitmotiv wagneriano. Il tema di Melenis (cfr. esempio musicale 5), che appare per la prima volta «selvaggia-

The image shows a musical score for the theme of Melenis. It consists of six staves. The top five staves are for the woodwinds and voice: Flauti (Flutes), Oboe, Corni (Horns), Trombe (Trumpets), and Melenis (voice). The bottom staff is for the Piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The music begins with a rest for the woodwinds and voice, followed by a melodic line in the Oboe. The voice part enters with the lyrics "Io son Me - le - nis." and is accompanied by a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Es. 5 - Tema di *Melenis* (Atto I, scena 6, particella).

Melenis

e son ser - va d'a - mo - - re: dam - mi la tua pie

a tempo

tà, dam-mi - la li - ber - tà!

cresc. *p* *a tempo*

Es. 6 - *Melenis*: Atto II, 15.

Più mosso e agitato

Melenis

ol - tra mon - te e - gli stes - se, scal - za cam - mi - ne

pp

Es. 7 - *Melenis*: Atto II, 17.

mente» (come da particella) ai corni nel momento in cui la protagonista, già silenziosamente in scena da qualche minuto, si alza dal suo triclinio e si accosta a Marzio, ricompare spessissimo, è vero, perfettamente identico e solo vestito con strumenti diversi, ma subisce nel corso dell'opera anche variazioni e sviluppi come raramente se ne trovano nell'opera italiana del tempo. In particolare la grande perorazione di Melenis nel secondo atto si basa su un'elaborazione contrappuntistica e una variazione continua delle due diverse parti del tema (cfr. esempi musicali 6 e 7), mentre nel Preludio dell'atto terzo (che forse si potrebbe più correttamente definire "Intermezzo") dall'inciso iniziale del tema si sviluppa una seconda melodia, che sarà quella che poco dopo accompagnerà la disperazione e il suicidio della protagonista (cfr. esempio musicale 8).



Es. 8 - *Melenis*: Atto III, Preludio.

Da sottolineare anche la straordinaria efficacia drammatica del procedimento con cui al suo primo risuonare il tema illumina d'un tratto musicalmente come un faretto un personaggio che si trovava già fisicamente sulla scena – un modo con cui Zandonai riprende e rinnova l'ingresso musicale di Azucena nell'opera *Il trovatore*. Tale procedimento sembra rovesciarsi nel successivo decorso dell'opera, dapprima con la sparizione della protagonista dietro la folla festosa nella seconda metà del secondo atto, e in seguito con la sua morte prima del finale, laddove la chiusa effettiva del dramma viene lasciata al coro nuziale – ambedue casi in cui alla scomparsa fisica di Melenis corrisponde una sua permanenza musicale.

La Canzone di Melenis si trova a un crocevia da cui si dipartono diversi percorsi, musicali, drammaturgici ed esistenziali insieme. Qui di seguito ne verranno tracciati sei, collegati a sei diversi personaggi o momenti dell'opera, ovvero Stafila, i Cristiani, Commodo e i Romani, il Mercante (personaggio espunto nella versione definitiva dell'opera), il coro nuziale e infine Marzio.

Un primo percorso va a ritroso alla precedente romanza di Stafila, nella quale costei cerca di consolare il suo disperato fratello Marzio prospettandogli un quadretto idilliaco di vita ritirata, in confronto al quale la Canzone di Melenis spira come vento da un altro mondo. La piccola aria di Stafila è la raffigurazione musicale della sicurezza: il ritmo è scandito da una figura musicale che battuta dopo battuta torna sempre uguale, le brevi divagazioni armoniche non fanno dubitare nemmeno per un attimo che si ritornerà al tono di partenza. Quello che Stafila propone a Marzio è sostanzialmente di fare ritorno al suo piccolo mondo, laddove invece Marzio cerca la grandezza e la gloria.

Un secondo percorso, più simbolico che musicale, ricollega la Canzone di Melenis con le tre apparizioni del coro dei Cristiani.

Nello iato tra la fine della scena tra Marzio e Stafila e il momento in cui Melenis si alza dal suo triclinio c'è un momento di stasi in cui per la prima volta il coro dei Cristiani risuona in lontananza. Esso è qui musicalmente caratterizzato da alcune somiglianze con un brano di musica ebraica appuntato da Zandonai negli studi preliminari per *Melenis*. La stasi è musicalmente accentuata dalla struttura del brano, basato su un mormorio regolare e continuo in pianissimo di semicrome al basso, cui si sovrappongono accordi ribattuti di crome nel registro centrale, anch'essi in pianissimo. Si tratta a tutti gli effetti di una sorta di marcia, la cui regolarità è appena attutita dall'intercalarsi di battute in due quarti nel ritmo regolare in quattro quarti, mentre l'ispessirsi degli accordi di crome e delle voci nella sezione centrale del brano dovrebbe suggerire un temporaneo avvicinarsi dei Cristiani, che subito dopo scompaiono nuovamente in lontananza. Il movimento nello spazio qui suggerito musicalmente si trasformerà nel secondo atto in un vero e proprio movimento fisico del coro.

La funzione di questa scena è molteplice: da un lato essa completa il quadro della scena del Circo appena evocata da Marzio, dato che proprio lì i poveri Cristiani finiranno sbranati dai leoni. Si può ritenere difatti che l'associazione tra circo e martirio cristiano fosse al tempo pressoché automatica, grazie all'enorme successo di *Quo vadis?*, soggetto che all'epoca aveva già ricevuto le prime versioni filmiche. D'altro lato il martirio dei Cristiani concettualmente è, all'interno del libretto, figura del sacrificio d'amore, sia quello di Marzio, che per amore vuole perdere la sua vita nel circo, sia quello di Melenis, che per amore si uccide, cosicché questo breve respiro tra quando Melenis entra fisicamente in scena e quando, subito dopo il coro, ella si alza mentre il suo motivo risuona per la prima volta nell'orchestra, appare particolarmente suggestivo, come se per un attimo la narrazione si suspendesse e spro-

fondasse di livello. La funzione strutturale di questo momento nell'architettura musicale del primo atto, nel suo contrapporre scabra semplicità e stasi armonica e melodica tanto all'impeto doloroso della precedente scena di Marzio quanto alla sensualità esotica e ferina di Melenis della scena successiva, è ulteriormente arricchita dall'ambiguità armonica del passaggio, interamente in sospenso tra modalità e tonalità – ambiguità musicale che a sua volta rispecchia la molteplice relazione di questo momento con le vicende dei due personaggi principali dell'opera. Nella particella il percorso del coro dei Cristiani s'intreccia con quello del Mercante, il cui primo ingresso si trova interpolato qui prima dell'effettiva chiusa del coro, dando luogo a una breve scena del tutto contrastante, eliminata poi nella versione definitiva dell'opera, ma che presenta diversi motivi di interesse. Se da un lato l'ingresso musicale di Melenis viene ulteriormente ritardato tramite l'aggiunta di un nuovo tassello al già ricco mosaico musicale dell'opera, si tratta da un altro lato di un tassello differente da tutti gli altri. La scena del Mercante s'innesta senza soluzione di continuità sul coro, senza indicazioni di mutamento di tempo, proseguendone il concetto di base di un movimento regolare continuo di crome e semicrome, ma stravolgendone tutti gli elementi: l'accompagnamento si sposta dal registro basso a quello acuto, dominato dai primi violini con l'ottavino; il ritmo delle semicrome si azzoppa, mentre quello delle crome prosegue sincopato alle viole. Al tempo stesso il canto del coro è sostituito dal monotono declamato del Mercante, che snocciola il suo profanissimo elenco di merci e prodotti di bellezza (cfr. esempio musicale 9). Mancando del tutto in particella indicazioni relative all'orchestrazione del precedente coro, non è qui possibile stabilire quali fossero le relazioni timbriche tra le due scene, ma in generale non ci si sottrae all'impressione che questa scena del Mercante sia una specie di parodia di quanto appena udito nel coro dei Cristiani. Tale impressione è ulteriormente rafforzata da una seconda scena del Mercante, presente anch'essa solo in particella e situata nel secondo atto subito dopo l'uscita di scena di Melenis liberata da Commodo. Il breve commento del Mercante su quanto appena accaduto consiste in un vero e proprio sberleffo musicale della scena precedente, i cui temi sono velocemente parodiati e stravolti.

Una simile immediata contrapposizione di drammatico e grottesco susciterebbe oggi probabilmente un'associazione con *L'incoronazione di Poppea*, ma all'epoca della composizione di *Melenis* la questione è un po' più complicata, in quanto l'opera, la cui partitura era stata ritrovata a Venezia pochi decenni prima, non era ancora stata rimessa in scena, e l'unica esecuzione concertante che se ne era avuta a Parigi nel 1905

Scena VI
Entrata del Mercante

Ottavino

Clarinetto

Tromba

Mercante
U-na pa - te-ra d'ro - ro un va - so per la mir - ra, un fla -

Piano

Violini

Viola
mp

Es. 9 - *Melenis*: Entrata del Mercante (ricostruzione ipotetica dalla particella).

sotto la direzione di Vincent d'Indy si era limitata a una selezione di scene. D'Indy aveva curato un'edizione della partitura, edita nel 1908, il che lascia aperta la possibilità che Zandonai avesse potuto consultarla, ma tenderei piuttosto a considerare il tutto una coincidenza molto interessante.

Tornando a seguire il percorso relativo al coro dei Cristiani, esso ricompare altre due volte nel secondo atto, anche stavolta in momenti di respiro subito prima di un punto chiave. La prima volta risuona fuori scena subito prima dell'ingresso di Melenis, ripetendo quindi in qualche modo la stessa sequenza che si era verificata nel primo atto; la seconda volta i Cristiani appaiono direttamente in scena per essere sottoposti a giudizio e vengono condannati a essere gettati alle belve. Il loro coro si colloca in questo caso nello spazio tra la citazione in orchestra del ritornello della Canzone di Melenis, dopo che ella ha ottenuto da Commodo la libertà e può quindi sperare di coronare il suo amore con Marzio, e l'inno con cui il coro dei Romani celebra la vittoria di Marzio nel Circo, in seguito alla quale il novello gladiatore può richiedere a Commodo la mano della figlia dell'edile Marcello, gettando Melenis nella disperazione. In ambedue i ritorni del coro la complessità e la durata degli interventi corali si estendono notevolmente rispetto al primo atto, arricchendosi di voci soliste e di un gioco di contrasti tra interventi in scena e fuori scena sempre più articolato.

Rispetto al primo atto, il coro dei Cristiani è trattato musicalmente in maniera lievemente diversa: restando ferme le caratteristiche di regolarità e semplicità, aumenta la densità polifonica e diminuisce l'ambiguità armonica, mentre lo stile, più aggiornato rispetto al primo atto, presenta assonanze coi cori del *Boris Godunov* di Musorgskij (San Pietroburgo, 1874), opera che nella versione riorchestrata e rimaneggiata da Rimskij-Korsakov era stata rappresentata per la prima volta in Italia a Milano nel 1909, dove Zandonai l'aveva udita (cfr. esempi musicali 10 e 11). La ragione di tale assonanza si trova con ogni probabilità nella

Sopran
Mezzi
Tenori
Bassi

Plach-te, plach-te lju-di-e, nest' bo zhiz-ni v'nem .

Es. 10 - Musorgskij: *Boris Godunov*, scena della morte di Boris.

Sopran e Mezzi
Tenori
Bassi

O fi-glie di Je-ru-sa-lem, io son

S.
T.
B.

bru-na ma bel-la. io

Es. 11 - Zandonai: *Melenis*, Atto II, scena 2.

ricerca di un particolare tono arcaico, che caratterizzasse ancora meglio l'apertura di un tempo musicale altro legata alle apparizioni del coro dei Cristiani.

Da sottolineare che anche un altro compositore aggiornato come Italo Montemezzi aveva imitato lo stile dei cori del *Boris Godunov* per il finale del suo *L'amore dei tre re* (Roma, 1910).

Il motivo del differente trattamento del coro dei Cristiani nel secondo atto di *Melenis* però è anche drammaturgico, in quanto a Zandonai interessa stabilire un chiasma e un doppio contrasto, col delirio di onnipotenza di Commodo nella seconda scena da un lato (con Commodo in scena e il coro dei Cristiani fuori scena), e con la ferocia del pubblico pagano nel circo e i Legionari dall'altro (col coro dei Cristiani in scena e il coro dei Romani fuori scena). Nella scena che precede l'ingresso di Melenis il delirio dell'imperatore-gliadiatore viene espresso con declamato sostenuto da un improvviso irrompere di brevi e sferzanti passaggi martellati, tanto più paradossali nella loro barbarie se si tiene conto che pochi istanti prima Commodo aveva bollato come «noioso» il ben più raffinato canto dei Cristiani. Nella scena tra l'uscita di Melenis e la vittoria di Marzio il contrasto è ancora più variegato e si scinde in due componenti opposte: da un lato il coro dei Romani, tutto per scale cromatiche e "urlato", dall'altro il breve intervento dei Legionari, interamente ridotto agli intervalli base di quarta e quinta e seguito dal passaggio percussivo più brutale di tutta l'opera.

Il tema del contrasto tra Cristiani e Pagani è abbastanza infrequente nell'opera italiana e francese precedente e pressoché sconosciuto a quella tedesca. Tra le poche opere in cui si ritrova una scena simile a quella del Circo in *Melenis* si possono annoverare il *Poliuto* di Gaetano Donizetti (composto nel 1838, ma rappresentato solo postumo a Napoli nel 1848; rielaborato come *Les martyrs* e rappresentato a Parigi nel 1840) e l'allora sconosciuto *Nerone* di Arrigo Boito (composto a partire dal 1875 e ancora incompiuto alla morte del compositore nel 1918; rappresentato in una versione completata da Arturo Toscanini, Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini a Milano nel 1924); ma in nessuno dei due casi si arriva a una differenziazione musicale tra i due gruppi. Possibili modelli si trovano invece al di fuori del contesto dei soggetti ambientati nell'antica Roma. Per esempio nel già citato *Samson et Dalila* di Saint-Saëns, oppure, in qualche modo estremizzato, nella *Salome* di Richard Strauss (Dresda, 1905), dove all'estrema rigidità lunare della musica di Jochanaan si contrappone l'estrema mobilità cromatica della musica di Salomè. L'opera di Strauss si ricollega anche a modelli più specificamente tedeschi, come ad esempio *Der Freischütz* di Carl Maria von Weber (Ber-

lino, 1821) o il *Tannhäuser* di Richard Wagner (Dresda, 1845), dove il contrasto tra luce e tenebre è simboleggiato musicalmente nel contrasto tra tonalità e cromatismo. *En passant*, bisogna però anche segnalare l'uso pressoché opposto dei rapporti tra cromatismo e tonalità che Arrigo Boito fa nel suo *Mefistofele* (seconda versione, Bologna, 1875). A Zandonai in *Melenis* comunque non interessa polarizzare un contrasto, come poi farà invece in *Francesca da Rimini* e in *Giulietta e Romeo* (Roma, 1922), ma piuttosto creare un quadro il più possibile variopinto e movimentato. A riprova di ciò, una volta che i Cristiani condannati sono usciti di scena, in un passaggio magnifico in cui il loro coro che si allontana viene sommerso dal coro ancora fuori scena dei Romani, il registro stilistico del coro dei Romani cambia, e, tra la vittoria di Marzio sul «Tracce gigantesco» e l'ingresso di Marzio in scena, quindi di nuovo in una specie di zona di sospensione, il coro dei Romani sfocia in una melodia innodica modale che celebra la grandezza di Roma («Ercole stesso...»).

Proprio questo Inno si ricollega in più di un senso alla Canzone di Melenis. Esso rappresenta innanzitutto una seconda isola di colore musicale antico all'interno dell'opera, inoltre è situato in un secondo punto di svolta, cioè la vittoria di Marzio nel Circo.

L'Inno trionfale suona come se fosse antico, ma in realtà si tratta di una melodia inventata da Zandonai seguendo molto da vicino modelli autentici (cfr. esempio musicale 12). Si può supporre che uno dei motivi per cui alla fine il compositore ha deciso di non utilizzare una melodia autentica sia il 'carattere minore' che, come egli segna nei suoi appunti, contraddistingue in generale le melodie antiche, laddove egli aveva in questo caso bisogno di qualcosa di trionfale. Di fatto egli continuerà anche nelle opere successive a creare 'falsi', dal preludere del Giullare in *Francesca da Rimini* alle canzoni e ballate sparse in *La via della finestra* (Pesaro, 1919), *Giulietta e Romeo* e *Giuliano* (Napoli, 1928), per cui si può dire che questo sia solo il primo della serie. L'effetto di autenticità viene raggiunto attraverso molteplici accorgimenti. L'ambito della melodia, ad esempio, non supera l'ottava, e si mantiene interamente all'interno di un solo modo, esattamente come avviene negli esempi antichi; la ritmica, all'interno del metro già di per sé inusuale di 6/4, sembra faticare a chiudersi nella quadratura delle battute, con ampie sezioni della melodia in levare e una certa asimmetria delle frasi; ma, soprattutto, l'orchestra, lungi dall'armonizzare in qualche modo la linea melodica, si limita a raddoppiarla, lasciandola per così dire nuda – cosa che disturbò in particolare un critico, che si lamentò di come «quei suo-

ni vocali e strumentali prescelti dal compositore ed intenzionalmente conservati all'unisono quasi a rappresentare il colore del pensiero musicale dell'epoca [apparissero] armonicamente assai poveri» (Edoardo Pompei su «Il Messaggero» 23.3.1913). L'accompagnamento delle quartine di sedicesimi si configura perlopiù come ornamentazione ed evita di configurare accordi tonalmente determinati; qua è là però s'inseriscono ora suoni estranei al modo, ora sequenze che formano accordi di settima, sovrapponendo alla melodia possibili armonizzazioni e lasciandole poi svaporare nell'aria, con un effetto di lieve sfasamento. Proprio il sottile gioco tra antico e moderno permette di accostare questo passaggio a lavori di riscoperta della musica antica come le *Antiche arie e danze* che Respighi comporrà qualche anno dopo (tre *Suites* per orchestra, 1917, 1923 e 1931) - (cfr. esempio musicale 12).

Maestoso e solenne ♩ = 112

Coro

Nel mar un nuo - vo fiu - - me

Nel mar un nuo - vo fiu - - me

Arpe

Corni

Bùccine

Coro

le sue ric-chez - ze span - - -

le sue ric-chez - ze span - - -

Es. 12 - *Melenis*: Atto II, 40 (dalla partecella, ma con le bùccine al posto delle trombe come indicato nello spartito).

La sorpresa vera però arriva subito dopo: all'Inno segue una danza, un po' come in *Aida*, e la danza riprende lo stesso materiale melodico dell'Inno, spostandolo però per così dire nel tempo fino a Debussy, ovvero trasformando la citazione antica in un'armonia defunzionalizzata moderna che cita la musica antica (cfr. esempio musicale 13).

Es. 13 - *Melenis*: Atto II, 41, Danza (orchestrazione tratta dalla particella).

A margine vorrei notare che, almeno a giudicare dalla riduzione dell'orchestra ai soli flauti e arpe in particella, l'idea timbrica di Zandonai sarebbe quella di proseguire inizialmente nella Danza lo stesso colore musicale 'antico' dell'Inno. La successiva ripresa dell'Inno da parte del coro non può restare immune da questo intervento, e i vari tronconi della melodia si scollegano e si spostano nello spazio come in una deriva armonica. Da notare inoltre che, subito prima che l'Inno venisse cantato per la prima volta dal coro, la melodia era stata anticipata in una marcetta grottesca che verrebbe quasi da definire futurista (il manifesto del Futurismo è del 1909; cfr. esempio musicale 14). Dopo un secondo episodio di danza, armonicamente ancora più differenziato, Commodo si rivolge al gladiatore Marzio, con una linea vocale che inizialmente riprende la melodia dell'Inno, per poi disperderla in maniera sembrerebbe definitiva (cfr. esempio musicale 15). Da una parte però la figura ornamentale delle quartine continua ad attraversare i vari episodi musicali, compresa la romanza di Marzio, emancipandosi come figura a sé stante; dall'altra l'Inno subisce le sue estreme trasformazioni nelle battute aggiunte in seguito da Zandonai per l'uscita di Commodo e, nella versione estesa del Finale Secondo, nella successiva ripresa della Dan-

Comi
Trombe

Comi.
Tr. e
Tromb.

sf *mf*

Detailed description: This musical score is for a march in 3/4 time, key of B-flat major. The top system shows the Corni (Cornets) and Trombe (Trumpets) parts, which are mostly rests with some melodic entries in the final measure. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand with chords and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte).

Es. 14 - *Melenis*: Atto II, 38, Marcia.

Commodo

Or che Ro - ma t'è ai pie - di, se ti res - ta un

pp

Comm.

de - sio dim - me - lo e sa - rà il mi - o.

Detailed description: This musical score is for a vocal piece in 4/4 time, key of B-flat major. It features two vocal lines: 'Commodo' and 'Comm.'. The 'Commodo' line has lyrics: 'Or che Ro - ma t'è ai pie - di, se ti res - ta un'. The 'Comm.' line has lyrics: 'de - sio dim - me - lo e sa - rà il mi - o.'. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in both hands. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Es. 15 - *Melenis*: Atto II, 46.

za, in un'armonia sinuosa e cangiante coniugata ormai del tutto in senso moderno (cfr. esempio musicale 16).

Alla ripresa della Danza si sovrappone il canto fuori scena di Melenis (cfr. esempio musicale 17), che da una lontananza si potrebbe dire anche temporale ripete il ritornello della sua Canzone. Ma la variante dell'Inno e il ritornello di Melenis suonano qui in qualche modo simili, come legati da segreta parentela. E, difatti, un'analisi più ravvicinata dimostra come la struttura intervallare dell'inizio del ritornello

Coro
Glor - - ria, sia glo - ria a

Glo - - - - ria, a

Coro
Ce - sa re, _____ Og - gi Ro - ma è più

Ce - sa re, _____ Og - gi Ro - ma è più

Buc.
Suo

Es. 16 - *Melenis*: Atto II, 50.

e del primo inciso della Danza sia la stessa: semitono ascendente, terza maggiore discendente, terza maggiore ascendente, seconda maggiore discendente.

Lasciando per ora da parte possibili interpretazioni, è comunque significativo che questi due momenti si rispecchino.

Coro (Sopr. e Contr.) *sottovoce*
Vie - ni, I - me - - -

Melenis *(lontanissimo)*
Don - ne, s'ei pas - - - - -

Coro
ne!

Melenis
sa, - - - - -

Es. 17 - *Melenis*: Atto II, 52.

Allo sfaldamento temporale del secondo atto corrisponde un decentramento delle figure principali che, come si evince dalle critiche, causò all'epoca non pochi problemi di comprensione. Melenis scompare tra la folla, di lei si ode solo un grido quando Marzio dichiara di voler

sposare la figlia di Marcello e poi il ritornello della Canzone cantato fuori scena; a Marzio viene concessa una specie di romanza giusto perché altrimenti non avrebbe cantato praticamente per niente in tutto l'atto, ma la romanza, inserita nel flusso musicale continuo che attraversa tutta la seconda parte dell'atto e attraversata dalla figura delle quartine, rifiuta anche nei suoi contorcimenti armonici e melodici di configurarsi come un pezzo chiuso e si limita ad aggiungere un ulteriore tassello all'affresco complessivo (cfr. esempio musicale 18). La centralità delle figure principali è poi ulteriormente minacciata dalla simultaneità di eventi che vede sovrapporsi per una grande parte dell'atto azioni in scena e azioni fuori scena, e addirittura emergere al centro dell'atto una figura minore, un Cristiano, che da solo canta praticamente più di Commodo, pur essendo totalmente marginale all'azione. Quest'ultima parte fu probabilmente sentita come una provocazione eccessiva e fu vittima di uno dei primissimi tagli alla partitura. Ma anche la contorta romanza di Marzio e la sostanziale staticità del finale del secondo atto devono essere state all'epoca mal recepite. Nella Biblioteca Francese di Trento si trova l'abbozzo della nuova versione scoriata di questo finale – e che si tratti della nuova versione, e non di una versione precedente, lo si

Marzio

O chia - ra stel - la del mio

Marzio

cie - lo, Mar - cel - - - la!

Es. 18 - *Melenis*: Atto III, inizio.

The image shows a musical score for three systems. Each system includes a vocal line for Marzio, a vocal line for the Coro (Soprano and Contralto), and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Italian.

System 1:

- Marzio:** O chia - ra lu -
- Coro (Sopr. e Contr.):** Su, spo-glia - te gli u - li - ve - ti, bel

System 2:

- Marzio:** ce del mio
- Coro:** le, a com - por ghir - lan -

System 3:

- Marzio:** cie - lo, Mar - cel - la!
- Coro:** de, da - te car - mi, o, po. e - ti, da - te

Es. 19 - *Melenis*: Finale alternativo, Atto II.

evinces dall'indicazione strumentale delle bûccine, che, come accennavo sopra, sono invece ancora assenti nell'orchestrazione della particella dell'opera.

La romanza di Marzio è brutalmente modificata, scoriata e ridotta alle sole battute iniziali, tanto da rendere necessaria una modifica del testo, che da «O chiara luce del mio cielo, Marcella» deve saltare pres-

soché immediatamente ad «alfine mia! Vittoria!» – e difatti Zandonai accanto al primo verso della romanza appunta tra parentesi «o quel che sarà». La linea melodica è sovrapposta al coro, e quindi modificata per adattarsi ai ritmi e all'armonia di quest'ultimo; il canto di Melenis in lontananza scompare (e con esso buona parte del senso musicale e drammatico di questa scena) e tutto precipita il più velocemente possibile verso una nuova roboante glorificazione di Roma, che però nel contesto manca di slancio e appare semplicemente rozza (cfr. esempio musicale 19). Che Zandonai non fosse soddisfatto di questo finale monco è più che comprensibile.

Lo sfasamento della scrittura modale associata a uno stile che ricorda Debussy, attuato nella Danza inframmezzata all'Inno nel secondo atto, ha nel prosieguo dell'opera uno sviluppo alquanto bizzarro (cfr. esempio musicale 20). Chiunque suoni jazz sa che in quel tipo di musica si usano prevalentemente scale modali. L'utilizzo di incisi melodici modaleggianti accompagnati da successioni di accordi paralleli privi di una relazione tonale crea all'inizio della prima scena del terzo atto di *Melenis* un'ulteriore sfasatura del linguaggio, generando l'effetto paradossale di un'atmosfera jazz, appena attutita dalla levità dell'orchestrazione, almeno a giudicare dalla particella. Da questa deriva della modalità sorge il tema delle nozze, sul quale poco dopo si costruisce una breve danza delle fanciulle intorno alla malinconica Isi – così come

Es. 20 - *Melenis*: Atto III, inizio.

Melenis nel primo atto aveva danzato per alleviare la cupezza di Marzio. Lo stesso tema diventa il canto nuziale del coro fuori scena prima dell'ultima grande scena di Melenis, svolgendo quindi un ruolo di iato subito prima di una scena chiave simile a quello svolto negli atti precedenti dal coro dei Cristiani. Il coro dapprima fuori scena e poi in scena del corteo nuziale torna nel finale con una melodia diversa, non proprio allegra, che si sovrappone dapprima alla disperazione di Melenis subito prima del suo suicidio, poi alla ripetizione in orchestra dell'ultimo lamento della protagonista ormai morta. Al canto del coro nuziale si aggiunge nelle ultime battute dell'opera la citazione alle trombe del ritornello della Canzone di Melenis, riproponendo quindi un contesto simile a quello del finale del secondo atto e chiudendo il circolo.

Simultaneità e sospensione sono le due categorie che in *Melenis* come in *Francesca da Rimini* Zandonai utilizza per costruire una nuova drammaturgia, non più concepita secondo una narrazione consequenziale di eventi che si succedono l'uno all'altro, ma secondo una percezione del tempo più complessa e più vicina a quello che letteratura (Marcel Proust, Thomas Mann, James Joyce, Robert Musil, Franz Kafka, Maurice Maeterlinck e Arthur Schnitzler, giusto per fare qualche esempio), filosofia (Freidrich Nietzsche prima e Walter Benjamin di lì a poco) e psicologia stavano scoprendo in quegli anni – una scoperta che segna il tramonto definitivo del mondo positivista. Da un lato quindi una simultaneità di eventi che relativizza il protagonista e frammenta l'azione e, naturalmente, anche la musica; dall'altro una sospensione dell'azione, momenti in cui i protagonisti sono in scena ma non cantano e quasi non agiscono; oppure, in taluni casi, addirittura scene vuote, in cui si sente magari solo un coro fuori scena. Invece di uno scorrere continuo dell'azione con climax e punto di scioglimento si ha un'intrusione di momenti che aumentano la concitazione fino a un livello parossistico e di momenti che d'improvviso sembrano inghiottire il flusso temporale trasformando attimi in eternità. Nell'opera dell'epoca, anche in quella italiana soprattutto di Puccini, Mascagni e dei compositori più giovani, esempi di tali procedimenti sono innumerevoli, ma raramente si raggiunge un livello così avanzato come nel finale del terzo atto di *Melenis*, dove le due soluzioni vengono utilizzate contemporaneamente. L'ultimo confronto tra Melenis e Marzio è interrotto dalla musica fuori scena della festa nuziale; l'inizio del corteo nuziale, con la sua propria musica fuori scena, si sovrappone allo strazio e al suicidio della protagonista, cosicché si ha una simultaneità di eventi del tutto opposti eppure in relazione causale l'uno con l'altro. Ma dopo che Melenis è morta, dopo che l'azione

dell'opera è terminata, resta per qualche minuto solo il coro, che entra lentamente in scena cantando l'inno nuziale, come se l'opera si chiudesse su di un'eco. Un simile concetto di finale sarà sviluppato in seguito in molte opere di Richard Strauss, mentre la sovrapposizione di eventi e musiche provenienti da luoghi differenti era già all'epoca di *Melenis* una peculiarità delle opere di Franz Schreker.

Ma torniamo indietro al crocevia della Canzone di Melenis, dal quale si diparte un ulteriore percorso, stavolta legato all'effetto di sospensione della percezione temporale che, come si è visto sopra, la Canzone genera nell'ascoltatore.

Un momento gemello e contrario lo si ritrova nell'opera con la romanza di Marzio nel terzo atto. Qui, come scrive un recensore, «la frase melodica della più grande espressione si snoda sopra un accompagnamento formato di quelle ingegnose sovrapposizioni di ritmi a due tempi e di ritmi di tre tempi di cui ricordiamo che lo Zandonai si compiacque molto anche nella *Conchita*» (Adriano Belli, «Il Corriere d'Italia» 25.3.1913). In altre parole: su un tappeto continuo di terzine s'innestano nell'orchestra e nel canto frasi melodiche che seguono un altro metro, provocando un continuo sfasamento degli accenti che rende difficile individuare un ritmo preciso. A questo si somma una struttura armonica che sembra non poggiare da nessuna parte, una continua sequenza di settime che si spinge sempre più in là o muta d'improvviso direzione, di modo che l'impressione generale che ne nasce è quella di un galleggiare a mezz'aria, o, per restare in tema, di una lentissima pioggia di petali di rosa (cfr. esempio musicale 21). Lo specchio riflette naturalmente un'immagine rovesciata: tanto Melenis era esotica e in un mondo altro rispetto alla Suburra in cui quasi per caso si trovava, tanto Marzio è totalmente concentrato sul momento e sul luogo presente, di cui respira con piena intensità la gioia. All'esotismo modaleggiante della Canzone di Melenis rispondono la struttura armonica e ritmica decisamente moderna e l'ampio melodismo in un certo senso tutto italiano della romanza di Marzio.

Con la segreta ma perfettamente avvertibile assonanza tra questi due luoghi della sua opera Zandonai risolve più questioni in una volta.

Un possibile problema del libretto consisteva nella similitudine con *Madama Butterfly*, nonché, risalendo più indietro nella storia dell'opera, con *L'Africaine*, altra opera in cui la protagonista si suicida per permettere all'amato di fuggire e sposarsi con un'altra. Il problema è a questo punto liquidato a un livello musicale: in *Madama Butterfly* la polarizzazione estrema sull'amore assoluto della protagonista lascia al tenore

Marzio

strumentini

corni

Sal - ve,

pp

Mar.

o ca - sa-del so - gno, o ca-sa-au-

Mar.

len - - te di spe - ran - ze e di

Es. 21 - *Melenis*: Aria di Marzio, Atto III.

re solo l'inevitabile ruolo del colpevole, e non basta certo la sua ultima romanza a riabilitarlo, mentre qui, come si è visto, i due ruoli si trovano sostanzialmente allo stesso livello; ne *L'Africaine* invece i due protagonisti Vasco da Gama e la principessa Sélika sono identificati proprio attraverso la loro inconciliabile differenza, mancano elementi musicali che possano sottolineare un parallelismo tra i due caratteri o tra le loro storie. Una delle chiavi della *Melenis* di Zandonai sta invece nella doppia polarità Melenis-Marzio, come già era nell'originale francese ma non nell'opera di Lazzari. I protagonisti sono due, non c'è un buono e un cattivo, e la storia si costruisce sull'incontro e sui destini paralleli di questi due personaggi. Come Marzio cerca nel primo atto la morte e

viene riportato alla vita da Melenis, così Melenis cerca nel terzo atto la sua ragione di vita e viene portata alla morte dal rifiuto di Marzio. Rompendo lo specchio prima del suicidio – e questa è una delle possibili letture del gesto – Melenis rompe definitivamente il suo rapporto polare con Marzio e distrugge insieme una parte di se stessa. La musica sembra portare alla luce ragioni profonde del suicidio che nel libretto sono forse inconsapevoli, e il coro nuziale finale prolunga il lamento di Melenis rovesciandone il significato in un'affermazione: un tipo di simbolismo che, benché ampiamente presente in letteratura, risulta chiaramente troppo avanzato per il teatro musicale italiano dell'epoca.

