

SIMONETTA CHIAPPINI

## MELENIS: UNA 'TRAVIATA' DECADENTE

Il tema della cortigiana, dell'etera, o più prosaicamente, della prostituta percorre tutta la storia del melodramma; è forse un indizio della necessità di trasferire attraverso l'immagine della donna 'altra', diversa, e quindi remota, il gusto per il trasgressivo e l'erotico, che condisce da sempre lo spettacolo<sup>1</sup>.

Ma nel gioco dell'allusione e del nascondimento, della rappresentazione e della sublimazione, le figure di donne dissolute si susseguono e si intrecciano con caratteristiche profondamente diverse: tra la monteverdiana *Poppea*, tra *Messalina*, meretrice regale protagonista dell'opera barocca di Carlo Pallavicino<sup>2</sup> e l'espressionista *Lulu* di Berg (1937) non corrono soltanto tre secoli di storia della musica. Se l'eroine del Seicento veneziano mostravano una temprata filosofica felicemente lucreziana ed epicurea, un edonismo difeso con la spavalderia dei vincenti, l'eroine perverse di Alban Berg o la stessa *Salome* (1905) di Strauss incarnano le forze incontenibilmente distruttive ed oscure dell'*eros*, veri emblemi del caos che serpeggia all'interno di una società apparentemente dominata dal controllo e dalla produttività.

All'interno di questa parabola femminile si situa la 'traviata' di Verdi, personaggio che caratterizza potentemente l'immaginario melodrammatico; Violetta Valery infatti è una figura che è capace di spostare e di

---

<sup>1</sup> Suggestioni affini al clima dell'opera *Melenis* suscitano le delicate e sensuali pitture elleniche e romane di Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) pittore olandese, vissuto in Inghilterra, esponente di spicco del decadentismo pittorico di fine secolo.

<sup>2</sup> *Messalina*, dramma per musica in tre atti di Carlo Pallavicino (1630-1688) su libretto di Francesco Maria Piccioli fu rappresentato a Venezia nel 1679. Esso ha come protagonista un'eroina 'cattiva', bugiarda e dissoluta, che non si pente, non si redime, né viene tantomeno punita ed ostenta, se mai, con fierezza una filosofia libertineggiante.

cambiare di segno la traiettoria quasi lineare che va dalle amorali eroine barocche a quelle, altrettanto inquietanti, ma meno felici, del Novecento. Questo personaggio borghese, che incarna in modo realistico l'icona evangelica della Maddalena peccatrice redenta dall'amore, costruisce intorno sé una potente forza gravitazionale, intorno a cui ruotano le fantasie erotiche e moraliste dell'immaginario ottocentesco, impossibilitato a rappresentare la figura femminile se non attraverso l'eroismo dell'oblazione.

Violetta funge da fecondo punto di passaggio: la trasformazione della prostituta in innamorata sublime è possibile, ma soltanto passando attraverso il calvario della sofferenza, della rinuncia e della morte. Naturalmente non è la sola, tutte le eroine romantiche muoiono sacrificandosi, ma Violetta è il punto di arrivo esemplare di questo processo moralizzatore, annunciante, già dal patetismo settecentesco di Voltaire e Rousseau, un nuovo cristianesimo romantico che prevedeva la morte delle donne, offerte come olocausto del rito melodrammatico.

Nel cammino operistico verso il disincanto novecentesco, incontriamo un altro personaggio che rappresenta l'"irrappresentabile" sulla scena ottocentesca, cioè la possibilità che una donna possa essere fedele a se stessa nell'anticonformistica scelta della libertà. Mi riferisco, ovviamente, all'*unicum* di *Carmen* dell'opera omonima di Bizet, in cui il personaggio fiammeggiante e grandioso della protagonista non può essere ridotto, Nietzsche ce lo conferma, a quello di una provocante ed ancheggiante gitana in cerca di avventure. Esso incarna piuttosto il principio della polarità opposta di Violetta, la Traviata, la cui identità sta tutta nell'eroica rinuncia all'amore; e tuttavia, come lei, anche Carmen è segnata dal tragico destino di una morte giovane.

La figura di Melenis, nell'opera omonima di Zandonai su cui verte questo saggio, si situa in una posizione sostanzialmente intermedia tra questi due monumenti dell'immaginario melodrammatico, tra l'autoesclusione di Violetta (*dite alla giovane sì bella e pura*) e il vitalismo di Carmen; il rabbioso suicidio della cortigiana greca gravita nello spartiacque tra annullamento sacrificale e affermativa rivolta, in bilico tra la sublimazione ottocentesca e il *cupio dissolvi* novecentesco.

Ma guardiamo le fonti della vicenda, il poema fastoso e policromo in versi alessandrini di Louis Bouilhet del 1851<sup>3</sup>. Siamo in clima di esotico classicismo rivisitato con quel tanto di irriverenza trasgressiva così

<sup>3</sup> LOUIS BOUILHET, *Melenis*, poema in cinque canti, in sestine di alessandrini, pubblicato nella «Revue de Paris» nel 1851 ed edito a Parigi, da Michel Lévy, nel 1857.

tipicamente francese. La Melænis, protagonista del giovanile poema di Bouilhet, è più sanguigna; è ferocemente rivale della bella e ricca Marcia, e afferma minacciosamente, rivolta all'amato Paulus:

Non ho sulla mia fronte sparsa la perla fine,  
 Né come lei, in mezzo agli schiavi tremanti,  
 Nei bagni profumati ho ammorbido le mie braccia bianche;  
 Ma un sangue giovane e forte rumoreggia nel mio petto,  
 E ho succhiato il latte di cui la lupa latina,  
 Sotto il fico antico nutre i suoi figli!

Oh, se tu la sposassi, sarebbe una cosa terribile!  
 Tu sapresti cosa può fare una donna furiosa!  
 E la torcia dell'imene, la torcia dai capelli d'oro,  
 Potrebbe prestare la sua fiamma al tuo rogo funebre!...<sup>4</sup>

Paulus (si chiama così il protagonista maschile nel poema francese) la definisce, spaventato dal suo ardore, «più pazza che innamorata». Diversamente dalla Melenis dell'opera di Zandonai, decide di far assassinare il fedifrago retore-gliadiatore da un sicario da lei sedotto. Della sua sorte poi niente si sa, ma sicuramente non muore suicida come la nostra Melenis:

Cosa fece Melaenis, dopo questa avventura,  
 Io l'ignoro, o lettore! Tornò alla taverna  
 Per cercare Pantabolus e pagare la ferita?  
 Si danzò quella notte nei fondi della Suburra?  
 Invano ho cercato; l'oste, molto discreto,  
 Nemmeno a peso d'oro ha svelato il segreto.

Non finiscono qui le differenze tra poema e il libretto di Zangarini e Spiritini, ma quanto detto basta per collocare la vicenda originale nel contesto di un realismo, a volte sfumato di grottesca ironia, orientato verso la raffigurazione, tutta francese, di una donna fatale, che uccide e non si uccide. Melænis, infatti, si presenta con tratti affascinanti e feroci di straniera e 'diversa', un po' Carmen un po' Medea, disinvolta in amore, appassionata e vendicativa. Già nei versi del poema di Bouilhet la cortigiana disperatamente innamorata richiama la dumasiana Marguerite, senza tuttavia toccarne i temi tragici della malattia e del sacrificio.

Gli altri personaggi femminili: Staphila la maga, che si rivela poi essere la madre di Paulus e la pudica Marcia, l'odiata rivale, posseggono entrambe caratteri ben definiti, mentre l'«oscuro oggetto del deside-

<sup>4</sup> La traduzione italiana è a cura di Federica Fortunato.

rio», il bel gladiatore Paulus, rimane una figura più sbiadita, che antica, a ben vedere, il ripiegamento 'in minore', al di là dell'enfasi vocale, dell'eroe' novecentesco:

nobile e bello nel volto,  
lasciava il suo destino galleggiare all'avventura.

Questo poema, intessuto di antichità decadente, esprime in pieno il clima francese: gli spunti letterari collegano la vicenda di *Melænis* ai temi cari a Louÿs e Flaubert, in particolare all'atmosfera sensuale de *La femme et le pantin*, altro punto di ispirazione di Zandonai (con la precedente *Conchita*), oppure all'esotismo languido delle *Chansons de Bilitis*, sempre di Louÿs, con lo stesso motivo della cortigiana, musicato con raffinato languore da Debussy, e all'affresco storico intriso di erotismo di *Salammbô*. Del resto la rivisitazione del mondo antico era di moda fin dai grandi successi del romanzo *Gli ultimi giorni di Pompei* di Edward Bulwer-Lytton (1834), e crebbe fino a *Ben Hur* di Lew Wallace (1880) e *Quo vadis* di Henryk Sienkiewicz (1896); anche un poeta italiano come Pascoli fu affascinato dagli scenari storici antichi (*Poemi Conviviali*) e D'Annunzio scrisse le didascalie per il *kolossal* cinematografico del cinema muto *Cabiria* di Giovanni Pastrone del 1914.

Le diversità tra il testo originale e la versione di Spiritini e Zangarini sono significative, a partire dal cambiamento del nome di quasi tutti i personaggi. Il poema francese è denso di una varietà di personaggi e caratteri, oscilla tra vari registri stilistici: tragico, erotico, comico, grottesco, e segue un andamento narrativo più complesso (l'agnizione della maternità di Staphyla e del rapporto fratello-sorella tra Paulus e Marcia assume un ruolo centrale nella *fabula* originaria, mentre nel libretto italiano è del tutto assente). Diversissimo, come si è detto, è soprattutto il finale: nell'originale francese, dopo un effimero riavvicinamento tra Melaenis e Paulus, che si fa trascinare dal furore amoroso di lei, incombe la tragedia: Paulus cade ucciso dal sicario precedentemente ingaggiato, mentre la più sentimentale protagonista di Zandonai conclude la sua vicenda amorosa trafiggendosi languidamente con uno spillone, recando tra le braccia fasci di rose, come una vera eroina 'floreale', il giorno stesso delle nozze di lui con l'altra'.

È importante mettere in rilievo che la trasformazione e la riduzione operate sul poema di Bouilhet dai librettisti di *Melenis* rendevano la storia più povera e schematica, aspetto questo messo in luce da quasi tutti i critici del tempo, ma favorivano al contempo la concentrazione sul personaggio della protagonista, che assumeva nella versione italiana tratti più malinconici e nostalgici.

Era stato Zandonai ad insistere per mettere in musica questo lavoro, contrariamente al parere di Ricordi, proprio perché si sentiva attratto dal personaggio di Melenis, a cui voleva riservare non «virtuosità straussiane e debussyane, ma musica mia, assolutamente mia»<sup>5</sup>.

L'interesse del musicista per questa figura femminilmente ambivalente è palese: essa assorbe l'attenzione dell'ascoltatore per tutta l'opera, basti pensare che nei tre atti sono ben dieci gli *ariosi* e tre i duetti di cui è protagonista.

Del resto la predilezione di Zandonai per i personaggi femminili forti e sfaccettati è evidente: *Conchita* (1911), *Melenis* (1912) e *Francesca da Rimini* (1914) si susseguono verso un *climax* che parte dagli echi ancora veristici nei canti della sigaraia spagnola e giunge al 'declamato melodico' del personaggio dantesco e dannunziano, inseguendone il trascolorare dei pensieri e degli affanni.

Il poema «di sangue e lussuria» di D'Annunzio è un falso-antico medievale (come *Melenis* lo era romano), denso di crepuscolari struggerenti ed esasperata sensualità, di ferocie e presagi, che offrì al musicista, grazie alla collaborazione librettistica di Tito Ricordi, la possibilità di spiegare le raffinatezza di un'orchestrazione densa e duttile.

*Melenis*, concepita prima di *Conchita* e poi interrotta, fu rappresentata la prima volta al teatro Dal Verme di Milano, il 13 novembre 1912, ricevendo consensi del pubblico e della critica. Tra i vari rilievi che si mossero all'opera, pur tra i plausi e gli incoraggiamenti per il talento del giovane autore, spicca concordemente quello per l'esiguità drammatica del libretto, che aveva tuttavia, come si è già detto, il vantaggio di accentuare l'assoluta centralità della protagonista, valorizzata dalle scelte musicali di Zandonai.

La comparsa sulla scena del I atto di *Melenis*, greca cortigiana dalle «anche ondulose» illumina la taverna nella Suburra dove trovano ricetto prostitute, fattucchiere e mezzani. È un'entrata silenziosa, essa guarda Marzio (Paulus nella versione francese), che si confida con la sorella (in questo caso) e chiromante Stafila, «con interessamento profondo e malinconico». Già presa d'amore intona subito dopo la canzone dorica iniziale, costruita su una scala con IV grado alterato, con ripetuti melismi, delicatamente sensuale e «capricciosa», come recita la didascalìa, colorata di delicato esotismo pastorale:

---

<sup>5</sup> Citati in EMILIO MARIANO, *Gabriele D'Annunzio, Riccardo Zandonai: Francesca da Rimini*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1988, p. 89.

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

Gli evidenti richiami al lessico dannunziano si trasformano alla fine della canzone in un inquietante presagio:

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

Durante lo svolgimento dei tre atti il personaggio si evolve profondamente: tra grazia e follia amorosa, seduzione e angoscia, trasformandosi da una bacchica cantatrice di iniziazioni amorose in un personaggio tragico; ed è questo un altro tratto che la avvicina al cammino interiore di Violetta e il suo canto, che, come la tradizione vuole, è diverso per ognuno dei tre atti: febbrilmente ansioso e virtuosistico nel primo, appassionatamente lirico nel secondo e intimo e corrosivo dal male nel terzo.

Anche in *Melenis* si avvertono dei cambiamenti: nel primo atto prevale la spinta vitale dell'occasione amorosa da cogliere con un canto leggiadramente sensuale, poi e via via che l'accensione sentimentale cresce fino alla vera e propria ossessione, anche la vocalità variegata e nervosa del soprano acquisisce valenze sempre più drammatiche.

Nel secondo atto lo slancio nell'invocazione all'imperatore Commodo, che la vorrebbe sua, la vede trepidamente innamorata di Marzio, nell'ultimo atto il dolente addio al fedifrago gladiatore la disegna sconfitta, «derelitta e derisa» come un'eroina tragica greca, disperata «come una belva pazza».

Nella sfaccettata ricchezza delle sfumature musicali si situa l'originalità del personaggio di Zandonai, che il libretto tenderebbe a schiacciare nelle stereotipie parallele della sirena erotica e dell'autoannientamento sacrificale.

Se *Melenis*, la greca, si trafigge tra le rose con dannunziano languore il musicista trasforma, con le sue varieguate risorse orchestrali, questa morte floreale in un dramma tra violenza ed elegia. Preziosità armoniche, concitazioni di ritmi, varietà timbriche della scrittura musicale ardentemente empatica con il personaggio, arricchiscono e vitalizzano la figura femminile di *Melenis*, tendenzialmente attratta, dall'inerzia del libretto, a ripercorre il collaudato schema ancora ottocentesco della peccatrice votata, come *Traviata* e poi molte altre, all'autocondanna redentrice.

Il modello comune dalla metà del secolo era quello del conflitto tra amor sacro e amor profano, in cui la protagonista era la cattiva (cortigiana, zingara, cantatrice ecc..) che, pentita, si sacrificava per consentire all'uomo amato di essere felice con un'altra; ad esso appartenevano numerose figure del melodramma ottocentesco, tra cui potremmo menzionare *Jone* di Petrella (1858) con libretto di Giovanni Peruzzini, tratto appunto dagli *Ultimi giorni di Pompei* di Bulwer Lytton, *Fosca* di Ghislanzoni e Gomes (1873), *La Gioconda* (1876) di Boito e Ponchielli, *Dejanice* (1883) di Zanardini con la musica di Catalani, *Marion Delorme*, sempre di Ponchielli su libretto di Golisciani, tratto dal dramma di Victor Hugo e rappresentato alla Scala di Milano nel 1885, *Edmea* di Ghislanzoni per Catalani del 1886<sup>6</sup>.

Ma, a ben vedere, la darwiniana sconfitta a cui si autocondannano le eroine scapigliate o decadenti corrisponde solo in parte alle sensibilità più novecentesca di Melenis; il suo suicidio contiene dei tratti di affermatività che rivelano una sfumatura più moderna. Anche nel suo caso l'amato Marzio, giovanottone infedele o per lo meno egoisticamente indifferente, preferisce sposare, come si suol dire, una ragazza di buona famiglia (in questo caso una più sbiadita Marcella), ma la nostra bella cortigiana non vuole sacrificarsi perché lui sia felice, anzi, vuole «turbargli la festa» facendosi trovare morta proprio sul suo cammino nuziale.

Il personaggio del tenore, come del resto accade nell'opera del tardo Ottocento e Novecento, e anche in Puccini, sembra non meritare l'amore che l'eroina gli porge con tanta pervicace passione: avvinto da un plumbeo *spleen* accetta neghittosamente le *avances* dell'etera, ma arde di incontenibile fuoco per Marcella, figlia del ricco edile, e attraverso una gloriosa quanto fulminea carriera di gladiatore, riesce ad ottenerla in sposa.

L'intenso erotismo che si sprigiona da Melenis sembra sfiorarlo appena e alla sfortunata etera, catturata da una passione per certi versi incomprensibile, non rimane che compiere l'atto fatale, sommersa, come tante eroine preraffaellite, boitiane e dannunziane, tra innumeri petali di rose, come prevedono le fitte e minuziose didascalie del libretto.

Ma in realtà Melenis, secondo la descrizione che ne fa il mezzano Cleandro all'imperatore per eccitarne le brame, è una bellezza predona che procede a sbalzi, fiuta / con le narici tese, / e quando cerca amor sembra un lupa / e quando grida amor trema la strada» (II).

<sup>6</sup> Anticipazioni dello stesso tema compaiono ancora prima nella *Saffo* di Pacini con libretto di Cammarano del 1840, per certi versi in *Norma* di Bellini (1831), nel *Giuramento* di Mercadante (1837), col personaggio di Elaisa che si sacrifica per la rivale.

Semberebbe questa una citazione diretta della Gna Pina, detta la Lupa, del racconto omonimo di Giovanni Verga, che «non era sazia giammai di nulla», e della sua cupa passione per Nanni, destinata a finire in tragedia.

Nel panorama operistico italiano personaggi femminili autenticamente dotati di primigenia e indomata sessualità erano assai rari: non è un caso che Puccini non riuscisse a musicare la *Lupa*, come Ricordi avrebbe voluto. La musa pucciniana, il cui erotismo era comunque sempre pervaso da una sentita espansione affettiva, era a disagio (significativo anche l'*interruptus* di *Turandot*) di fronte alla caoticità dionisiaca dell'erotismo femminile, che traboccava d'altro canto nel teatro musicale nostrano dalle ricche suggestioni della letteratura straniera di primo Novecento.

Ma la violenza oscura della straussiana *Salome* rimaneva sostanzialmente estranea alla scena italiana, affollata di numerose quanto ingombranti e improbabili maliarde, Asterie e Tigrane, fino alla tardiva banalizzazione canzonettistica delle 'vipere' da *tabarin*<sup>7</sup>. Letteratura e melodramma rimanevano di fatto ancorati a consolanti immagini femminili di vittime predestinate. Le figure trasgressive come Lulu, Panthesilea<sup>8</sup>, Elektra provenivano da un mondo in cui le irrequietezze del disincanto trova-

<sup>7</sup> L'insistente ricorso all'erotismo del melodramma italiano di fine secolo è probabilmente attribuibile, più che ai riflessi di una nuova libertà femminile o a primi passi dell'emancipazionismo, alla necessità di attrarre il pubblico sempre più distratto dalle nuove forme di intrattenimento: l'11 dicembre 1901 Giordano scriveva a Illica: «mi convinco sempre più che il pubblico non si incatena che quando sul palcoscenico si mettono la lingua in bocca». Il commento si riferiva appunto alla *Francesca da Rimini* di D'Annunzio, data al Costanzi di Roma il 9 dicembre del 1909 con l'interpretazione di Eleonora Duse (in MARIO MORINI, *Umberto Giordano*, Milano, Sonzogno, 1968, p. 302). Tra le sontuose donne fatali del melodramma (senza contare le eroine letterarie di Verga, Oriani, D'Annunzio) citiamo Leonora ne *La contessa di Amalfi*, libretto di Giovanni Peruzzini e musiche di Errico Petrella (1864); l'etera *Dejanice* di Zanardini (1883) per la musica di Catalani; *Salambò* (1886) sempre di Zanardini con la musica di Massa; Tigrana cortigiana e zingara che provoca «desio febbril d'orgia e di gioco» in *Edgar* (1889) di Puccini con il libretto di Fontana; Asteria in *Nerone* di Boito: «donna / Strana e audace, avernalmente bella». Per la librettistica scapigliata vedi: FRANCA CELLA, *Dalla Scapigliatura al gusto liberty*, in *Storia dell'opera*, UTET, Torino 1977, vol. III, pp. 245-270; ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, RCS-Sansoni, Milano 2000, pp. 7-50; Ead., *Libretti da leggere e libretti da ascoltare - Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in *Dal libro al libretto - La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, cit., pp. 207-221.

<sup>8</sup> Atto unico composto nel 1926 dallo svizzero Othmar Schoeck sul testo di Kleist (1807).

vano espressione attraverso l'ambiguità, la disperazione, la forza distruttiva e a-morale della tragedia.

All'opposto la minimizzazione della figura femminile era spesso parallela alla oggettiva miniaturizzazione del borghese 'piccolo-piccolo', compensata dagli 'eroici furori' dei superomistici personaggi maschili. Corrose da pallori e smarrimenti, palpitanti per erotico deliquio, le eroine mancavano di spessore e personalità: erano i pallidi specchi dello smarrito eroe novecentesco, che si pasceva di sangue ed inettitudine.

Le opere di Zandonai, *Melenis* prima e *Francesca da Rimini* poi, affrontarono originalmente questa *impasse* storica della cultura italiana soprattutto attraverso la complessa contraddittorietà della scrittura vocale: liricamente aerea e tesa, gravitante attorno la brunitura forte e sensuale dei centri e scalpitante in alto tra accensioni liriche e grido drammatico. Un modo per restituire il «carattere frammentario, irrequieto e tormentoso», notava Adriano Belli sul 'Corriere d'Italia'<sup>9</sup>, del groviglio dei pensieri, del fluire di sensazioni, volontà e sperdimenti che trascinarono le eroine verso la disfatta finale.

Protagonista per la prima di *Melenis* al teatro Dal Verme di Milano, il 13 novembre 1912, fu niente di meno che una giovanissima Claudia Muzio, una delle mitiche interpreti del tempo, chiamata 'la divina' come la Duse; l'anno dopo al Costanzi di Roma fu la volta di Lina Pasini Vitale, apprezzata come wagneriana Siglinda, che fu ammirata incondizionatamente per la capacità di restituire il nervosismo variegato del 'declamato' e al tempo stesso di aprirsi alla vocalità spiegata di derivazione mascagnana:

Lina Pasini-Vitale, al primo atto, è tutto un poema di bellezza; al secondo è vigorosamente altera; e all'ultimo tragica e dolorante. Dalla scena della danza in cui il fascino della sua persona si scioglie in flessuose movenze, a quella della morte in cui la maschera di lei ha impresso in sé il dramma del suo fato e la sua voce rifluisce di accenti pieni di mestizia prima e di cupo mistero poi, la Pasini-Vitale assurge a vette alle quali perviene chi sola sa, come lei, intendere l'arte come un ideale, come una poesia di vita, traverso le finzioni sceniche<sup>10</sup>.

Un bel compito per chi si appresta a riportare oggi alla luce quest'opera dimenticata.

<sup>9</sup> ADRIANO BELLI, "Melenis" di R. Zandonai al Costanzi, 'Il Corriere d'Italia', 25.3.1913, p. 3, col. 2-3-4.

<sup>10</sup> MATTEO INCAGLIATI, "Melenis" di Zandonai al teatro Costanzi, 'Orfeo' IV/13, 29.3.1913, p. 2, col. 3-4.

