


SHAKESPEARE ALL'OPERA

**RISCRITTURE E ALLESTIMENTI
DI "ROMEO E GIULIETTA"**



a cura di
**Maria Ida Biggi
e Michele Girardi**

edizioni di pagina

visioni  teatrali / 12

collana diretta da Franco Perrelli

© 2018, Pagina soc. coop., Bari

Questo volume è pubblicato con il contributo di
Creative Europe Programme of the European Union – SHABEGH
Shakespeare in and beyond the Ghetto: staging Europe across cultures



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



FONDAZIONE GIORGIO CINI

Presidente

Giovanni Bazoli

Segretario generale

Pasquale Gagliardi

ISTITUTO PER IL TEATRO E IL MELODRAMMA

Direttore

Maria Ida Biggi

Coordinamento attività scientifiche

Marianna Zannoni

Staff

Marianna Biso, Saba Burali, Anna Colafiglio,
Beatrice Cristina Gambino

Shakespeare all'Opera.

Riscritture e allestimenti di *Romeo e Giulietta*

a cura di

Maria Ida Biggi, Michele Girardi

Redazione

Marianna Biso, Anna Colafiglio, Marianna Zannoni

Collaborazione

Serena Concone

I curatori ringraziano lo staff dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma per averli affiancati nel lavoro di redazione del volume.

Shakespeare all'Opera.
Riscritture e allestimenti
di *Romeo e Giulietta*

Atti del Convegno internazionale di studi
(Venezia, Fondazione Giorgio Cini,
23-24 aprile 2018)

a cura di

Maria Ida Biggi e Michele Girardi



edizioni di pagina

L'Editore è a disposizione di tutti
i proprietari di diritti sulle immagini riprodotte
nel caso non si fosse riusciti a reperirli
per chiedere debita autorizzazione.



*Per informazioni sulle opere pubblicate
e in programma rivolgersi a:*

Edizioni di Pagina

via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari

tel. e fax 080 5031628

<http://www.paginasc.it>

e-mail: info@paginasc.it

facebook account

<http://www.facebook.com/edizionidipagina>

twitter account

<http://twitter.com/EdizioniPagina>

Finito di stampare
per conto di Pagina soc. coop.
nel mese di novembre 2018
da Corpo 16 s.r.l. - Bari

ISBN 978-88-7470-646-4
ISSN 2283-9089

Indice

<i>Maria Ida Biggi</i> Introduction	VII
<i>Sbaul Bassi</i> Foreword	IX
<i>Michele Girardi</i> Il viaggio musicale di Romeo e Giulietta nel mondo dell'opera lirica	XI
Programma del Convegno	XIII
<i>Fabio Vittorini</i> «Eccetto la catastrofe finale». Per una genealogia italiana della storia di <i>Romeo e Giulietta</i>	3
<i>Richard Erkens</i> The Earliest <i>Romeo and Juliet</i> Operas: The Happy Lovers of Johann Gottfried Schwanberger (1773) and Georg Anton Benda (1776)	15
<i>Françoise Decroisette</i> Guerra di librettisti intorno a <i>Roméo et Juliette</i> nella Parigi della Terreur	33
<i>Andrea Malnati</i> «Il funesto avvenimento di Giulietta e Romeo»: di alcune varianti d'autore e di tradizione nell'opera di Giuseppe Foppa e Niccolò Zingarelli	47
<i>Alessandro Roccatagliati</i> <i>Giulietta e Romeo</i> di Romani, tra Vaccai e Bellini	57

<i>Mario Tedeschi Turco</i> Dante, Verona e «la mia povera Giulietta»: sul <i>Romeo e Giulietta</i> di Filippo Marchetti e Marcelliano Marcello	73
<i>Jean-Christophe Branger</i> Massenet et Shakespeare: une occasion manquée	87
<i>Federico Fornoni</i> Uno Shakespeare Secondo Impero: <i>Roméo et Juliette</i> di Gounod	95
<i>Maria Ida Biggi</i> Scenografie ottocentesche per gli adattamenti operistici di <i>Romeo e Giulietta</i>	111
<i>Lowell Gallagher</i> Juliet <i>incognita</i> : Berlioz's <i>symphonie dramatique</i> , Gounod's <i>Roméo et Juliette</i> , and the migration of Juliette's music into Hollywood film	125
<i>Vincenzina C. Ottomano</i> Oltre l'opera: la «teatralità trasfigurata» di <i>Romeo and Juliet</i> nella poetica di Pëtr Il'ič Čajkovskij	137
<i>Adriana Guarnieri Corazzol</i> La tragedia <i>Giulietta e Romeo</i> di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione	159
Riccardo Pecci «The Most Excellent and Lamentable Tragedy» del Terzo Reich: <i>Romeo und Julia</i> di Heinrich Sutermeister	171
<i>Michele Girardi</i> «There's a place for us»: Giulietta e Romeo nel West-Side	187
<i>Giordano Ferrari</i> Les jeux interdits de Roméo et Juliette	201
<i>Sandra Pietrini</i> Amarsi da morire: la scena finale di <i>Romeo e Giulietta</i> nell'iconografia dell'Ottocento	211
Indice dei nomi	231

Adriana Guarnieri Corazzol

La tragedia *Giulietta e Romeo* di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione

Zandonai è stato un musicista poco incline a fornire pubblicamente dettagli sui propri lavori; in merito alla genesi della sua *Giulietta e Romeo* dichiarava infatti all'epoca solo di aver provato il forte desiderio di creare un'opera omonima nell'Arena di Verona, intendendola come una «rappresentazione di amore leggendario e di morte generosa» offerta a una «moltitudine popolare»¹. L'aggettivo “popolare” esprimeva in sostanza l'intenzione del musicista di creare un'opera per molti e di successo, in anni in cui cominciava ad affacciarsi in Italia anche un teatro musicale d'avanguardia (d'élite, volutamente “impopolare”). Per un'indagine sui primi passi ufficiali della sua *Giulietta* è pertanto inevitabile partire da una nota (e tarda) testimonianza autobiografica di Giuseppe Adami sulle fonti da utilizzare per il libretto: l'idea di seguire “piuttosto la versione italiana” che il dramma di Shakespeare. Nel 1919 Adami era stato incaricato in prima battuta della stesura ma, dopo le riserve sul lavoro da lui già effettuato espresse da Nicola D'Atri², era stato affiancato da Arturo Rossato, che sarebbe in seguito rimasto unico autore del libretto. La frase di Adami suonava per intero così: «Si era ideata insieme [con D'Atri e Clausetti] la struttura di ‘Giulietta e Romeo’ con la concorde intenzione di seguire più la versione italiana che Guglielmo Shakespeare»³.

¹ La dichiarazione di Zandonai, comparsa in un articolo di Alberto Rovaldi del 10 dicembre 1923, è riportata in B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1983², pp. 103, 198 (nota 184). La parola “moltitudine” ci fa pensare naturalmente a D'Annunzio, del quale l'operista era, com'è noto, fervente ammiratore.

² Attivo come critico musicale in quotidiani («Il Mattino», «Corriere di Napoli», «La Tribuna», «Corriere della Sera») e periodici («Nuova Antologia», «Rivista d'Italia», «La Lettura»), responsabile della rassegna musicale per il «Giornale d'Italia» tra il 1901 e il 1914, Nicola D'Atri sarebbe stato allontanato dal consiglio d'amministrazione del «Giornale d'Italia» nel 1926, in seguito alla fascistizzazione del quotidiano: cfr. *Giornalismo italiano*, a cura e con introduzione di F. Contorbia, t. II (1901-1939), Mondadori, Milano 2007, p. 1726. In qualità di segretario particolare di Salandra lo ritroviamo ritratto in G. Forzano, *Come li ho conosciuti*, Edizioni Radio Italiana, Roma 1957, pp. 64-82.

³ G. Adami, *Poeti alle prese coi musicisti*, in «Il Popolo d'Italia», 18 marzo 1943, cit. in V. Bo-

L'idea di riutilizzare le fonti italiane, già praticata da altri in passato (Romani per tutti), suonava in quegli anni programmatica: se da un lato la scelta evidenziava la natura universale della vicenda, dall'altro si rivelava una precisa presa di posizione culturale in anni in cui il ricorso a classici della letteratura nazionale si verificava sempre più spesso (soprattutto nel campo della lirica da camera), in parallelo con l'indirizzo degli scrittori della «Ronda»⁴. Si trattava in sostanza di risalire nuovamente a due novelle italiane del Cinquecento: quella di Da Porto, pubblicata nel 1524 (poi nel 1530 in una seconda versione)⁵, derivata per il tramite di fonti orali da una prosa del *Novellino* di Masuccio Salernitano, e la nona della seconda parte delle *Novelle* di Matteo Bandello, pubblicata nel 1554⁶. La prima, di enorme successo, era stata una delle fonti dirette del dramma shakespeariano; la seconda ne era stata una fonte indiretta, tra molte altre, tramite traduzione⁷. L'operazione di Adami, Clausetti e D'Atri intendeva perciò rifarsi a fonti italiane dello stesso Shakespeare e contemporaneamente richiamarsi alle origini del melodramma in quanto opera dell'Ottocento. Il taglio presentava di fatto il doppio vantaggio di appoggiarsi a una drammaturgia "italiana" senza negarsi un contatto sottotraccia con il dramma shakespeariano per eventuali suggestioni⁸.

I drammi di Shakespeare erano stati già largamente riscoperti nell'Italia letteraria del primo Romanticismo e variamente utilizzati a teatro nel secondo, quello, apertissimo all'Europa, della Scapigliatura: una Scapigliatura sicuramente attratta dal saggio di Victor Hugo su Shakespeare del 1864⁹. Il drammaturgo era stato promosso con decisione in modo particolare da Arrigo Boito: nel libretto

najuti Tarquini, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, Ricordi, Milano 1951, p. 132. La partecipazione di Zandonai in quella circostanza non è documentata; è però da ritenere certa, poiché non si trattava di un operista disposto a sottostare a scelte non condivise.

⁴ Una rivista comparsa appunto nel 1919.

⁵ *Storia / di / Giulietta e Romeo / con la loro pietosa morte / Avvenuta già in Verona / nel tempo / del signor Bartolommeo della Scala / scritta / da Luigi Da Porto*: citata e discussa in questa sede nell'edizione del 1831 (per Gaspare Truffi, Milano).

⁶ *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti*. Si citerà qui il testo dalla seguente edizione: M. Bandello, *Giulietta e Romeo*, a cura di D. Perocco, Marsilio, Venezia 1993.

⁷ Sulle fonti del dramma di Shakespeare si veda in modo particolare J.L. Levenson, *Introduction* a W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 1-125: 1-15. Per interessanti osservazioni si veda anche G. Baldini, *Manualetto shakespeariano*, Einaudi, Torino 1964, pp. 202-217.

⁸ Nel corso della lavorazione Zandonai avrebbe espresso almeno in un caso la propria esigenza di mantenere il taglio drammaturgico shakespeariano: a proposito del «brivido di terrore» associato all'«accenno al veleno» di Giulietta nel contesto del finale secondo dell'opera. Cfr. V. Bonajuti Tarquini, *Riccardo Zandonai* cit., p. 135.

⁹ Il saggio è stato giustamente ricordato in F. Vittorini, *Shakespeare e il melodramma romantico*, La Nuova Italia, Firenze 2000, pp. 5-6.

dell'*Amleto* steso per Faccio, nelle traduzioni teatrali effettuate per Eleonora Duse e nei due libretti per Verdi (*Otello* e *Falstaff*); questi ultimi caldamente lodati anche dall'amico Camille Bellaigue in un vasto quadro complessivo di musiche shakespeariane (soprattutto francesi) tracciato in una recensione uscita nella «Revue de deux mondes» all'inizio del nuovo secolo¹⁰. In sostanza a Zandonai veniva offerta la prospettiva di un "ritorno all'antico" caratterizzato da continuità col melodramma "popolare" di primo Ottocento: a suo modo alternativa alla dimensione sperimentale adottata da Boito per l'ultimo Verdi.

Se consideriamo per altro verso quanto offre il panorama librettistico successivo, ci accorgiamo che quella scelta risultava abbastanza eccentrica nel quadro della produzione italiana del primo Novecento. Per limitarci a un solo caso, osserviamo che proprio il Rossato rimasto unico librettista della *Giulietta* congeda nello stesso 1922 una *Tempesta* in un prologo e tre atti per la musica di Felice Lattuada che porta esplicitamente l'indicazione «dalla commedia fantastica di Guglielmo Shakespeare»¹¹ e firmerà nel 1931 una *Bisbetica domata* per la musica di Mario Persico della quale ugualmente indicherà l'origine shakespeariana¹², evitando quindi la via proposta dai consiglieri di Zandonai e da lui accolta¹³.

Per chiudere la questione delle fonti resta da nominare una terza e importante presenza, quella del poemetto *Giulietta e Romeo* del poeta dialettale veronese Berto Barbarani, amico di Adami¹⁴: stando a Cagnoli, un testo decisivo per la «scintilla» musicale iniziale in virtù della sua aggraziata veronesità¹⁵. Si trattava dunque di un ulteriore elemento di italianità precisamente orientato in senso popolare e ribadito nel suo carattere di mito senza tempo, di *topos*: una morte d'amore determinata da ostacoli insormontabili, passata da Ovidio al romanzo greco al Medioevo (le vicende di *Ero e Leandro*, *Piramo e Tisbe*, *Tristano e Isotta*) e "fissata" poi cronologicamente dalla consacrazione dantesca nella *Commedia* (*Purgatorio*, VI, 106-108) nei nomi dei Montecchi e dei Cappelletti.

¹⁰ C. Bellaigue, *Shakespeare [sic] et la musique*, in «Revue de deux mondes», LXXIII, 5, 15 maggio 1903, pp. 428-445.

¹¹ Cfr. *La Tempesta*, un prologo e 3 atti (dalla commedia fantastica di G. Shakespeare) di Arturo Rossato, musica di Felice Lattuada (libretto), Ricordi, Milano 1922.

¹² Cfr. *La bisbetica domata*, quattro atti di Arturo Rossato, per la musica di Mario Persico, Casa Editrice Floreal Liberty di Rossi Arturo, Milano s.d. La fonte risulta esplicitata solo al momento della cessione della proprietà all'editore Ricordi: cfr. il programma di sala del Teatro Reale dell'Opera, stagione 1930-1931, p. 9: «*La bisbetica domata* / (dalla commedia di W. Shakespeare / Quattro atti di Arturo Rossato / Musica di Mario Persico / (Proprietà G. Ricordi e C.)».

¹³ Notiamo anche, tra parentesi, che Lattuada, contrariamente a Zandonai e Persico, affronterà non il giovane ma un tardo Shakespeare.

¹⁴ Nato nel 1872, morto nel 1945, è autore delle due raccolte di poesia dialettale *I due sogni* e *I due canzonieri*. Per un profilo si veda l'accurata nota del *Dizionario letterario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Bompiani, Milano 1956, t. I (A-F), p. 171, col. 1.

¹⁵ Cfr. Cagnoli, *Riccardo Zandonai* cit., pp. 104, 199 (nota 190).

Passando a un esame di quelle fonti dichiarate principali consideriamo innanzitutto, brevemente, i caratteri della novella di Da Porto. Il racconto è introdotto da un Prologo che ne mima finemente l'origine orale: un «arciere veronese», presentato come molto loquace, narra allo scrivente la vicenda dei «due nobili amanti [...] guidati a una morte misera e pietosa», allo scopo di illustrare quanto l'amore possa essere fatale¹⁶. Segue la vicenda, scandita come altrove nella sequenza di eventi indicata dagli studiosi shakespeareiani in quanto comune a tutte le versioni che precedono il dramma:

- 1) amore iniziale di Romeo per una donna che non lo ricambia;
- 2) festa in casa Capuleti: incontro, amore a prima vista;
- 3) incontro degli innamorati in casa di Giulietta (scena del balcone) e pianificazione del matrimonio;
- 4) prosecuzione della pianificazione con l'aiuto di Frate Lorenzo;
- 5) sfida Capuleti / Montecchi e morte di Tebaldo: Romeo al bando;
- 6) incontro di congedo di Romeo e Giulietta;
- 7) i genitori Capuleti combinano un matrimonio per Giulietta;
- 8) Giulietta chiede aiuto a Frate Lorenzo (pozione);
- 9) morte presunta di Giulietta riferita a Romeo;
- 10) scena nella tomba: entrambi muoiono;
- 11) intervento dell'autorità (giustizia);
- 12) riconciliazione delle famiglie¹⁷.

Alla luce di questi dodici elementi “imprescindibili”, quello di Da Porto appare un racconto poco incline nel complesso alle divagazioni e però interessante nella presentazione di alcuni personaggi, proposti nelle loro ragioni psicologiche e sociali; a cominciare dalla figura di Frate Lorenzo, accuratamente definita nelle sue motivazioni e illustrata anche nella sua peculiarità di «sperimentatore» di filtri magici:

Era questo Frate dell'Ordine Minore di Osservanza, filosofo grande, e sperimentatore di molte cose, così naturali, come magiche; ed in tanta stretta amistà con Romeo si trovava che la più forse in que' tempi tra due in molti luoghi non si saria trovata. Perciocché volendo il Frate ad un tratto ed in buona opinione del suo volgo restare, e di qualche suo diletto godere, gli era convenuto per forza d'alcun gentiluomo della città fidarsi; tra' quali questo Romeo, giovane temuto, animoso e prudente avea eletto; ed a lui il suo cuore, che a tutti gli altri fingendo tenea celato, nudo avea scoperto. Perché trovato da Romeo liberamente gli fu detto, come disiava d'aver l'amata giovane per donna, e che insieme aveano costituito lui solo dover essere secreto testimonio del loro sposalizio, e poscia mezzano a dover fare, che il padre di lei a questo accordo

¹⁶ *Storia / di / Giulietta e Romeo [...] scritta / da Luigi Da Porto* cit., p. 6.

¹⁷ Cfr. Levenson, *Introduction* cit., p. 5.

consentisse. Il Frate di ciò contento fu, sì perché a Romeo niuna cosa avria potuto negare, sì anco perché pensava, che forse ancora per mezzo suo saria questa cosa succeduta in bene; il che di molto onore gli saria stato presso il signore, ed ogni altro che avesse desiato queste due case veder in pace¹⁸.

Pur ben articolato, il racconto fino a una certa altezza risulta ridotto all'osso; senonché – sorprendentemente – il ritmo della narrazione si trasforma profondamente entrando nel dettaglio degli accadimenti dentro l'arca, che risultano quasi ripresi al rallentatore. Sono pagine percorse da più che un sospetto di necrofilia; pagine che pur contemplando due soli “punti” su dodici coprono quasi il cinquanta per cento dello spazio complessivo della narrazione¹⁹, e dove il passo finale (la morte di Giulietta) descrive una tecnica di “morte d'amore” fisiologicamente improbabile, dunque straordinaria, mitica, nonostante il taglio realistico:

voltatasi al giacente corpo di Romeo, il cui capo sopra un origliere, che con lei nell'arca era stato lasciato, posto avea, gli occhi meglio rinchiusi avendogli, e di lacrime il freddo volto bagnando, gli disse: «Che debb'io senza te in vita più fare, signor mio? E che altro mi resta verso te, se non con la mia morte seguirti? Niente altro al certo, acciocché da te, dal qual solo la morte mi potea separare, essa morte separare non mi possa». E detto questo, la sua grande sciagura nell'animo recatasi, e la perdita del caro amante ricordandosi, diliberando di più non vivere, raccolto a sé il fiato, ed alquanto tenutolo, e poscia con un gran grido fuori mandandolo, sopra il morto corpo morta si rese²⁰.

Passando alla novella di Bandello, vediamo anzitutto che i dodici “luoghi” sono ugualmente presenti ma esposti in maniera più distesa, in una lingua e in un ritmo narrativo brillanti, anche se prodotti con minime varianti rispetto a Da Porto: dalle riflessioni di Lorenzo in merito alla pozione al suo rapporto personale con Romeo, il cui carattere baldanzoso è finemente individuato e descritto. Proprio nel corso del colloquio tra il frate e il giovane protagonista emerge l'elemento narrativo più importante dell'intera vicenda, che fa capo a Lorenzo quale *deus ex machina* negativo. “Nessuno deve sapere” (che la morte di Giulietta sarà solo apparente) è la sua raccomandazione e insieme il fulcro della futura catastrofe. Motivato psicologicamente in tutti i passaggi (notevole soprattutto quello del rimorso di Romeo alla notizia della – falsa – morte), il racconto lungo di

¹⁸ *Storia / di / Giulietta e Romeo [...] scritta / da Luigi Da Porto cit.*, p. 9.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 13-18.

²⁰ *Ivi*, p. 17. Nel dramma shakespeariano la morte di Giulietta, per pugnale, sarà decisamente più “vera”. Per un commento si veda per tutti H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, Milano 2003, p. 57 (ed. or. *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York 1998), che parla di un «amore irriducibile che muore [...] della propria intensità».

Bandello si avvia ai punti 10 e 11 dello schema partendo dai funerali di Giulietta, anche qui per un'anticipazione (quasi una preguastazione) di necrofilia:

Ma torniamo a Verona. Portata la giovane a la chiesa e cantati solennemente gli ufficii dei morti, come è il costume in simili essequie di farsi, fu circa mezz'ora di notte messa ne l'avello. Era l'avello del marmo molto grande fuor de la chiesa sopra il cimitero, e da un lato era attaccato ad un muro che in un altro cimitero aveva da tre in quattro braccia di luogo murato, ove quando alcun corpo dentro l'arca si metteva, si gettavano l'ossa di quelli che ivi primieramente erano seppelliti, ed aveva alcuni spiragli assai alti da la terra. Come l'arca fu aperta, fra Lorenzo fece tantosto in una de le bande de l'avello ritirar il corpo di Tebaldo, il quale perché di natura era stato molto magro ed a la morte aveva perduto tutto il sangue, poco era marcito e non molto putiva. Fatta poi spazzar l'arca e nettare, avendo egli la cura di far la giovane seppellire, dentro ve la fece quanto più soavemente si puoté distendere e porle un origliero sotto il capo²¹.

Se per Da Porto possiamo parlare di realismo, con Bandello verrebbe spontaneo parlare di naturalismo. Anche qui la scena nella tomba con le due morti risulterà lunghissima nell'economia complessiva (nella variante di una morte di Giulietta "per dolore"), a partire dal momento in cui Romeo, aiutato da Pietro, apre la tomba²².

Shakespeare avrebbe tratto dai testi di Da Porto e Bandello il massimo giovinamento, accogliendo idee narrative comuni ai due autori e trasformandole in elementi drammaturgicamente potenti: in modo particolare la «recita della morte preventiva» di Giulietta anticipata dal frate²³, il contrasto tra il tema della festa e quello della morte, e – su tutto – il motore tragico dello scioglimento del dramma rappresentato dal tema della lotta contro il tempo²⁴. In quel dramma e sulla scena sarebbero risultati dominanti i grandi contrasti (grazia e ferocia, intimità e pubblicità, interni ed esterni, lentezza dell'attesa e velocità dell'azione), in virtù di uno stile che è stato definito un «pluristilismo consapevole»²⁵.

Alternanza e contrasto degli elementi scenici e di quelli musicali (soli/tutti, concitazione/idillio e così via) risultano all'inizio del Novecento ancora praticati in un teatro musicale italiano che intenda rivolgersi al grande pubblico, seppure modernamente inquadrati nel tessuto continuo del discorso strumentale. Tutto questo vale in generale; ma per noi è interessante piuttosto considerare su quali pilastri Zandonai e Rossato abbiano costruito quest'opera in tre atti, indicata co-

²¹ Bandello, *Giulietta e Romeo* cit., pp. 80-81.

²² Cfr. ivi, p. 84.

²³ Su cui si veda, *Introduzione a W. Shakespeare, Romeo e Giulietta*, a cura di A. Lombardi, Feltrinelli, Milano 2017, pp. VII-XII: VIII.

²⁴ Cfr. ivi, pp. 180-183.

²⁵ Sull'argomento si veda Baldini, *Manualetto shakespeariano* cit., pp. 220-221.

me «tragedia». Anche i protagonisti sono solo tre (Giulietta, Romeo e Tebaldo), con l'aggiunta di due importanti caratteri comprimari (Isabella, fante di Giulietta; il Cantatore, una figura di aedo che si richiama all'antico). Le specificazioni di coro sono quattro (Montecchi, Capuleti, Fanti, Maschere), i personaggi secondari sette. Privilegiando la varietà di luogo, l'azione (come nelle fonti) si svolge tra Verona e Mantova.

Secondo un taglio che possiamo definire verista²⁶, il primo atto è principalmente descrittivo e d'ambiente: due osterie fungono da opposti ritrovi dei Capuleti e dei Montecchi, con andirivieni di Maschere che si avviano al ballo. L'azione si costruisce intorno ai contrasti delle due fazioni, incarnate da Tebaldo (il violento) e dal Mascherato (Romeo, il paciere); il grido di un banditore avvia poi l'atto alla scena d'amore (con scala di seta): interrotta dalle Maschere, ripresa (con bacio e giuramento) e conclusa dal suono delle campane. Un coretto di donne fuori scena, accompagnato dalla celesta e dalle campane, chiude l'atto su un canto modale in dialetto veronese, ripreso poi in eco ancora più lontano²⁷. Si tratta dunque di un atto diviso in due parti di carattere opposto (contrasti e baruffa / incontro d'amore), punteggiato da un capo all'altro da momenti di corralità dislocata. Il testo del libretto, in versi che tendono alla prosa (endecasillabi qua e là scanditi da un settenario), è "di servizio" (più da ascoltare che da leggere, tranne che nel diffuso scenario), ma eccellente sul piano dell'espressione letteraria²⁸.

Anche lo scenario del secondo atto è ampio²⁹: mette in campo parecchi elementi che ritmeranno un'azione articolata e frastagliata (cortile, muraglia, giardino, portico con porta praticabile, pozzo, casa rustica) e anticipa alla fine la *vivuoła* fuori scena suonata dal Cantatore che si avvicina³⁰. In questo caso ab-

²⁶ Sul tema, considerato nell'intera produzione di Zandonai, si veda R. Chiesa, *Componenti veriste della teatralità di Riccardo Zandonai*, in *Atti del convegno "La teatralità in Zandonai" (Rovereto 1990)*, Zanibon, Padova 1990 («Quaderni zandonaiiani», 2), pp. 43-55.

²⁷ «Bocoleto de rosa / spanio ne l'orteselo d'un convento / l'è la to boca cara e picinina / e mi voria cambiarme el core in vento / per venir pian piano stamatin / la to boca a basar»: *Giulietta e Romeo*, tragedia in tre atti, libretto di Arturo Rossato, musica di Riccardo Zandonai (spartito), Ricordi, Milano-New York 1922, pp. 116-120.

²⁸ Cfr. *Giulietta e Romeo*, tragedia in tre atti, libretto di Arturo Rossato, musica di Riccardo Zandonai (libretto), Ricordi, Milano-New York 1922.

²⁹ A proposito di questi scenari si è parlato di minuzia descrittiva (G. Melchiori, *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*, Bulzoni, Roma 2006); ma, se confrontati con gli scenari dannunziani o di certo Illica, quelli di Rossato risultano del tutto sorvegliati.

³⁰ Cfr. *Giulietta e Romeo* cit. (libretto), p. 29. Nello spartito lo strumento (una *vivuoła*, strumento usato in Italia nelle corti e nelle famiglie patrizie nel Trecento) è sostituito però da un organetto (pp. 122-123 e 125). Sulla presenza di strumenti antichi in questa partitura di Zandonai e sulla consuetudine esecutiva degli stessi si veda M. Tiella, *Gli strumenti e la musica antica in "Francesca da Rimini" e "Giulietta e Romeo"*, in *Riccardo Zandonai. Atti del convegno (Rovereto, 29-30 aprile 1983)*, a cura di R. Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 307-310.

biamo un coro d'apertura (le Fanti) con carattere di festa (la Pasqua), alternato alle voci di Giulietta e Isabella, che prelude a un "gioco del torchio" a vista: il passaggio della fiaccola di mano in mano, cioè una danza a cerchio. Segue il duetto tra un minaccioso Tebaldo (che è a conoscenza della relazione amorosa) e una Giulietta sdegnosa e piangente che gli conferma la serietà dell'impegno preso. Mentre giungono da lontano voci di Capuleti armati e Tebaldo lotta con il capuleto Gregorio, si avvia un altro duetto tra i due "sposi per promessa", che si accordano per l'indomani (Romeo era nascosto nella casa). Ma irrompe Tebaldo, che offende la cugina con linguaggio crudo («druda», «svergognata»)³¹, sfida Romeo a duello e muore. Aiutato da Giulietta Romeo fugge, il palazzo Capuleti si arma; tamburi (in scena ma lontanissimi) si avvicinano, mescolati a voci lontane; il banditore annuncia la pena di morte per chi si sia macchiato di assassinio. In un duetto con Isabella Giulietta decide la propria sorte: berrà quella bevanda, sarà «come morta»³², poi potrà fuggire. Quanto il primo atto era descrittivo e di atmosfera, altrettanto questo secondo è costruito per continui colpi di scena.

Il terzo atto si apre su una Mantova al tramonto: un piazzale rustico con pergolato e andirivieni policorali di venditori, Folla e Gente sul carro per la "Sagra di Santo". Una «sonagliera da cavalli» introduce un Fante che annuncia l'arrivo di Romeo; il Cantatore, accompagnandosi con un liuto, intona una melodia popolare scandendone l'attesa. Romeo, sopraggiunto, aspetta notizie da Verona; con bella soluzione drammaturgica, intonando versi in dialetto del poemetto di Barbarani³³ e sempre accompagnandosi al liuto il Cantatore riferisce la (falsa) notizia della morte di Giulietta. Lampi e tuoni annunciano il temporale; Romeo, prima di ripartire, gli chiede di ripetere il canto («Done, piani»), ma «piano»³⁴. L'Intermezzo (la famosa *Cavalcata*, anch'essa desunta dal poemetto di Barbarani) lo porta con veloce cambio di scena a vista al chiostro di Verona che ospita la tomba di Giulietta e si trova dietro una cancellata chiusa, proponendo "in esterni" la conclusione della vicenda³⁵. Dopo un'aria d'implorazione in quintine di endecasillabi Romeo beve il veleno; Giulietta si alza, apre il cancello e avvia l'ultimo duetto d'amore, durante il quale Romeo rivela il proprio stato; al suono delle campane dell'alba e con Voci dal chiostro sullo sfondo (il coretto dialettale e modale già intonato da fuori scena alla fine del primo atto: «Bocoleto de rosa») il duetto riprende. Romeo delira, Giulietta cade su di lui morendo d'amore. Di-

³¹ *Giulietta e Romeo* cit. (libretto), p. 46.

³² Cfr. *ivi*, p. 50.

³³ «Done, piani, ché Amor pianse in segreto [...]»: *ivi*, p. 60.

³⁴ *Ivi*, p. 63.

³⁵ Per decisione degli autori (Zandonai soprattutto), a causa della difficoltà di reggere teatralmente una scena lunghissima in un ambiente buio.

versamente dalle fonti, i due trapassi risultano quindi contemporanei. Elaborando liberamente quei testi, anche quest'ultimo atto acquista una propria coerenza scenica e narrativa: ne risulta una drammaturgia compatta, tutta percorsa da interventi corali e strumentali dislocati; retta da una programmatica stereofonia dove la coralità "popolare" talora crea l'azione (la falsa notizia della morte) e alla fine abbraccia e accompagna alla morte i protagonisti.

Ci troviamo in definitiva di fronte a una tradizione di verismo librettistico liricizzato che abbonda in cori partecipi, cantari in scena e fuori scena, animazione di gruppi disparati e numerosi, quale contrappeso a una tematica violenta di fazioni in lotta, sfide mortali e doppio suicidio³⁶. La vicenda risulta di fatto ingentilita dal rimando sonoro fra interno ed esterno e da una coralità popolarreggiante che ha qua e là una funzione di coro tragico greco; inoltre da indicazioni di scena minuziose e diffuse, che presumono una messa in scena accurata e dispendiosa. La lettura del libretto fa presagire, in sostanza, un'opera composta per un pubblico di tradizione ma amante dei dettagli, e caratterizzata, nella scelta delle fonti e nella strumentazione, da una programmatica propensione per l'"antico".

Né il libretto né l'opera hanno richiamato finora giudizi granché positivi in merito alla sua drammaturgia³⁷; qualunque ne sia il giudizio, questa *Giulietta* si rivela in ogni caso interessante a livello genetico, nelle pieghe della lavorazione. Per quanto riguarda quest'ultima disponiamo infatti di abbondanti testimonianze che fanno capo agli epistolari editi di Zandonai o a studi che hanno utilizzato quelli inediti, permettendo di cogliere i rapporti intercorsi tra gli autori.

Nella storia del melodramma protagonisti sono sempre stati, in vario ordine di peso, il librettista, l'operista e l'editore; ma nel caso di questa «tragedia» ci troviamo di fronte a un terzetto particolare (partito oltretutto come un quartetto). Clausetti e Valcarengi, subentrati a Tito Ricordi, restano di fatto sullo sfondo dell'operazione *Giulietta*, mentre vi partecipa attivamente una figura di "consigliere" (non nuova peraltro nella vicenda di Zandonai). L'intera questione, affrontata dal punto di vista più generale della genesi delle sue opere, è presente in un saggio di Emmanuelle Bousquet che ha confermato la centralità di un amico di Zandonai di vecchia data³⁸, Nicola D'Atri, sulla base delle lettere inedite

³⁶ Per un inquadramento (positivo) dell'opera in chiave veristica si veda G. Schmidgall, *Shakespeare and opera*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990, pp. 292-293.

³⁷ Per una valutazione complessiva si vedano F. Nicolini, *I libretti delle opere di Riccardo Zandonai: modelli e figure fra tradizione e modernità*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte. Atti della giornata di studio (Rovereto, 11 novembre 1994)*, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 1995, pp. 105-117; G. Lanza Tomasi, "Giulietta e Romeo" e il ritorno all'antico, in *Riccardo Zandonai. Atti del convegno (Rovereto, 29-30 aprile 1983)* cit., pp. 189-202.

³⁸ A partire dal 1912.

conservate nella Biblioteca civica di Rovereto, con particolare riferimento alla «cohabitation» D'Atri-Zandonai-Rossato, dalla quale risulta che il librettista ha svolto un ruolo di esecutore piuttosto che di drammaturgo³⁹.

In questa attenta ricostruzione i ruoli risultano chiari: Zandonai propone il piano drammaturgico, D'Atri solleva continue riserve, Zandonai ne ascolta i rilievi ma poi mantiene le posizioni, Rossato esegue da librettista già abile. Quando necessario, tutti e tre resistono alle obiezioni degli editori, con i quali è D'Atri a tenere i rapporti. A proposito di *Giulietta* le sue osservazioni risultano spesso pesanti, come possiamo ricavare da una delle tante lettere di risposta dell'operista:

Caro Nicolino, la vostra lettera è giunta qui mentre i facchini stavano collocando nella mia stanza di albergo il pianoforte sul quale contavo di creare le prime scene dell'atto 2° di Giulietta. Ahimè, quale bocciata mi avete dato! Comunque anche la scena della primavera dovrebbe scomparire! Addio organico, addio contrasto nella drammaticità della scena dell'attesa; addio giullare, addio ancelle, addio un sacco di cose⁴⁰.

Con una politica di resistenza passiva Zandonai strapperà evidentemente il "permesso" di realizzare la sua idea in quel punto.

Se ci spostiamo sul versante dell'epistolario edito, troviamo a conferma le comunicazioni di Zandonai a Lino Leonardi (consigliere, mentore e grande amico del musicista, suo corrispondente fin dal 1897). Una lettera del novembre 1920 esprime per il testo del secondo atto del libretto un'ammirazione («bellissimo, di grande efficacia scenica») in grado di cancellare i dubbi che l'amico aveva forse avanzato⁴¹. E un'altra di Zandonai del 23 febbraio 1922, scritta in occasione della prima dell'opera, dichiara tutta la soddisfazione dell'operista per il lavoro compiuto:

Giulietta ha appassionato Roma in modo strano e inaspettato: ha sollevato discussioni a sangue e ha fatto correre perfino dei cazzotti... Ma ha preso per il collo il pubblico e ha vinto tutti in modo da vedermi orgoglioso veramente. Ti cito cifre: 4 recite fatte finora con una media di 42,000 lire per recita. Mi sembra che non occorra

³⁹ Si veda E. Bousquet, *Les drames lyriques de Riccardo Zandonai. La plurivocauté dans le processus créatif*, in *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?*, a cura di F. Decroisette, PuV, Paris 2010, pp. 273-300: 281.

⁴⁰ Lettera di Zandonai a Nicola D'Atri del 7 marzo 1921, cit. *ivi*, p. 291.

⁴¹ R. Zandonai, *Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, a cura di C. Leonardi, Longo, Rovereto 1983, n. 144, pp. 159-160. Una nota del curatore alla lettera precedente (pp. 198-199) riassume la vicenda dell'avvicendamento dei librettisti: scontento del lavoro di Adami, D'Atri aveva proposto di accoppiarlo a Rossato; avendo Adami rifiutato, Rossato era rimasto l'unico librettista.

altro per stabilire il successo. E l'opera è veramente bella; solleverà altre discussioni, ma vincerà il mondo⁴².

Da questo passo ricaviamo anche il metro di Zandonai nel valutare le proprie opere: la priorità va al gradimento del pubblico in quanto successo economico, il valore artistico è ad esso strettamente collegato.

Quella convinzione doveva essere tanto più appagante in quanto arrivava a conclusione di un percorso tormentato. Ne fa fede anche uno studio di Diego Cescotti, precedente quello di Emmanuelle Bousquet, che ricostruiva l'intero percorso del compositore appoggiandosi ugualmente all'epistolario inedito. Relativamente a quella fase della carriera, lo studio parlava della necessità di Zandonai di compiere una svolta esistenziale, alla quale D'Atri sovrintendeva con la "sollecitudine" che ormai conosciamo⁴³. L'intervento, preliminare al futuro epistolario ancora inedito, si muoveva su un ventennio di lettere di Zandonai a D'Atri (1923-1942), coprendo l'intero arco della collaborazione Zandonai-Rossato. Vi possiamo così leggere il seguito della lettera di Zandonai del 7 marzo 1921, a completamento della testimonianza di pena-e-ribellione dell'operista in merito alle osservazioni dell'amico "consigliere":

Troppe preoccupazioni e troppe analisi: con le une e con l'altra non si creerà nemmeno una canzonetta napoletana! Viva la faccia della mia incoscienza dalla quale sono nate *Francesca*, *Conchita* e tante altre cose che i moderni trovano passabili ma che i posteri ammireranno anche di più. [...] io ho una grande paura di stancarmi di *Giulietta* e temo perfino di essere vicino al punto di farla saltare dalla finestra. Ora io domando a voi: debbo lavorare o debbo aspettare che il libretto sia finito? E quando sarà finito andremo avanti o continueremo a distruggere domani quello che si è fatto oggi? Nicolino, datevi pace! Convincetevi che la perfezione non esiste, e se pure esiste, è una cosa relativa come tutto ciò che è stato creato dall'uomo. Oppure esiste e non si vede che dopo, assai dopo... Ma questo dopo lasciatelo venire, se no saremo morti prima di averlo raggiunto⁴⁴.

⁴² Lettera del 23 febbraio 1922, *ivi*, n. 153, p. 165. L'opera era stata bersaglio dei "modernisti", che avevano organizzato un parapiglia di protesta in sala; nel libro citato di V. Bonajuti Tarquini si parla in effetti di «serata di battaglia» (p. 142). Particolarmente negativa era stata la recensione di Bruno Barilli uscita sul «Tempo» di Roma. Sull'argomento si veda D. Cescotti, *Zandonai e la stampa romana*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte* cit., pp. 119-125.

⁴³ Cfr. D. Cescotti, *Zandonai-Rossato-D'Atri e la ricerca di una modernità possibile*, in *Zandonai nella cultura del XX secolo. Nuove prospettive degli studi zandonaiiani alla luce degli epistolari inediti. Atti del convegno (Rovereto, 30 ottobre 2004)*, a cura di D. Cescotti e A. Romagnoli, Alcion, Lavis 2009, pp. 85-104: 95.

⁴⁴ Questa lettera di risposta è riprodotta integralmente in un'altra sezione degli stessi Atti: *Appendice. Letture scelte a più voci dagli epistolari*, a cura di D. Cescotti, *ivi*, pp. 137-157: 143.