



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 CINÌ

*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](mailto:info@paginasc.it)

*facebook account*

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

*twitter account*

<http://twitter.com/EdizioniPagina>

# Indice

<i>Maria Ida Biggi</i> Introduction	VII
<i>Shaul 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

*Maria Ida Biggi\**

## Introduction

The Fondazione Giorgio Cini Institute of Theatre and Opera very enthusiastically welcomed the idea of taking part in the European project entitled *Shakespeare In and Beyond the Ghetto: Staging Europe Across Cultures*, devoted to the great playwright who has always symbolised theatre worldwide. The aim was to explore, develop and disseminate Shakespeare's work as a way of marking both the 400<sup>th</sup> anniversary of his death and the 500<sup>th</sup> anniversary of the foundation of the Venice Ghetto. Given the importance of these historic anniversaries, an ambitious, wide-ranging programme of events was devised in line with the proposed objectives.

Besides the project leader Ca' Foscari University, Venice, other prestigious international institutions were involved in the events: the University of Warwick, Queen Mary University, London, the Ludwig-Maximilians-Universität, Munich and the Tony Bulandra Theatre, Targoviste. In the context of this three-year project (2016-2018), the Fondazione Giorgio Cini organised and coordinated a summer school, two workshops and a large international scholarly conference, the proceedings of which are published here.

In July 2016, in collaboration with Ca' Foscari University, Venice and under the patronage of the Committee for Five Hundred Years of the Venice Ghetto, the Institute of Theatre and Opera organised the second edition of the *Shakespeare in Venice Summer School. The Shylock Project*: a two-week programme of intensive studies involving many internationally renowned experts and university teachers with numerous events also open to the public. The first edition of the Summer School, in 2015, had initiated the three years of celebrations, while the 2016 Summer School was held in concomitance with the first ever staging of Shakespeare's *Merchant of Venice* in the Venice Ghetto by the American-based

\* Professor at Ca' Foscari University, Venice, and Director of the Fondazione Giorgio Cini Institute of Theatre and Opera.

company La Compagnia de' Colombari, Campo del Ghetto Novo, 26 July – 1 August 2016.

The first of the workshops promoted by the Fondazione Cini was held on the Island of San Giorgio in November 2016. Entitled *Shylock after Shylock – Shakespeare's Masks* and coordinated by the Compagnia Pantakin from Venice, it focused on some Shakespearian characters and the way they had been influenced by the *maschere* (“masks” or stock characters) of Commedia dell'Arte.

As part of the second workshop, *The Music of the Merchant*, the Lucidarium Ensemble led classes on singing, wind instruments, tambourines and historical percussion to create a journey into the soundscape of 16<sup>th</sup>-century Venice. On the Island of San Giorgio from 24 to 30 July 2017, the musicians addressed a repertoire of dances and *mascherate* associated with Commedia dell'Arte and Carnival, Jewish songs, and liturgies and paraliturgies from the Hebrew oral tradition.

The last event promoted by the Institute of Theatre and Opera was a conference on “Shakespeare in Opera. Rewritings and Productions of *Romeo and Juliet* and *The Merchant of Venice*”. The conference set out to explore operatic versions of the two Shakespearean plays. Musicologists, drama historians and playwrights analysed the contexts in which the musical productions of Shakespeare's plays developed. In fact, from the early 17<sup>th</sup> century to the present day, they have been a constant source of inspiration for librettists and composers. During the conference, an abridged version of *The Merchant of Venice* was performed by Davide Lorenzo Palla and staged as part of the *Tournée da Bar* project.

The involvement of the Institute and my own personal commitment have reached completion with the publication of these proceedings, which we hope will go to form the initial legacy that an international project of this calibre must inevitably aspire to create.

*Shaul Bassi\**

## Foreword

Two landmark anniversaries coincided in 2016: the 400<sup>th</sup> anniversary of William Shakespeare's death and the 500<sup>th</sup> anniversary of the foundation of the Jewish Ghetto of Venice, a place that provided the world with the concept of the "ghetto", as well as the historical backdrop to Shakespeare's controversial play, *The Merchant of Venice*. The Creative Europe project *Shakespeare In and Beyond the Ghetto: Staging Europe Across Cultures* drew on these two momentous events to reflect and respond creatively to the legacy of European racism and tolerance, and to the remarkable variety of cross-cultural exchanges engendered by the Ghetto's creation and the performance of Shakespeare's play. The Ghetto and Shakespeare's play are fundamentally *ambivalent* documents of European civilization, operating both as instruments of intolerance *and* catalysts for cultural exchange. The project focal point was the first ever promenade production of *The Merchant of Venice* in the Ghetto, a historic premiere that brought into a creative relationship two milestones of European intangible and tangible heritage. The various artistic and civic components of the play and the performance were then given a broader European dimension through various symposia and artistic workshops, programmed across three years and four countries. Six partners cooperated: Ca' Foscari University of Venice (project leader), Fondazione Giorgio Cini (Venice), University of Warwick, Queen Mary University of London, Ludwig-Maximilians-Universität München, and Tony Bulandra Municipal Theatre in Târgoviște, Rumania.

The Institute of Theatre and Opera at Fondazione Giorgio Cini played a key role. It hosted the *Shakespeare in Venice Summer School*, where leading scholars joined the Colombari company to prepare the performance in the Ghetto, and three workshops. *Shakespeare in Opera* gave an opportunity to analyze the relationship and contexts of Shakespeare and Opera, starting from the fact that *The*

\* Professor at Ca' Foscari University, Venice, and *Shakespeare In and Beyond the Ghetto* project leader.

*Merchant of Venice* has had little representation in the operatic tradition compared to other plays, especially *Romeo and Juliet*, which has the lion's share in this rich collection. Since the last stage of the project focuses on the multimedia dissemination of its outcomes, the partners gratefully welcome the publication of this important volume, which both charts the history of and sheds new light on the impact of one of Shakespeare's most famous plays on various European musical and operatic traditions. The constant cooperation between scholars and artists that has characterized the project since its inception make us wish that this book will also inspire new musical works devoted to Shakespeare's oeuvre and *The Merchant of Venice* in particular.

Michele Girardi

## Il viaggio musicale di Romeo e Giulietta nel mondo dell'opera lirica

Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,  
Monaldi e Filippeschi, uom senza cura:  
color già tristi, e questi con sospetti!

(*Purgatorio*, VI, 106-108)

Gli specialisti, di letteratura teatro e musica, hanno più volte affrontato il tema dei lavori nei vari generi musicali (opere, balletti, musica strumentale e vocale) tratti dalle vicende raccontate da William Shakespeare, sia nella forma di esaurienti cataloghi<sup>1</sup>, talora monumentali<sup>2</sup>, sia in volumi dotati di una prospettiva critica di più vasto respiro<sup>3</sup> estesa fino a manifestazioni moderne come il *Jazz*<sup>4</sup>, arrivando fino al rapporto fra l'attuale civiltà di massa con il Bardo e le più aggiornate condizioni esecutive<sup>5</sup>.

Fra i musicologi si sono distinti in maniera particolare gli studiosi inglesi. Edward J. Dent che, trattando le interpretazioni "moderne" (pubblica nel 1916) si dedica principalmente alle musiche di scena per i *plays shakespeareiani*<sup>6</sup>, e riconosce alla partitura di Mendelssohn per *Midsummer Night's Dream* il ruolo di spartiacque per un nuovo rapporto fra il teatro del Bardo e il XIX secolo, anche per aver favorito l'approccio di Weber (*Oberon*, 1825). Il primo a enumerare e commentare in maniera concisa ma efficace opere e altri generi musicali in relazione ai lavori teatrali è un musicista, Christopher Wilson<sup>7</sup>, autore di un agile

<sup>1</sup> Cfr. E.R. Hotaling, *Shakespeare and the Musical Stage: A Guide to Sources, Studies, and First Performances*, G.K. Hall, Boston 1990; A. Graham, *Shakespeare in Opera, Ballet, Orchestral Music and Song*, Mellen, Lewiston-Queenston-Lampeter 1997.

<sup>2</sup> Cfr. *A Shakespeare Music Catalogue*, a cura di B.N.S. Gooch e D. Thatcher, 5 voll., Clarendon Press, Oxford 1991.

<sup>3</sup> *Shakespeare in Music*, a cura di P. Hartnoll, MacMillan, London 1964; G. Schmidgall, *Shakespeare and Opera*, Oxford, Oxford University Press 1990; *Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*, a cura di M.T. Burnett, A. Streete e R. Wray, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, in particolare la parte II *Shakespeare and Music*, pp. 119-236.

<sup>4</sup> J. Sanders, *Shakespeare and Music: Afterlives and Borrowings*, Polity, Cambridge 2007.

<sup>5</sup> *Shakespeare After Mass Media*, a cura di R. Burt, Palgrave, Basingstoke 2002; *Shakespeare, Music and Performance*, a cura di B. Barclay, D. Lindley, Cambridge University Press, Cambridge 2017.

<sup>6</sup> E.J. Dent, *The Musical Interpretation of Shakespeare on the Modern Stage*, in «The Musical Quarterly», vol. 2, n. 4, 1916, pp. 523-537.

<sup>7</sup> Cfr. C. Wilson, *Shakespeare and music*, The Stage office, London 1922.

dizionario ragionato. Winton Dean<sup>8</sup>, studioso attivo in campi differenti, è peraltro quello che argomenta con piglio critico più interessante, tenendo conto della tradizione inglese ma spaziando agilmente fra stili e generi. In ambito italiano si apprezza il contributo del grande anglista e appassionato d'opera Giorgio Melchiori, al quale abbiamo reso omaggio citando il titolo del suo volume in quello nostro<sup>9</sup>.

Nel progettare il convegno insieme a Maria Ida Biggi, con l'intenzione di trattare in maniera concisa ma completa uno solo fra i lavori di Shakespeare, la nostra scelta è caduta su *Romeo and Juliet*, che secondo il *New Grove of Opera*, uscito peraltro nel 1992, contava venticinque intonazioni<sup>10</sup>. Abbiamo allargato la lista a trentadue, dal 1773 al 1991, contando anche testi che si rifanno al mito per come è narrato nelle principali fonti italiane di Shakespeare – le novelle di Da Porto (1530) e Bandello (1554) – e drammi che fungono da tramite fra il Bardo e l'epoca romantica, come quello di Jean-François Ducis – *Roméo et Juliette* (1772) –, decidendo inoltre di convocare per il convegno a San Giorgio studiosi affermati in varie discipline, insieme a un nucleo di giovani che hanno portato una nota di freschezza<sup>11</sup>. Abbiamo poi scelto di trattare solo le opere liriche, escludendo i balli (fra cui giganteggia *Romeo i Džul'etta* di Prokof'ev) e la musica strumentale e vocale (dunque manca la *symphonie dramatique* di Berlioz, di cui ci fornisce una traccia il saggio di Gallagher), con l'eccezione di Čajkovskij, lasciando uno spazio stuzzicante a progetti shakespeareiani mancati da parte di un musicista francese del calibro di Massenet, e alle rappresentazioni iconografiche.

Il risultato del nostro lavoro va a colmare una lacuna: è questo il primo libro a più voci, infatti, che affronta con una certa ampiezza diversi adattamenti di un solo capolavoro che ha lasciato traccia in ogni tempo e ogni epoca e in tutte le arti, compreso il cinema – dalla classica pellicola di Zeffirelli (1968) alla rielaborazione in chiave moderna *William Shakespeare's Romeo + Juliet* di Baz Luhrmann (1996) –, e che come mito vive e vivrà sempre nuove avventure<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> W. Dean, *Shakespeare and Opera*, in *Shakespeare in Music* cit., pp. 89-175.

<sup>9</sup> G. Melchiori, *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*, Bulzoni, Roma 2006.

<sup>10</sup> Il play si colloca al quinto posto fra i lavori di Shakespeare intonati, preceduto da *The Tempest* (47), *A Midsummer Night's Dream* (39), *Hamlet* (42) e *Twelfth Night* (28).

<sup>11</sup> Il testo scritto della relazione presentata da Judah Cohen verrà pubblicato in un volume, edito in Inghilterra, interamente dedicato al *Mercante di Venezia* e a tutto il Progetto Europeo (in cui si iscrive anche il convegno).

<sup>12</sup> S.M. Buhler, *Reviving Juliet, Repackaging Romeo: Transformations of Character in Pop and Post-Pop Music*, in *Shakespeare After Mass Media* cit., pp. 243-264.



# GIULIETTA E ROMEO

MUSICA DI R. ZANDONAI

**SHAKESPEARE ALL'OPERA.**

ROMEO E GIULIETTA E IL MERCANTE  
DI VENEZIA: RISCRIITTURE E ALLESTIMENTI

**FONDAZIONE GIORGIO CINI**

ISOLA DI SAN GIORGIO MAGGIORE

**SHAKESPEARE IN OPERA.**

REWRITINGS AND PRODUCTIONS OF ROMEO  
AND JULIET AND THE MERCHANT OF VENICE

**23-24.04 2018**

VENEZIA

ISTITUTO PER IL TEATRO  
E IL MELODRAMMA



23 APRILE / APRIL

h 11.00

**Managing Theatre across the Borders.**  
Reflections on the Creative Europe project  
*Shakespeare in and beyond the Ghetto*

h 14.00 – I SESSION

chair **Maria Ida Biggi**

**Judah Cohen** / Indiana University, Bloomington  
Composing 'the Jew's' Soundscape in Operatic  
Versions of *The Merchant of Venice*

**Fabio Vittorini** / IULM – Libera Università di Lingue  
e Comunicazione, Milano

Novelle, pièces larmoyantes, melodrammi:  
per una genealogia di *Romeo and Juliet*

**Françoise Decroisette** / Université Paris 8  
*Roméo et Juliette* sulle scene di Parigi  
negli anni 1792-1793

**Richard Erkens** / DHI Rom – Istituto Storico  
Germanico di Roma

The Earliest *Romeo and Juliet* Operas:  
the Happy Lovers of Johann Gottfried  
Schwanberger (1773) and Georg Anton  
Benda (1776)

coffee break

**Andrea Malnati** / Fondazione Gioachino Rossini, Pesaro  
«Il funesto avvenimento di Giulietta e Romeo»:  
varianti d'autore e di tradizione nell'opera  
di Giuseppe Foppa e Niccolò Zingarelli

**Alessandro Roccatagliati** / Università degli Studi  
di Ferrara

*Giulietta e Romeo* di Romani, tra Vaccai e Bellini

h 18.00

*Studio sul Mercante di Venezia*, un progetto  
artistico di / an artistic project by *Tournée da Bar*  
con / with Davide Lorenzo Palla

← *I Capuleti e i Montecchi* di / music  
by Vincenzo Bellini, libretto di / by  
Felice Romani, Teatro alla Scala, Milano  
1831. Disegno di autore anonimo /  
Drawing by an unknown artist.



## 24 APRILE / APRIL

h 9.00 – II SESSION

chair **Michele Girardi**

**Maria Ida Biggi** / Università Ca' Foscari Venezia  
Scenografie per gli adattamenti operistici  
di *Romeo and Juliet*

**Sandra Pietrini** / Università degli Studi di Trento  
Le reinterpretazioni iconografiche  
degli adattamenti musicali di *Romeo e Giulietta*

**Mario Tedeschi Turco** / Verona Accademia  
per l'Opera Italiana  
Dante, Verona e «la mia povera Giulietta»:  
sul *Romeo e Giulietta* di Filippo Marchetti  
e Marcelliano Marcello

**Jean-Christophe Branger** / Université de Lorraine, Metz  
Massenet et Shakespeare: une occasion manquée

coffee break e / and performance di / by  
*Tournée da Bar*, con / with Davide Lorenzo Palla  
e / and Tiziano Cannas Aghedu

**Federico Fornoni** / Conservatorio di musica  
Carlo Gesualdo da Venosa, Potenza  
Quattro duetti d'amore per cinque atti:  
*Roméo et Juliette* di Gounod

**Lowell Gallagher** / UCLA – University of California,  
Los Angeles  
Juliet incognita: Berlioz's symphonie dramatique,  
Gounod's *Roméo et Juliette*, and the migration  
of Juliette's music into Hollywood films

**Vincenzina Ottomano** / Universität Bern  
Oltre l'opera: la «teatralità trasfigurata»  
di *Romeo e Giulietta* nella poetica di Pëtr  
Il'ič Čajkovskij

performance di / by *Tournée da Bar*, con / with  
Davide Lorenzo Palla e / and Tiziano Cannas Aghedu

h 14.30 – III SESSION

chair **Alessandro Roccatagliati**

**Adriana Guarnieri Corazzol** / Università  
Ca' Foscari Venezia  
Il libretto dell'opera *Giulietta e Romeo*  
di Zandonai nel contesto della produzione  
librettistica del primo Novecento

**Michele Girardi** / Università Ca' Foscari Venezia  
«There's a place for us»: Giulietta e Romeo  
nel West-Side

**Riccardo Pecci** / Università degli Studi di Pavia  
«Per l'anima mia, una sfida»: *Romeo und Julia*  
tra Sutermeister e Blacher nella Germania  
del Terzo Reich

**Giordano Ferrari** / Université Paris 8  
Les jeux interdits de *Roméo et Juliette*

*Giulietta e Romeo* di / music  
by Nicola Vaccaj, libretto di / by  
Felice Romani, Teatro Carcano,  
Milano 1829. Disegno di / Drawing  
by Michele Bisi.

→

## STUDIO SUL MERCANTE DI VENEZIA DA / AFTER WILLIAM SHAKESPEARE

con / with **Davide Lorenzo Palla**

musiche e accompagnamento dal vivo di / music and live

accompaniment by **Tiziano Cannas Aghedu**

costumi di / costumes by **Anna Coluccia**

progetto artistico di / artistic project by **Tournée da Bar**

regia di / directed by **Riccardo Mallus**

Davide Lorenzo Palla, diretto da Riccardo Mallus, racconta la vicenda di uno dei personaggi più noti della storia del teatro: l'ebreo Shylock che, da potenziale carnefice, diventa vittima di se stesso e di una giustizia che si beffa di lui. In scena, al fianco del moderno cantastorie, anche Tiziano Cannas Aghedu: un polistrumentista che incornicia la vicenda in atmosfere musicali che si rincorrono fino al gran finale.

*Studio sul Mercante di Venezia* nasce in seguito a un lungo lavoro fatto con *Tournée da Bar*, la giovane impresa culturale che ha portato con grande successo i classici di Shakespeare nei luoghi teatralmente non convenzionali di tutta Italia. *Tournée da Bar* si propone di allargare il bacino d'utenza e creare un nuovo modello di diffusione e circuitazione culturale dei grandi classici del teatro.

Directed by Riccardo Mallus, Davide Lorenzo Palla tells the story of one of the most famous characters in the history of theatre: the Jew Shylock who, from a potential torturer, becomes his own victim, ridiculed by justice. The modern storyteller is accompanied on stage by musician Tiziano Cannas Aghedu: the multi-instrumentalist provides a series of atmospheric musical settings for the story right up to grand finale.

*Studio sul Mercante di Venezia* is the result of long preparatory work with *Tournée da Bar*, a young cultural enterprise that has successfully taken Shakespearean classics to unconventional venues throughout Italy. *Tournée da Bar* aims to reach wider audiences and create a new model of cultural diffusion and performance circuits for the great plays of traditional theatre.



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



Fabio Vittorini

«Eccetto la catastrofe finale».  
Per una genealogia italiana  
della storia di *Romeo e Giulietta*

Persequar extinctum letique miserrima dicar  
Causa comesque tui.  
(Ovidio)

Cominciamo dall'inizio, occupandoci della fine. Serviamoci dell'epilogo della storia di Romeo e Giulietta per costruire una mappa il più possibile dettagliata dei testi che l'hanno raccontata. I capostipiti del nostro stemma sono italiani: l'*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte, intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala* (1531) di Luigi Da Porto, ispirata alla novella XXXIII del *Novellino* (1476) di Masuccio Salernitano, il poemetto di Gherardo Boldieri *L'infelice amore dei due fedelissimi amanti Giulia e Romeo scritto in ottava rima da Clizia nobile veronese ad Ardéo suo* (1553) e la novella di Matteo Bandello *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno l'altro di dolore morirono, con varii accidenti* (1554). I tre testi si concludono allo stesso modo: venuto a conoscenza della morte di Giulietta, che in realtà è stata simulata mediante un potente sonnifero, l'esule Romeo torna segretamente a Verona, entra nella tomba dei Capelletti, si dispera, si avvelena e si getta sul corpo di lei; risvegliandosi e sentendosi assalita, Giulietta grida, ma poi, riconosciuto il suo amante, ne ricambia i baci; Romeo le svela l'imminenza della sua morte, i due si sussurrano parole tenere e disperate, Romeo muore; Frate Lorenzo tenta di consolare Giulietta, che muore smettendo di respirare («Ristretti adunque in sé gli spiriti, con il suo Romeo in grembo, senza dir nulla se ne morì»<sup>1</sup>); Frate Lorenzo spiega l'accaduto alle famiglie dei due giovani e al Signore di Verona.

Nel 1559 Pierre Boaistuau traduce assai liberamente sei novelle di Bandello in *Histoires Tragiques extraites des Œuvres Italiennes de Bandel* (riprese poi da François de Belleforest nel 1564 in *XVIII Histoires Tragiques, Extraictes des œuvres Italiennes de Bandel*), la terza delle quali (*De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*) racconta la vicenda di Romeo e Giulietta, mutandone il finale (a dispetto del titolo, che traduce letteralmente quello di Bandello):

<sup>1</sup> M. Bandello, *Giulietta e Romeo*, a cura di D. Perocco, Marsilio, Venezia 1993, p. 92.

Rhomo muore avvelenato prima del risveglio di Iuliette, lei si trafigge con la sua daga («Et aiant tiré la dague que Rhomo avoit ceincte à son costé se donna de la poincte plusieurs coups au travers du cœur»<sup>2</sup>). Prima ancora di essere tradotta in inglese da William Painter nel suo *The Palace of Pleasure* (1566-1567), la versione di Boaistuau ha ispirato il poemetto di Arthur Brooke *The Tragical History of Romeus and Iuliet*, written first in Italian by Bandell (1562), che è la sola fonte cui William Shakespeare abbia attinto direttamente nella stesura di *The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet*, composta tra il 1591 e il 1595, a ridosso di *A Midsummer Night's Dream*<sup>3</sup> e pubblicata per la prima volta nel 1597. Vale la pena ricordare che tra il 1592 e il 1594 Girolamo Dalla Corte, nipote di Boldieri, ha dato alle stampe *Dell'istorie della città di Verona*, dove, raccontando l'ormai famosissima storia di Romeo e Giulietta («Caso occorso in Verona con la morte di due infelicissimi amanti»), ha proposto un finale in cui lei rinviene solo dopo la morte di lui e, «soprappresa da fortissimo dolore, e ristretti in sé gli spiriti, in grembo al suo Romeo, senza poter dir altro, morta rimase»<sup>4</sup>.

Il finale shakespeariano, modellato su quello che Brooke ha desunto fedelmente da Boaistuau e simile a quello di Dalla Corte, secondo Francesco De Sanctis ha il pregio di preservare «inalterata la fisionomia» dei due protagonisti, «troppo giovani da pensare alla sventura, troppo sani da consumarsi nelle commozioni», poiché «la loro passione è violenta, ma non profonda»<sup>5</sup>. Ispirandosi alle considerazioni di Nicholas Rowe, secondo cui Shakespeare ha preferito il «terrore», «passione propria della tragedia»<sup>6</sup>, all'«orrore» che si sarebbe prodotto se Giulietta si fosse svegliata prima della morte di Romeo e avesse assistito alla sua agonia, De Sanctis conclude che «così l'orrendo, lo strazio è tenuto lontano dall'animo, che è preso da più dolce sentimento di dolore»<sup>7</sup>.

I numerosi rifacimenti inglesi omonimi della tragedia shakespeariana intervengono spesso sul finale, ripristinando in tutto o in parte il modello italiano.

<sup>2</sup> XVIII *Histoires Tragiques, Extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel, & mises en langue Française. Les six premières, par Pierre Boisteau, surnommé Launay, natif de Bretagne. Les douze suivantes, par Franc. de Belle Forest, Cominegeois*, Pierre Rollet, Lyon 1578, p. 72.

<sup>3</sup> L'epilogo dell'intermezzo metateatrale con Piramo e Tisbe, desunto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, ha evidentissime parentele con quello di *Romeo and Juliet* (accanto a una tomba lui la crede morta e si pugnala; arriva lei, lo vede morire e si pugnala, pregando che i genitori li seppelliscano insieme). Lo spunto del sonnifero deriverebbe invece da un episodio degli *Ephesiaka* di Senofonte Efesio.

<sup>4</sup> G. Dalla Corte, *Dell'istorie della città di Verona del signor Girolamo Dalla Corte Gentiluomo veronese*, Camporese e Savioli, Venezia 1744, vol. II, p. 82.

<sup>5</sup> F. De Sanctis, *Lezioni sullo Shakespeare* (1846-1847), in *La fortuna di Shakespeare* (1593-1964), a cura di G. Baldini, Il Saggiatore, Milano 1965, vol. II, pp. 333, 336.

<sup>6</sup> N. Rowe, *Considerazioni sulla vita di William Shakespeare* (1709), in *La fortuna di Shakespeare* cit., vol. I, p. 20.

<sup>7</sup> De Sanctis, *Lezioni* cit., p. 337.

Tra i più interessanti: la tragicommedia (1662) di James Howard, in cui Juliet si risveglia prima che Romeo si avveleni e i due amanti vivono felici; la tragedia *The History and Fall of Caius Marius* (1680) di Thomas Otway, in cui, traslata la storia dei due amanti nella Roma del I secolo a.C., Marius junior si avvelena, Lavinia si sveglia, i due parlano qualche istante, lui muore e lei si uccide; la tragedia (1744) di Theophilus Cibber, che, ripristinata l'ambientazione veronese, riproduce il finale di Otway; la tragedia (1748) di David Garrick, che, seguendo Cibber e Otway, ci fa «assistere a tutta l'agonia e ai contorcimenti di un uomo avvelenato, e mette in bocca a Romeo imprecazioni contro i suoi genitori e la sua famiglia, e, infine, fa che Giulietta, sola, pianga la sua sventura, si lasci confortare dal frate, che è cagione di tutta quella disgrazia, e misuri i colpi nel trafiggersi»<sup>8</sup>.

Il finale lungo pre- e post-shakespeariano si impone in seguito anche nei rifacimenti continentali della tragedia, contribuendo alla definizione del nascente gusto preromantico. Primo fra tutti *Romeo und Julia* (1767) di Christian Felix Weisse. In appendice alla sua traduzione italiana del 1791, Pietro Andolfati, ricostruendo la genealogia del testo, menzionati Da Porto, Bandello e Dalla Corte, comparati Shakespeare e Garrick, passa in rassegna tre rifacimenti recenti: *Roméo et Juliette* (1772) di Jean-François Ducis, *Les Tombeaux de Vérone* (1782) di Louis-Sébastien Mercier e *Romeo und Julia*, «una Tragedia Urbana, che mi fece spargere le più sensibili lacrime»<sup>9</sup>. Quanto alla traduzione, Andolfati sostiene di avere apportato solo qualche lieve modifica all'originale tedesco, ma poi ammette che per un allestimento napoletano ha sostituito il finale luttuoso di Weisse (modellato su quello di Garrick) con un «lieto fine»: Romeo beve il contenuto dell'ampolla datagli dal medico Bentivoglio (il nome deriva da Benvolio, che in Shakespeare è il cugino di Romeo), al risveglio di Giulietta segue il consueto straziante lamento degli amanti; Bentivoglio spiega che l'ampolla conteneva un liquore innocuo, i due giovani esultano di felicità.

La tragedia di Ducis, che in italiano conta almeno due traduzioni (Antonio Bonucci, Firenze 1778; Francesco Balbi, Venezia 1804), presenta una trama incentrata attorno a «Montaigu, più grande, più forte, più avvincente, più teatrale dei due amanti»<sup>10</sup> e porta in primo piano la cornice storico-politica che nel testo shakespeariano era solo accennata, ispirandosi ad alcune suggestioni dantesche<sup>11</sup>, cosicché «tutta la macchina di questa pièce è fondata sul carattere del vecchio. È lui solo che annoda e scioglie, genera tutti gli orrori, tutte le

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> P. Andolfati, *Giulietta e Romeo*, tragedia urbana in cinque atti in prosa di M. Weiss [sic] del teatro tedesco tradotta da Pietro Andolfati, Pagani, Firenze 1791, p. 178.

<sup>10</sup> A. De Leyre, *Examen de Roméo et Juliette*, in J.-F. Ducis, *Œuvres complètes*, De Mat, Bruxelles 1827, t. V, p. 470. Le traduzioni dei testi citati dalle edizioni originali sono mie.

<sup>11</sup> Oltre all'ovvio *Purgatorio* VI, 106-108 («Vieni a veder Montecchi e Cappelletti...»), Ducis si ricorda anche di *Inferno* XXXIII, 1-78 (racconto del conte Ugolino).

inverosimiglianze, ma anche tutte le bellezze del soggetto e della pièce»<sup>12</sup>. Una delle inverosimiglianze più appariscenti è l'ambientazione del finale nelle tombe dei Capulets: se il luogo in Shakespeare era conseguenza necessaria della morte e del funerale di Juliet, in Ducis, eliminati il personaggio di Friar Laurence e la trama della morte apparente, è arbitrario e funzionale alla creazione di un'atmosfera lugubre e orrificica. L'azione riprende e varia il modello lungo di Garrick: Juliette si avvelena per mettere fine alla faida fra Capulets e Montaigus, Roméo la raggiunge; dopo reciproche effusioni di amore e disperazione, lei muore, lui si uccide con la spada; il Duca di Verona rimprovera i loro genitori.

Anche il dramma di Mercier conta in italiano almeno due traduzioni, entrambe veneziane (anonimo, 1789; Giuseppe Ramirez, 1797). L'«Avviso dell'editore» che apre la traduzione del 1789 comincia come di consueto con un bilancio delle diverse versioni della storia di Romeo e Giulietta, culminante in un elogio di Mercier, che ha ridotto la tragedia di Shakespeare «al genere di Dramma, il quale sembra, per verità, maggiormente al medesimo convenire, attesa la qualità così delle persone come del soggetto che lo compongono»<sup>13</sup>. Se coi termini *drame* e *pièce larmoyante* – scriveva cinque anni prima Bartolomeo Benincasa nella «Prefazione» al libretto tratto da *Le Déserteur* (1771) di Mercier – i drammaturghi francesi di fine Settecento intendono un genere a metà strada tra la tragedia e la commedia, che «ha per oggetto l'eccitare affetti teneri, o terribili con azioni più comuni, e personaggi non eroici»<sup>14</sup>, si comprende come l'«argomento» shakespeariano, considerati i caratteri e la trama, possa sembrare più adatto al genere del dramma che a quello della tragedia. Il rifacimento di Mercier, in questa prospettiva, restituisce al contenuto della storia la giusta veste drammaturgica: perso ogni slancio eroico, l'*eros* del soggetto ripiega verso un patetismo tenero e dimesso, talvolta terribile, ma pur sempre «urbano» (non a caso lo stesso aggettivo usato da Andolfati per il dramma di Weisse). Quando nel 1796 viene pubblicata la seconda traduzione italiana, il dramma di Mercier ha sbaragliato la concorrenza di quello di Ducis. Se di quest'ultimo erano piaciute «le caricate tinte da lui usate per mostrarci la vendetta» di Montaigu, «assai più diletтарono quelle con cui Mercier ci dipinge gli amori dei due teneri coniugi», «uno scioglimento più analogo al carattere delle nostre nazioni» e soprattutto un personaggio «affatto nuovo», al quale, come a Montaigu in Ducis, «è appoggiato l'intreccio tutto dell'azione»: Benvoglio, «medico naturalista, amico delle due

<sup>12</sup> De Leyre, *Examen* cit., p. 475.

<sup>13</sup> L.-S. Mercier, *Le tombe di Verona*, dramma in cinque atti in prosa del Signor Mercier. Traduzione italiana, Zerletti, Venezia 1789, p. 3.

<sup>14</sup> B. Benincasa, *Il disertore*, dramma serio per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto il Carnevale dell'anno 1785, Modesto Fenzo, Venezia 1784, p. 8.

case»<sup>15</sup> (come Bentivoglio in Weisse), che consiglia a Giulietta di bere il sonnifero, scongiura il suicidio di Romeo e con un'arringa finale induce i genitori dei due a pentirsi e a consentire alle nozze dei figli.

Il primo adattamento melodrammatico in lingua italiana della nostra storia è *Romeo e Giulia*, composto da Giulio Roberto Sanseverino per le musiche di Johann Gottfried Schwanenberger e andato in scena al Palazzo Ducale di Brunswick nel 1773: per tutta la durata dell'opera in scena ci sono solo Romeo, Giulia e l'amico Benvoglio; il finale lieto (un terzetto in ottonari) ricorda quello lontano di Howard e prefigura quelli di Andolfati/Weisse e Mercier.

Il primo adattamento musicale della nostra storia in Italia è un balletto, *Giulietta, e Romeo* di Filippo Beretti, che va in scena con la musica di Luigi Marscalchi presso il Teatro Ducale di Mantova nella primavera del 1785, tra il primo e il secondo atto dell'opera *L'Arminio* di Angelo Tarchi. La sceneggiatura è per numerosi aspetti estranea alla tradizione finora esaminata. Limitiamoci al lungo scioglimento: nel IV atto, mentre sta per iniziare la cerimonia nuziale tra Paride e Giulietta, quest'ultima «vacilla, trema, si contorce, impallidisce, ed indica vicina la sua morte» per effetto di una «potente pozione sonnifera» fornitale da Adelia; nel V atto riaffiora il consueto finale pre- e post-shakespeariano, preceduto da una breve sequenza shakespeariana (nelle tombe dei Capellj Romeo uccide Paride in duello): Romeo si avvelena, Giulietta si risveglia, esultano, lui muore; arrivano i padri dei due amanti e il Principe di Verona; lei «prende la spada del defunto Amante per uccidersi. Il Padre, e le Damigelle voglion trattenerla, e le tolgono la spada; ma quella sviluppandosi da' loro impacci, carpisce uno stile dal fianco del Genitore, e si uccide»<sup>16</sup>.

Il primo adattamento melodrammatico della nostra storia in Italia è *Giulietta, e Romeo*, «tragedia per musica» composta da Giuseppe Maria Foppa per le musiche di Niccolò Antonio Zingarelli e andata in scena per la prima volta il 30 gennaio 1796 al Teatro alla Scala di Milano. Ha un ruolo chiave Gilberto, mediatore laico tra le due famiglie rivali, discendente di Ben(ti)voglio delle traduzioni italiane di Weisse e Mercier e del libretto di Sanseverino. Come in Ducis, la cornice familiare e politica che osteggia la vicenda amorosa si riduce a un unico personaggio: Everardo Cappellio, padre di Giulietta (nel testo francese era Montaigu). Il sunto della storia contenuto nell'«Argomento», forse abbozzato

<sup>15</sup> *Notizie storico-critiche sopra Le tombe di Verona*, in *Il Teatro Moderno Applaudito ossia Raccolta di Tragedie, Commedie, Drammi e Farse*, tomo XII, Venezia 1797, p. 73.

<sup>16</sup> F. Beretti, *Giulietta, e Romeo*, ballo tragico-pantomimo in cinque atti del Signor Filippo Beretti da rappresentarsi nel Nuovo Regio-Ducal Teatro di Mantova la Primavera dell'anno 1785, s.e., s.l. s.a., pp. 12, 14, 15. Pochi mesi dopo va in scena *Giulietta, e Romeo*, ballo tragico in cinque atti da rappresentarsi nel Nobile Teatro di S. Samuele l'Autunno dell'Anno 1785. Condotta e diretta dal Signor Eusebio Luzzi (la musica è di Lorenzo Baini), la cui sceneggiatura non è che una trascrizione integrale di quella di Beretti.

prima del libretto e mai più rivisto, discorda in almeno due punti dall'intreccio effettivo: 1) Giulietta beve il «raro liquor» offertole da Gilberto non per scappare «ad altre nozze con uno della sua Fazione»<sup>17</sup>, ma perché Everardo, che sospetta il suo amore per Romeo, vuole farla segregare in una torre; 2) nel finale, mentre l'«Argomento» segue letteralmente il citato Dalla Corte («Giulietta [...] rinvenendo, e vedendosi morto a lato lo sposo, ristretti in sé gli spiriti, appresso a lui estinta rimase»<sup>18</sup>), il libretto, recuperando il modello di Da Porto-Bandello, fa sì che Giulietta assista all'agonia di Romeo e poi muoia di dolore (sentenzia il Coro dei Montecchj: «L'eccesso del duolo / Gli spirti le tolse, / Più vita non ha»<sup>19</sup>). Vale la pena notare come, ogni volta che un librettista opta per il finale lungo, assicura al compositore la possibilità di predisporre almeno tre numeri musicali (un assolo di Romeo disperato per la morte di Giulietta, un duetto dei due amanti felici e poi disperati, un assolo di Giulietta disperata per la morte di Romeo), ai quali può essere facilmente aggiunto un quarto numero, conclusivo e a più voci, dove far intervenire gli aiutanti e gli oppositori dei protagonisti. Foppa attualizza sinteticamente queste possibilità: l'aria di Romeo, cui è intercalato un intervento del Coro, è seguita dal duetto con Giulietta; chiude tutto il terzetto di lei, Everardo e la confidente, con stretta del Coro (i numeri sono tutti in settenari).

Il 20 febbraio 1810 al King's Theatre di Londra va in scena la «tragedia drammatica» *Romeo e Giulietta*, composta da Serafino Buonaiuti e messa in musica da Pietro Carlo Guglielmi. Nelle «Observations» premesse al libretto si ricostruisce la genealogia del soggetto, che Shakespeare ha tratto «da un racconto storico di Bandello, suo contemporaneo, i cui lavori erano letti in tutta Europa»:

Questo tragico evento apparve pochi anni or sono sulle scene italiane, messo in musica dal celebre Zingarelli; ma la storia è ricavata da una tragedia francese, composta da Ducis, recitata, tradotta e, eccetto la catastrofe finale, adattata in modo molto diverso quanto ai personaggi e alle situazioni. L'immortale Bardo Inglese si era comportato altrimenti, poiché si era ben reso conto che il racconto di Bandello [...] non necessitava di alcun rimodellamento; perciò, seguendo la vera storia, seguiamo le traccie di Shakspeare [*sic*], che non se ne è mai discostato<sup>20</sup>.

Nel finale, seguendo Bandello, Buonaiuti finisce per discostarsi da Shakespeare: Romeo piange la morte di Giulietta (aria col coro in senari), poi si avvelena;

<sup>17</sup> G.M. Foppa, *Giulietta e Romeo*, tragedia per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala il Carnovale dell'anno 1796, Gio. Battista Bianchi, Milano 1796, p. 7.

<sup>18</sup> Ivi, p. 8.

<sup>19</sup> Ivi, p. 54.

<sup>20</sup> S. Buonaiuti, *Romeo e Giulietta. Romeo and Juliet*, a dramatic tragedy, written by S. Buonaiuti as represented at the King's Theatre in the Hay-Market. The music entirely new, and composed here, by P.C. Guglielmi, Brettell, London 1810, p. 2.

lei si risveglia, i due esultano un istante, poi deprecano la loro sorte (recitativo in endecasillabi e settenari), lui muore; Giulietta si disperava (arietta in settenari); arrivano il padre di lei, la nutrice e Frate Lorenzo, Giulietta si trafigge con un pugnale (coro conclusivo in senari).

Nel 1814 viene pubblicata la prima traduzione italiana della tragedia di Shakespeare, per la quale Michele Leoni ha tenuto presente la traduzione francese di Pierre Le Tourneur del 1778<sup>21</sup>. Lo stesso anno esce a Napoli la traduzione italiana del «romanzo storico» *Romeo e Giulietta* (1799) di Jean-Joseph Regnault-Warin, nel 1818 la tragedia *Giulietta e Romeo* di Luigi Scevola, nel 1819 l'«azione tragica» *Giulietta e Romeo ossia I Sepolcri de' Capellj in Verona* di Giuseppe Morosini. In tutti e tre i casi, secondo il modello lungo Da Porto-Bandello, Giulietta si sveglia prima della morte di Romeo, ma, mentre in Scevola, sempre seguendo Da Porto-Bandello (ma anche Foppa), Giulietta muore sospirando, in Regnault-Warin e Morosini, come in Shakespeare-Garrick-Weisse (e in Beretti e Buonaiuti), muore trafiggendosi. Sul testo di Scevola è modellata la sceneggiatura del «ballo tragico» *Le tombe di Verona, ossia Giulietta e Romeo* di Antonio Cherubini (Cremona, Teatro della Concordia, 1820).

Mentre l'opera di Foppa e Zingarelli viene ancora di tanto in tanto rappresentata nei teatri italiani, Felice Romani compone la «tragedia per musica» *Giulietta e Romeo* per Nicola Vaccai, che va in scena il 31 ottobre 1825 al Teatro alla Canobbiana di Milano. Nell'«Avvertimento», Romani tace le fonti utilizzate per la stesura del libretto e anticipa quanto affermerà quattro anni dopo nel «Proemio» di *Zaira* per Vincenzo Bellini: «nelle opere per musica, invece di nuocere, giova moltissimo che il soggetto sia noto»<sup>22</sup>. Quanto al precedente libretto di Foppa, dice:

Era d'uopo per tanto variare più che fosse possibile l'orditura e le situazioni del Dramma; e nella catastrofe, che sensibilmente non poteasi cambiare, discostarsi almeno da qualunque concetto che assomigliasse agli antichi, affinché nessun confronto potesse farsi tra la vecchia e la nuova musica [...]»<sup>23</sup>.

Nel libretto di Romani «consigliere funesto» del «fatale amore»<sup>24</sup> tra Romeo e Giulietta è Lorenzo, non un frate come in Bandello-Shakespeare, ma un «medico» come in Weiss e Mercier, con la stessa funzione drammatica del Benvo-

<sup>21</sup> Le Tourneur in appendice traduceva anche il finale lungo di Garrick.

<sup>22</sup> F. Romani, *Zaira*, tragedia lirica da rappresentarsi in occasione della grande apertura del Nuovo Ducal Teatro di Parma la primavera del 1829, Carmignani, Parma 1829, p. x.

<sup>23</sup> F. Romani, *Giulietta e Romeo*, tragedia per musica da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Canobbiana, l'autunno del 1825, musica del maestro N. Vaccai, per Antonio Fontana, Milano 1825, pp. 3-4.

<sup>24</sup> Ivi, p. 15.

glio di Sanseverino e del Gilberto di Foppa. Come in Bandello-Foppa, Giulietta muore di dolore («Mi consumi il mio dolor»<sup>25</sup>), ma, come in Bandello e in tutta la tradizione post-shakespeariana, si è svegliata prima che Romeo morisse. Per offrire a Vaccai possibilità musicali diverse da quelle attuate da Zingarelli e più consone al gusto imperante, modellato sul teatro rossiniano, Romani costruisce tre numeri bipartiti: dopo il Coro dei Capelletti (ottonari), l'aria di Romeo (settenari + quinari), il duetto degli amanti (ottonari + settenari e quinari) e l'aria di Giulietta con pertichini (settenari + ottonari).

Nel 1826 a Milano viene pubblicato il romanzo *Le avventure di Giulietta e Romeo* di Davide Bertolotti, interamente modellato sui racconti cinquecenteschi. Lo stesso anno esce a Roma la tragedia *Giulietta e Romeo* di Cesare Della Valle, l'anno seguente a Verona la tragedia omonima di Filippo Huberti: nel finale di entrambe, secondo il modello lungo Bandello-Foppa-Romani, Giulietta si sveglia prima della morte di Romeo, ma, come in Shakespeare-Garrick-Weisse (e in Beretti e Buonaiuti), muore trafiggendosi.

Sul finire del 1829 Bellini si accorda con il Teatro La Fenice di Venezia per rimettere in musica il libretto di Romani del 1825, opportunamente rivisto<sup>26</sup>. L'opera nuova va in scena il 16 marzo 1830 con il titolo *I Capuleti e i Montecchi*. Quanto al finale, la struttura è simile a quella del libretto del 1825, pur riducendone drasticamente l'estensione: nelle tombe dei Capelletti assistiamo a un dialogo parzialmente arioso (settenari) tra il Coro e Romeo, poi quest'ultimo intona un'aria senza partizioni (quinari), al termine della quale si avvelena; Giulietta si risveglia e intona con Romeo un duetto bipartito (identico a quello del 1825, salvo il recitativo che lo precede), al termine del quale muoiono quasi in contemporanea («*Romeo muore; Giulietta cade sov'esso*»<sup>27</sup>); chiude tutto una coda di tre versi in cui Lorenzo accusa Capellio della sventura appena consumatasi. A differenza delle partiture di Zingarelli e Vaccai, dove Giulietta sopravviveva a Romeo quel tanto che bastava per far risuonare un'ultima volta distesamente la sua voce, la partitura di Bellini affida all'unisono dei due amanti il compito di chiudere l'opera. Nessuna dispersione, dunque, per un compositore che prima di ogni altra cosa ha a cuore – scriverà Romani a un periodico bolognese in occasione della morte di Bellini – «la necessità d'una stretta colleganza della musica colla poesia, la verità drammatica, il linguaggio degli affetti, la verità dell'espressione», e che anela a «un altro dramma, un'altra poesia ben diversa da quella che introdotta avevano e il mal gusto dei tempi

<sup>25</sup> Ivi, p. 54.

<sup>26</sup> Cfr. V. Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, Teatro alla Scala - Il Saggiatore, Milano 1987, p. 10 (nota di E. Rescigno): «il 60% dei versi è totalmente o parzialmente rinnovato».

<sup>27</sup> F. Romani, *I Capuleti e i Montecchi*, tragedia lirica da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice il Carnevale dell'Anno 1830, Casali, Venezia 1830, p. 30.

e la tirannia dei cantanti e l'ignavia de' poeti teatrali e quella più grande ancora dei compositori di musica»<sup>28</sup>.

Ma il programma di Bellini di «volare oltre la sfera in cui lo stringevano le norme della scuola e la servilità dell'imitazione»<sup>29</sup> e la concomitante intenzione di Romani di liberare il libretto del 1830 da ogni possibile raffronto con quello del 1825 verranno assai presto disattesi quando, nel marzo del 1831 a Firenze, Santina Ferlotti chiederà e otterrà la sostituzione del finale di Bellini con quello di Vaccai; la stessa cosa nell'ottobre del 1832 farà Maria Malibran a Bologna, promuovendo una pratica interpolativa che avrà largo seguito per tutto l'Ottocento, in vari modi: le scene IV, I-III di Bellini vengono rimpiazzate dalle scene II, XI-XIII di Vaccai, talvolta seguite dalla scena IV, IV di Bellini, che in qualche caso sostituisce la scena II, XIII di Vaccai<sup>30</sup>. Lo stesso Vaccai nel 1835, in occasione di un nuovo allestimento di *Giulietta e Romeo*, riorchestrerà vari numeri utilizzando intere sequenze di versi del libretto de *I Capuleti e i Montecchi*.

L'opera di Bellini ha un enorme successo, che può essere misurato non solo dal numero dei suoi allestimenti italiani ed esteri lungo tutto l'Ottocento, ma anche da una serie di fenomeni editoriali e teatrali collaterali: nello stesso 1830 due nuove versioni italiane del *Romeo and Juliet* di Shakespeare vengono pubblicate a Palermo e a Milano; nel 1831 vengono dati alle stampe i volumi *Giulietta e Romeo. Novella di Luigi Da Porto, con aggiunte e illustrazioni d'Alessandro Torri* (Pisa) e *Su la pietosa morte di Giulietta e Romeo: lettere critiche di Filippo Scolari, con aggiunte per cura di Alessandro Torri* (Livorno); lo stesso anno viene pubblicata a Milano *Romeo e Giulietta. Tragedia di G. Shakespeare tradotta da Gaetano Barbieri Professore di Matematiche*, indicata da Luigi Cibrario, che la recensisce di lì a poco sulle pagine dell'«Antologia», come modello di fedeltà all'originale, in opposizione alla precedente versione di Leoni, che «si potrebbe credere calcata su quella del Le Tourneur, il quale a differenza del Guizot e del Barbieri non si die' gran briga di sviscerare la ragion poetica del suo autore, ma spesso ne sfiorò appena la bellezza, ne aggravò senza accorgersene o poco avvedutamente ne adombrò i difetti, mutilandolo perfino crudelmente»<sup>31</sup>.

Durante la primavera del 1833, al Teatro alla Canobbiana di Milano, tra il primo e il secondo atto dell'opera *L'imboscata* di Giuseppe Weigl, va in scena il balletto *Giulietta e Romeo* di Ferdinando Gioia, che traduce nella «tanto limita-

<sup>28</sup> Cit. in G. Monaldi, *A proposito del Centenario di Vincenzo Bellini. Appunti*, in «Rivista Musicale Italiana», vol. IX, 1902, p. 76.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Cfr. A. Roccatagliati, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, in «Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate» VI, Università degli Studi, Bergamo 1990, pp. 7-20.

<sup>31</sup> L. Cibrario, *Recensione di L. C. al «Romeo e Giulietta» di Gaetano Barbieri*, in «Antologia», n. 126, giugno 1831, p. 113. La traduzione di François Guizot del 1821 è fatta a partire dal testo shakespeariano.

ta favella dei gesti» un soggetto «più volte trattato», ricorrendo ancora una volta nel finale alla struttura che Romani e Foppa hanno derivato dal modello Da Porto-Bandello: Romeo si avvelena, Giulietta si sveglia, si disperano, lui muore, arrivano Lorenzo e Capuleto, l'«infelice donzella, quasi fuori di se stessa, dopo mille imprecazioni contro l'autore delle sue sciagure, spira d'angoscia sul cadavere di Romeo»<sup>32</sup>.

Il 25 ottobre del 1865 al Teatro Grande di Trieste va in scena il «dramma lirico» *Romeo e Giulietta* di Marco Marcelliano Marcello, messo in musica da Filippo Marchetti. Nell'«Avvertimento», dopo avere rilevato che i precedenti tre libretti di Foppa e Romani «poco o anzi nulla avevano desunto dall'immortale poema di Shakespeare», il poeta e il musicista dichiarano di voler «*fotografare* [...] l'immenso quadro dell'autore inglese», in modo che il loro «dramma lirico sarebbe forse riuscito anche *nuovo*», in particolare nella «catastrofe; nella quale eziandio rimanemmo fedeli al testo»<sup>33</sup>. Sono trascorsi quasi vent'anni da quando la librettistica italiana di derivazione shakespeariana ha attraversato, con la prima edizione di *Macbeth* (1847) di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi, la soglia della consapevolezza filologica e critica, e Marcello tenta di salvaguardare il più possibile l'impianto drammatico shakespeariano, aiutato anche da recenti e più attendibili traduzioni italiane (Carlo Rusconi, 1838; Giulio Carcano, 1854). Contravvenendo ai buoni propositi, però, in un riallestimento successivo dell'opera, proprio nella «catastrofe» la fedeltà «al testo» verrà meno: la struttura drammatica (Romeo si avvelena accanto al corpo di Giulietta, che subito dopo si risveglia; i due parlano; Romeo muore, Giulietta si uccide con il pugnale di lui) e musicale (arietta di Romeo in settenari, duetto Romeo-Giulietta in settenari + doppi quinari) è quasi identica a quella di Romani e Bellini, con l'unica differenza di una più accentuata brevità (il cantabile di Romeo è ridotto a una sola quartina) e di una maggiore concentrazione sulle figure dei due protagonisti (l'opera si chiude col loro duetto, senza concedere spazio ad alcun'altra voce). Appena due anni dopo, mentre l'opera di Marcello e Marchetti approda al Teatro Carcano di Milano, va in scena alla Scala la versione italiana di *Roméo et Juliette* di Charles Gounod (libretto di Jules Barbier e Michel Carré, tradotto da Giuseppe Zaffira), che ha debuttato pochi mesi prima a Parigi, con un finale assai simile: Roméo compiange Juliette morta, si avvelena, Juliette si risveglia, Roméo agonizza, Juliette si trafigge col pugnale di lui, muoiono insieme abbracciati («[a 2] Signor di noi pietà! [*spirano, cade la tela*]»<sup>34</sup>).

<sup>32</sup> F. Gioia, *Giulietta e Romeo*, ballo tragico pantomimo in sei atti composto e diretto dal Signor Ferdinando Gioia, in *L'imboscata*, melodramma in due atti da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Canobbiana nella primavera dell'anno 1833, Pirola, Milano 1833, pp. 55-56, 64.

<sup>33</sup> M.M. Marcello, *Romeo e Giulietta*, dramma lirico in quattro atti. Poesia di M. Marcello. Musica di Filippo Marchetti, Francesco Lucca, Milano 1865, pp. 5-6.

<sup>34</sup> J. Barbier, M. Carré, *Romeo e Giulietta*, opera in cinque atti di J. Barbier, M. Carré. Musica di C. Gounod. Stagione invernale 1867-1868, Pirola, Milano 1867, p. 47.

Quando, poco più di mezzo secolo dopo, Arturo Rossato compone insieme a Nicola D'Atri (dopo la burrascosa rinuncia di Giuseppe Adami) la tragedia *Giulietta e Romeo*, ispirata alla novella di Da Porto e al poemetto in dialetto veronese *Giulietta e Romeo* (1905) di Berto Barabani, musicata da Riccardo Zandonai e messa in scena al Teatro Costanzi di Roma il 14 febbraio 1922, la configurazione drammatica del finale è in linea con il modello Da Porto-Bandello-Foppa-Romani 1825 (Romeo si avvelena, Giulietta muore di dolore) e di Romani 1830-Barbier-Carré (i protagonisti muoiono in contemporanea: «*I due amanti, stretti per mano come due fanciulli, giacciono immobili illuminati dal sole*»<sup>35</sup>), mentre la sua configurazione musicale traduce il modello Marchetti-Gounod (l'opera si chiude con il duetto di Romeo e Giulietta) alla luce del sinfonismo wagneriano e del canto sillabico sperimentato da Pietro Mascagni in *Parisina* (1913). Due sono gli elementi di novità: 1) il testo interamente strutturato in endecasillabi; 2) le voci di Romeo e Giulietta contrappuntate da Voci dalla Strada, che intonano una canzone dialettale («*Bocoletto de rosa*»<sup>36</sup>) sul modello delle opere goldoniane di Ermanno Wolf-Ferrari e del bozzettismo *fin de siècle* iniziato da *Cavalleria rusticana* (1890) di Mascagni, e da Voci dal Chioistro, che intonano una preghiera («*Alba di Dio! Luce di Dio! Laudata!*»<sup>37</sup>), il cui testo è ispirato al francescano *Cantico delle creature* e che ricorda anche il Coro dei Frati nel Chioistro di San Giusto con cui si conclude il *Don Carlo* (1868: versione italiana in cinque atti) di Verdi.

Il 2 febbraio 1961 al Teatro La Fenice di Venezia va in scena *Mondi celesti e infernali*, libretto e musica di Gian Francesco Malipiero, eseguita per la prima volta in forma di concerto all'Auditorium Rai di Torino il 12 gennaio 1950. La scena V dell'atto II, intitolata *Romeo e Giulietta*, giustappone l'episodio dell'ultimo addio all'alba dei due amanti e quello della loro morte, nel quale Romeo «*Beve il veleno. Muore abbracciando Giulietta*» e Giulietta «*Vuota la fiala e cade sul corpo di Romeo*»<sup>38</sup>. L'opera con cui si conclude la nostra genealogia ha tutta l'aria di un ritorno alle origini: il libretto, in prosa, torna alla levità del finale senza pugnale della novellistica cinquecentesca (già ripresa nel melodramma di inizio Ottocento); la musica ibrida sobriamente la melopea gregoriana e lo strumentalismo italiano pre-ottocentesco con il cromatismo contemporaneo.

<sup>35</sup> A. Rossato, *Giulietta e Romeo*, tragedia in tre atti. Libretto di Arturo Rossato. Musica di Riccardo Zandonai, Ricordi, Milano 1922, p. 74.

<sup>36</sup> Ivi, p. 71. Il titolo è ispirato a un verso della poesia in dialetto veneziano *Invocazion* (1902) di Orlandino Orlandini.

<sup>37</sup> Ivi, p. 72.

<sup>38</sup> G.F. Malipiero, *Mondi celesti e infernali*, tre atti con sette donne. Testo e musica di G. Francesco Malipiero, Ricordi, Milano 1961, p. 17.



Richard Erkens

The Earliest *Romeo and Juliet* Operas:  
The Happy Lovers of Johann Gottfried Schwanberger  
(1773) and Georg Anton Benda (1776)

Since the middle of the eighteenth century, the enthusiasm for Shakespeare as counter model to the established theories of dramatic esthetics was widespread among the poets and intellectuals of the enlightenment. It aroused controversy, critical reflection and many translations as well as adaptations for theatre<sup>1</sup>. The first ones for opera of *Romeo and Juliet* were an expectable consequence, yet, they happened surprisingly almost at the same time in two ducal residences in Central Germany: in Brunswick as the capital of the duchy Brunswick-Lüneburg and in Gotha as the capital of Saxe-Gotha-Altenburg. Both had close dynastic relations to the Prussian court<sup>2</sup>. Although both duchies were, of course, not the political and economical centers of the European Empires, they participated in the enlightened absolutism, rendering their capitals important places for science, economy (especially the fair of Brunswick in winter and summer) and cultural life with theatre companies of all genres, travelling troupes and court musicians etc. As we will see, both adaptations referred directly to the latest German publications on Shakespeare's works: the first complete translation of the plays in prose by Johann Joachim Eschenburg<sup>3</sup>, one of «the key figures of the esthetical debates of that time»<sup>4</sup>, and Christian Felix Weiße's bourgeois tragedy *Romeo und Julie*, published in 1768. Moreover and most irritatingly from to-

<sup>1</sup> The latest comprehensive study about the reception of Shakespeare's plays at German theaters around 1800 is: T. Radecke, *Theatermusik – Musiktheater. Shakespeare-Dramen auf deutschen Bühnen um 1800*, Studio-Verlag, Sinzig 2007. See also R. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts: Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater*, De Gruyter, Berlin 2005 («Theatron», vol. 46).

<sup>2</sup> Cfr. C. Römer (ed.), *Braunschweig-Bevern. Ein Fürstenhaus als europäische Dynastie 1667-1884*, Heckner, Braunschweig 1997.

<sup>3</sup> J. J. Eschenburg (ed.), *William Shakespeare's Schauspiele*, vol. 12, Orell, Gessner, Füssli & Co, Zürich 1775-1782.

<sup>4</sup> «[...] eine der Schlüsselfiguren der ästhetischen Diskussionen der Zeit»: J. Krämer, *Ein «für die musikalische Poesie höchst musterhafter und klassischer Dichter». Metastasio und das deutsche*

day's perspective, both operas modified the tragic events of the last scene. They present happy endings by having the rescue plan of Friar Laurence succeed: though not having received the confidant's message, Romeo can be prevented from committing suicide – in one case by the confidant's intervention, in the other due to Juliet's timely awaking in the grave. We will return to this specific final dramaturgy of a *lieto fine* at the end of this article.

Although the composers in question were both German chapel masters (*Kapellmeister*), working within a field dominated by Italian composers at German courts<sup>5</sup>, the commonalities between the adaptations terminate at this point. Johann Gottfried Schwanberger's *Romeo e Giulia* is a *dramma per musica* in two acts and with only three parts, composed on an Italian libretto by Sanseverino<sup>6</sup>. Until now, opera scholars have taken little notice of this work as well as of the composer. Georg Anton Benda's *Romeo und Julie*, however, is much more studied for being a significant example of the recent genre of German *Singspiel* with spoken dialogues<sup>7</sup>. Considering the typology of genre, the two operas have different premises and, thus, lead in different directions. Rethinking this and the various contexts from which the earliest *Romeo and Juliet* operas arose is the purpose of this contribution. Being a new subject for opera, we should consider its suitability to different musical genres also as an experimental claim. In the course of this, the Italian experiences of the composers, which have hardly been explored and included in the discussion, played an important part too.

*Singspiel*, in L. Lütteken, G. Splitt (eds.), *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, Max Niemeyer, Tübingen 2002, p. 91.

<sup>5</sup> Cfr. J. Riepe, «Die meisten grossen herrn haben einen so entsetzlichen Welschlands-Paroxismus». *Italienische Kapellmeister an deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts*, in «Händel-Jahrbuch», LVIII, 2012, pp. 287-322.

<sup>6</sup> We have scarce knowledge of him. Some biographical information is given in J.G. Meusel, *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen deutschen Schriftsteller*, Gerhard Fleischer dem Jüngeren, Leipzig 1812, vol. 12, pp. 39 sq.

<sup>7</sup> Cfr. T. Bauman, *Opera Versus Drama: "Romeo and Juliet" in Eighteenth-Century Germany*, in «Eighteenth-Century Studies», 11, 2, 1977, pp. 186-203; Id., *Benda, the Germans, and Simple Recitative*, in «Journal of the American Musicological Society», 34, 1, 1981, pp. 119-131; Id., *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge University Press, Cambridge 1985; F. Brückner, *Georg Benda und das deutsche Singspiel*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 5(4)/1904, pp. 571-621; W. Dean, *Shakespeare and Opera*, in P. Hartnoll (ed.), *Shakespeare in Music*, Macmillan, London 1964, pp. 89-175; J. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Max Niemeyer, Tübingen 1998.

The Praise of Faithfulness for the Court's Entertainment:  
*Romeo and Juliet* as Small-Sized *dramma per musica*

When Schwanberger composed his *dramma per musica*, the bloom of opera in Brunswick was interrupted<sup>8</sup>. Co-ruling hereditary prince Carl Wilhelm Ferdinand was forced to adhere strictly to austerity in order to avoid national bankruptcy. The theatre's chronicles tell us that impresario Filippo Nicolini was dismissed in 1770 after more than twenty years of service, and with him most of the singer's company and musicians. Schwanberger, as representative of Italian opera, remained music director (Kapellmeister) until 1804, but, as is said, was an «officer without soldiers»<sup>9</sup>. Against this background we can find explanation for the difficulties in proving evidence of a performance in 1773, when *Romeo e Giulia* was composed, as testified by Charles Burney<sup>10</sup>, and performed, as the printed libretto in that year suggests<sup>11</sup>. A further hint is given by the local historian Karl Wilhelm Sack, who noted the first performance during the winter fair, which always took place around 2 February, the Feast of the Presentation of Jesus at the Temple<sup>12</sup>. The dissemination of the work reached its peak in 1776 with several performances in Berlin and Leipzig. A probable second production in Brunswick is proved by a bilingual libretto of 1778, which guides us directly to the context of the genesis. The *dramma per musica* was not performed in the opera house, the Hagenmarkt-theatre of Brunswick, but «by command» («per Commando») in the ducal residence («al Palazzo Ducale di Brunsviga»<sup>13</sup>).

<sup>8</sup> S. Ehrmann-Herfort, «So könnte dieser Ort ein kleines Welschland seyn». *Italienisch geprägte Musikkultur am Braunschweiger Opernhaus zur Händel-Zeit*, in «Händel-Jahrbuch», 58, 2012, pp. 323-347; R. Eisinger, *Das Hagenmarkt-Theater in Braunschweig (1690-1861)*, Olms, Hildesheim 1990 («Braunschweiger Werkstücke», vol. A 29).

<sup>9</sup> Ivi, p. 180.

<sup>10</sup> Travelling through Germany, Charles Burney got knowledge from Schwanberger's new opera and mentioned it in the German publication of his diaries in 1773 (the corresponding footnote was cancelled in the English publication of the same year): «Er arbeitet gegenwärtig an einem kleinen tragischen Drama für wenige Personen, wozu Herr Professor Eschenburg den Plan nach Shakespears Trauerspiel *Romeo und Juliet*, entworfen, und welches ein italiänischer Dichter nach diesem Plane ausgearbeitet hat», in C. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, ed. by C. Hust, Bärenreiter, Kassel 2003, p. 257 («Documenta musicological. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles», vol. XIX).

<sup>11</sup> Cfr. C. and N. Niemann, *Beobachtungen zu Johann Gottfried Schwanbergers Oper «Romeo e Giulia»*, in E. Thom (ed.), *Ars Musica. Jahrbuch 1992 des Instituts für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts*, Michaelstein, Blankenburg 1992, pp. 26-35.

<sup>12</sup> «1773, *Romeo e Julia*, drama in 2 Akten componiert von Sanseverino, gegeben in der Wintermesse (italienisch)», quoted from Ivi, p. 27.

<sup>13</sup> Cfr. the bilingual libretto of 1778: «*ROMEO E GIULIA / Dramma per Musica / in due Atti / del Sign. Sanseverino / da Cantarsi / per Commando / al Palazzo Ducale di Brunsviga. / Brunsviga, 1778. / Romeo und Julie. / Ein Singspiel / in zwey Akten / vom Herrn Sanseverino / auf Hohen Befehl / aufgeführt / auf dem Fürstl. Schlosse zu Braunschweig. / Braunschweig, 1778.*».

The duke's command means in this case more than the usual wording of a sovereign's dedication. Sanseverino, the librettist, informs us already in the first libretto of 1773 that the duke had specified the dramaturgical frame, namely a reduction of the tragedy into two acts and only three characters: «[...] AUGUSTO PRINCIPE, che mi diè l'onorato comando di ridurre il presente Dramma a due Atti, ed a trè Personaggi [...]»<sup>14</sup>. Considering the empty treasury of the duchy, this unique governor's order for opera possesses some relevance. And having no steady opera company at hand, we can interpret the first *Romeo and Juliet* opera as a low priced pocketbook-issue of the representative genre of *dramma per musica*. It may be that the first performance probably took place at the opera house or the adjacent Redoutensaal<sup>15</sup> during fair-time when many businessmen from abroad stayed in town; the second performance within the ducal residence significantly underlines the elitist context of noble entertainment from which this adaptation emerged.

The poet Giulio Roberto Sanseverino, who was professor of Italian literature at the *Collegium Carolinum* at Brunswick as well as educator of the princes<sup>16</sup>, concealed or actually forgot to mention an important point of the duke's command. His colleague, the professor Eschenburg, had the same duty as well. He was also engaged in the education of a prince, namely the duke's illegitimate son, who he had from his famous mistress Maria Antonia Branconi who participated prominently in the life of the court until the relationship terminated in 1777. As the most prominent expert of Shakespeare, it was up to Eschenburg to work on the dramaturgy and to provide a coherent plot that reflects the drama's nucleus in some way. In a footnote of the twelfth volume of his translation he refers directly to the first libretto edition of 1773, complaining about not being mentioned by Sanseverino and claiming for himself the invention of the progression of scenes and the formal structure of the libretto (recitative, aria and duets):

Der Plan dieses musikalischen Drama, der dem Dichter nicht etwa bloß eine Skizze[!] zur Vertheilung der Scenen, sondern auch den ausführlichen Stoss jedes Recitativs, jeder Arie, und jedes Duets, vorlegte, ward auf gnädigsten Befehl des Fürsten, dem es gewidmet ist, von mir verfertigt, und Hrn. S. zugesandt. Er ist auch fast durchgehends diesem Entwurfe genau nachgegangen. Dem ungeachtet thut er in der Vorrede – vielleicht aus Vergessenheit – als ob alles sein Werk, und die Schwierigkeit,

<sup>14</sup> Cfr. the *argomento* of the Italian libretto of 1773: «ROMEO, E GIULIA / DRAMMA PER MUSICA IN II. ATTI / PER / S. A. S. / MONSIGNORE / IL / PRINCIPE EREDITARIO / DI BRUNSWICK / &c. &c. &c. / COMPOSTO / DAL / SANSEVERINO. / IN BERLINO, / Presso la Vedova di Giorgio Lodovico Winter, 1773».

<sup>15</sup> I would like to thank Nils Niemann for this indication.

<sup>16</sup> Meusel, *Lexikon* cit., pp. 39 sq.: «von 1754 bis 1760 Professor der Italienischen Sprache und Prinzenlehrer zu Braunschweig».

dieß Subjekt, wie es befohlen wurde, auf drey Personen einzuschränken, von ihm besiegt sey<sup>17</sup>.

Having once again Burney as witness<sup>18</sup>, we could suppose Eschenburg as being right, considering him as the dramaturge, whether or not Sanseverino transformed the draft into an Italian libretto with verses. But how does a reduction of a Shakespearean play work, considering that the esthetics of Metastasio and the model of *opera seria* remained standard for Eschenburg?<sup>19</sup>

The drama focuses only on the secret love between Romeo and Juliet, presenting two central scenes of the play. The first act shows the nightly farewell scene, made necessary by Romeo's ban (Shakespeare III, 5), and was amended with Juliet's visions of death before drinking the drug which leads to a deathlike coma (Shakespeare IV, 3). The second act is set at Juliet's grave (Shakespeare V, 3); in operatic terms it is a combination of the traditional *sotterraneo*-scene of the typical Baroque settings and the prospective shudder-scene of the Romantic style as Romeo opens the coffin and kisses Juliet<sup>20</sup>. Next to the lovers we have the confident Benvoglio as a third character, who fulfils many dramaturgical functions of other characters, mainly those of Friar Laurence. Benvoglio had concocted the rescue plan and prevents both Juliet and Romeo from committing suicide. He convinces Juliet's father, who is grieving for his presumably dead daughter, to agree to their relationship should a recovery be possible. And so it happens. Not being a priest but the couple's best friend, Benvoglio acts as executer and schemer for the lovers. With him we can observe an almost entire fading out of any aspects of the Christian religion and the church's representatives. Furthermore, the lovers are not secretly married (they call themselves «mio ben», not «mio sposo»), but pledge themselves to eternal faithfulness before Romeo's departure (Giulia: «Ma pria mi giura / D'amar sempre fedel, sempre costante / Questa, che va a morir, povera Amante» and Duetto: «Per quel, ch'or splende in cielo», I, 4). The poetical language is entirely bound to the stylistic versification of the Italian *drammi per musica*, using words and expressions like «barbaro ciel» (I, 2), «bar-

<sup>17</sup> Eschenburg 1777, pp. 539 sq.

<sup>18</sup> See above.

<sup>19</sup> Even in the year 1791 Eschenburg boasted Metastasio as «für die musikalische Poesie höchst musterhaften und klassischen Dichter», quoted after Krämer, *Metastasio und das deutsche Singspiel* cit., pp. 91 sq. – Already during his youth in Hamburg, Eschenburg maintained close relations with theatre and literature circles and translated many French and Italian libretti. Cfr. G. Busch, *Johann Joachim Eschenburgs Libretto-Übersetzungen und ihre Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Singspiels*, in C.-F. Berghahn, T. Kinzel (eds.), *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens*, Winter, Heidelberg 2013, pp. 183-194.

<sup>20</sup> The first libretto of 1773 has scene instructions. Before his aria «Son pur tuo, bell'Angioletta» (II, 2) he kisses her: «Le dà un bacio», p. 27.

bare stelle» (I, 4 and II, 2) or «destin tiranno» (I, 2) to indicate the metaphysical dimension. When the catastrophe is averted thanks to Benvoglio's arrival in front of the tomb and Juliet's awaking, the near marriage of the lovers is praised by invoking the god of marriage, Hymen/«Himene» («Gioite, Anime belle! A voi la face / Del sospirato Himene / Arde ormai, già favilla », II, 5). The moral conclusion expressed by the final *terzetto* emphasizes only the strong faithfulness of the lovers («Quanto amabile fu quella / Bella – antica Fedeltà»), which therefore becomes the quintessence of the whole drama. The tragic dimension of Shakespeare's play, which is based on and motivated by the rivalry of two families, is also eliminated. As *dramma per musica*, *Romeo e Giulia* became much more a demonstration of the conflict between the authorities of the rulers (the count prosecuting the breaking of the law, namely the duel of Romeo and Tebaldo, contrasted with Juliet's father's willingness to wed his daughter to Romeo) and the emotional claim of an unbreakable love, based on mutual empathy and presented as virtue. The pretended death of Juliet serves here as an opportunity to strengthen again the father's love for the child who, once moved by the near loss of her, finally enables the happy ending with the mediation of Benvoglio. In fact, the father is never visibly present on the scene. In this sense, an interpretation of this adaptation seems to be convincing in terms of reflecting the sovereign's attitudes of ruling and demonstrating how to find the right ethical decisions. The two princes' educators from Brunswick, Eschenburg and Sanseverino, carried out their duty best and served their enlightened ducal family.

Regarding the music of Schwanberger's opera, detailed observations are still missing and they should be embedded in profound research of his entire compositional style<sup>21</sup>. However, a few things can be said here. Following the tradition of high voices for main and heroic characters in the eighteenth century, the parts of Romeo and Juliet require sopranos, whereas the role of Benvoglio is a tenor. Incorporating no antagonist within the opera, a contrast to lower voices was not necessary. The names of the singers, however, are not passed down and were not registered in the printed librettos<sup>22</sup>. The dramaturgical disposition [app. A] reveals an almost equal apportionment of the arias and duets to the whole cast. With four arias Benvoglio outnumbers even Romeo, who sings only two. Additionally, he has three duets with Juliet. Two of the arias connected with Benvoglio's purposes quote the usual allegory of the ship travelling in a stormy

<sup>21</sup> Cfr. Niemann, *Beobachtungen zu Johann Gottfried Schwanbergers* cit., as the, although short, most far-reaching study available until now. The autograph is preserved at the Staatsbibliothek zu Berlin (D-B Mus.ms.autogr. Schwanberger, J.G. 1 N).

<sup>22</sup> A probable hint of the premiere's artists in Brunswick is given by Adolf Glaser. He indicates that Schwanberger could perform his opera with the opera company of Joseph von Brunian, but it remains unclear whether he refers to the performance of 1773 or the second one in 1778. Cfr. A. Glaser, *Geschichte des Theaters zu Braunschweig*, Neuhoff, Braunschweig 1861, p. 71.

sea<sup>23</sup>. Furthermore, we can observe an equal disposition of depicting the inner emotional drama of the desperate lovers. Both have a solo scene that could have led to a suicide if Benvoglio had not prevented it (Giulia I, 5 and Romeo II, 2). Giulia's awaking opens the happy ending but not immediately. First, we see a developing of the emotional realization of the situation by undergoing a phase of dreamlike madness (Cavatina of Giulia: «Romeo – crudel – parti», II, 4). Although the small-sized *dramma per musica* of Schwanberger follows the model of the traditional music genre of the court's representation without restriction, the concept of love, understood as passionate, unconditional and exclusive, is strongly preserved and therefore it participated in the genre's development in a wider sense<sup>24</sup>.

### Capellet as Murderer of His Daughter: *Romeo und Julia* as Serious *Singspiel* for the Bourgeois

Compared to Brunswick, the cultural life in Gotha was essentially the same. However, unlike Carl Wilhelm Ferdinand, Duke Ernst II was not forced to dismiss his artists due to financial shortage. He could rather invite others in the 1770s, thus rendering Gotha literally a laboratory for German theatre and opera. The arrival of the Seyler troupe, which had to leave Weimar after the devastating burning of the residence in 1774, is well documented<sup>25</sup>. With this, also the new genre of *Singspiel*<sup>26</sup> and especially the *Melodram*<sup>27</sup> flourished. In this course, instrumental music accomplished a new assessment as an expressive means for the

<sup>23</sup> «Condottier del tuo naviglio» (Benvoglio, I, 2); «Se da turbine fiero sospinto» (Giulia, II, 5).

<sup>24</sup> A similar overlap of diverse esthetics that influenced German opera in these years can be seen in Johann Gottfried Herder's libretto *Brutus* (1771) composed by Johann Christoph Friedrich Bach in Bückeburg (the score is lost). Based primarily on Shakespeare's *Julius Caesar*, the Metastasian *opera seria* remained valid for court opera and influenced, for instance, the more conventional structure of the final scene in which the death of Brutus turns out to be the «Zentrum des Werks» (Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* cit., p. 265). Cfr. also Bauman, *Opera Versus Drama* cit., pp. 150-152; L. Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, De Gruyter, Berlin 1998, pp. 448-453.

<sup>25</sup> Cfr. Brückner, *Georg Benda* cit.; Bauman, *Opera Versus Drama* cit., pp. 111-116; C. Ahrens, «Zu Gotha ist eine gute Kapelle» *Aus dem Innenleben einer thüringischen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts*, Steiner, Stuttgart 2009 («Friedenstein-Forschungen», vol. 4).

<sup>26</sup> In addition to Brückner, *Georg Benda* cit. and Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* cit., cfr. R. Meyer, *Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal - Universität Münster, Heidelberg 1981, pp. 27-76; A. Kuhl, «Allersorgfältigste Ueberlegung». *Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Ortus, Beeskow 2015 («Ortus studien», vol. 17).

<sup>27</sup> Bauman, *Opera Versus Drama* cit., Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater* cit.

performing arts. The court Kapellmeister Georg Benda was its main innovator, although he was trained before, like Schwanberger, in *opera seria* and *intermezzi*<sup>28</sup>. His *Romeo und Julie*, composed on a libretto by Friedrich Wilhelm Gotter, was premiered by members of the Seyler troupe in 1776 as a *Singspiel*, which in the later understanding as a generic term means primarily an opera with spoken dialogue. As Thomas Bauman pointed out<sup>29</sup>, the opera has, however, much more in common with the expressivity of his *Melodramen* and can be understood as a reaction to Anton Schweitzer's attempt to establish a German *opera seria* with *Alceste*, which was based on a libretto by Wieland and already premiered in 1773 in Weimar. With the *Singspiel* popularized by Johann Adam Hiller, the serious *Singspiel* of Benda has few common characteristics, mainly because of the choice of subject. It is no wonder that the manuscript score of Darmstadt refers to it as «serious opera» («ernsthafte Oper»)<sup>30</sup>.

Many scholars have already discussed in detail Benda's treatment of the recitative and his colorful musical setting in terms of sentimentalism, focusing on his exceptional conjunction of set pieces with recitative elements. Accompanied recitative could have been so widely augmented and filled with aria-like motifs that listeners could lose orientation at the point when the set piece begins. The recitative is no longer «simple», it becomes smooth transitions. Indeed, the formal structures of arias and duets always remain closed. The flexible treatment of recitative elements serves for a close connection between music and action. One example should be mentioned here, one that reveals another new possibility of bridging spoken dialogue and aria while increasing the emotional development of a dramatic situation. Julia's famous exclamation «Ihn wieder zu sehn'? meinen Romeo?» at the end of act two (before taking the decision to drink the potion) is no more than a short recitative of two bars that leads without any instrumental introduction to the march-like *allegro*-opening of the aria («Meinen Romeo zu sehn»). Julia's affect of spontaneous emphasis and resolution is thus masterly intensified by the musical dramaturgy. Many more examples of the conjunction between action, emotion and music could be made<sup>31</sup>. The absorption of music

<sup>28</sup> Cfr. C. Meixner, *Jiří Antonín Benda und sein wieder erkannter «Xindo»*, in «Die Musikforschung», 54, 1, 2001, pp. 47-49; G. Buschmeier, *Jiří Antonín Benda und Christoph Willibald Gluck. Ihr Beitrag für das europäische Musiktheater*, in T. Betzwieser, D. Brandenburg (eds.), Bärenreiter, Kassel 2016 («Gluck-Studien», vol. 7), pp. 201-216.

<sup>29</sup> Bauman, *Opera Versus Drama* cit., p. 187.

<sup>30</sup> Cfr. the manuscript score of 1776 at the Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (D-DS, Mus. ms. 94). The score preserved in the Staatsbibliothek zu Berlin (D-B, Mus. ms. 1354), partially Benda's autograph, refers to the performances given at the Mannheim Theatre in 1784 and is subtitled «ein ernsthaftes Singspiel».

<sup>31</sup> Cfr. Laura's appearing in the final section of the farewell-duet (I, 3) for warning the lovers; the added recitative-bars after Romeo's aria «Ihr trenntet uns im Leben», which leads directly to his suicide attempt (III, 3).

numbers with elements of action is, indeed, rather an invention of the *Singspiel* as a creative encounter of *opera buffa* and of the Italian experiences Benda and almost all opera-composers of that time had gained before. We will return to the often-neglected Italian perspective soon.

It seems obvious that the second opera-adaptation of *Romeo and Juliet* does not adjust the dramatic treatment to the model of the courtly *dramma per musica*. It could be interpreted as an overlapping of different developments of Italian and German opera as well as prose theatre, influenced mainly by the popular bourgeois tragedy, which has with Lessing's *Emilia Galotti* (Brunswick 1772) its most known example. Against the background of the dramaturgy of Schwanberger's opera, the differences will be clearly visible.

Unlike Eschenburg's scholarly adaptation, Gotter's point of reference, in addition to Shakespeare, was especially Weiße's *bürgerliches Trauerspiel* from 1767, which gave the conflict between Juliet and her father a dominant position. As the division of the singing characters and the dramaturgical setting of all three acts reveal [app. B], Julia becomes the main character also with regard to the musical setting. She sings four arias and three duets; whereas the other important singing parts (Romeo, the confidant Laura and the father Capellet) have only two arias in addition to their participation in duets and ensembles (Romeo and Laura take part in two duets, Capellet in one). Lorenzo, here indeed identified as palace chaplain, is a speaking part and shares his dramaturgical function as backer of the lovers with the confidant Laura (soprano). He makes the happy ending possible by some retarding dialogue scenes in act three, in which he finally changes the attitude of Capellet who suffers from mourning and repentance.

The confrontation of Capellet and Juliet in the second act is central to the drama: a daughter, willing to commit a collective suicide with her lover (act one), has now to face the next experience of one's limits while opposing her father's will. Confronted directly with him, she is again ready to die (Aria: «Fordre deiner Tochter Leben», II, 4). Her final plea to paternal love, which was also valid in Eschenburg as having the highest moral value, is, however, rejected by Capellet. A disobedient daughter, as his response suggests, cuts through the family ties (Aria: «Ich dein Vater?»). Juliet's spoken interjections during Capellet's aria («Mein Vater!» / «My father!») are one of the most brilliant inspirations of Benda's musical dramaturgy for they were absolutely ambiguous (suppliant and also morally discrediting). The issue of feminine emancipation against paternal control of power links this adaptation of *Romeo and Juliet* very closely to essential topics of behavioral norms and practices of the bourgeois that were an important subject of discussion in enlightened literature and drama<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Cfr. W. Mauser, *Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen*

The opening scene of the third act presents the conflict's climax: mourning the death of his daughter during the funeral ceremony, Capellet accuses himself of being the murderer of his daughter (Duet: «Ich Unmensch klage / Mich als ihren Mörder an!»). Kneeling first at her coffin, he then hurries away in despair. The musical dramaturgy with its framing funeral chorus and its divided inner sections of two contrasting duets (duet father/mourner, duet Laura/girl) has led to significant interpretations as «unquestionably the finest, most impressive tableau in all of Benda's *Singspiel*»<sup>33</sup> and as a «skilled integration of set pieces, perceivable as incidental music, with a musical setting of emotional action»<sup>34</sup>. The scenic disposition is indeed telling, combining the action of the funeral cortege towards the family's crypt, leading to the back of the stage, accompanied by a specific «sound coulisse» («Klangkulisse»<sup>35</sup>) to depict the whole atmosphere and the emotional action. Even the funeral chorus, a partly unaccompanied, contrapuntal quartet of soloists (as suggested by Bauman<sup>36</sup>), establishes a specific sound atmosphere, which, following Bauman and Kuhl, could have been influenced by Gluck and recalls a «Lutheran motet» that could refer to North German motets of the time.

At this point, I would like to propose another interpretation, including the Italian perspective. We have to consider the composer's knowledge of Italian music tradition also as a personal experience, acquired, in Benda's case, during a six-month visit to Italy in 1765-66 with stays in Venice, Bologna, Florence and Rome<sup>37</sup>. In Venice Benda met, for instance, Johann Adolf Hasse and fatefully also his later competitor in Gotha, Anton Schweitzer. We should not forget that Schwanberger also stayed in Italy, primarily in Venice, for six years thanks to

*Deutschland*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000; J.K. Lee, *Geschlechterdifferenz und Mutterschaft im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Hebbel. Kulturwissenschaftliche Analysen*, Trier 2012, online-publication: [ubt.opus.hbz-nrw.de/](http://ubt.opus.hbz-nrw.de/).

<sup>33</sup> Baumann, *Opera Versus Drama* cit., p. 199.

<sup>34</sup> Cfr. A. Kuhl: «Das Experiment der Kombination von Handlung und Musik wird in *Romeo und Julie* also durch die geschickte Integration von Nummern, die als Bühnenmusik wahrnehmbar sind, und der Vertonung eigentlich emotionaler Handlung vor dem Hintergrund szenisch ablaufender Prozesse ermöglicht», Kuhl, *Nord- und mitteldeutsche Singspiele* cit., p. 466.

<sup>35</sup> Ivi, p. 465.

<sup>36</sup> Bauman, *Opera Versus Drama* cit., p. 200. The keyboard reduction of 1784 to choir was expanded to a quintet.

<sup>37</sup> F. Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda. Georg Anton Benda (vol. 2)*, De Gruyter, Berlin-New York 1971, pp. 59-63. Benda's journey to Italy lasted from 10 October 1765 to 5 June 1766. Temporarily he traveled together with Prince Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau and his travelling companions (among them also the *Kapellmeister* Friedrich Wilhelm Rust) as documented by the diary of Georg Heinrich von Berenhorst. Cfr. A. and C. Losfeld (eds.), *Die Grand Tour des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau und des Prinzen Johann Georg durch Europa. Aufgezeichnet im Reisejournal des Georg Heinrich von Berenhorst 1765 bis 1768*, 2 vols., Mitteldeutscher Verlag, Halle 2012, p. 104.

the traditional ducal scholarship<sup>38</sup>. There he formed his compositional skills by studying with Giuseppe Saratelli<sup>39</sup> and Gaetano Latilla among others. What they saw, heard and studied has not yet been detailed sufficiently. Scholars have often linked their Italian influences generally to their Italian operas, composed mostly afterwards for German court theatres<sup>40</sup>. But certainly they benefitted as well from the emergence and great diffusion of *opera buffa* and the dramaturgical developments regarding the conjunction between music and action. Furthermore, Italy offered them a particular church music tradition that Benda cannot have ignored while visiting the capital city of the papal state.

My hypothesis is that Benda's funeral chorus for Julia and its specific scenic disposition (the soloist quartet position is behind the scene as specified for the first version<sup>41</sup>) is a musical allusion of a specific Roman tradition of church music. To be more precise, the «sound coulisse» of the funeral is rather a Lutheran motet in contemporary polyphonic style, but influenced by the famous late Renaissance *Miserere mei* compositions composed for the *Tenebræ* service of the Holy Week at the Cappella Sistina. The long-distance effect and the original idea of an invisible position of the quartet could be a reflection of a personal experience Benda had in the Sistine Chapel<sup>42</sup>. However, it is uncertain whether he had heard the famous second version of the *Miserere* by Gregorio Allegri from 1731, published first in 1771 by Charles Burney, or, more likely, the version by Tommaso Bai from 1714 – both of which were concurrently performed during the eighteenth century. Visiting the chapel and listening to the vocal double chorus in an overfilled and gradually obscured chapel was standard for each traveller visiting Rome, as proved by many travel reports<sup>43</sup>. Besides some parallels of the

<sup>38</sup> Nineteen years old, he started his long Italian stay in 1756; cfr. Niemann, *Beobachtungen zu Johann Gottfried Schwanbergers* cit., p. 26.

<sup>39</sup> Cfr. C. Valder-Knechtges, *Giuseppe Saratelli: Ein venezianischer Musiker des 18. Jahrhunderts*, in «Die Musikforschung», 37, 2, 1984, pp. 111-114.

<sup>40</sup> Schwanberger compositions of Italian opera performed in Brunswick dated from 1762 onwards, whereas Benda (already 43 years old when he traveled to Italy) premiered his opera *Xindo riconosciuto* shortly before his Italian stay (11 August 1765) and his two *intermezzi* after his return to Gotha.

<sup>41</sup> Regarding the modifications of this scene made by Benda later for performances in Hamburg and Mannheim, cfr. Bauman, *Opera Versus Drama* cit., pp. 199 sq. Gotter's first printed libretto from 1779 (Leipzig) already included the visible stage-position of the quartet as requested by Friedrich Ludwig Schröder for his version at Hamburg.

<sup>42</sup> Following Lorenz, Benda heard Allegri's *Miserere mei* (cfr. Lorenz, *Die Musikerfamilie Benda* cit., p. 620); his stay in Rome during Holy Week is proved also by Berenhorst who dated Benda's and Rust's departure at the beginning of April, therefore shortly after Easter Sunday (30 March 1766); cfr. Losfeld, *Die Grand Tour* cit., p. 104.

<sup>43</sup> J. Amann, *Allegri's Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften*, Friedrich Pustet, Regensburg 1935; M. Marx-Weber, *Die Tradition der «Miserere»-Vertonungen in der Cappella Pontificia*, in B. Janz (ed.), *Collectanea II: Studien zur Ge-*

**Lento**                      a cappella

CANTO 1  
Im Gra - be wohnt Ver - ges - sen - heit der Sor - gen,

CANTO 2  
Im Gra - be wohnt Ver - ges - sen - heit der Sor - gen,

TENORE  
Im Gra - be wohnt Ver - ges - sen - heit der Sor - gen,

BASSO  
Im Gra - be wohnt Ver - ges - sen - heit der Sor - gen,

Ex. 1. G.A. Benda, *Romeo und Julia*, opening choir of act 3; manuscript score of 1776 (D-DS, Mus. ms. 94), bars 12-17.

**Lento**                      a cappella

SOPRANO 1  
Im Gra - be wohnt Ver - ges - sen - heit der Sor - gen,

SOPRANO 2  
Im Gra - be wohnt Ver - ges - sen - heit der Sor - gen,

TENORE  
Im Gra - be wohnt Ver - ges - sen - heit der Sor - gen,

BASSO  
Im Gra - be wohnt Ver - ges - sen - heit der Sor - gen,

Ex. 2. G.A. Benda, *Romeo und Julia*, opening choir of act 3, partially autographic score of 1784 (D-B, Mus. ms. 1354), bars 12-17.

harmonic course of the Fauxbourdon-technique (cadence), the progression and improvised embellishments of the melody line of the soprano is very similar and recalls the most significant phrase of the second four-part choir, namely the end of the «Amplius lava me»-section: «et a peccato meo munda me» [exx. 1, 2].

As we see by comparing the two versions, Benda later changed his first invention in which the melody line of the soprano reaches the C tone in the third octave [ex. 1], thus making it nearly identical to the embellished Roman model which is much more familiar to us<sup>44</sup>. Probably for the version performed later in Mannheim [ex. 2], this more difficult version (regarding the higher range of the soprano who thereby dominates even more the musical progression) was replaced by an alternative version with an effective progression of a rising chro-

*schichte der päpstlichen Kapelle*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1994 («Capellæ apostolicæ sixtinæque collectanea acta monumenta», vol. 4), pp. 265-288.

<sup>44</sup> The embellishment of this phrase including the angel-like soaring to the c<sup>'''</sup> is also described by Felix Mendelssohn; cfr. Amann, *Allegris Miserere* cit., pp. 70 sq.

matic melody line. The similarities, however, do not allow us to evaluate it as a literal quotation, but it can be reviewed as an allusion to the specific «sound coulisse». As such, it is a clear reception of Roman church music tradition that aroused much interest during the 1770s – a generic interest of which the well-known episode of Mozart’s «robbery» of the composition by notating it directly after having listened to it in the Sistine Chapel is only one facet<sup>45</sup>.

Thus, the *Romeo and Juliet* opera of Gotha benefitted traceably from the Italian experiences of its composer. It should be seen as a further influence during an experimental period, as the situation of German Opera in the 1770s can also be described. Here, the Shakespearean subject was attractive because it was new to opera and it could be regarded as a challenge insofar as the question of setting the tragic ending to music or not indicates a future development in opera history.

### Conclusion: A Happy Ending, but Why?

The question of why a happy ending at all does not arise regarding Schwanberg-er’s opera. As we have seen, the adaptation follows the dramaturgy of *dramma per musica* and its esthetical standard of a *lieto fine* strictly. The universality of this model was also not lost in Italy until the 1790s, when the first «morte»-libretti of Antonio Simeone Sografi began to represent the death of the main characters as an action on stage<sup>46</sup>.

Regarding Benda’s *Singspiel*, however, the question is more justified, for it was not obligated to adhere entirely to the *opera seria*-esthetics and has much more in common with the bourgeois tragedy. As Weiße’s play was often performed, the audience had its expectations and theatrical benchmark. Gotter was well aware of this problematic issue as he felt himself called to defend his decision in the preface of the printed libretto. Two arguments are mentioned: the «musical economy» («die musikalische Ökonomie») and the «abilities of the singer» («die Fähigkeiten der Sänger») <sup>47</sup>. A review of 1779, published in the

<sup>45</sup> T. Hochradner, *Einem Wunder auf der Spur. Die Mozarts und das Miserere von Gregorio Allegri*, in «Muzikološki Zbornik/Musicological Annual», LI, 2, 2015, pp. 41-55.

<sup>46</sup> Cfr. M.P. McClymonds, *The Venetian Role in the Transformation of Italian Opera Seria during the 1790s*, in M.T. Muraro, D. Bryant (eds.), *I vicini di Mozart*, Olschki, Firenze 1989, vol. 1, pp. 221-240. A forerunner of presenting the death on stage was, however, the Italian ballet. Regarding the tragic ending of *Romeo and Juliet* on stage, probably we could consider Eusebio Luzzi’s tragic ballet *Giulietta, e Romeo*, performed after *Le spose ricuperate (drama giocoso per musica)* by Giovanni Bertati and Luigi Caruso) at the Venetian Teatro di San Samuele in Autumn 1785 – the first tragic ending of this drama within the context of music theatre.

<sup>47</sup> Cfr. Gotter’s printed libretto of 1779, p. 8: «In Ansehung des Ausgangs bin ich weder dem Engländer, noch dem Deutschen gefolgt. Theils schien mir die musikalische Ökonomie die Beybehaltung der allzu tragischen Katastrophe nicht zu erlauben; theils hat mich zu dieser, wie zu

*Allgemeine Deutsche Bibliothek*, can help us to understand the first argument. The reviewer, Eschenburg<sup>48</sup> himself, approved of the happy ending while criticizing the dialogue scenes of reconciliation with the father as unnecessary. He supposed that all that could have been needed to unify all characters in the end was to sing a final chorus<sup>49</sup>. If «musical economy» meant here the requirement of all musical forces to take part in the final chorus, celebrating «peace that defeated discord» («Den Frieden, den die Allmacht / Der Liebe schloß»<sup>50</sup>), then it implies the unanswered question of what kind of music would have been appropriate for a tragic ending. Concerning the second argument, which singers could have been capable of performing convincingly and with respect to actors, who could have succeeded in such a death scene without example? The original tragic ending of Shakespeare's *Romeo and Juliet* requires even more than a representation of death like Metastasio's *Didone abbandonata* (Naples 1724) throwing herself into the flames after a monologue of despair. More than that, the process of Romeo's dying as an extreme situation<sup>51</sup>, during which he keeps communication with Juliet, posed a new challenge for a musical dramaturgy, whose means of expression still had to be developed. That the audience and critics expected this development can be read into the review of Johann Friedrich Reichardt, who was married to Benda's niece Juliane, in which he criticized the happy ending of a well-known tragedy as non-credible and thus prompted Benda to rework the third act<sup>52</sup>. It would have been a turning point in opera history if the fifty-eight year old Benda actually had transformed the ending into a tragic one in the meanwhile; that he did not do so, is hardly surprising. Only the up-

mehrern Abweichungen (unter die auch das Wegbleiben von Juliens Mutter gehört) die Rücksicht auf die Fähigkeiten der Sänger bewogen. Jedes Talent hat sein Maas».

<sup>48</sup> Cfr. Bauman, *Opera Versus Drama* cit., p. 198. Regarding Eschenburg's contributions to this important periodical cfr. H.-J. Jakob, *Friedrich Nicolais bester Mann. Johann Joachim Eschenburgs Rezensionen in der «Allgemeinen deutschen Bibliothek» von 1768 bis 1784*, in C.-F. Berghahn, T. Kinzel (eds.), *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens*, Winter, Heidelberg 2013, pp. 223-255.

<sup>49</sup> «Wider den, hier glücklichen Ausgang, haben wir nichts; vielleicht aber waren die angehängten Aussöhnungsscenen kein wesentliches Erforderniß des Plans. Doch, vermuthlich war dem Verfasser darum zu thun, alle spielende Personen zuletzt noch zu versammeln, und das Stück mit einem Chor zu schließen», in «Allgemeine Deutsche Bibliothek», 39, 1, 1779, pp. 162 sq.

<sup>50</sup> Cfr. Gotter's verses of the «Schlußgesang», printed libretto of 1779, p. 64.

<sup>51</sup> Cfr. Radecke, *Theatermusik – Musiktheater. Shakespeare-Dramen* cit., pp. 307-315.

<sup>52</sup> «Möchte uns doch Hr. B. bald wieder mit Werken seines so überaus fruchtbaren Genies beschenken! möcht er doch selbst den Dichter von Romeo und Julie dahin bewegen, daß er den dritten Akt umarbeite, den tragischen Ausgang ließ, und dann auch selbst sich der Umarbeitung der letzten Hälfte des dritten Akts unterziehen!». Cfr. «Allgemeine Deutsche Bibliothek», 40, 1, 1780, pp. 129 sq. As well, Heinrich Leopold Wagner gave a negative rating concerning the happy ending; cfr. H.L. Wagner, *Briefe, die Seylerische Schauspielergesellschaft und Ihre Vorstellung zu Frankfurt am Mayn betreffend*, Eichenbergische Erben, Frankfurt/Main 1777, pp. 177-183.

coming century succeeded in overcoming these esthetical problems by finding acceptable musical solutions. So, when the first *Romeo and Juliet* adaptations to opera occurred in the 1770s, a future-oriented subject was set to music and was required by the audience more and more over time, although the wealth of musical means was not yet mature enough to face its final dramatic dimensions.

## Appendix A

### Johann Gottfried Schwanberger: *Romeo e Giulia* (1773)

Dramma per musica in due Atti / Del Sign. Sanseverino / Da Cantarsi / Per Com-  
mando / Al Palazzo Ducale di Brunsviga.

Romeo (S), Giulia (S), Benvoglio (T)

#### Atto I

Camera illuminata di Benvoglio con Tavolino, sopra di cui una Tazza col suo Coper-  
chio. Notte con Luna.

I, 1	Romeo, e Benvoglio	Rec. Aria Romeo	<i>Non pavento, avara Morte</i>
I, 2	Giulia, e Detti	Rec. Duetto Rom./Giul. Rec. Cavatina Romeo Aria Benvoglio	<i>Pensa, se fosse mai Ob Dio rimira Condottier del tuo Naviglio</i>
I, 3	Giulia, e Romeo	Rec. Aria Giulia	<i>Ah se con queste lacrime</i>
I, 4	Benvoglio, e Detti	Rec. Duetto Rom./Giul.	<i>Per quel, ch'or splende in Cielo</i>
I, 5	Giulia sola, poi Benvoglio	Rec. Aria Benvoglio	<i>Ma dovrai con Sembianza di Morte</i>
I, 6	Giulia sola	Rec. Aria Giulia	<i>Care, adorabili</i>

## Atto II

Cimitero con la Tomba di Giulia.

II, 1	Benvoglio solo in disparte	Rec. Aria Benvoglio	<i>Al mirare il fido Amante</i>
		Rec.	
II, 2	Romeo, e Detto	Rec. Aria Romeo	<i>Son pur tuo, bell'Angioletta</i>
II, 3	Benvoglio e Detti	Rec. Aria Benvoglio	<i>Tanto all'usato affanno</i>
II, 4	Romeo solo, poi Giulia	Rec. Cavatina Giulia	<i>Romeo – crudel – partì</i>
		Rec. Duetto	<i>Sogno? O tornar da Morte</i>
II, 5	Benvoglio, e Detti	Rec. Aria Giulia	<i>Se da turbine fiero sospinto</i>
		Rec. Terzetto	<i>Rida il Ciel, felici Amanti</i>

## Appendix B

**Georg Anton Benda: *Romeo und Julie* (1776)**

Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen. Libretto von Friedrich Wilhelm Gotter.

Julie (S), Romeo (T), Laura (S), Capellet (T), weitere Nebenrollen und Sprechrollen

**Erster Aufzug**

Juliens Zimmer; unter anderen Möbeln ein Tisch auf welchem Tassen stehen; drey Thüren, von denen eine zur Seite nach dem Garten führt.

I, 1	Julie	Rec. Aria Julie	<i>Auch sie verstummt, Du, die vom braunen Wagen</i>
I, 2	Laura, Julie	Dialog Aria Laura Dialog	<i>Ehrlichkeit und Treue</i>
I, 3	Julie, Romeo,  nachher Laura	Dialog Aria Romeo Dialog Duett/Terzett Romeo/Julie/Laura	<i>Hoff und Liebe!  Ja, der Lerche frühe Kehle</i>

**Zweyter Aufzug**

Juliens Zimmer

II, 1	Laura	Vorspiel Rec. Aria Laura	<i>Ach, endlich schloß Laßt ihr, Nachtigallen</i>
II, 2	Capellet, Laura	Dialog	
II, 3	Capellet	Monolog Aria Capellet	<i>Schweres Amt, ein Kind zu retten</i>
II, 4	Julie, Laura, Capellet	Dialog Aria Julie Dialog Aria Capellet	<i>Fodre deiner Tochter Leben  Ich dein Vater?</i>
II, 5	Julie, Laura	Dialog Duett Julie/ Laura	<i>Hat noch ein Paar sich zärtlicher geliebet</i>

II, 6	Lorenzo, Julie	Dialog Rec.	<i>Ihn wieder zu sehn? Meinen Romeo?</i>
		Aria Julie Dialog	<i>Meinen Romeo zu sehn,</i>
II, 7	Julie	Rec. acc. Aria Julie	<i>Sanft schlummern soll ich Wo bist du, Romeo?</i>

### Dritter Aufzug

Ein Hain von Zypressen, Tapussen, babylonischen Weiden. Hinten das Erbbergräbniß der Capellets, offen und erleuchtet. Innerhalb desselben verschiedene Säрге, unter welchen der frischeste, nächst am Eingange, Thebaldos Sarg andeutet. Vor dem Begräbnisse Juliens offner Sarg, auf der Baare ruhend.

III, 1	Julie, Capellet, Laura Leidtragende, Mädchen, Trauergefolge	Chor Duett Capellet/ Leidtragende Wechselgesang L/Mädchen	<i>Im Grabe wohnt Ach meine Tochter! Mit diesen Kerzen</i>
III, 2	Romeo, Francesco	Dialog	
III, 3	Romeo nachher Julie	Monolog Rec. Aria Romeo Rec. Dialog Duett Romeo/ Julie	<i>O, meine Julie! Ihr trenntet uns im Leben; Ich komm, ich komm – Beste! Du lebest!</i>
III, 4	Lorenzo. Die Vorigen	Dialog	
III, 5	Capellet. Einige Trauernde	Dialog	
III, 6	Lorenzo. Die Vorigen	Dialog	
III, 7	Julie, Romeo. Capellet, Lorenzo	Dialog	
III, 8	Trauergefolge, Julie, Romeo, Capellet	Dialog Schlussgesang	<i>Auf! Unter Reueezähren</i>

Françoise Decroisette

## Guerra di librettisti intorno a *Roméo et Juliette* nella Parigi della Terreur

Scrive Hector Berlioz nelle *Mémoires*, nell'evocare la sua scoperta de *I Capuleti e i Montecchi* belliniani nel 1832 a Firenze: «Finalmente sentirò, dopo tante miserabili prove liriche su questo bel dramma, una vera opera di Romeo, degna del genio di Shakespeare»<sup>1</sup>. Il compositore, che era preso da passione per il drammaturgo inglese dopo aver sentito recitare le tragedie all'Odéon di Parigi in lingua originale nel 1827<sup>2</sup>, fu deluso, perché non ritrovò i passi e i personaggi che, secondo lui, costituivano l'essenza della tragedia shakespeariana: il ballo con il vortice delle belle danzatrici, la gaia buffoneria di Mercutio, la nutrice pettegola, l'eremita calmo e grave, l'inesprimibile scena del balcone, il sublime monologo, i voluttuosi sospiri che si fanno sospiri di morte<sup>3</sup>.

Cinque sono quelle «miserabili prove liriche» indegne del genio di Shakespeare. Le versioni italiane di Foppa/Zingarelli (Milano, Scala, 1796), Romani/Vaccari (Milano, Canobbiana, 1825), Romani/Bellini (Venezia, Fenice, 1830) e due versioni in francese, oggi dimenticate, create a Parigi a pochi mesi di distanza durante la Rivoluzione: *Tout pour l'amour ou Roméo et Juliette, opéra-comique*, libretto di Jacques-Marie Boutet de Monvel, musica di Nicolas-Marie

<sup>1</sup> H. Berlioz, *Mémoires*, a cura di P. Citron, Flammarion, Paris 2000<sup>2</sup>, p. 188.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 112-115. Berlioz s'innamora dell'attrice irlandese Harriet Smithson e la sposa nel 1833. Nel 1839 dà una sua versione musicale della tragedia, su un poema di Émile Deschamps scritto a partire da un testo in prosa del compositore: *Symphonie dramatique, avec chœurs, solos de chant et Prologue en récitatif harmonique, composée d'après la tragédie de Shakespeare*. Una traduzione della tragedia shakespeariana verrà poi pubblicata da Deschamps nel 1863. Cfr. F. Brunet, "Roméo et Juliette" de Berlioz entre opéra et symphonie, in *Théâtres virtuels*, a cura di S. Triaire, P. Citti, Presses universitaire de la Méditerranée, Montpellier 2001, pp. 45-61 (<http://books.openedition.org/pulm/343>).

<sup>3</sup> Berlioz, *Mémoires* cit., pp. 189-190. Cfr. F. Decroisette, *Mais où est Shakespeare? Réflexions sur le spectateur français des "Capuleti e Montecchi" de Bellini au XIX<sup>e</sup> siècle*, in *À travers l'opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques (XVIII-XX), études en l'honneur de G. de Van*, a cura di A. Fabiano, L'Harmattan, Paris 2007, pp. 95-117.

Dalayrac, rappresentato il 7 luglio 1792 alla Comédie-Italienne o Théâtre-Italien, rue Favart, e *Roméo et Juliette*, opera in tre atti, con dialoghi parlati, libretto di Joseph-Alexandre de Ségur, musica di Daniel Steibelt, creata il 10 settembre 1793 al Théâtre Feydeau. Importanti questi teatri, diversi per la loro storia e rivali in materia di repertorio. Il primo, nato nel 1762 dalla fusione della vecchia Troupe des Comédiens italiens ordinaires du Roi con l'Opéra-Comique della Foire, aveva imposto il genere delle *comédies mêlées d'ariettes* e produceva parodie di spettacoli in corso in altri teatri. L'altro era nato nel 1789 come aristocratico Théâtre de Monsieur, nella Salle des Machines delle Tuileries, trasferito poi nel 1791 in una sala situata in rue Feydeau. Era inizialmente specializzato nell'opera buffa italiana, ma nell'agosto 1792 la *troupe* italiana diretta dal Viotti fu sciolta<sup>4</sup>, e il Feydeau dette solo opere francesi, in concorrenza con la Comédie-Italienne<sup>5</sup>.

Berlioz-critico musicale torna su queste opere in occasione di una ripresa dei *Capuleti e Montecchi* nel novembre 1859, in un suo *feuilleton* del «Journal des Débats» dove esalta il «meraviglioso poema» shakespeariano scritto «in caratteri di fiamma»<sup>6</sup>. È soddisfatto che i francesi abbiano affidato la parte di Roméo a voce maschile, ma ironizza sui «finali lieti», anche se conviene che fossero «di circostanza»:

I finali funesti erano allora respinti su tutte le nostre scene liriche, lo spettacolo della morte era vietato per non urtare l'estrema sensibilità del pubblico<sup>7</sup>.

Pessima, secondo lui, la prova di Dalayrac e Monvel, il cui libretto gli pare addirittura «abominevole», e l'opera viene spietatamente stroncata:

Questo è miserabile, piatto, stupido, in tutto e dappertutto. Si direbbe un'opera composta da due imbecilli che non conoscono né la passione, né il sentimento, né il buon senso, né il francese, né la musica<sup>8</sup>.

Maggiore è il suo entusiasmo per la prova di Ségur/Steibelt, di cui fa un'analisi

<sup>4</sup> Il Théâtre de Monsieur era stato promosso da un parrucchiere della regina Marie-Antoinette, Autié, che ottenne il privilegio di usare il repertorio dell'*opéra-comique*, in alternanza con l'opera buffa italiana. Cfr. S. Tatti, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2016, particolarmente il capitolo *Gente di teatro e di musica a Parigi nel 1789*, pp. 223-231.

<sup>5</sup> Il 6 febbraio 1793 la Comédie-Italienne o Théâtre-Italien prende il nome di Théâtre Lyrique National de la rue Favart, poi a partire dal 12 febbraio è chiamata Opéra-Comique National.

<sup>6</sup> 13 novembre 1859, in H. Berlioz, *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, a cura di E. Reibel, Palazzetto Bru Zane – Centre français de musique romantique, Venise-Paris 2013, p. 325.

<sup>7</sup> Ivi, p. 323 (la traduzione è mia).

<sup>8</sup> Ivi, p. 328.

musicale dettagliata<sup>9</sup>: esalta la bellezza dell'*ouverture* «ottimamente disegnata, piena di accenti patetici e vigorosi, trattata con arte»; l'aria di Juliette<sup>10</sup>, giudicata «bellissima, preceduta da un bel recitativo e con un andante espressivo»; l'aria di furore del vecchio Capulet alla fine dell'atto I<sup>11</sup>; il coro e la marcia funebre nella cripta dei Capulet all'inizio dell'atto III dopo la creduta morte di Juliette<sup>12</sup>; e ricorda anche un'altra aria di Juliette che sta per bere il narcotico<sup>13</sup>. Riassumendo, dichiara l'opera «immensamente superiore a tutte quante le altre», comprese le italiane<sup>14</sup>.

I giudizi di Berlioz, si sa, sono *tranchés*, impressionistici ed eccessivi<sup>15</sup>; lo sono maggiormente quando è in gioco Shakespeare<sup>16</sup>. In questo caso, però, la ricezione quasi antitetica di ambedue le opere, che conosciamo grazie ai giornali del tempo e alle tabelle di André Tissier<sup>17</sup>, sembra dar ragione a Berlioz, e merita quindi di essere approfondita.

### Una ricezione contrastata

*Tout pour l'amour* fu recitato per dieci sere alla fine di luglio 1792, e ripreso dal 1793 al 1795 per un totale di ventotto serate, sulla stessa scena, con, a partire dal 22 settembre 1793, il titolo abbreviato *Juliette et Roméo* o *Roméo et Juliette*<sup>18</sup>. È un risultato mediocre rispetto a quello di *Les Visitandines* di Louis-Benoit Picard, futuro direttore dell'Opéra, dramma comico con *ariettes* su tema anti-

<sup>9</sup> Ivi, p. 326.

<sup>10</sup> A. de Ségur, *Roméo et Juliette*, Huet, Paris 1793, I, 2, «Aria: Oh nuit profonde que j'implore / Redouble ton obscurité».

<sup>11</sup> Ivi, I, 9, «Capulet: Oui, la fureur de se venger / Est un premier besoin de l'âme».

<sup>12</sup> Ivi, III, 1, «Coro di vergini incoronate di rose bianche e velate, che le rendono gli ultimi doveri. Cébas in mezzo a loro: Grâce vertus, soyez en deuil / Juliette est au cercueil».

<sup>13</sup> Ivi, «Juliette: Un pouvoir inconnu m'entraîne / Je m'affranchis je romps ma chaîne».

<sup>14</sup> Berlioz, *À travers chants* cit., p. 325.

<sup>15</sup> E. Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Champion, Paris 2005, p. 15, parla di «scrittura febricitante e sensitiva», giudicando che «la Francia ha la critica più spiritosa del mondo, ma la meno riflessiva». Cfr. anche J.-M. Bailbé, *Berlioz critique musicale à «La Revue» et à «La Gazette musicale»*, in S. Triaire, F. Brunet, *Aspects de la critique musicale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2002, pp. 187-198.

<sup>16</sup> B. Franco, «Roméo et Juliette», *traductions, adaptations, réceptions, au tournant du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle*, in «Revue germanique», 5, 2007, pp. 203-221, pubblicato online il 16 maggio 2009, <https://journals.openedition.org/rgi/201>.

<sup>17</sup> A. Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution: répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, 2 tomi, Droz, Genève 1992-2002, t. 1, *De la réunion des États généraux à la chute de la royauté, 17 juin 1789 - 20 septembre 1792*, n. 357, p. 81. «

<sup>18</sup> Ivi, «*Tout pour l'amour*», *Opéra-Comique National*, t. 2, *De la proclamation de la République à la fin de la Convention nationale, 21 septembre 1792 - 26 octobre 1795*, n. 483, p. 100.

monacale (allora di moda), creato lo stesso 7 luglio 1792, al Feydeau<sup>19</sup>: ventidue serate di seguito alla creazione, e altre centoquarantanove fino al 1795<sup>20</sup>. Per quanto riguarda i giornali, se «Le Journal de Paris» del 9 luglio 1792 trova in *Tout pour l'amour* «spettacolo, movimento e varietà»<sup>21</sup> e apprezza la musica di Dalayrac, «Le Moniteur universel» del 31 luglio 1792 dichiara che la «pièce non ha avuto successo malgrado gli applausi finali rumorosi» ed elogia unicamente gli sforzi (rimasti però inutili) dei cantanti:

Mme Saint-Aubin e M. Philippe hanno reso con molto calore le parti di Roméo e Juliette. Mme Gauthier in quello della nutrice, MM. Trial e Chenard, il primo nella parte dello stupido adoratore di Nicolas Flamel, l'altro in quello del sagrestano, hanno fatto mostra di tutte le risorse del loro talento, ma non sono riusciti a rendere comiche le loro parti<sup>22</sup>.

Il «Moniteur», come poi Berlioz, non capisce perché Dalayrac abbia «abbandonato la sua maniera ordinaria che gli era riuscita sempre così bene» per musicare quel libretto «incoerente», «pieno di inverosimiglianze e del tutto contrario alle convenienze teatrali». Sta di fatto che il musicista trionfava a Parigi sin dal 1786 con la *Nina ou la Folle par amour*, la prima emozione operistica di Berlioz, e che collaborava con successo con Monvel sin dal 1788 e il loro *Sargines, élève de l'amour*, tradotto persino in svedese nel 1795 e, in italiano, rappresentato ancora a Genova nel 1821. Anche il loro *Raoul sire de Créqui* (1789) fu adattato in italiano da Giuseppe Carpani nel 1791 a Monza, e rimaneggiato poi da Tottola/Fioravanti per Napoli durante il Decennio francese. Riassumendo il libretto atto per atto, secondo una norma redazionale del giornale, il critico elenca poi le varie incongruenze drammatiche del libretto: Juliette s'è innamorata di Roméo «senza sapere né il suo nome né il suo stato»; Théobalde, ferito a morte da Roméo alla fine dell'atto I, si risveglia guarito all'atto II e dichiara di perdonare l'odiato nemico, trascinando il padre Capulet in questa subitanea, e inspiegata, mansuetudine. Il critico allude anche con un'ironia mordace alla poca verosimiglianza scenica della marcia e processione funebre dell'atto III, commentata dal popolo, dopo che Juliette ha bevuto il preteso veleno; e stronca impietosamente le «troppe maniere» di Roméo all'atto IV, quando deve uccidersi sul corpo di Juliette, mentre lei ha bevuto il sonnifero senza esitare. Un bel «fiasco», quindi,

<sup>19</sup> «*Les Visitandines*», comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, musique de Devienne. Cfr. S.J. Bérard, *Le théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794. La déchristianisation sur les planches*, Presses Universitaires de Paris-Ouest, Nanterre 2009, pp. 90-91.

<sup>20</sup> Tissier, *Les spectacles à Paris* cit., «*Les Visitandines*», *Théâtre Feydeau*, t. 2, n. 621, p. 113.

<sup>21</sup> Citato in R. Laplace, *Monvel. Un aventurier du théâtre au Siècle des Lumières*, Champion, Paris 1998, p. 206.

<sup>22</sup> s.a., *Variétés, Théâtre-Italien*, in «Le Moniteur universel», 31 luglio 1792, p. 898.

che gli applausi finali – che, secondo il critico, accompagnarono la venuta in scena dei due autori – non poterono affatto cancellare. *Tout pour l'amour* fu parodiata, per dieci sere, a fine luglio, sotto il titolo *Tout par l'opium ou Juliette et Purgono*<sup>23</sup>. Essere parodiati era rituale a Parigi a quell'epoca, toccò poi anche ai *Capuleti e Montecchi* di Bellini nel gennaio 1833<sup>24</sup>; ma va rilevato che la parodia dell'opera di Monvel/Dalayrac fu scritta da un autore di teatro pro-monarchico, Souriguère de Saint-Marc, e rappresentata al teatro di Mademoiselle Montansier, nota impresaria anch'essa favorevole alla monarchia<sup>25</sup>.

Niente parodia invece per l'opera di Ségur/Steibelt, il cui successo è indubbio. Certo fu cantata anch'essa per sole otto serate nel settembre 1793, ma «Le Journal des spectacles» del 13 settembre 1793 stima che la musica «deliziosa fa onore al cittadino Steibelt»<sup>26</sup>, e il «Moniteur» del 23 settembre ne vanta l'armonia:

parecchi pezzi musicali sono stati applauditi vi si trova un'armonia estremamente lavorata, una distribuzione sapiente di tutti gli strumenti, maggiore chiarezza perfino di quanto i loro numerosi usi sembrerebbero permettere<sup>27</sup>.

La sua fortuna ulteriore è indubbiamente più rilevante. Non solo fu recitata per novantuno serate al Feydeau<sup>28</sup>, e anche all'estero, negli anni 1794-1795, ma nel 1807 era ancora iscritta al repertorio della nuova Opéra-Comique, sorta nel 1801 dalla fusione delle sale rivali, e fu rappresentata fino al 1821.

A conferma di questa diversa fortuna c'è la non pubblicazione del libretto di Monvel, che conosciamo solo attraverso il riassunto critico del «Moniteur» e la partitura di Dalayrac, rimasta però manoscritta fatta eccezione per una *Romançe* di Juliette, pubblicata nel 1794<sup>29</sup>. In questa partitura non sono riportate le parti parlate, ma solo i diciassette numeri cantati<sup>30</sup>: questa è probabilmente la ragione

<sup>23</sup> Tissier, *Les spectacles à Paris* cit., «*Tout par l'opium ou Juliette et Purgono*», *Théâtre de M.lle Montansier*, t. 1, n. 1663, p. 213; non si conserva il testo. Ripresa una volta nel 1793, cfr. ivi, t. 2, n. 779, p. 127.

<sup>24</sup> D. Colas, «*Rolette et Juméo*», *ce soir aux Bouffes par extraordinaire*, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala, Opéra de Paris, Paris 1999, pp. 21-27.

<sup>25</sup> Marguerite Brunet (M.lle Montansier) era protetta da Marie-Antoinette. Nel 1777, aveva inaugurato una sala in presenza dei sovrani, e li aveva seguiti nel 1790 a Parigi, creando una nuova sala in rue des Beaujolais, vicino al Palais Royal, poi chiamata Théâtre Montansier.

<sup>26</sup> «Le Journal des spectacles», n. 73, 13 settembre 1793, pp. 588-593.

<sup>27</sup> s.a., *Variétés, Théâtre-Feydeau*, in «Le Moniteur universel», 23 settembre 1793, citato in G. de Servières, «*Roméo et Juliette*» *traité en opéra-comique*, in «L'Opéra-Comique, revue bimestrielle», febbraio 1931, p. 17.

<sup>28</sup> Tissier, *Les Spectacles à Paris* cit., «*Roméo et Juliette*», *Théâtre Feydeau*, t. 2, n. 501, p. 103.

<sup>29</sup> *Romançe de Roméo et Juliette. Musique du [Citoyen] Daleirac* [sic], con accompagnamento piano/arpa, Imbault, Paris 1794 ca. Ecco perché Berlioz afferma che «la partitura è oggi quasi sconosciuta», in Berlioz, *À travers chants* cit., p. 328.

<sup>30</sup> N.-M. Dalayrac, *Tout pour l'amour ou Roméo et Juliette*, partition manuscrite, BNF, Musique,

perché Berlioz scriva: «l'autore ha avuto la buona idea di non nominarsi»<sup>31</sup>. Il libretto di Ségur ebbe invece più edizioni immediate, e fu ripubblicato fino al 1821<sup>32</sup>. Della partitura di Steibelt si ha anche una edizione immediata<sup>33</sup>, con il libretto trascritto. Inoltre, diversi pezzi musicali e arie circolano ancora a metà dell'Ottocento<sup>34</sup>.

Insisto su questa diversa fortuna della seconda, di più facile approccio per gli studiosi, che certo influì sul giudizio di Berlioz. Il numero ristretto delle prime rappresentazioni non è significativo dato il succedersi degli eventi rivoluzionari che causarono chiusure momentanee dei teatri. La prima andava in scena due giorni dopo che la Nazione fosse dichiarata *en danger* (5 luglio 1792); un mese prima della presa delle Tuileries (10 agosto), che vede la fine della monarchia e l'inizio della Prima Repubblica (22 settembre). La seconda è creata in un clima di profonda crisi economica, sociale e politica, in piena Terreur, proclamata il 5 settembre 1793, dopo la morte del re (gennaio 1793), la creazione del *Comité*

L 4074, e D 2549 (con un finale diverso per l'atto II). I numeri sono: n. 1, Gennaro, *Grâce à ce divin livre*; n. 2, Théobalde, *Bosquet charmant, riant berceau*; n. 3, Juliette, Romance, *Avant d'avoir vu ce mortel*; n. 4, Adriani/Roméo, recitativo e duetto, *Qu'ils viennent qu'ils viennent, je les défie*; n. 5, ballo in casa Capulet (cfr. *infra*, note 54, 56); n. 6, Trio *Andantino* amoroso, Juliette, Roméo, Adriani, e duo, *La nuit n'a point encore / N'a point fait place au jour*; n. 7, Finale dell'atto I, Juliette, Mme Capulet, Romeo, Théobalde, Capulet, Adriani, Nisa e donne, Gennaro, cori, sestetto dopo il duello; n. 8, atto II, Ouverture; n. 9, Gennaro, *Ab j'ai bien du chagrin*; n. 10, *Andantino*, Juliette e Roméo, *Adieu, quel mot...*; n. 11, Capulet e Juliette, recitativo e duetto, *Eh bien arrachez moi la vie...*; n. 12, finale dell'atto II, Juliette, Capulet, *Fille trop chère tu vas goûter des jours heureux / Ô mon père, il n'est plus temps je sens la mort*; n. 13 e 14, atto III, Coro e marcia, *Toi dont la main puissante est sûre / Guide nous vers l'astre du jour*; n. 15, atto IV, *Andantino*, Il sagrestano, *C'était un minois chiffonné*; n. 16, Roméo, *Largo*, *Il faut que je périsse, je la rejoins et pour jamais*; n. 17, finale e Coro, Juliette, Mme Capulet, Nisa e le donne, Roméo, Il campanaro, Capulet, Gennaro, Adriani, Il sagrestano e Coro uomini, *Aux lieux où règne la tristesse*.

<sup>31</sup> Berlioz, *À travers chants* cit., p. 328.

<sup>32</sup> A. de Ségur, *Roméo et Juliette*, opéra en trois actes paroles du C[itoyen] J.A. de Ségur, musique du C[itoyen] Steibelt, représenté à Paris sur le théâtre de la rue Feydeau le 10 septembre (v. st.) l'an II de la République, Huet, Paris 1793<sup>1</sup>, 1794<sup>2</sup>, 1798<sup>3</sup>; poi *Roméo et Juliette*, opéra en 3 actes, paroles de Monsieur de Ségur, musique de Monsieur Steibelt, T. de l'Opéra-comique, Fages, Paris 1809<sup>1</sup>, 1821<sup>2</sup>.

<sup>33</sup> *Roméo et Juliette*, opéra en trois actes et en prose représentée pour la première fois sur le Théâtre de la rue Feydeau le 10 septembre 1793 (vieux style), mis en musique par Steibelt, Boyer, Paris s.d., <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067324k>. Boyer pubblica anche a parte l'*ouverture* e le arie, riscritte per pianoforte da Steibelt.

<sup>34</sup> Ouverture di *Roméo et Juliette*, in *Recueil d'Ouvertures manuscrites*, fine del Settecento, p. 44, nr. 9 (consultabile alla BNF, Musique, VMA MS 13); diverse arie, in E.M.M. Miroir, *Le chef d'orchestre pour l'amateur de flûte* [...], Marchands de musique, Paris 1818; l'aria di Juliette, *Du calme de la nuit*, atto II, in *École classique du chant par Mme Pauline Viardot-Garcia*, Gérard et C<sup>ie</sup>, Paris s.d.; Coro n. 10, *Grâces vertus soyez en deuil*, III, 1, in L. Quicherat, *Polymnie, recueil classique de morceaux de chant extraits des plus célèbres compositeurs français et étrangers* [...], Hachette, Paris 1840.

*de salut public* (aprile), il sollevamento dei *sans-culottes* e la caduta dei *girondins* moderati (2 giugno). Da notare tuttavia che nel settembre 1793 la situazione dei teatri è peggiorata. Per Monvel e Dalayrac vigeva ancora il decreto del 13 gennaio 1791, che aveva abolito i teatri a privilegio e liberato la creazione teatrale: dopo la presa della Bastille sorsero ben diciannove sale nuove e si moltiplicarono gli autori di testi, per lo più mediocri, ispirati a eventi d'attualità o a eventi del passato che permettevano di esaltare l'eroismo rivoluzionario<sup>35</sup>. Invece, durante il processo del re la censura fu ristabilita e si moltiplicarono le interdizioni. Così il 2 settembre 1793 la *Pamela* di François de Neufchâteau, creata il 1° agosto al Théâtre de la Nation (la parte più conservatrice della Comédie-Française dopo la scissione avvenuta nel marzo 1791<sup>36</sup>) e recitata per diverse sere, venne interdetta dopo che un verso allusivo alla tolleranza religiosa ebbe suscitato nel pubblico reazioni contraddittorie: fu dichiarata antipatriottica perché nel finale (ripreso dalla *Pamela* di Goldoni) la protagonista si rivelava di origine aristocratica e l'intrucco esaltava il nemico inglese<sup>37</sup>. Gli attori furono arrestati e fu chiuso il teatro.

### Un gioco politico

In questo contesto tormentato, la personalità dei creatori merita attenzione. Monvel (1745-1812) non era un principiante. Aveva debuttato come attore alla Comédie-Française nel 1770, era famoso per la sua intelligente recitazione sia tragica sia comica. Era anche autore confermato di drammi eroici e storici, commedie con *ariettes* ecc. e libretti di successo, recitati e cantati alla Comédie-Française e alla Comédie-Italienne, pubblicati e ripubblicati, parecchi tradotti in

<sup>35</sup> P. d'Estrée, *Le Théâtre sous la Terreur (1793-1794)*, Emile-Paul Frères, Paris 1913; S.J. Bérard, *La crise du théâtre à Paris en 1793*, in «Dix-Huitième Siècle», n. 21, 1989, pp. 411-422, [https://www.persee.fr/doc/dhs\\_0070-6760\\_1989\\_num\\_21\\_1\\_1716](https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1989_num_21_1_1716); P. Frantz *Les tréteaux de la révolution*, in J. de Jomaron, *Le Théâtre en France*, Armand Colin, Paris 1992, p. 514 e sgg.; M. Nadeau, *La politique culturelle de l'an II: les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre*, in «Annales historiques de la Révolution française», n. 327, 2002, pp. 57-74, <http://journals.openedition.org/ahrf/559>; P. Bourdin, *Du parterre à la scène: regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution*, in *Colloque de l'Institut d'histoire de la Révolution française, Paris I*, gennaio 2004, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2005, pp. 269-292, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00647584/document>; *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire, 1789-1799*, a cura di M. Poirson, Desjonquères, Paris 2008.

<sup>36</sup> I Neri, moderati, rimangono nella sala del Faubourg Saint-Germain (Odéon), come Théâtre de la Nation. I Rossi, a seguito di Talma, si sistemano come Théâtre de la République in rue de Richelieu dove la riunione avverrà nel 1799.

<sup>37</sup> M. Nadeau, *Des héroïnes vertueuses: autour des représentations de la pièce "Pamela" (1793-1797)*, in *La prise de parole publique des femmes sous la Révolution française*, «Annales historiques de la Révolution française», n. 344, 2006, pp. 93-105, [https://www.persee.fr/doc/ahrf\\_0003-4436\\_2006\\_num\\_344\\_1\\_2909](https://www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_2006_num_344_1_2909).

svedese e in italiano, e adattati a lungo anche al di là delle frontiere, come s'è detto. A ragione quindi il «Moniteur» è stupito che il librettista di *Tout pour l'amour* sembri «non conoscere le regole drammatiche». Politicamente, Monvel, dopo aver servito Marie-Antoinette e aver brillato alla corte di Svezia come attore e professore d'arte drammatica dal 1781 al 1786, aveva adottato le idee della Rivoluzione<sup>38</sup>: aveva raggiunto Talma e i *Rouges* al Théâtre de la République, aveva scritto un *impromptu* intitolato *Le Chêne patriotique ou la Matinée du 14 juillet 1790*, musicato da Dalayrac, creato il 10 luglio 1790, rue Favart, per la festa della Fédération, e fece poi stampare vari discorsi pronunciati con enfasi davanti alla sezione della Montagne durante le feste della Ragione nel maggio 1793 e gennaio 1794, che riprendono le tesi antimonarchiche e antireligiose più radicali<sup>39</sup>. Dalayrac (1753-1809), figlio di un consigliere del re, era noto per le sue amicizie massoniche; fu richiesto tra l'altro per le musiche delle feste rivoluzionarie nel giugno 1794 accanto al suo maestro Grétry<sup>40</sup>. Questo spiega i «rumorosi applausi» menzionati dal «Moniteur», che forse non sono altro che quelli di una *claque* ligia agli autori, per celebrare il loro impegno politico più che la qualità dell'opera: sta di fatto che l'insuccesso di *Tout pour l'amour* non ha diminuito la fama di Monvel, il quale, nell'agosto 1793, quando va in scena la versione di Ségur, è iscritto come attore e autore nella lista degli spettacoli gratuiti offerti al popolo.

Ségur (1756-1805) invece aveva cominciato la carriera letteraria solo nel 1790, era di famiglia dell'alta aristocrazia, era stato eletto deputato della nobiltà agli Stati Generali del 1789, e aveva collaborato fino all'ottobre 1790 a «Les Actes des Apôtres», un foglio periodico apprezzatissimo dalla regina e dalla corte. Subì, come André Chénier, la “legge dei sospetti” promulgata dalla *Convention* il 17 settembre 1793, il cui articolo II dichiarava sospetti, quindi da arrestare e giudicare, non solo tutti coloro che avessero tradito apertamente la Repubblica e gli ideali della Rivoluzione, ma anche chi non poteva dimostrare di averla esaltata, pur non avendola combattuta<sup>41</sup>. Imprigionato a Saint-Lazare, fu salvato da un ex-attore, La Bussière, che trafficava i dossier del *Comité de salut public*<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Il 18 ottobre 1793, dopo l'esecuzione di Marie-Antoinette, Monvel recita in *Le Jugement dernier des rois, prophétie* rivoluzionaria di Maréchal; cfr. Laplace, *Monvel. Un aventurier* cit., pp. 220-221.

<sup>39</sup> R. Laplace, *Monvel. Théâtre, discours politiques et réflexions diverses*, Champion, Paris 2001, pp. 67-115.

<sup>40</sup> Dalayrac proseguì la carriera scrivendo canti patriottici che esaltavano l'Impero. Il *Veillons au salut de l'Empire*, tratto dalla sua opéra-comique *Renaud d'Ast* (1787), divenne inno ufficiale di Napoleone I.

<sup>41</sup> Decreto pubblicato su «Le Moniteur universel», 19 settembre 1793.

<sup>42</sup> Su La Bussière, cfr. N. Audoubert, *Un bouffon sous la Terreur ou les exploits du comédien C.H. Labussière*, Presses Brétoliennes, Breteuil 1988. Victorien Sardou lo mise in scena nel suo dramma storico, creato alla Comédie-Française il 24 gennaio 1891, che suscitò uno scandalo e fu interdetto dopo cinque serate.

Quanto a Steibelt (1765-1823), era un pianista nato a Berlino, arrivato nel 1790 a Parigi, che si trasferì a Londra nel 1796, poi a Pietroburgo dove morì: *Romeo et Juliette* è la sua unica opera per Parigi. Quindi, anche se l'opera di Steibelt e Ségur era stata scritta prima per l'Opéra, dove fu rifiutata<sup>43</sup>, si può ipotizzare che la sua creazione al Feydeau, in quel preciso momento, non sia stata una semplice coincidenza o un azzardo, ma sia stata programmata in eco con la prima, per motivi di rivalità artistica – il cambiamento di titolo operato da Monvel nel settembre 1793 è una traccia indubbia<sup>44</sup> –, ma anche con qualche intento politico.

Quali sono dunque le scelte drammaturgiche di questi due librettisti così opposti nelle loro carriere e posizioni politiche? Torniamo alle distribuzioni dei personaggi:

Monvel/Dalayrac	Ségur/Steibelt
	Antonio, guardiano del sepolcro, amico di Capulet
Gennaro, alchimista	Cébas, uomo di legge, amico di Capulet
Théobalde, fratello di Juliette	
Juliette	Roméo
Romeo	Juliette
Adriani, amico di Roméo	Alberti, scudiere di Roméo
Nisa, nutrice di Juliette	Cécile, nutrice, amica di Juliette
Mr Capulet	Capulet, padre di Juliette
Mme Capulet	
D'Orsano	Don Fernand, nobile castigliano rivale di Roméo
Il sagrestano	
Il campanaro	
Coro di donne	Seguito di parenti di Don Fernand e di Capulet
Coro di uomini (bassi)	Coro di giovani ragazze

Appare chiara la riduzione, in senso quantitativo e qualitativo, della distribuzione shakespeariana dei personaggi, legata al passaggio dal teatro parlato al

<sup>43</sup> Per il Feydeau, furono riscritti i recitativi in dialoghi parlati. La partitura era certamente già scritta. Steibelt la ritrasformò poi in opera seria per Pietroburgo.

<sup>44</sup> Cfr. *supra*, nota n. 18.

teatro lirico, nonché ai mezzi materiali e vocali disponibili nei teatri, ma anche a ragioni più profonde. Sono ovviamente conservate le parti protagoniste degli amanti, quelle della nutrice che aiuta Juliette (Nisa/Cecile), e del Frate Lorenzo, di cui i nostri librettisti, in quegli anni di accanita decristianizzazione del teatro, cancellano prudentemente lo statuto religioso: in Monvel è un alchimista quasi faustiano – Gennaro – che celebra Nicolas Flamel nella prima aria<sup>45</sup>; in Ségur diventa addirittura un laico «uomo di legge», amico di Capulet, esperto di farmacia. La truppa dei giovani cortigiani e amici che girano intorno a Romeo in Shakespeare (Mercutio, Benvolio, ecc.) è ridotta a uno solo (Adriani/Alberti), con funzione di consigliere ragionevole nei due casi. Anche i padri sono ridotti al solo Capulet, affiancato però in Monvel da una madre, M.me Capulet, come era nell'originale. Conservata naturalmente la parte del pretendente imposto a Juliette (il conte Paris shakespeariano), con identità diverse: in Monvel è D'Orsano – allusivo forse all'italianità originale della storia, come Nisa o Gennaro –; in Ségur è Don Fernand, gentiluomo castigliano di grandi virtù secondo il libretto, sul quale torneremo. Soppressa in ambedue la parte di Escalus, principe di Verona, per motivi evidenti: a quel momento tutto quanto poteva ricordare la “superstizione della monarchia” doveva essere cancellato dai testi<sup>46</sup>.

Infine, l'azione comincia ugualmente quando già l'innamoramento è avvenuto, evocato nelle prime scene. Gli intrecci sono concentrati sulla trama patetico-sentimentale: la messa al bando di Roméo consecutiva alla morte di Thybald, la separazione degli amanti, gli addii notturni e disperati, conservati nei due lavori<sup>47</sup>, il rifiuto di Juliette di obbedire al padre che la vuol far sposare per forza con il conte Paris, la sua decisione di morire, l'aiuto di Lorenzo, la disperazione di Roméo nel vedere Juliette morta, tutti episodi presenti nei libretti. La resistenza di Juliette, soprattutto, era un tema che ben si adattava al contesto rivoluzionario: un matrimonio forzato era contrario alla libertà, era una pratica d'Antico Regime, che Beaumarchais, tra gli altri, aveva già denunciato nel *Mariage de Figaro*, e doveva per forza essere condannato. Il successo de *Les Visitandines* si spiega appunto perché metteva in scena i tentativi – riusciti – di due militari travestiti da monaci di sottrarre due giovani suore alla vita conventuale. Così, sia il matri-

<sup>45</sup> Monvel, n. 1 (cfr. *supra*, nota n. 30): «Gennaro: Grâce, grâce à ce divin livre, / Nous avons des secrets pour tout / Nous faisons ou mourir ou vivre / Et de tout nous venons à bout. / Oh vrai puits de science / Trésor de connaissance / Ah! Nicolas Flamel [*bis*]».

<sup>46</sup> Cfr. Nadeau, *La politique culturelle de l'an II* cit., par. 13.

<sup>47</sup> Monvel, n. 6 (cfr. *supra*, nota n. 30), duo Roméo-Juliette: «R.: La nuit n'a point encore, n'a point fait place au jour; / Encore un mot d'amour. J.: Ce mot sera le même qu'amour à mon cœur a dicté. / Roméo je t'aime, oui, je t'aime». Ségur, I, 4 (cfr. *supra*, nota n. 32), duo Roméo-Juliette: «R.: Laisse-moi fuir de ce séjour; / Écoute l'alouette elle annonce le jour. J.: Non, non; ce doux accent d'amour / Du rossignol peint la tristesse». Nel citare l'allodola e l'usignolo, Ségur è più vicino all'immagine musicale dell'originale.

monio segreto – opera in Shakespeare di un religioso “trasgressivo” – sia l’ostinazione di Juliette erano accettati sulle scene. Ma l’amore e la libertà dovevano per forza – come suggerisce Berlioz – vincere nella gioia: così, in ambedue le opere, gli amanti non muoiono.

Ma questa “gioia obbligata” è davvero la stessa nei due libretti?

Veniamo alle differenze. La prima concerne i personaggi comici, numerosi e importanti in Shakespeare. Monvel, per conformarsi certo al repertorio abituale del teatro, li conserva – anche se in modo poco convincente – attraverso Gennaro, che canta due arie di argomento comico<sup>48</sup>, e un anonimo *bedeau* o sagrestano, di cui l’origine potrebbe essere Balthazar, il vecchio servo di Romeo che gli apre il sepolcro, in versione addirittura buffa<sup>49</sup>. Ségur invece rinuncia al comico, anche quando riscrive il libretto per il Feydeau: persino Cécile, detta «amica di Juliette», sembra una variante femminile di Alberti, e il vecchio Antonio, che corrisponde anche a Balthazar, non è per niente comico.

Una differenza maggiore riguarda Thybald, che rimane nella distribuzione di Monvel come Théobalde, passando da cugino a «fratello» di Juliette. In Ségur è solo evocato da Cécile che rammenta a Juliette il duello fatale, stupita che la giovane sia innamorata dell’assassino di suo cugino (I, 3). In Monvel, oltre al suo strambo resuscitare e perdonare, è incoerente il suo passare da giovane solitario che sogna sotto boschetti ombrosi<sup>50</sup> a fratello vendicativo che provoca Roméo in duello durante il ballo dato per le nozze della sorella<sup>51</sup>. Così cambiato, Théobalde dava a Monvel, celebre per le sue invenzioni scenografiche, la materia per un atto *à grand spectacle* dove si mescolano il festoso (un ballo pantomima, allora di moda<sup>52</sup>), il tragico (il duello) e il patetico (M.me Capulet si dispera sul corpo del figlio), producendo sicuramente lo «spettacolo» il «movimento» e la «varietà» di stili sottolineati dal «Journal de Paris». Gli effetti scenici sono più ridotti in Ségur, concentrati nel finale dell’atto II, quando Don Fernand appare con un seguito «numeroso e ricco» (II, 10), dopo il duo tra Juliette e Capulet che vuol imporre alla figlia di sposarlo (II, 6), e nella già ricordata processione delle vergini incoronate di rose tra i sepolcri dei Capulet (III, 1), apprezzatissima da Berlioz, di cui il

<sup>48</sup> Numeri cantati 1, 9 (cfr. *supra*, nota n. 30).

<sup>49</sup> Ivi, n. 15, con didascalie gestuali buffe: «C’était un minois chiffonné / Petits yeux, grande bouche, un nez (Il fait le geste de s’aplatir le nez avec un doigt)».

<sup>50</sup> Ivi, n. 2: «Bosquet charmant, riant berceau / Prêtez moi toujours votre ombrage / Par vos accens toujours nouveaux / Oiseaux animez ce bocage [*bis*] / Dans ma retraite profonde, je coule ici des jours heureux / L’étude me tient lieu du monde / Et de ses plaisirs dangereux [*bis*]» ecc.

<sup>51</sup> Ivi, n. 7, dopo aver sentito il duetto d’amore di Juliette e Roméo.

<sup>52</sup> Ivi, didascalia: «Personaggi mascherati ballano la farandola, girano intorno al teatro. Roméo e Adriani si nascondono dietro un cespuglio che tocca il padiglione, e spariscono per qualche momento agli occhi degli spettatori. Appaiono nel fondo del teatro i Capuleti e la famiglia D’Orsano. Quello che dà la mano a Juliette, sembra invitarla a ballare, lei sembra rifiutare» (la traduzione è mia).

«Moniteur universel» del 23 settembre vanta la bellezza<sup>53</sup>, certo più sepolcrale<sup>54</sup> della sfilata all'aria aperta in Monvel (nn. 13, 14) derisa dal «Moniteur».

L'altra differenza, ancora più rilevante, è la trasformazione del conte Paris: Ségur ne fa un «gentiluomo castigliano», con parte assai più estesa di quella del «fidanzato imposto» in Monvel, che non ha nemmeno un'aria. La scelta di Ségur era audace in quei tempi, benché la distanza temporale e spaziale potesse sfumare il rapporto di Fernand con l'aristocrazia francese. Ma Ségur è abile: la figura sciatta e sottomessa di Paris che in Shakespeare finisce disperato, ucciso da Romeo sul supposto cadavere di Juliet, diventa quella di un cavaliere eroico, difensore delle idee proto-femministe sopra ricordate, che dichiara di voler sposare Juliette solo se lei lo ama davvero (II, 10)<sup>55</sup>, e rifiuta di credere alla sua morte, convinto che «l'arte la può rendere all'amore [di tutti]»<sup>56</sup>. Rifiuta poi nell'atto III di battersi contro Roméo, anzi lo difende contro chi lo considera traditore, e Roméo finisce col chiamarlo «fratello» (III, 5). «L'arte» che salva Juliette (e Roméo) è quindi insieme quella di Cébas-farmacologo, e quella di Ségur stesso, proiettato nel virtuoso, pacifico e aristocratico Don Fernand, cosicché il «lieto fine» di Ségur appare, contrariamente a quello di Monvel, drammaticamente verosimile. Don Fernand è anche un doppio nascosto di Escalus, di cui riprende il messaggio di pacificazione. La scelta del nome è chiara; è, appena accorciato, quello che Jean-François Ducis aveva dato al principe nella sua libera riscrittura della tragedia che trionfò alla Comédie-Française nel 1772<sup>57</sup>: Don Ferdinand, duc de Vérone. In questa versione, Ducis aveva trasformato il personaggio di Roméo avvicinandolo più all'amante guerriero del *Cid* di Corneille che non all'amante flebile di Shakespeare; ma aveva soprattutto dato importanza alle tematiche politiche/patriottiche presenti nella fonte, ampliando la parte – perlopiù assente nei libretti – del vecchio Montaignu, avido di vendetta e di sangue, e quella,

<sup>53</sup> Cfr. P. Taïeb, *Dix scènes d'opéra-comique sous la révolution. Quelques éléments pour une histoire culturelle du théâtre lyrique français*, in «Histoire économie et société», a. 22, n. 2, 2003, p. 249, [https://www.persee.fr/doc/hes\\_0752-5702\\_2003\\_num\\_22\\_2\\_2319](https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_2003_num_22_2_2319).

<sup>54</sup> Ségur, III, 1 (cfr. *supra*, nota n. 32), didascalia: «Le théâtre représente la sépulture des Capulets. Plusieurs tombeaux épars dans cette vaste enceinte [...] *Celui de Juliette est sur la droite*. Il est couvert d'un voile» (cfr. *supra*, nota n. 11).

<sup>55</sup> Ivi, II, 10, «*Don F.*: Le choix d'un père qui vous aime / Ne suffit point à mon bonheur / Belle Juliette mon ardeur / Veut vous obtenir de vous-même. *J.*: Mon père en engageant ma foi / N'a fait qu'user de sa puissance / Et d'une aveugle obéissance / Mon cœur s'est imposé la loi».

<sup>56</sup> *Ibid.*, «*Don F.*: Toute espérance encore ne vous est point ravie. / Trop tôt peut-être enfin nous tremblons pour sa vie / L'art peut la rendre à notre amour».

<sup>57</sup> J.-F. Ducis, *Roméo et Juliette, tragédie*, Gueffier, Paris 1773. Ducis aveva adattato *Hamlet* nel 1768, e adattò poi *Lear*, *Macbeth* e *Otello*, tra il 1783 e il 1793. Cfr. L. Picciola, *Une réécriture cornélienne et mélodramatique de Shakespeare, in Roméo et Juliette: intertextualités*, «Les Cahiers FoReLL», n. 13, 1999, pp. 101-118; *Quattro volti di Otello. William Shakespeare, Arrigo Boito, Francesco Berio Di Salsa, Jean-François Ducis*, a cura di M. Grondona e G. Paduano, Rizzoli, Milano 1996.

appunto, del principe. Ducis, in quel momento, aveva ancora autorità, persino oltre le frontiere; questo spiega perché sia Monvel sia Ségur, pur inserendo le scene d'amore notturne sopresse nella riscrittura di Ducis, tolgano il primo ballo, l'innamoramento e il matrimonio segreto omissi da Ducis. Ma questi, anche se si era dichiarato repubblicano, era un prodotto dell'Antico Regime, sicché Monvel, prudentemente, toglie la parte troppo "politica" di Don Ferdinand: una parte tanto più pericolosa per chi, come lui, che l'aveva recitata nel 1772 sulla scena della Comédie-Française e correva il rischio di una pericolosa confusione tra personaggio e attore, voleva apparire aderente alle tesi rivoluzionarie più radicali. Ségur, invece, ne fa una citazione indiretta, che, in quegli anni turbati, suona proprio come denuncia dell'opportunismo politico del rivale.

E forse anche di più se guardiamo i cori finali:

Monvel, chœur n. 17:

Aux lieux où règne la tristesse  
Doux plaisir élève ta voix;  
Que ce séjour de la détresse  
Au moins s'embellisse une fois  
Et qu'il unisse sans retour l'hymen et l'amour.

Chœur:

Un dieu propice inspire  
Les Montaigus, les Capulets.  
Qu'enfin la haine expire  
Dans nos cœurs satisfaits;  
Fixons ici l'empire  
Du tendre amour et de la paix.

In Ségur riemerge il contrasto fatale tra le due famiglie shakespeariane, come una traccia sia dell'originale, sia di Ducis. Ma soprattutto suonano chiare le parole-chiave di Escalus, di natura politica, "odio" contrapposto a "pace", laddove Monvel oppone solo "tristezza" e "dolce piacere". L'unione augurata da Monvel rimane quella teatrale, sentimentale degli amanti, mentre l'augurio di Ségur esprime una chiara aspirazione alla riconciliazione politica, alludendo forse alle lotte contemporanee della *Montagne*. Con queste poche parole cantate, Ségur orienta il suo *Roméo et Juliette* verso una presa di posizione contro gli eccessi della Terreur, come fa poco dopo Souriguère de Saint-Marc, l'autore della parodia di *Tout pour l'amour*, in un poema di grande successo, *Le Réveil du peuple contre les Terroristes*<sup>58</sup>, dove chiama il «Popolo di fratelli», alla «guerra

<sup>58</sup> J.-M. Souriguère de Saint-Marc, *Le réveil du peuple contre les terroristes, paroles de Souriguère, musique de Gaveaux, artiste du théâtre de la rue Feydeau, À la nouveauté chez les frères Gaveaux,*

[contro] tutti gli assassini abbeverati di sangue umano» e denuncia «la truppa di atroci assassini e briganti / [che] disonora con il loro soffio feroce la terra dei viventi». Non è forse un caso che quest'aria sia stata musicata da Pierre Gaveaux, tenore lirico che aveva debuttato al Feydeau nel 1791 e aveva cantato la parte di Roméo nella versione di Ségur<sup>59</sup>.

Marchands de Musique, passage du théâtre Feydeau, Paris 1795 (?), gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057548d. L'aria "omicida" del *Réveil du peuple* fu interdetta dal nuovo *Directoire* nel gennaio 1796. Cfr. Laplace, *Monvel. Un aventurier* cit., p. 223.

<sup>59</sup> Distribuzione, prima edizione, 1793: «Capulet: le citoyen Chateaufort; Juliette: la citoyenne Sciò; Roméo: le citoyen Gaveaux; Cécile: la citoyenne Rosine; Don Fernand: le citoyen Gavaudan; Cébas: le citoyen Valière; Antonio: le citoyen Georget; Alberti: le citoyen Descombès».

Andrea Malnati

«Il funesto avvenimento di Giulietta e Romeo»\*:  
di alcune varianti d'autore e di tradizione  
nell'opera di Giuseppe Foppa e Niccolò Zingarelli

1. Premessa

Sfogliando le pagine di una buona storia della musica occidentale alla ricerca di informazioni su Niccolò Zingarelli (1753-1837) il lettore si imbatte quasi sempre in poche righe deputate a riassumere brevemente la carriera artistica del compositore: prolifico autore d'opere per lo più appartenenti al genere serio, attorno al secondo decennio del XIX secolo abbandonò il teatro per dedicarsi alla musica sacra e all'insegnamento<sup>1</sup>. Tra i lavori teatrali citati (di solito un paio, su un totale di trentanove<sup>2</sup>) figura quasi sempre *Giulietta e Romeo*, tragedia per musica in tre atti su libretto di Giuseppe Foppa, andata in scena per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano come secondo titolo della stagione di Carnevale del 1796<sup>3</sup>. L'opera godette di un'ottima fortuna esecutiva; sino ai primi anni Trenta del XIX secolo *Giulietta e Romeo* ricomparve con buona regolarità in teatri italiani, europei e americani grazie sia al favore del pubblico, sia a quello accordatore

\* [G. Foppa], *Argomento*, in *GIULIETTA / E / ROMEO / TRAGEDIA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO ALLA SCALA / il Carnevale dell'anno 1796. / DEDICATA / Alle LL. AA. RR. / IL SERENISSIMO ARCIDUCA / FERDINANDO / Principe Reale d'Ungheria, e Boemia, Arciduca d'Austria, / Duca di Borgogna, e di Lorena, ec., Cesareo Reale / Luogo Tenente, Governatore, e Capitano / Generale nella Lombardia Austriaca, / E LA / SERENISSIMA ARCIDUCHESSA / MARIA BEATRICE / RICCIARDA / Principessa di Modena, Duchessa di Massa ec. / [greca] / IN MILANO / [linea] / Per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore / Colla Permissione, p. [7].*

<sup>1</sup> Solo a titolo di esempio, si ricordano qui di seguito due storie della musica che propongono un siffatto profilo di Zingarelli: M. Baroni *et al.*, *Storia della musica*, Einaudi, Torino 1988 («Biblioteca Studio», 14), p. 304; G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Edt, Torino 1991 («Storia della musica», a cura della Società italiana di musicologia, vol. 7), p. 200.

<sup>2</sup> Tante sono le opere teatrali elencate in C. Toscani, *Zingarelli, Niccolò Antonio*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 29 voll., Bärenreiter, Kassel *et al.*; Metzler, Stuttgart *et al.* 1994-2008, XVII: *Personenteil* (2007), coll. 1519-1525: 1521-1522.

<sup>3</sup> Cfr. C. Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963*, 2 voll., Ricordi, Milano 1964<sup>2</sup>, II: *Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti*, p. 16.

dai celebri interpreti che vestirono i panni dei due protagonisti<sup>4</sup>. «Tale longevità però fu deleteria per l'integrità della partitura originaria: a Verona nel 1830 essa era ormai ridotta ad un "pasticcio", dove si sarebbe scorta a fatica la fisionomia dell'opera del 1796»<sup>5</sup>. Emblematiche sono a questo proposito le parole di una recensione dell'allestimento veronese del 1830:

Veduto come la musica di *Zingarelli*, tuttoché bella, era rozzamente vestita, il foglio di Verona indica i parrucchieri, i sarti e i calzolari che le apprestarono una nuova *toilette*. «Girowetz [dic'egli] con una sinfonia la provvide di *scarpe e calzette*; Rossini, Pacini e Vaccai le fornirono vesti ricchissime e preziosi ornamenti colle loro *arie, cavatine, scene e duetti*; e finalmente il cortesissimo *Orfeo* di Pesaro le acconciò sugli omeri un superbo mantello, regalandole il famoso *quartetto di Bianca e Faliero* [*sic*], e tutte queste graziose metamorfosi si fecero sino a tutto l'atto secondo. Quanto all'atto terzo, che propriamente parlando è la testa di questa bella ma semplice creatura, nessuno osò darle un'*acconciatura di capo*, perché la grazia raffaellesca del suo volto, e la bellezza del suo crine escludeva i *cappellini*, le *cuffie*, e la sola *Pasta* le cinse una ghirlanda di fiori. Prodottasi in tal guisa la *Giulietta e Romeo* di *Zingarelli* piacque oltremodo al pubblico [...]»<sup>6</sup>.

La recensione informa abbastanza dettagliatamente i lettori circa la natura delle numerose varianti di tradizione che furono introdotte nei primi due atti dell'opera, lasciando il terzo – se ne deduce *a contrario* – così come *Zingarelli* lo concepì. Stando a quanto documenta Alessandro De Bei<sup>7</sup>, questa distribuzione delle varianti all'interno dell'opera fu comune a pressoché tutte le principali riprese.

Prendendo le mosse da questi risultati, nel corso del mio contributo cercherò di verificare se il terzo atto di *Giulietta e Romeo* – e in particolare il numero musicale che lo apre, la pagina più celebre dell'intera partitura – fu quello che effettivamente subì meno modifiche nel corso della tradizione.

<sup>4</sup> Per una cronologia preliminare delle rappresentazioni di *Giulietta e Romeo* cfr. A. De Bei, "*Giulietta e Romeo*" di Nicola Zingarelli: fortuna ed eredità di un soggetto shakespeariano, in *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, a cura di G. Salvetti, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1993, pp. 71-113: 80-88.

<sup>5</sup> Ivi, p. 80.

<sup>6</sup> G.P.M., *Spettacoli del carnevale*, in «Teatri arti e letteratura», VII, 304, 4 febbraio 1830, p. 172. I corsivi sono nel testo.

<sup>7</sup> De Bei, "*Giulietta e Romeo*" di Nicola Zingarelli cit., pp. 97-101. Lo studioso ha confrontato le varianti di tradizione di nove allestimenti distribuiti in un lasso di tempo compreso tra il 1796 e il 1829.

## 2. Le versioni della partitura autografa

La partitura autografa dell'opera è oggi conservata presso l'Archivio Ricordi di Milano<sup>8</sup>. Il lungo numero musicale che apre il terzo atto è una Gran scena per Romeo<sup>9</sup>. Esso non reca alcun titolo (né autografo, né apocrifo), così come privi di denominazione sono i quattro segmenti consecutivi<sup>10</sup> che lo costituiscono<sup>11</sup>:

1. [Scena, coro e recitativo strumentato]  
«Ecco il luogo: ecco l'urna [...] Lugubri gemiti [...] Non più compagni: andate»
2. [Cavatina]  
«Idolo del mio cor»
3. [Recitativo strumentato]  
«Ma che vale il mio duol [...] Tranquillo io son»
4. [Aria]  
«Ombra adorata aspetta»

A suggello di questa versione autografa dell'intera Gran scena di Romeo è posta l'aria «Ombra adorata aspetta», monopartita, in Re maggiore, in ritmo di 2/4 e in tempo Sostenuto. La forma dell'aria è riassumibile nello schema A B A B' + coda; essa fa della semplicità compositiva la propria cifra distintiva.

Al termine dell'atto terzo si trovano rilegate alcune carte autografe (cc. 223-229) contenenti una seconda versione di «Ombra adorata aspetta»<sup>12</sup>. In questa variante d'autore l'aria si presenta nella forma bipartita del rondò a due tempi<sup>13</sup>. A un *Andante* (in 2/4, Re maggiore), che intona soltanto la prima quartina del

<sup>8</sup> Il manoscritto non è contrassegnato da alcuna segnatura.

<sup>9</sup> Nella partitura autografa dell'opera questo numero si trova alle carte 188-204 del vol. II. Più in generale, sulla struttura della Gran scena cfr. M. Beghelli, *Che cos'è una Gran Scena?*, in *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. geburtstag*, a cura di D. Brandenburg e T. Lindner, Praesens, Wien 2004 («Primo Ottocento», 3), pp. 1-12; A. Malnati, *La Gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Fondazione Rossini, Pesaro 2017 («Tesi rossiniane», 3).

<sup>10</sup> «Segmento» è impiegato – qui come in Malnati, *La Gran scena* cit. – con il significato di prodotto della “segmentazione”, intesa come «scomposizione della linearità», operazione preliminare all'analisi «di un prodotto artistico che si svolge nel tempo – musica, opera, dramma, film» (G. Pagannone, *Come si segmenta il testo operistico?*, in «Il saggiautore musicale», IX, 2, 2004, pp. 363-388: 363-364).

<sup>11</sup> I titoli parziali proposti nell'elenco che segue sono stati da me ideati sulla base delle denominazioni rintracciabili in altri esempi contemporanei di Gran scena. Essi sono proposti tra parentesi quadre per maggiore chiarezza espositiva.

<sup>12</sup> Una copia manoscritta di questa versione si trova nella Biblioteca del Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, fondo Noseda, segnatura: Q.47.5.

<sup>13</sup> Su questa tipologia di aria si veda almeno M. Nahon, *Le origini del rondò vocale a due tempi*.

testo di Foppa, segue un più ampio *Allegro* (in 4/4) deputato ad accogliere il testo della seconda quartina. Lo schema strutturale dell'intera aria è il seguente:

<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>
introduzione – A – A'	introduzione – B – C – D – C + coda

L'*Andante*, dalla spiccata predilezione per il canto sillabico e piano, è stilisticamente assimilabile alla prima versione dell'aria. L'*Allegro* presenta invece una scrittura vocale un po' più ricca e complessa che culmina in un passaggio vocalizzato che in sole due battute conduce la voce dal La<sub>4</sub> al Si<sub>2</sub>. Nessuna indicazione commenta questa seconda intonazione. Essa sembra però essere una versione alternativa, composta verosimilmente all'epoca della prima rappresentazione dell'opera e perciò conservatasi assieme all'autografo e in seguito rilegata con esso. A sostegno di quest'ipotesi l'autografo offre un indizio: le carte contenenti la prima versione dell'aria presentano una vistosa piegatura al centro per indicare il taglio del brano. È dunque probabile che in un periodo cronologicamente prossimo alla prima rappresentazione – durante le prove o nel corso delle recite – la precedente versione di «Ombra adorata aspetta» sia stata accantonata (magari su indicazione di Girolamo Crescentini, primo interprete della parte di Romeo) in favore dell'aria in coda all'autografo, brano certo più gratificante per un virtuoso del suo rango.

### 3. La “variante Crescentini”

La supposizione che sia stato Crescentini a chiedere a Zingarelli una seconda versione di «Ombra adorata aspetta» all'epoca del debutto di *Giulietta e Romeo* sembrerebbe trovare un'indiretta conferma nelle vicende legate alla prima ripresa dell'opera, avvenuta a Reggio Emilia nella stagione di primavera dello stesso anno 1796<sup>14</sup>. Un manoscritto musicale, conservato presso la Biblioteca del Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia, è testimone di una variante legata proprio a questo ciclo di rappresentazioni. Sarebbe infatti lo stesso frontespizio – sul quale si legge «Ombra adorata aspetta / Rondeau / Inserito

*Tempo musicale e tempo scenico nell'aria seria tardosettecentesca*, in «Musica e storia», XII, 1, 2005, pp. 25-82.

<sup>14</sup> Di questo ciclo di rappresentazione si conserva il libretto: *GIULIETTA / E / ROMEO / DRAMMA TRAGICO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO / DELL'ILLUSTRISSIMO PUBBLICO / DI REGGIO / La Primavera dell'anno 1796 / UMILIATO / ALL'ALTEZZA SERENISSIMA / ERCOLE III. / DUCA DI MODENA, REGGIO, / MIRANDOLA ED. EC. EC. / [fregio] / IN MODENA, / [linea] / Per gli Eredi di Bartolomeo Soliani Stampatori Ducali. / Con Licenza de' Superiori.*

nel *Dramma Serio / di Giulietta, e Romeo / Del Sig.<sup>r</sup> Girolamo Crescentini / in Reggio la Fiera dell'Anno / 1796*<sup>15</sup> – a confermare che l'aria fu composta dal cantante per la ripresa dell'opera a Reggio Emilia. A quest'allestimento, che rimase in cartellone tra il 30 aprile e il 5 giugno 1796 totalizzando ventisei repliche, presero parte gli stessi tre interpreti principali impegnati a Milano: Girolamo Crescentini (Romeo), Giuseppina Grassini (Giulietta) e Adamo Bianchi (Everardo). Ciononostante, non poche furono le varianti introdotte (così almeno sembra confermare l'analisi comparata dei libretti stampati nelle due città); tra queste anche la sostituzione dell'aria che conclude la Gran scena di Romeo, variante che non risulta dal confronto tra i libretti, dal momento che il testo verbale resta identico. Che questa versione sia stata approntata da Crescentini per la ripresa di Reggio Emilia è testimoniato da almeno altre tre fonti:

– la prima (e più antica) è contenuta nel necrologio di Zingarelli comparso sulle pagine degli «Annali civili del Regno delle Due Sicilie» a firma di Raffaele Liberatore: «Amore di storica verità mi obbliga a non tacere che in *Giulietta e Romeo* pose con fortunata irriverenza la mano il cav. Crescentini, [...] quando nella primavera [...] dovette ripeterla in Reggio di Lombardia, fecevi alcuni cambiamenti, massime nell'atto terzo, e tutta rimutò la celebre aria *Ombra adorata aspetta*, la quale di poi, sempre cantata secondo quella felice riforma, ha sempre meritato l'applauso dell'universale»<sup>16</sup>;

– la seconda compare nel 1852 sulla «Revue des deux mondes», opera di Paul Scudo: «Quest'aria, uno dei pezzi migliori di questa debole partitura, è proprio di Crescentini. La compose a Reggio di Modena nell'estate dell'anno 1797 [*recte* Primavera 1796] per sostituire quella composta da Zingarelli. Questo pezzo [...] ebbe un tal successo allorché Crescentini lo cantò per la prima volta che non si volle più ascoltare quello della partitura»<sup>17</sup>;

– l'ultima si deve a Francesco Florimo che nel suo *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* scrive: «Su questa musica pose in seguito la mano con fortunata irriverenza Girolamo Crescentini, quando [...] dovette ripetersi in Reggio Emilia. [...] rifece per intero nella parte di Romeo tutta la scena e l'aria *Ombra adorata aspetta*. Questa seconda aria, eseguita di poi in tutte le successive rappresentazioni dell'opera, ha meritato l'applauso dell'universale»<sup>18</sup>. In nota a questa

<sup>15</sup> Il manoscritto è parte del fondo Correr, segnatura: busta 8.2.

<sup>16</sup> R. L[iberatore], *Necrologia Niccolò Zingarelli*, in «Annali civili del Regno delle Due Sicilie», XIV, 28, luglio-agosto 1837, pp. 134-152: 148. Per un profilo biografico di Raffaele Liberatore, letterato e politico operante principalmente a Napoli, cfr. U. Russo, *Liberatore, Raffaele*, in *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, 10 voll., Andromeda, Colledara 2006, VI, pp. 159-160.

<sup>17</sup> P. Scudo, *Joséphine Grassini*, in «Revue des deux mondes», XXII, 1852, pp. 148-159: 155. La traduzione dall'originale francese è mia.

<sup>18</sup> F. Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Rocco, Napoli 1869, p. 510.

testimonianza Florimo scrive: «La musica di quest'aria è realmente del Crescentini, ed a me è stato assicurato dallo stesso Zingarelli»<sup>19</sup>.

Il libretto stampato in occasione di questa ripresa, come quasi sempre accade, non reca notizie sulle modifiche effettuate alla partitura e, di conseguenza, nessun cenno è riservato alla sostituzione dell'aria. Il pubblico di Reggio Emilia, ignaro delle varianti apportate, applaudi dunque l'opera come se fosse interamente di Zingarelli («Ombra adorata aspetta» compresa).

Le testimonianze appena ricordate mettono inoltre in luce come questa variante di tradizione si sia profondamente radicata nella storia sette-ottocentesca dell'opera: l'aria di Crescentini fu pressoché sempre preferita a quella di Zingarelli, contribuendo in maniera decisiva al successo dell'opera stessa e, ironia della sorte, anche di Zingarelli. Non sono infrequenti infatti commenti di questo genere: «La musica è di Zingarelli, ed è famosa, e sempre se n'è parlato come di una gran cosa. Il fatto sta però che tutto il bello di questo spartito si riduce ora, come prima, al terz'atto, e più positivamente all'aria, e al duetto»<sup>20</sup>. La stessa recensione riportata in apertura del presente contributo lascia intuire che anche in occasione dell'allestimento veronese del 1830 fu eseguita l'aria di Crescentini. Inoltre molte copie complete della partitura accolgono al proprio interno l'aria di Crescentini<sup>21</sup> in luogo di una delle due versioni di Zingarelli, senza fornire – come è consuetudine – alcuna informazione sulla sostituzione. D'altro canto anche la circolazione delle edizioni a stampa – tra cui quella di Ricordi (numero editoriale 4253) realizzata nel 1829 sulla scia del trionfo milanese di Giuditta Pasta nella parte di Romeo<sup>22</sup> – ha contribuito ad avallare l'attribuzione del brano a Zingarelli.

#### 4. Le varianti napoletane

Ma Zingarelli? Reagì a quest'intrusione nella sua opera o – come più spesso accadeva all'epoca – non si curò di questa e delle altre manomissioni avvenute nelle riprese? Nel già ricordato necrologio funebre di Raffaele Liberatore si legge:

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> s.aut., s.tit., in «L'eco. Giornale di scienze, lettere, arti, commercio e teatri», 87, 22 luglio 1829, p. 347. La recensione si riferisce all'allestimento del 1829 al Teatro Carcano di Milano con Giuditta Pasta nella parte di Romeo.

<sup>21</sup> Ne ricordo qui almeno tre: due conservate presso la Biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano (segnature: Part.Tr.Ms.464; Part.Tr.Ms.464bis); una terza alla Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Maiella in Napoli (segnatura: 32.4.28-29).

<sup>22</sup> L'intestazione di questo testimone musicale recita: «RONDÒ / Ombra adorata aspetta. / NELL'OPERA GIULIETTA E ROMEO / DEL SIGNOR MAES.º ZINGARELLI. / Eseguito dalla Celebre Sig.<sup>a</sup> Giuditta PASTA». Il numero editoriale (4253) permette di far risalire il testimone all'agosto 1829 (cfr. *Il catalogo numerico Ricordi 1857*, a cura di A. Zecca Laterza, Nuovo istituto editoriale italiano, Roma 1984, p. 143).

«E così [nell'intonazione di Crescentini] la cantò Maria Malibran l'ultima volta che quel melodramma ripetevasi in Napoli [siamo nell'estate del 1832]: se non che poco allora andò a grado agli ascoltanti. Era fra essi Zingarelli, il quale apertamente disapprovò»<sup>23</sup>. Anche Florimo conferma l'insoddisfazione dell'anziano maestro; nel confermare che la versione più nota di «Ombra adorata aspetta» era di Crescentini «vi aggiungeva qualche parola da cui traspariva un po' di dispetto»<sup>24</sup>.

Il fastidio di Zingarelli, apparentemente confinato a questa sola sostituzione (e non per le molte altre manomissioni apportate alla partitura), è forse figlio di una sorta di ossessione per questo brano. Oltre alle due versioni contenute nella partitura autografa dell'opera (e di cui si è già detto) sono note due ulteriori varianti d'autore di «Ombra adorata aspetta» che fanno così salire a quattro il numero di intonazioni totali del brano da parte di Zingarelli. Entrambe conservate nella Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, sono precedute da altrettante nuove intonazioni di parte del recitativo precedente (si tratta dei quattro versi precedenti l'aria, dal settenario «Tranquillo io son: fra poco»).

La prima intonazione si conserva in un abbozzo autografo, completo nella parte vocale ma più o meno lacunoso per quanto riguarda l'orchestrazione<sup>25</sup>. Si tratta di una breve pagina bipartita in Mi minore per voce e archi: la sezione iniziale (*Larghetto*) intona i primi sei versi di Foppa, la seconda (*Allegro moderato*) gli ultimi due, più volte ripetuti. Di questa versione sopravvivono almeno altre due copie non autografe: una è conservata sempre nel fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio di Milano<sup>26</sup>, l'altra nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli<sup>27</sup>. Entrambe sono complete e divergono dall'abbozzo autografo in pochi dettagli che non consentono di ipotizzare l'esistenza e la tradizione di un'ulteriore autonoma variante. Non è però noto a chi si debbano il completamento e la revisione dell'abbozzo: forse allo stesso compositore (e in questo caso si dovrebbe supporre l'esistenza di un ulteriore autografo oggi irreperito), forse a un altro musicista (non noto) che colmò le lacune e rivide complessivamente la pagina per renderla eseguibile. Il manoscritto "milanese" riporta sul frontespizio l'indicazione: «Fatta per la Sig.<sup>a</sup> Malibran». Dando credito a quest'indi-

<sup>23</sup> L[iberatore], *Necrologia* cit., p. 148.

<sup>24</sup> Florimo, *Cenno storico* cit., p. 510.

<sup>25</sup> Il manoscritto appartiene al fondo Nosedà; la sua segnatura è Q.28.11.

<sup>26</sup> La sua segnatura è Q.47.1. La carta impiegata dal copista presenta una filigrana (cerchi concentrici con fregio, al centro un grosso giglio) che la imparenta alla produzione cartaria del Regno delle Due Sicilie. Questa filigrana è infatti censita come napoletana in S. Shearon, *Watermarks and rastra in neapolitan music manuscripts 1700-1815*, in *Puzzles in paper. Concepts in historical watermarks*, a cura di D.W. Mosser et al., Oak Knoll Press - The British Library, New Castle - London 2000, pp. 107-124: 121.

<sup>27</sup> La sua segnatura è 6.2.11e. Il testimone è rilegato in un volume miscelaneo.

cazione, si potrebbe ipotizzare che Zingarelli stese l'abbozzo con l'intento di omaggiare la cantante, forse proprio in occasione della sua esecuzione del terzo atto dell'opera al San Carlo il 7 settembre 1832<sup>28</sup>. Probabilmente Zingarelli voleva convincere Maria Malibran a interpretare la sua nuova aria (e non quella di Crescentini) per sfruttare la popolarità dell'interprete e inaugurare una nuova tradizione dell'aria, finalmente legata al suo nome. Ciò non avvenne e Maria Malibran cantò a Napoli la versione di Crescentini (ce lo ricorda Raffaele Liberatore nel passo citato poco sopra).

L'altra intonazione autografa (la quarta!) è anch'essa parte del fondo Noseda della Biblioteca del Conservatorio di Milano<sup>29</sup>. Si tratta di un'aria in Do minore in forma bipartita; la distribuzione del testo poetico tra le due sezioni (*Largo* e *Allegro moderato*) è in tutto simile a quella sperimentata nella "versione Malibran". Il manoscritto non fornisce nessuna informazione che consenta di datare più o meno approssimativamente questa versione. Il *ductus* malfermo (che potrebbe ricondurre a una mano anziana) e la carta impiegata (di produzione napoletana, come testimoniato dalla filigrana: due cerchi concentrici con fregio; al centro tre gigli; più sotto contromarca «D. Carm. Baccari»<sup>30</sup>) ci inducono a collocare questa variante a ridosso della "versione Malibran". Un'ulteriore indiretta conferma di quest'ipotesi si trova anche nel più volte ricordato necrologio di Raffaele Liberatore che, nel ricordare il disappunto di Zingarelli per l'esecuzione del brano di Crescentini da parte di Maria Malibran, racconta come «poco appresso rifece egli stesso quell'aria per la Clotilde Jannone, cara e sventurata donzella, egli è pochi mesi rapitaci nell'aprile degli anni»<sup>31</sup>. Difficile stabilire chi fosse Clotilde Jannone dal momento che le informazioni sul suo conto sono scarsissime: Liberatore la qualifica come donzella e non come cantante, fatto questo che potrebbe far pensare più a una dilettante che a una professionista<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Il terzo atto dell'opera di Zingarelli fu preceduto dal primo del *Barbiere di Siviglia*; cfr. R. Giazotto, *Maria Malibran (1808-1836). Una vita nei nomi di Rossini e Bellini*, Eri, Torino 1986, pp. 182-183.

<sup>29</sup> La sua segnatura è Q.47.6.

<sup>30</sup> Questa contromarca contraddistingue anche alcune carte di una partitura completa (copia) della rossiniana *Elisabetta regina d'Inghilterra* conservata a Parma, Biblioteca Palatina, sezione musicale (segnatura: Borb.3094/I-II). Questa partitura fu preparata nella copisteria napoletana di Michele Benedetti e Pietro Sousa, come dichiarato in calce al frontespizio di entrambi i volumi. Per altre informazioni su questo testimone musicale rossiniano cfr. G. Rossini, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, edizione critica a cura di V. Borghetti, 2 voll. (partitura) + 1 vol. (commento critico), Fondazione Rossini, Pesaro 2016 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», I/15), commento critico pp. 39-42.

<sup>31</sup> L[iberatore], *Necrologia* cit., p. 148.

<sup>32</sup> Nel fondo Noseda della Biblioteca del Conservatorio di Milano sono conservati tre Duettini manoscritti di Zingarelli per due soprani e pianoforte (segnatura S.11.12). Sul frontespizio è presente la dedica alle «sorelle Jannone».

## 5. Di un'ulteriore variante di tradizione

Alla luce di quanto fin qui ricordato, «Ombra adorata aspetta» può dunque vantare ben quattro varianti d'autore (quasi del tutto ignote al pubblico dell'epoca, in quanto soltanto le due risalenti al 1796 – o addirittura solo una tra queste – furono ascoltate in teatro) e una di tradizione, opera di Crescentini, che le soppiantò nelle preferenze di interpreti e pubblico.

A fronte delle innumerevoli modifiche subite dall'intera opera nel corso della sua quasi quarantennale tradizione esecutiva<sup>33</sup>, la scena di Romeo mostra una notevole stabilità, presentandosi quasi sempre con i primi tre segmenti di Zingarelli seguiti dall'aria di Crescentini. Rarissimi sono i casi documentati di modifiche apportate a questo numero. Ne ricordo qui di seguito uno soltanto. Nel settembre 1816 *Giulietta e Romeo* fu allestita a Perugia, Teatro del Verzaro, in occasione delle nozze di Bernardino Rossi-Scotti e Tommasa Baglioni-Oddi, patrizi perugini<sup>34</sup>. Un «Avvertimento» stampato alla fine del libretto informa che «Ognun sa che il deplorabile fine degl'infelici Giulietta e Romeo fu il disperato suicidio di ambedue. [...] Si è meglio creduto di dar lieto fine all'azione stessa, e togliere allo sguardo di un pubblico virtuoso e sensibile uno spettacolo che fatto lo avrebbe partir dal teatro non senza fremito di tristezza e di rammarico»<sup>35</sup>. L'occasione celebrativa convinse dunque l'impresa a mutare il finale dell'opera: nell'atto di bere il veleno, Romeo è fermato da Giulietta (che dunque si sveglia con il necessario anticipo) e i due amanti festeggiano il trionfo del loro amore. Al posto di «Ombra adorata aspetta» Romeo (nell'occasione interpretato da Teresa Bertinotti Radicati) intona quindi l'aria «Grazie vi rendo, o numi» presa in prestito dalla *Selvaggia del Messico* di Prunetti/Nicolini (prima rappresentazione: Roma, Teatro d'Alibert, Carnevale 1803<sup>36</sup>; nell'occasione la parte di Zulira, destinataria di quest'aria, fu interpretata proprio da Teresa Bertinotti Radicati). L'opera termina così con queste parole di Romeo: «Ah! che non è possibile / spiegare il mio contento / la mia felicità». Il «funesto avvenimento di Giulietta e Romeo» si era dunque mutato in un felice imeneo.

<sup>33</sup> Per una prima disamina dell'argomento si rimanda ancora una volta a De Bei, *Giulietta e Romeo di Nicola Zingarelli* cit., pp. 97-101.

<sup>34</sup> Il frontespizio di questo libretto recita: *GIULIETTA / E / ROMEO / O SIA / LE TOMBE DI VERONA / DRAMMA TRAGICO / Per Musica / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO / DELL'ACCADEMIA CIVICA / IN VIA DELL' [sic] VERZARO / DI PERUGIA / Nel Settembre dell'Anno 1816. / IN PERUGIA 1816. / [fregio] / Nella Stamperia di Filippo Calvieri (Con App.)*.

<sup>35</sup> L'avvertimento si trova alla p. [35] del libretto perugino.

<sup>36</sup> Di quest'allestimento si è conservato il libretto; il frontespizio recita: *LA SELVAGGIA / DEL MESSICO / DRAMMA SERIO / DI MICHELANGELO PRUNETTI / ACCADEMICO QUIRINO / Da rappresentarsi nel Nobilissimo / TEATRO D'ALIBERT / DETTO / DELLE DAME DI ROMA / Il Carnevale dell'Anno 1803. / POSTO IN MUSICA / Dal Celebre Maestro / SIG. GIUSEPPE NICOLINI / DI PIACENZA. / [fregio] / IN ROMA. / Presso Michele Puccinelli a Tor Sanguigna. / [linea] / Con licenza de' Superiori*.



Alessandro Roccatagliati  
*Giulietta e Romeo* di Romani,  
tra Vaccai e Bellini

Tutt'altro che inesplorato l'argomento che qui si affronta. Sulle circostanze e le modalità del riciclaggio librettistico forse più celebre della storia operistica gli studi sono molti, frutto soprattutto di ricerche su Vincenzo Bellini. Oltre alle monografie biografiche di riferimento<sup>1</sup>, numerosi saggi sono stati dedicati alla trasformazione di *Giulietta e Romeo*, libretto scritto da Felice Romani nel 1825 per Nicola Vaccai, nel testo de *I Capuleti e i Montecchi*: di essa si sono vagliati gli aspetti storico-produttivi, di composizione musicale, d'ordine librettologico<sup>2</sup>, fino ai punti di riferimento bibliografici più aggiornati e completi che vanno ascritti a Claudio Toscani ed Emanuele d'Angelo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Si vedano le sezioni dedicate a *I Capuleti e i Montecchi* anzitutto in F. Pastura, *Bellini secondo la storia*, Guanda, Parma 1959 e M.R. Adamo, F. Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Eri, Torino 1981, nonché, per le fonti epistolari dirette, il recente e compendiario – delle antecedenti raccolte di L. Cambi e C. Neri – V. Bellini, *Carteggi*, a cura di G. Seminara, Olschki, Firenze 2017.

<sup>2</sup> Cfr. M. Collins, *The Literary Background of Bellini's "I Capuleti e i Montecchi"*, in «Journal of American Musicological Society», XXXV, 3, 1982, pp. 532-538; C.S. Brauner, *Parody and Melodic Style in Bellini's "I Capuleti e i Montecchi"*, in *Studies in Music History 2: Music and Drama*, Broude Brothers, New York 1988, pp. 124-151; A. Roccatagliati, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, in «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate dell'Università degli Studi di Bergamo», VI, 1990, pp. 7-20; F. Vittorini, *Shakespeare e il melodramma romantico*, La Nuova Italia, Firenze 2000, pp. 351-364; G. Seminara, «Costretti dall'angustia del tempo, tanto io che il Maestro, ad un'estrema brevità...»: Bellini, Romani e la duplice "parodia" de "I Capuleti e i Montecchi", in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, a cura di G. Seminara e A. Tedesco, Olschki, Firenze 2004, pp. 97-130; M. Uvietta, *Da "Zaira" a "I Capuleti e i Montecchi": preliminari di un'indagine filologica sui processi di ricomposizione*, in *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica*, a cura di F. della Seta e S. Ricciardi, Olschki, Firenze 2004, pp. 101-139; G. Paduano, "I Capuleti e i Montecchi". *Qualcosa a che fare con Shakespeare*, in Id., *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Utet, Torino 2009, pp. 3-18.

<sup>3</sup> Ci si riferisce per il primo alla *Introduzione* di V. Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, a cura di C. Toscani, Casa Ricordi, Milano 2003 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», VI), pp. XI-XXVIII, e a E. d'Angelo, "I Capuleti e i Montecchi", *un intreccio di drammi all'ombra di Tasso. Aggiunte alle fonti del libretto*, in «La Fenice prima dell'Opera», 2, 2014-2015, pp. 43-57.

Questo scritto dovrebbe però risultare parzialmente nuovo giacché si rifarà il percorso *ab ovo* assumendo un'angolatura prospettica sin qui meno battuta, incentrata perlopiù sull'operato di Nicola Vaccai, seguendo peraltro la più semplice delle strutture narrative, quella cronologica. Lungo di essa sarà infatti possibile innestare utilmente notizie storico-biografiche risistemate, considerazioni sul lavoro strettamente poetico di Romani, qualche suggestione reinterpretativa riguardante eventi poco noti o invece notissimi (come la circostanza del frequente innesto esecutivo della "scena delle tombe" di Vaccai sul corpo dell'opera belliniana, durante l'Ottocento e non solo), e infine ulteriori e curiosi dati di fatto su una ripresa delle più tarde di *Giulietta e Romeo*.

Tappa numero uno: 1825. Chi è Vaccai all'epoca, chi è Romani? Come e perché *Giulietta e Romeo*? Per Vaccai già trentacinquenne si tratta dell'esordio nella nevralgica (per la carriera) Milano. Ci arriva perché l'anno prima è stato messo sotto contratto come operista – dopo un periodo 1818-1823 in cui aveva lavorato quasi esclusivamente come maestro di canto – dal nobilotto inglese e appaltatore alle prime armi Joseph Glossop, che è più o meno marito del soprano Elizabeth Ferron, sua ex allieva, la quale a quanto pare ha raccomandato il compositore al consorte. Glossop, con passo professionale sempre incerto e divenuto infine rovinoso, nel 1824-1826 è in contemporanea impresario dei teatri sia di Napoli sia di Milano, anche se i partenopei già con la Pasqua del 1825 lo congedano sbrigativamente, perché il re non è affatto contento del livello degli spettacoli allestiti sulle sue regie scene (e Domenico Barbaja è sempre in agguato per recuperare spazio). Vaccai però ha fatto in tempo a esordire lui, al San Carlo, con *Zadig ed Astartea*, e a farvi esordire come prima parte la sua allieva musico-contralto Anna Corradini, in arte Adele Cesari, per la quale anche spasima di un amore poco ricambiato e comunque contrastato<sup>4</sup>.

Romani invece nei teatri di Milano è di casa, già bene affermato e apprezzato da alcuni anni, ma pure lui è ora sotto contratto con questo impresario che ispira ben poca fiducia: in quel maggio 1825 in cui Vaccai sale a Milano per «scegliere soggetto e il poeta» quest'ultimo già da mesi è sul chi va là sui destini del proprio ingaggio, teoricamente pluriennale e a stipendio mensile fisso, ma in realtà pagato solo a intermittenza<sup>5</sup>. Sul piano drammatico e letterario ha probabilmente sott'occhio, riguardo alla celebre storia dei due amanti di Verona, tutto quanto

<sup>4</sup> Per le notizie sulla biografia di Nicola Vaccai, al di là di quella scritta dal figlio in un volume sì di impostazione ottocentesca ma affidabile e ben documentato (G. Vaccai, *Vita di Nicola Vaccai*, Zanichelli, Bologna 1882), fa ora testo, poiché pressoché tutto frutto di fonti dirette, il monumentale – 2 volumi e un Cd-Rom per 3143 pagine totali – *Il carteggio personale di Nicola Vaccai*, a cura di J. Commons, Zedde, Torino 2008 (d'ora in poi *Carteggio personale*).

<sup>5</sup> Si veda la lettera di Romani al funzionario di stato Renati del 27 novembre 1824, in A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996, pp. 326-327; volume di chi scrive cui ci si può riferire per particolari sulla carriera del librettista in quei primi anni Venti

è uscito di recente, vuoi a lui esteticamente affine (le tragedie classicistiche di Luigi Scevola, Giuseppe Morosini e Cesare Della Valle<sup>6</sup>, nuove edizioni delle novelle cinquecentesche di Porto e Bandello) vuoi di meno affine (lo Shakespeare tradotto da Michele Leoni nel 1814). Naturalmente, vecchi di qualche decennio, conosce a menadito il libretto di Giuseppe Maria Foppa per Nicola Zingarelli del 1796, da cui programmaticamente si distanzia (lo dichiarerà nell'«Avvertimento» al suo libretto), e certo il *Roméo et Juliette* di Jean-François Ducis del 1773, che nella sua libreria di teatrante sempre vigile sul repertorio francese non poteva certo mancare. Inoltre, ha da servire come si deve un cast di cantanti anch'esso pericolante nella sua composizione, se non per la certezza su chi sarà Romeo: la Cesari, appunto, prediletta del compositore.

Gli viene fuori un libretto piuttosto corposo, dove le due gran parti solistiche hanno da essere anzitutto quelle della signora Romeo e del padre Capuleti tenore, mentre per Giulietta, pur destinataria della gran aria-rondò di fine opera (ad amato morto), non viene prevista la Cavatina di prammatica nel primo atto. Il taglio dei pezzi musicali tracciato in poesia<sup>7</sup> è del tutto caratteristico degli anni suoi, anzi forse un filo antiquato, e appesantito dai molti echi letterari italiani recenti. Paiono dirlo la grand'aria con cori in tre tempi cantabili di Capello nel second'atto (molto rossiniana anni Dieci), i recitativi che si inframmezzano ai numeri complessi (vale sia per l'Introduzione che per il Finale I), le tre scene pure in recitativo e "a solo" che chiudono varie mutazioni sceniche, appena prima di cambi di ambientazione; sezioni recitative dove, sintomaticamente, si ritrovano calchi assai prossimi degli endecasillabi di Scevola e Della Valle o della prosa di Morosini.

In ogni caso l'opera riuscì un gran successo, quel 31 ottobre 1825 al Teatro alla Canobbiana. Le recensioni furono lusinghiere e le recite parecchie, anche se Giuseppina Demeric-Giulietta ne mise un po' a repentaglio la continuità poiché pretese di infilare nello spartito una Cavatina spuria e poi, quando il pubblico reagì malamente, pretese di cambiare titolo per qualche serata salvo poi tornare, dati gli esiti scarsi, all'opera di Vaccai. Ancora più probanti, sul successo di *Giulietta e Romeo*, sono le precocissime testimonianze di ottima diffusione e apprezzamento dei pezzi staccati stampati dall'editore Ricordi: ad esempio a Venezia,

(cfr. pp. 25-29, 311-326) e, in più punti, per approfondire aspetti strutturali della «tragedia per musica» *Giulietta e Romeo* da lui approntata per Vaccai.

<sup>6</sup> Si tratta delle poco note e diffuse *Giulietta e Romeo. Tragedia quinta di Luigi Scevola bresciano*, Dai torchi di Gio. Pirotta, Milano 1818; G. Morosini, *Giulietta e Romeo ossia I sepolcri de' Capelli in Verona*, Azione tragica, s.e., s.l. 1819; C. Della Valle, *Giulietta e Romeo* (1823), in *Tragedie di Cesare della Valle Duca di Ventignano*, Dai torchi del Tramater, Napoli 1830.

<sup>7</sup> Sul concetto di "prefigurazione musicale" nella librettistica, dell'epoca e non, sia consentito il rimando a A. Roccatagliati, *Libretti per musica: tre principi di base*, in *Poeti all'Opera. Sul libretto come genere letterario*, a cura di A. Landolfi, G. Mochi, Artemide, Roma 2013, pp. 37-54: 45-51.

già a novembre-gennaio 1825-1826, nei salotti ove si riunivano a far musica insieme professionisti e dilettanti quali Antonio Fanna, Girolamo Viezzoli (amico intimo e primo corrispondente di Vaccai per una vita), Franz Kandler, lo stesso Giovanni Battista Perrucchini. Così come pare confermare che l'opera avesse «fatto un vero fanatismo» (parole appunto di Giovanni Ricordi) l'evidente clima di rapporti ottimi, quasi amicali tra il poeta e il musicista – appena reduci dalla loro prima conoscenza e collaborazione – che traspare schietto dalla loro corrispondenza diretta dell'inverno successivo<sup>8</sup>.

Questa riguarda un melodramma, *Saul*, che avrebbe dovuto andare in scena alla Scala sempre sotto Glossop nel Carnevale 1825-1826 e che alla fine Vaccai ritirò, protestando l'impresa e i cantanti. E certo non varrebbe la pena soffermarsi su un'opera che in apparenza nulla c'entra con il nostro argomento se attorno a essa il fattore storico-biografico non fosse venuto a incidere in maniera flagrante sul prosieguo dei rapporti personali e creativi tra Vaccai, Romani e Bellini.

I primi due, a inizio dicembre 1825, appaiono tanto affiatati da essere addirittura complici. Per un'importante ripresa del *Crociato in Egitto*, a Milano è infatti ingaggiato anche Meyerbeer, che vuol spadroneggiare sui cantanti dall'alto delle sue ricchezze e influenze. La conseguenza è però che Vaccai vede sparire dalla piazza il tenore e il soprano, Giovanni Battista Verger (già primo Capellio l'autunno precedente) e Stefania Favelli, su cui aveva contato per la propria partitura; e comincia a meditare di sganciarsi dall'impegno. Ebbene, a ridosso del Santo Stefano, il 21 e il 26 dicembre, due lettere di Romani al compositore (che è a Torino) sono esplicitamente di trama comune: concordano cosa dire e che testi redigere al cospetto di impresario e direzione teatrale milanese, per far sì che Glossop sia messo nella luce peggiore. Questi in effetti non ha ancora saputo chiarire al musicista quali saranno i cantanti cui sono destinate le prime parti. Così Vaccai il 4 gennaio 1826, dopo che Romani ha chiuso la sua penultima lettera raccomandando riservatezza («Qualunque sia il passo che fai – non compromettermi. – Io *non ti ho scritto nulla* – Ma mi sei troppo caro perché io non ti avvisi di tutto»), scrive formalmente a Glossop di non avere chiare le idee sui cantanti a disposizione e di non potere perciò proseguire a comporre la partitura di *Saul*. È un annuncio di vertenza formale. Quando poi il 9 l'impresario gli manda il testo librettistico del prim'atto, con due righe in cui gli sollecita la musica ma ancora senza essere esplicito sui cantanti destinatari, dal musicista potrà partire la vera e propria lettera di protesta tramite avvocato. Infatti, in pari data Romani riferisce in confidenza a Vaccai del suo colloquio avuto con Glossop,

<sup>8</sup> Cfr. *Carteggio personale* rispettivamente alle seguenti lettere: 12 novembre 1825, I, pp. 570-571 per le bizze della Demeric (ma cfr. anche Vaccai, *Vita* cit., pp. 76-77); 22 novembre 1825 e 28 gennaio 1826, I, pp. 571 e 579-580 per l'uso dei pezzi dell'opera in "accademie" private veneziane; 14 marzo 1827, II, p. 258 per il giudizio di Ricordi.

che invece gli aveva «dettato i nomi degli attori che ti destina», naturalmente ben diversi da quelli attesi. Così, il passo chiave della lettera del poeta muove da una frase decisiva di Glossop, riferita a Vaccai così da mettergliela a disposizione come arma contrattuale:

«Voi, poeta, non siete responsabile della voce degli attori, né della musica del Maestro»; a questo solo spetta a decidere, ho pensato io [Romani] – E questo [il Maestro], dove voglia, ha in mano di far valere le sue ragioni – Io ti ho dato i pezzi ov'entrano i personaggi in questione prima che Glossop dettasse i nomi della compagnia. Pertanto regolati come vuoi – solo ti prego a distruggere il sospetto che può essere nato ch'io sia d'accordo con te.

Romani stesso del resto ha ora grossi contrasti e motivi di risentimento verso Glossop: «con quest'uomo ingannatore io sono stato rovinato», scrive; tant'è che chiede una raccomandazione a Vaccai per poter lavorare come librettista presso il teatro di Torino. Finì, con soddisfazione di entrambi, che a costo di metà ingaggio il compositore riuscì a ritirare la partitura, ma mantenendone la proprietà<sup>9</sup>.

Il clima tra poeta e compositore mutò però di netto quando con *Saul* Vaccai riuscì ad andare finalmente in scena. Sono passati più di due anni, e nella primavera 1828 il compositore propone l'opera per Napoli ponendosi subito il problema di chiedere a Romani taluni aggiustamenti al libretto, in vista dei quali il poeta chiede di mandargliene una copia con appositi appunti. Vaccai è piuttosto scettico circa la puntualità di Romani, che in quei mesi è pieno di lavoro a Genova (assoldato per l'intera stagione di inaugurazione del nuovo Teatro Carlo Felice) e che del resto non tarda a fargli presente, acre, che il libretto di *Saul* «non mi è stato pagato da Glossop. Il S.<sup>r</sup> Barbaja ci pensi. Ei sa che non solo non sono pagato, ma che ho perduto anche per lui il mio contratto di sei anni»<sup>10</sup>. Fatto sta che invece, a metà giugno 1828, Vaccai e l'impresario rompono gli indugi: le modifiche necessarie le farà Andrea Leone Tottola, poeta in forza al Teatro S. Carlo, dove infine *Saul* debutterà il 29 marzo del 1829.

Non stupisce quindi che le tensioni trabocchino nel settembre successivo quando l'opera viene ripresa sulle scene della Scala, nella Milano dove Romani risiede e dove il suo sodalizio con Bellini li ha ormai resi contrattualmente fortissimi (l'epocale successo della *Straniera* è del febbraio precedente), ad onta del recente infortunio parmense con *Zaira* (metà maggio, fiasco inaugurale del nuovo Teatro Regio della duchessa Maria Luigia). A ridosso della prima, il 27

<sup>9</sup> Sull'intera vicenda del mancato *Saul* al Carnevale scaligero 1825-1826 si vedano *passim* le lettere del periodo in *Carteggio personale*, I, pp. 80-81, 576-577 e II, pp. 163-191. Più in particolare, le lettere citate di Romani si leggono in II, pp. 170-171 (26 dicembre 1825) e 177-178 (9 gennaio).

<sup>10</sup> Ivi, II, pp. 289-290.

agosto, il poeta fa istanza alla censura governativa perché non sia permessa la pubblicazione «del melodramma *Saul* [...] carpitogli dal Maestro Vaccaj [...] da questo fatto stampare in Napoli». Sforzo inutile: l'istanza viene respinta, lo si invita a rivolgersi «se crede, al competente tribunale Civile»<sup>11</sup> e il 1° settembre l'opera va in scena con buon successo. Ma da una delle lettere in cui Vaccai dà conto della serata all'amico Viezzoli emerge un fatto che dovette scuotere il musicista: Romani l'ha sfidato in maniera appena velata a duello, e lui ha rigettato saggiamente il guanto, con qualche perifrasi<sup>12</sup>:

[Romani] ieri mi mandò un biglietto di sfida; ma artifiziosamente scritto; eccone il contenuto: «Siccome non so dove trovarvi, né come, assegnate voi il luogo, e il mezzo onde succeda il nostro abboccamento: d'altronde la scelta vi spetta di diritto. Attendo domani un vostro biglietto: spero che sarete sollecito, e deciso, e non vorrete obbligarvi a cose che vi potrebbero disonorare». Ecco la mia risposta: «Quando io ebbi volontà, e necessità di parlarvi, venni, e ci abboccammo in casa vostra. Voi non ignorate la mia abitazione, e molte ore della mattina mi trattengo in casa; e sarete il ben venuto ogni volta che mi favorirete. Siccome io non so di avervi mai oltraggiato né con fatti, né con parole, così non credo di obbligarvi a cose, che sarebbero certamente più disonoranti per voi che per me» – La cosa però non finisce qui giacché è un Uomo che non intende ragione. Nella mia storia romantica ci mancava una sfida, è capitata.

Difatti più di un mese dopo il poeta è ancora furibondo:

Sappi che l'altro giorno incontrai Romani, il quale cerca di tutto per provocarmi; dovetti far prova di tutta la mia prudenza per non dargli un pugno sotto i denti, come si sarebbe meritato; Egli crede forse che io avrò timore; ma figurati che basterebbe una piccola percossa per gettarlo in terra; tutti riconoscono il suo torto, per cui Egli ci fa una trista figura<sup>13</sup>.

Ebbene, non passò che una decina di settimane di lì al momento in cui si presentò la necessità di soccorrere Bellini assoldato d'emergenza a Venezia per scrivere, tra il 5 gennaio e l'11 marzo 1830 dell'esordio, una nuova opera. Ad ambedue gli artefici tornò utile, nella fretta, rifondere a nuovo cose già fatte. Il compositore scelse di riutilizzare nei *Capuleti e i Montecchi* varie pagine della recente, sfortunata e difficilmente riproponibile *Zaira*. È davvero pensabile che tutto quell'astio accumulato non c'entrasse nulla, nella decisione di Romani di fare un bel torto a Vaccai scegliendo proprio la loro *Giulietta e Romeo*?

<sup>11</sup> I documenti in Roccatagliati, *Felice Romani librettista* cit., pp. 331-332.

<sup>12</sup> Lettera 9 settembre 1829, in *Carteggio personale*, I, pp. 769-771. Tra i documenti di Vaccai conservati nella natia Tolentino si conservano anche gli originali dei due biglietti, pure trascritti ivi, II, p. 319.

<sup>13</sup> Lettera a Viezzoli, 21 ottobre 1829, ivi, I, pp. 773-774.

Nel frattempo il compositore marchigiano si è spostato su Parigi onde «cambiar cielo», anche per faccende private: aveva sciolto un fidanzamento con una giovane che sei anni dopo andò a cercare di nuovo per portarla all'altare. Non è quindi in Italia quando alla Fenice vanno in scena *I Capuleti e i Montecchi*; e risiederà soprattutto a Londra tra il novembre 1829 e l'ottobre 1834, senza scrivere alcuna opera. Ma è ovviamente interessato al ricalco di Romani-Bellini: si fa mandare le recensioni e il libretto, esamina bene quest'ultimo in cerca delle differenze, definisce esplicitamente «birbante» il poeta ex sodale. E di fronte al successo che arrideva alla nuova opera la rabbia dovette rodere, se già a metà giugno 1830 Vaccai avvertì la tentazione di possibili rappresaglie, in Parigi: «Io preferirei l'Opéra-Comique perché è di meno impegno, e per dirti il vero nella scorsa settimana ero di appuntamento per la decisione della scelta di un libro, che avevo fissato, d'accordo col Poeta, che me ne ha fatto sentire un bellissimo scheletro, sopra la *Straniera* (capirai che voglio vendicarmi)»<sup>14</sup>. Nulla tuttavia se ne fece, e presto la sua vita professionale prese la via d'Oltremarica.

In ogni caso, per creare *I Capuleti e i Montecchi* a fianco di Bellini (che disse di avere «sputato sangue» sul Finale centrale) anche il lavoro che Romani dovette fare non fu affatto poco. Già dal punto di vista meramente quantitativo: se si considerano gli 889 versi del libretto creato per Vaccai, non più di 218 ne sopravvissero tra i 585 del testo infine musicato da Bellini. In altre parole, meno di un quarto dell'originaria verseggiatura fu banalmente copiato e ben più di metà della poesia del libretto nuovo – anche senza volerne valutare il “peso specifico” drammatico-musicale – fu appunto scritta *ex novo*. Contò ovviamente la necessità di rimodulare la cosiddetta “ossatura”, ossia la successione e l'articolazione dei brani musicali prefigurati in versi librettistici, su misura della compagnia cantante. Per Lorenzo Bonfigli, bravo tenore, andava ripensata ed espansa la parte di Tebaldo, con tanto di inserimento di un duetto con Romeo che riprendesse l'idea di porre in scena il duello tra loro (che c'era in Foppa, non in Scevola, ma anche in un'altra tragedia uscita in tempo utile, di tal Filippo Huberti<sup>15</sup>). Viceversa, passata la parte a un basso di non grande caratura, il personaggio di Capellio andava fortemente ridimensionato (nessun suo pezzo “a solo”), mentre la sua sposa Adele addirittura scomparve. Quanto alla nuova Giulietta interpretata dalla valente Rosalbina Carradori Allan, la sua parte di soprano andava obbligatoriamente aggiornata: con la Cavatina d'ordinanza, un duetto di tutt'altro carattere con Romeo e la trasformazione in una seconda aria completa – ossia nelle canoniche quattro sezioni di cui due in “cantabile” – della scena con Lorenzo al momento di bere la pozione, che nell'originale era invece tagliata in forma di duetto (dato che Lorenzo stesso, in Vaccai, era parte ben più consistente).

<sup>14</sup> Lettera a Viezzoli, 18 giugno 1830, ivi, I, p. 785.

<sup>15</sup> F. Huberti, *Giulietta e Romeo. Tragedia*, dalla Stamperia Tommasi, Verona 1827.

Questa ristrutturazione della parte di Giulietta consentiva anche ciò che probabilmente Romani e Bellini desiderarono insieme, ossia sfuggire alla soluzione parecchio *déjà vu* dell'aria da prima donna come finale dell'opera, e cercare piuttosto di conferire il risalto massimo a una scena ultima che in quel soggetto era situazione da sempre pronta all'uso: finta morte, equivoco, suicidio, risveglio ed estremo confronto tragicissimi tra i due giovani amanti, presso le tombe della famiglia di lei. L'odierno melomane appassionato di Bellini conosce bene, tra teatri e registrazioni, questa sua pagina di gran valore. Se poi è appena un po' documentato sa benissimo che molti suoi antenati, invece, la poterono conoscere e apprezzare assai meno, visto che innumerevoli volte la corrispondente scena di Vaccai fu eseguita nel corpo dei *Capuleti e i Montecchi* (tanto che fino a una trentina di anni fa la casa editrice Ricordi continuò a stamparla in appendice al suo spartito corrente, a mo' di variante praticabile). Sul piano storico-musicale, capitò di scrivere già tanti anni fa dei momenti e dei modi in cui agli inizi si affermò questa sostituzione delle due diverse scene delle tombe<sup>16</sup>. Claudio Toscani ha peraltro appurato che si iniziò praticamente subito – già in una ripresa fiorentina del febbraio-marzo 1831 – a innestare la pagina di Vaccai; e da lì in poi la cosa si ripeté appunto più e più volte in tante città e tanti teatri, spesso su impulso delle interpreti di Romeo, a partire da Maria Malibran. Non mi risulta però che ci si sia mai interrogati sul serio circa il *perché* di questa preferenza per la versione Vaccai, evidentemente avvertita in modo spiccato da pubblici, cantanti e imprese, se così vasto fu l'affermarsi d'una tal pratica. Detto altrimenti: quali caratteristiche, quali differenze concretamente musicali tra le due pagine originarono questa consuetudine, tutto sommato, almeno nella sua persistenza, anomala?

Ovviamente non si possono avere certezze nel rispondere, anche perché le stesse testimonianze giornalistiche o gli epistolari d'epoca, là dove pure attestano un favore prevalente per la “scena Vaccai”, non entrano nel merito. Tuttavia, un confronto stretto tra le due sequenze drammatico-musicali che furono storicamente poste in alternativa – sono tre scene teatrali collegate senza soluzione di continuità in entrambe le versioni: atto II, 11-13 in Vaccai, parte IV, 1-3 in Bellini – fornisce quanto meno indizi, e in quantità cospicua, su ciò che dovette influenzare le scelte maggioritarie degli stessi protagonisti teatrali.

Va osservato intanto che i versi rimasti identici tra 1825 e 1830 sono solo la buona parte di quelli nelle terze scene, ovvero sia i sedici di recitativo e ventisei a strofe (dodici ottonari e quattordici settenari) destinati alla straziante interlocazione Romeo-Giulietta che conduce alla morte del primo. Fino a dove cominciano queste sezioni, infatti, le idee musicali di Bellini – in quelle settimane veneziane musicista e poeta lavorarono gomito a gomito – risultarono ben diverse da

<sup>16</sup> Cfr. Roccatagliati, *Libretti d'opera* cit., in particolare alle pp. 14-15, 18-19.

quelle originariamente tracciate da Romani-Vaccai, tenuto anche conto che per il cantabile principale nella seconda, monologica scena («Deh tu bell'anima») il catanese scelse di reimpiegare un brano da *Zaira*. La differenza più macroscopica, tuttavia, riguarda la prima delle tre scene, che nella versione più tarda mutò proprio natura e soggetti agenti: se nel 1825 in palcoscenico era previsto unicamente il coro di «famigliari di Capello», pronto a rientrare tra le quinte prima che «Romeo solo» ne uscisse, nel 1830 a inizio scena IV, 1 «si spalanca una porta e n' esce Romeo con seguito di Montecchi». Con una prima conseguente differenza drammatico-musicale, ben rilevante: mentre Vaccai appronta un unico brano d'espressione collettiva corale, che prende la forma di un ampio cantabile disteso in due sezioni di musica ripetuta e dal carattere di compianto, Bellini sbriga ben più sveltamente l'iniziale strofetta d'assieme dei sodali di Romeo, ma poi organizza una non breve situazione in cui il contralto *interagisce* a più riprese col "personaggio collettivo"; il quale gli fa da comprimario persino nell'azione scenica, visto che non Romeo bensì «i Montecchi silenziosi sforzano il coperchio dell'urna e lo sollevano».

Ne consegue che dal punto di vista della resa musicale, data anche la verseggiatura praticamente tutta in "sciolti", questa scena iniziale presentata a Venezia si dipana nella forma drammatica prediletta dal Bellini più "filosofico", quello che nella *Straniera* s'era spinto ai limiti privilegiando molto l'intonazione declamata e quindi più spoglia e realistico-attoriale; un registro che però egli amava impreziosire e surriscaldare, là come qua, inserendovi momenti intonati in arioso e quindi capaci di rendere efficacemente lancinanti passi puntuali dell'espressione canora del personaggio: si pensi ad esempio, in questa pagina dei *Capuleti*, alle frasi su «Il mio ricevi» e «Sorgi mio ben», oppure – ma qui l'arioso è soprattutto appannaggio del coro – su «Lasciarti solo».

V'è poi forte diversità tra le seconde scene, là dove Romeo si muove solo e disperato tra le tombe, a partire dal fatto che in Vaccai egli ha da uscire in palcoscenico mentre in Bellini già vi sta, ora abbandonato dai suoi partigiani. Ciò impatta molto sul piano musicale. Nel 1825 infatti l'apparizione del protagonista fu pensata su un'introduzione orchestrale ben sviluppata e piena di belle idee musicali, visto che esordisce prima con interventi di arpa e dei flauti e poi si dischiude in una memorabile melodia del corno stesa sul prezioso tessuto d'accompagnamento dell'arpa stessa. Ed è su questi succosi motivi che s'appoggia inizialmente il recitativo accompagnato d'attacco dell'affranto Romeo, per poi evolvere prima in una sezione più agitata (là dove è lui stesso che sposta scenicamente la pietra tombale), indi in un subitaneo *Andante* allorché scorge il creduto cadavere e ristà sognante poiché «a me sorrider sembra / quel labbro ancora». Se poi si considera che l'aria in cui tutto ciò sfocia è a sua volta concepita da Vaccai in tre sezioni inanellate, ma musicalmente distinguibili quali altrettanti stadi emozionali, nessuno dei quali peraltro indulge né in eccessivi rallentamenti

di passo drammatico né in ripetitività degli spunti melodici, apparirà più comprensibile come le primedonne potessero continuare a prediligere la pagina più datata. Se infatti essa presenta indubbiamente un certo tradizionalismo formale debitore di Rossini (il che non è detto disincentivasse le interpreti, anzi...), la tavolozza espressiva offerta alla solista è certo assai varia e cangiante. Di contro, la corrispondente “Scena ed aria” di Bellini risulta tutto sommato meno caratterizzata e inventiva, un po’ per il recitativo iniziale melodicamente più freddo, un po’ per lo stesso cantabile «Deh tu bell’anima» su spunto melodico tanto bello quanto uniforme, nella sua “forma lirica”<sup>17</sup> pur più moderna.

Quanto alle due scene a duetto sui versi in sostanza identici (cambiano appena solo i tre iniziali, là dove Romeo beve il veleno), un raffronto puntuale porterebbe via molto spazio, che in questa sede non è concesso avere. Basti però sottolineare che le pagine del marchigiano e del catanese – entrambe costruite con maestria ed efficacia, nel loro procedere fratto ovviamente connesso prima ai ripetuti colpi di scena, poi allo strazio montante della morte di Romeo che si avvicina – si contraddistinguono tra loro nettamente. Vaccai tende a giocare i suoi effetti su un piano di avvertibile varietà sia vocale (l’animazione disperata di Giulietta fino all’ultimo ben distinta dall’avvilimento del partner, come ad esempio su «Ed io ritorno a vivere [...] Cessa il vederti in pena») sia strumentale (i controcanto degli oboi a «Vivi, o cara»; l’uso dei pizzicati sempre più spaziosi a «Più non ti veggo» e «Io manco»); Bellini invece punta decisamente di più sull’intensità e la forza della espressione puntuale in certi attimi nevralgici: si pensi solo al celeberrimo e desolatissimo declamato «Restar io deggio / eternamente qui», o alla momentanea solarità di «Vivi, ah vivi», o alla raggelante rarefazione progressiva del pulsare vocale su «Più non ti veggo... ah! parlammi».

Durante quei primi anni Trenta in cui Vaccai risiedette all’estero, dunque, l’esecuzione dei *Capuleti e i Montecchi* con la sua “scena delle tombe” interpolata era divenuta frequentissima; cosa che per il marchigiano era sì motivo di qualche soddisfazione, ma appena consolatoria rispetto al fatto che il successo dell’opera della star indiscussa Bellini aveva sostanzialmente precluso le vie dei teatri al suo spartito del 1825. Col suo rientro in Italia e il riavvio di un altro scampolo della sua carriera operistica intermittente vi fu però l’occasione di provare a invertire questa tendenza.

È il 14 agosto 1835 e, passando da Milano in vista d’una sua nuova opera da presentare nel Carnevale venturo, Vaccai scrive a Giulia Puppati (che sposerà di lì a due settimane): «ho combinato [...] di trovarmi qui un mese prima cioè alla

<sup>17</sup> Su questo modello formale di composizione melodica in auge all’epoca, si vedano anzitutto S. Huebner, *Lyric Form in Ottocento Opera*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXVII, 1992, pp. 123-147 e G. Pagannone, *Mobilità strutturale della «lyric form». Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, in «Analisi», VII, 20, maggio 1996, pp. 2-17.

metà di Ottobre per montare tutta intiera la mia opera di *Giulietta e Romeo* con qualche cambiamento per *Madame Malibran*, cosa che ho accettato per vendicarmi di Bellini che ardì por mano in quel libro, ed io à *mon tour* farò altrettanto»; e in pari data, all'amico del cuore Viezzoli: «Ho combinato coll'Impresa di montare in Autunno la mia Opera di Giulietta, e Romeo riformata per la Malibran; ho accettato l'offerta anche con piccolo interesse; per vendicarmi di Bellini, e voglio intitolarlo i *Capuleti e Montecchi*». Indi il 23 settembre seguente da Pesaro, scrivendo rappacificato a Felice Romani cui chiede insistentemente di fornirgli il libretto per quell'opera nuova da presentare alla Scala (mai poi scritto, come tutti quelli promessi dal poeta nel biennio appena seguente il suo insediamento a Torino come direttore della «Gazzetta piemontese»), il compositore afferma che «fra due settimane devo restituirmi in Milano per assistere alle prove, per riprodurre la nostra *Giulietta e Romeo*, nella quale ho fatto qualche alterazione presa dai tuoi *Capuleti*»<sup>18</sup>. Ebbene, in quelle medesime ore Vincenzo Bellini sta per spirare a Puteaux, sobborgo di Parigi, non ancora trentaquattrenne. Logico quindi che Vaccai silenziasse poi del tutto, di lì all'esordio alla Scala di *Giulietta e Romeo* rivista (17 novembre), quei suoi bellicosi propositi di “vendetta”. Ma come li aveva in effetti concretizzati, nel rifacimento? Perché aveva addirittura potuto pensare – rimangiandosi ora ovviamente l'idea – di reintitolarlo *I Capuleti e i Montecchi*? E in che senso «qualche alterazione» presa dai *Capuleti* di Romani?

Le risposte, al di là delle tracce sparse in una lettera del 26 ottobre a Viezzoli ove si menzionano un «nuovo duetto» e «una nuova gabaletta alla cavatina sulle parole *la tremenda ultrice spada*» per la Malibran, stanno soprattutto nelle fonti documentarie di quella ripresa scaligera del 1835. Già il libretto stampato è eloquente. Se ne desume infatti che l'opera del 1825 venne modificata in più punti per farla rassomigliare il più possibile a quella di Bellini. E quindi:

- (a) si riarticolò il melodramma in tre atti come erano da sempre risultati *I Capuleti e i Montecchi*, all'esecuzione;
- (b) la cabaletta della cavatina di Romeo fu appunto scritta sui versi pensati per Bellini (utili originariamente a riciclare un brano analogo del personaggio Zaira);
- (c) una nuova arietta di Giulietta a mo' di cavatina – cantava la parte Sofia Schoberlechner – fu inserita a mezzo del suo primo recitativo con Lorenzo, dopo le parole «La fuggente restar anima mia»;
- (d) l'atto II si aprì non più con le due scene di Adele, Coro dei Capuleti e Capello bensì coi versi scritti da Romani per Venezia che assegnavano il punto scenico, in recitativo accompagnato screziato di arioso, a Giulietta;
- (e) quel «nuovo duetto» fu ovviamente la Scena e Duetto del duello interrotto Romeo-Tebaldo, reimpiantata quale conclusione dell'atto II, prima della “scena nelle tombe”, atto III;

<sup>18</sup> Le tre lettere si leggono, nell'ordine, in *Carteggio personale*, I, pp. 169-170 e 880; II, p. 436.

(f) si scorciò nettamente la conclusione dell'opera, sul modello dei *Capuleti e i Montecchi* fatti finire, come da recentissima usanza di quegli ultimi anni, direttamente sulla morte dei due amanti, vale a dire facendo a meno sia della gran aria finale di Giulietta del primo Vaccai, sia del finalino belliniano con fulminea irruzione di Capellio, Lorenzo e coro<sup>19</sup>.

Ma ulteriori elementi di interesse li apportano i testimoni musicali di molti di questi interventi, che ancora esistono.

Jeremy Commons attesta nei suoi volumi che alcuni brani autografi relativi a questo rifacimento sono conservati nel Fondo Vaccai della Biblioteca comunale Filelfica di Tolentino. Questa purtroppo non è visitabile all'epoca di stesura del presente contributo (primavera 2018), causa i tremendi terremoti nell'Appennino marchigiano susseguitisi da due anni in qua. La circostanza pare però confermata, seppure con qualche incongruenza che andrebbe verificata in loco, da un catalogo del fondo risalente al 1985<sup>20</sup>. Tuttavia, il testo più probante rispetto a tutte queste modificazioni sopravvive in un luogo non ovvio, ma tutto sommato naturale: presso l'Archivio Ricordi. È infatti il manoscritto autografo stesso di *Giulietta e Romeo*.

Questa partitura infatti, già appena la si prende in mano, mette sul chi va là. È rilegata in tre volumi oblungi, corrispondenti ad altrettanti atti; e a carta 1 verso è tracciato questo significativo prospetto:

*Personaggi nel 1825*

---

Capellio Tenore	Sig.r Verger
Adelia	Sig.ra Fontemagi
Giulietta Soprani	Sig.ra Coreldi
Romeo Contralto	Sig.ra Cesari
Tebaldo	Sig.r Benetti
Lorenzo Bassi	Sig.r Biondini

*Personaggi nel 1835*

---

-----	Pasini
	[vuoto]
-----	Schoberlechner
-----	Malibran
-----	Salvatori
-----	Marini

Coro di Donne  
Coro di Uomini

Se poi ci si addentra a esaminarla puntualmente, ci si accorge presto che la fonte conserva un testo "a due strati", ossia frutto dell'assemblaggio tra due redazioni d'autore: quella originaria e quella di dieci anni dopo, ben distinguibili tra loro già solo per la dimensione dei fogli pentagrammati impiegati, di 31,5 ×

<sup>19</sup> Sull'affermarsi di quest'ultima soluzione, cfr. di nuovo Roccatagliati, *Libretti d'opera* cit., pp. 18-19.

<sup>20</sup> Cfr. F. Coviello, *Catalogo dei manoscritti di Nicola Vaccai della Biblioteca Comunale Filelfica*, Comune di Tolentino, Tolentino 1985, p. 57.

22,8 cm i più antichi, di 28,5 × 22 cm quelli del 1835. In fascicoli di quest'ultimo formato ritroviamo infatti tutte le sezioni musicate da Vaccai *ex novo*, tra quelle elencate sopra; e chi organizzò la partitura così come la si maneggia oggi vi inserì questi nuovi brani nei punti giusti, estraendo dal manoscritto originario talvolta no talvolta sì i fogli da sostituire (senza però comunque disperderli: molti sono raccolti in fondo al volume III, dopo la pagina conclusiva dell'opera) e stilando i dovuti ritocchi – cancellature, scritte di rinvio, segni di raccordo, ecc. – per riconnettere funzionalmente gli inserti alle pagine antecedenti e seguenti della versione primigenia<sup>21</sup>. Anche l'eliminazione dell'aria-rondò conclusiva 1825 viene gestita in questo modo: un bifolio “piccolo” con le nuove otto battute finali, scritte sulla sola sua prima facciata, venne inserito dopo l'attuale c. 321*v* dopo averne barrate le ultime due battute (comprese la didascalia «Cade svenuta» e l'indicazione musicale «Pausa»); ma dopo le cc. 322*v* e 323, rimaste appunto bianche, le “grandi” cc. 324-349 riportano ancora lì di seguito anche l'intero “numero” finale del 1825.

Tutto ciò porta a credere che Vaccai volle preparare, nell'occasione della ripresa milanese 1835, una sorta di “ultima versione d'autore” della sua *Giulietta e Romeo*, capace di competere ancora più “da pari a pari” con *I Capuleti e i Montecchi*. Anche grazie a una sorta di modernizzazione generale, visto che sistematicamente rimpiazzò – o fece rimpiazzare – i recitativi secchi originari con loro nuove versioni accompagnate in accordi semplici degli archi. Coltivò insomma la speranza che, una volta riattata la sua opera “alla Bellini” e su misura di Maria Malibran, la cantante potesse poi aiutarlo nella successiva carriera nel modo evocato qualche tempo dopo dall'amico Viezzoli: «Chi sa che fuori di Milano, passato qualche tempo, non sia essa la prima a proporla!». Quando però *Giulietta e Romeo* nuova versione andò in scena il 17 novembre 1835, gli esiti furono tutt'altro che promettenti:

Cosa tu dirai quando saprai che l'Opera di Romeo è andata a rotta di collo? Tant'è; e la sublime Malibran ha dato il *sublimato* dell'Opera in modo che il Pubblico intero n'è rimasto scandalizzato. Essa ha pagato il fio de' suoi capricci. Non puoi credere quanto io la pregassi a cantare la Cavatina nel modo in cui la composi; tutto fu inu-

<sup>21</sup> L'autografo di *Giulietta e Romeo* è conservato in I-Mr sotto la segnatura PART04273\_01-03 e consta di complessive 373 carte numerate progressivamente: vol. I, cc. 1-185; vol. II, cc. 186-285; vol. III, cc. 286-373. I brani principali scritti nel 1835 li ritroviamo dunque al loro giusto posto: ad esempio – si torni all'elenco *supra* – la cabaletta «La tremenda ultrice spada» (*b*) è in vol. I, cc. 56*r*-67*v*, mentre l'originaria «La guerra bramata – insani fia presta», seppur solo con la sua “ripresa”, in III, cc. 353-358; gli inizi di second'atto vecchio e nuovo (*d*) invece si susseguono, rispettivamente, a vol. II, cc. 186-194*r* e 195*r*-203*v*. Il nuovo duetto Romeo-Tebaldo (*e*) sta in vol. II, cc. 266-285 e al momento in cui si scrive ne è disponibile un'esecuzione on line (<https://www.youtube.com/watch?v=8gd6gHE3xks>). La partitura non conserva invece l'aria-cavatina di Giulietta (*c*), dall'incipit «In tal pensiero / l'alma rapita»: che fosse di baule?

tile, ha voluto introdurvi cose tanto estranee al soggetto, ed al carattere, da meritarsi la disapprovazione universale; e così fu anche nel duetto con Giulietta; Pareva che facessero espressamente per farsi fischiare; tutto ciò era stato da me predetto; ed ho quasi piacere che quell'indomita abbia ricevuto una simile lezione. Puoi immaginarti lo scoraggi[a]mento, che investì tutti gli altri Attori allorché videro impallidito l'astro maggiore; tutto andò a rovescio, e persino la grande scena, che per due lustri ha fatto piangere tutto il mondo musicale, fu assai pallida. Altri accessori poi si unirono a contribuire al resto, e si fu un gatto che passò sulla scena nell'introduzione; una banca che si ruppe nel lubione, e fece cadere molta gente; il funerale a nero che danneggiò un duetto per se stesso di effetto etc. Vedi dunque quanto poco ci vuole a rovinare qualunque Opera, fosse anche la migliore; e come talvolta i migliori soggetti sono perniciosi pe' loro capricci basati contro il buon senso, e credimi, che la Malibran ne ha molti di questi<sup>22</sup>.

Quella specie di vendetta verso il musicista catanese, dunque, non ebbe affatto luogo. Anzi, Vaccai ebbe forse modo di pensare che anche da defunto Bellini gli facesse torto. Così parrebbe da quella stessa lettera di Viezzoli citata poco sopra, del dicembre seguente: «Qui si raccontò che ai Milanesi non abbia piaciuto che si producesse collo stesso titolo e quasi collo stesso libro quell'opera che faceva ricordare la troppo recente perdita di Bellini, quasi che la tua non fosse stata creata alcuni anni prima, ed attendesse soltanto in adesso di ottenere il pubblico suffragio». E una recensione d'un periodico, pur generica, conferma implicitamente che il clima era quello<sup>23</sup>. Del resto, in tutto l'epistolario non c'è traccia alcuna d'un moto di dolore o cordoglio di Nicola Vaccai o del suo *entourage* per la morte di Bellini; per un motivo umano troppo umano, forse, lo stesso candidamente spiattellato dalla sua corrispondente londinese, la duchessa di Cannizzaro, quando nei medesimi giorni gli scrisse – a quanto pare sovrastimandone la longanimità... – «La Morte di povero Bellini son sicuro vi avrà fatto della pena benché vi ha rubato molte cose fabbricato dal vostro Cervello»<sup>24</sup>.

Così, a Vaccai toccò di dover continuare a contentarsi dei successi che arridevano al suo cosiddetto “atto terzo” trapiantato. Accadde anche l'anno seguente a Torino, poco dopo metà marzo, quando di passaggio per raggiungere di nuovo Parigi poté assistere di persona a una recita dei *Capuleti e i Montecchi* godendo del fatto che «nell'alzarsi la tela pel mio terzo atto, un applauso generale, e lunghissimo acclamava l'autore cogli evviva»<sup>25</sup>. Durante la giornata però, aveva reso visita in città a Felice Romani, fomite *more solito* di qualche grattacapo. L'ex

<sup>22</sup> Lettera di Vaccai a Viezzoli, 18 novembre 1835, in *Carteggio personale*, I, pp. 888-889.

<sup>23</sup> Lettera di Viezzoli a Vaccai, 10 dicembre 1835, ivi, pp. 892-893; e recensione uscita su «Cosmorama pittorico» (appendice *Cosmorama teatrale*), n. 20, 21 novembre 1835, ripubblicata ivi, Cd-Rom, p. 41.

<sup>24</sup> 8 dicembre 1835, ivi, II, p. 441.

<sup>25</sup> Lettera di Vaccai alla moglie Giulia, 27 marzo 1836, ivi, I, pp. 176-177.

librettista, ora giornalista, aveva brutalmente stroncato poche settimane prima proprio quell'allestimento, e proprio soprattutto a causa dell'innesto della pagina di Vaccai operato – scandalo nello scandalo – dal primo Romeo di Venezia, ossia la Grisi Giuditta che a suo tempo Bellini stesso aveva vestito musicalmente a pennello. Nero su bianco, Romani aveva buttato lì una frase ben poco ambigua: «Il terz'atto di Vaccai fu appiccicato all'opera di Bellini, come nel supplizio di Mesenzio attaccavasi un corpo morto ad un vivo...»<sup>26</sup>; e il compositore, comprensibilmente piccato, volle chiedergliene conto di persona. Poi però, per quieto vivere, si contentò di una risposta diplomatica. Che poco, in realtà, stava in piedi. Ma i due non erano più i quasi duellanti di sei anni prima: l'uno dirigeva il giornale ufficiale dello stato Savoia, l'altro era divenuto l'apprezzato maestro di canto dell'Imperial Regio Conservatorio di Milano. Due borghesi davvero dabbene, insomma. Che alle vicende spesso turbinose del mondo operistico già stato loro – le stesse su cui qui s'è cercato di spargere qualche nuova luce – potevano ormai guardare con un certo distacco.

<sup>26</sup> L'articolo, uscito sulla «Gazzetta piemontese» il 18 gennaio 1836, si legge citato quasi per intero in M. Rinaldi, *Felice Romani*, De Santis, Roma 1965, pp. 235-237; la lamentevolissima ma bellissima lettera al poeta con cui Giuditta si ribellò alla recensione è pubblicata integralmente in Roccatagliati, *Felice Romani librettista* cit., pp. 404-406.



Mario Tedeschi Turco

Dante, Verona e «la mia povera Giulietta»:  
sul *Romeo e Giulietta* di Filippo Marchetti  
e Marcelliano Marcello

L'autore dei versi e quello della musica, i quali osarono di far risuscitare e di togliere dalla loro tomba, dove dormivano sì tranquilli, i due amanti veronesi, per trarli novellamente sulle scene liriche, sentono già di dover rassegnarsi alla taccia di orgogliosi e di temerari. È inevitabile: lo sanno.

Però, benché già condannati, ci sia concesso di dire le nostre ragioni: quale cioè fu il motivo che ci spinse a scegliere questo a preferenza d'altro soggetto.

Se non andiamo errati, sul teatro musicale italiano apparvero ben tre opere sopra il medesimo tema; una di Zingarelli nel 1796, una di Vaccai nel 1825 circa ed una di Bellini nel 1830. Ognuna ebbe la sua voga.

Innamorati anche noi di codesta commovente istoria, che primi eternarono i novellieri italiani, non potemmo resistere alla tentazione di rifarla, avendo veduto ch'altri fecero già la stessa cosa e con ottimo risultato.

C'è di più. Osservando il libretto, non sappiamo di chi, musicato da Zingarelli e i due di Felice Romani, *Giulietta e Romeo*, ed i *Capuleti e Montecchi*, ci siamo accorti che quei poeti o poco o anzi nulla avevano desunto dall'immortale poema di Shakespeare, per cui a noi parve che, seguitando devotamente le orme del sommo poeta, il nostro dramma lirico sarebbe forse riuscito anche nuovo.

Se ci fosse permessa l'espressione, diremo che noi abbiamo cercato di *fotografare* (ci si passi il vocabolo) l'immenso quadro dell'autore inglese. Speriamo di non averne guaste tutte le bellezze.

Leggendo questo *libretto* ognuno si convincerà di leggieri, che forse mai in esso ci siamo trovati di fronte ai poeti ed ai maestri che ci hanno preceduto neppure nella catastrofe; nella quale eziandio rimanemmo fedeli al testo. Questo ci parve dover confessare, per respingere, se era possibile, la taccia di orgogliosi e di temerari.

Del resto vorremmo che l'amore e la coscienza che noi ponemmo in siffatto lavoro trasparissero di per sé, senza che ci fosse mestieri che l'avessimo detto prima.

È opportuno principiare con queste righe, poste quale «Avvertimento» in apertura del libretto di Marcelliano Marcello<sup>1</sup>, per poter sondare alcuni dei motivi

<sup>1</sup> *Romeo e Giulietta*, dramma lirico in quattro atti, poesia di M. Marcello, musica di Filippo Marchetti, F. Lucca, Milano, s.a. Consultato all'url <https://www.loc.gov/resource/musschatz>.

di interesse culturale del *Romeo e Giulietta* musicato da Filippo Marchetti nel 1865. Abbiamo scritto «in apertura», ma ci correggiamo subito, poiché la vera apertura del testo appare in esergo, al di sotto del titolo, ed è costituita da citazione da *Purg.*, VI, 106: «Vieni a veder Montecchi e Cappelletti».

Prima Dante, dunque, poi subito Shakespeare, nelle righe vergate da Marcello e firmate insieme a Marchetti, a segnare immediatamente il doppio modello che è a un tempo icona di modernità fantastica e di rilievo per il bello stile della lingua italiana. Nel 1865, appaiono dunque del tutto risolte le discussioni polemiche tra classicisti e romantici d'inizio secolo, quando il binomio Dante-Shakespeare era da un lato oggetto di critica per primitivismo, irregolarità e arcaismo; dall'altro, stella polare di libertà creativa, profondità di scandaglio psicologico, evidenza plastica di rappresentazione umana<sup>2</sup>.

Negli anni Sessanta del XIX secolo, il centro canonico della poesia dell'Occidente pare fissato una volta per tutte, quanto meno per quella che vichianamente potremmo chiamare età aristocratica degli eroi *sub specie poetica*. Certamente, per un letterato come Marcelliano Marcello, l'accostamento del Padre Dante al Bardo inglese poteva avere funzione prettamente linguistica tesa a far rilevare, nella storia di Romeo e Giulietta, un *quid* italiano e patriottico, cui egli fortissimamente teneva per nascita, formazione, vissuto artistico nelle lettere e nella musica. Infine, per la sua probabile condizione d'esule politico.

### Riguardo al testo poetico. Notizie e ipotesi su Marcelliano Marcello

Nella storia del teatro musicale, il nome di Marcelliano Marco Michele Marcello (1818-1865) è legato soprattutto all'attività cospicua quale librettista, traduttore e giornalista, benché egli fosse stato altresì non fortunato musicista in proprio<sup>3</sup>. Nel primo mestiere, oltre al *Romeo e Giulietta* in esame, si segnalano soprattutto il testo per *Il bravo* di Mercadante, nonché cinque titoli musicati da Carlo Pedrotti, per un totale complessivo di quarantatré opere. Quale traduttore, volse in italiano tra l'altro *La Juive* di Halévy, *Haydée* e *Les diamants de la couron-*

16009.0?st=gallery, in riproduzione fotografica dell'originale presso Library of Congress, Washington DC (ML48 [S5931]).

<sup>2</sup> Cfr. M. Sirtori, *Prefazione. La 'funzione Shakespeare' nell'Ottocento italiano ed europeo*, in *The Lark and the Nightingale. Shakespeare et l'Opéra / Shakespeare e l'Opera*, a cura di C. Faverzani, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017, pp. XII-XV e *passim*.

<sup>3</sup> Una lista da ritenersi completa delle composizioni di Marcello, tutte inedite, si trova in F. Fuggini, *Marco Marcelliano Marcello in movimento*, in *Ponton Paquaro, Marcelliano Marcello, paesaggi sonori e storia nella comunità lupatotina*, a cura di R. Facci, Arti Grafiche Studio 83, Vago di Lavagno-Verona 2003, pp. 119-129.

ne di Auber, *Les Huguenots* e *L'Africaine* di Meyerbeer e *La Dame blanche* di Boïeldieu. Come giornalista e critico, Marcello fondò nel 1854 il settimanale «Il Trovatore», giornale «letterario, artistico, teatrale» pubblicato a Torino e dato a dirigere a Carlo Brosovich, sul quale diffuse anche alcune sue musiche<sup>4</sup>.

Nonostante il ruolo d'una qualche importanza, in sede di divulgazione della cultura drammatica e musicale, fors'anche data la prematura scomparsa, su Marcello scarseggiano le notizie biografiche quanto quelle critiche. Giunge dunque essenziale la nota vergata nel 1879 da Angelo Merzari, già segretario comunale nel paese di San Giovanni Lupatoto (vicino a Verona, dove Marcello nacque) e per questo in grado di aver sotto mano documenti primari. Tracciandone la biografia, che è la fonte di ogni altra notizia posteriore riguardo la vita di Marcello<sup>5</sup>, l'erudito locale informa che Marcello «giovanissimo andò come allievo col Maestro Mercadante a Novara, indi lo seguì a Napoli. [...] Nel 1848 riparò in Piemonte ed ivi visse dando lezioni di pianoforte e di canto»<sup>6</sup>. Quell'ellitticamente pudico «riparò in Piemonte» già rivela del Marcello una qualche evidente irrequietudine patriottica, pur non meglio definita, la quale peraltro giunge confermata dall'orazione funebre pubblicata sul «Trovatore» a firma del suo direttore Carlo Brosovich, laddove leggiamo che «a queste doti splendide dell'ingegno [letterario] egli accoppiava un cuore di patriota»<sup>7</sup>. La qualità di esule politico, o quanto meno di irrequieto non ancora italiano (in quanto veronese, e dunque escluso dal Regno del 1861), non viene altrimenti confermata, se non da taluni passaggi del testo del *Romeo e Giulietta*, in cui, alla stretta fedeltà giurata in prefazione al testo d'impianto, si aggiunge un dettaglio a esso estraneo, che funge da indicatore di *setting* realistico relato segnatamente alla Verona lasciata in gioventù, all'epoca della stesura del testo ancora irredenta e perciò «bella e perduta» nel cuore del letterato.

### D'una scena con protagonista la città

La piazza dei Signori a Verona

È notte. La piazza è deserta ed illuminata da qualche fanale qua e là. Dopo qualche tempo escono e si riuniscono nella piazza, saltando e schiamazzando parecchie Mascherate popolari, Uomini e Donne, che si salutano allegramente.

CORO            Balli, teatri, maschere,  
Corse, tornei, veglioni,

<sup>4</sup> «Il Trovatore» proseguì le pubblicazioni sino al 1908, quando si fuse con «Il Palcoscenico», per poi riprendere in modo autonomo dal 1909 sino alla chiusura definitiva nel 1913.

<sup>5</sup> Cfr. Fuggini, *Marco Marcelliano Marcello* cit., p. 108.

<sup>6</sup> Citato ivi, pp. 108-109.

<sup>7</sup> «Il Trovatore», 27 luglio 1865, citato in Fuggini, *Marco Marcelliano Marcello* cit., p. 110.

Più bello mai non resero  
 Il nostro carnoval.  
 Fra canti, balli e suoni,  
 Noi passerem la notte.  
 Su, gente allegra, a frotte,  
 Corriamo al Bacchanal!

UN VECCHIO POPOLANO (*facendosi innanzi*)

E non si presti orecchi  
 A cabale, a sospetti!

ALCUNI Al diavolo Montecchi;

ALTRI Al diavolo Cappelletti!

(*Tebaldo che passa in fondo alla piazza si arresta non veduto a udire siffatte grida*)

IL VECCHIO Siam tutti Veronesi:

CORO Siam figli di San Zen

ALCUNI La mano!

(*si stringono la mano scambievolmente*)

ALTRI Siamo intesi...

TUTTI Andare ormai convien.

(*si incamminano tumultuosamente per uscire*)<sup>8</sup>

Siamo proprio all'inizio dell'opera, un momento dunque drammaturgicamente forte per proporre il primo e forse più sensibile scarto rispetto al modello. Marcello, il veronese esule, conscio della ricorrenza del nome «Verona» per tredici volte nel testo shakespeariano, set peraltro cui corrisponde evidentemente solo il nome esoticamente italiano e null'altro, imprime all'inizio un carattere locale, diresti «vernacolare», alla tragedia, idiomatice e conoscibile solo dall'interno. La circostanza del ballo in maschera all'inizio del *Romeo and Juliet*, non altrimenti connotata, viene trasformata nell'evocazione di una delle più antiche tradizioni veronesi, ancora oggi osservata, relativa cioè al bacchanale carnevalesco, cui i «figli di San Zen» (il patrono della città) partecipano in massa. È da considerarsi altamente probabile la partecipazione di Marcello a una di queste feste, quand'era ancora bambino, così come non impossibile appare che la soppressione della festa carnevalesca sotto la dominazione asburgica, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, abbia ispirato questa scena d'apertura, da leggersi dunque in chiave patriottica *sui generis*, quale recupero d'identità e rivendicazione di essa, oltre che come elementare dettaglio realistico d'ambientazione. Del resto, la presenza del verso dantesco in esergo possiede, quale funzione indicatrice, non solo la tensione «canonica» cui si è accennato in apertura, ma anche un richiamo alla città «primo ostello» del poeta, cui quel luogo del *Purgatorio* ugualmente allude nell'evocazione delle guerre fratricide che insanguinano la «serva Italia».

<sup>8</sup> *Romeo e Giulietta*, I, 1, p. 2.

## Di Dante e d'altri italiani illustri nella poesia

Siamo giunti sin qui avendo come ipotesi di base che Marcello, nella stesura del suo libretto, avesse in mente una sorta di agonismo con il modello non tanto sul piano – impossibile – della superiorità poetica e drammatica, quanto su quello dell'acquisizione del racconto scenico in un contesto melodrammatico a forte tasso di idiomacità italiana<sup>9</sup>. Sul ruolo drammatico di Verona s'è detto sopra: tutta la prima scena è basata su un quadro realistico veronese, e ancora la città appare nel corso del testo con l'Adige (I, 12, nelle parole di Frate Lorenzo «Non corre forse l'Adige / Gonfio di sangue assai?»; II, 1, nella didascalia d'inizio) e con le colline (III, 1, ancora in didascalia d'inizio), dettagli pur minimi ma che ridondano a favore d'un dettaglio esplicitato, assente in Shakespeare, che indica la necessità di una presenza scenica dettata da un'assenza nella vita del letterato, da un'esigenza realistica di rappresentazione, infine da una tensione letteraria che possa rileggere il sommo autore inglese alla luce della tradizione italiana, in qualche modo ponendo in dialogo il teatro del Bardo con il canone della poesia d'Italia. Il gesto di confronto/appropriazione ne risulta raffinato, la scrittura ne sortisce efficace nella misura in cui «la grandezza erotica di Giulietta e lo sforzo eroico che Romeo compie per imitare il sublime stato di innamoramento della giovinetta» e quindi «la visione di un amore irriducibile che muore del proprio idealismo e della propria intensità»<sup>10</sup> divengono, nella metamorfosi melodrammatica, anche la messa in testo di una teoria letteraria che a quella catastrofe conduce: lo Stil Novo, Dante e Petrarca, sino a Leopardi, in questo modo si insinuano nei versi di Marcello che raccontano gli infelici amanti veronesi, fornendo al *plot* linee di energia poetica antica e moderna a un tempo, per la visualizzazione totale del dramma e quindi la sua piena assunzione nel «melodrammatico», quale luogo estetico in cui si trova «un repertorio completo di segni teatrali, gesti, parole, corrispondenti a un'intensificazione del senso»<sup>11</sup>.

Così, troviamo in I, 3 l'espressione di Romeo «Che fa di questo cor aspro governo» (*Purg.*, V, 108: «ma io farò de l'altro altro governo»); in I, 4 Paride esclama «Giovine illustre e di gentile aspetto» (*Purg.* III, 107: «biondo era e bello e di gentile aspetto»); e nella medesima scena Romeo parla di Giulietta

<sup>9</sup> Si tenga presente altresì che l'anno 1865, sesto centenario della nascita di Dante, vede una copiosa produzione musicale ispirata al Poeta, come illustra e discute F. Bissoli, *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante' nella musica italiana postunitaria*, in «Dante e l'arte», 2, 2005, pp. 143-160, <http://revistes.uab.cat/dea/>

<sup>10</sup> H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, Milano 2003, p. 59 (ed. or. *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York 1998).

<sup>11</sup> P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* (1976), Pratiche, Parma 1985, p. 261 (ed. or. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven-London 1976).

dicendo «a un angelo / semiante la diresti; / tanto ha gli sguardi languidi / e gli atti puri e onesti...», che proviene con ogni evidenza dal sonetto di *Vn*, XXVI «Tanto gentile e tanto onesta pare»; in I, 6 sempre Paride intona «D'amor, di bene – sol redimita», con il lemma «redimita» da *Par.*, XI, 97 «di seconda corona redimita». Ancora, in I, 8 si utilizza in una battuta di Romeo («Ma non han labbra, o vergine, / Il santo ed il palmiero?») il termine «palmiero» spiegato sempre in *Vn*, XL<sup>12</sup> quale sinonimo di pellegrino; in IV, 2 Romeo ode «qual d'organo armonia» (*Par.*, XVII, 44: «dolce armonia da organo, mi viene»). Anche per Marcello si può dunque rilevare quanto Emanuele d'Angelo scrive per le frequentissime citazioni e rielaborazioni dantesche di Arrigo Boito per il suo *Amleto* musicato da Franco Faccio, nel medesimo anno 1865: «Filo conduttore [...] di messaggi e funzioni è Dante o, meglio, la lingua e le parole del Poeta, che intervengono a mediterraneizzare Shakespeare e a ricondurlo su un piano formalmente nuovo»<sup>13</sup>, ciò che però funziona altresì quale tensione a sfruttare «l'icasticità e la densità del modello dantesco per elevare il libretto su un piano di dignità pari – se possibile – a quello dell'originale»<sup>14</sup>. Da quest'ultimo punto di vista, Marcello infatti impiega anche Petrarca per due volte: in I, 5 Cappellio esclama che «La giovinezza fugge e non s'arresta», come da modello *RVF*, CCLXXII: «La vita fugge et non s'arresta una hora», mentre la preghiera di Giulietta in III, 4 recita «Vergine santa, ah tu mi presta aita; / Vergine bella, abbi di me pietà», che rimanda con chiarezza a *RVF*, CCCLXVI. Ed è possibile altresì notare una tessera leopardiana nelle parole di Romeo in I, 4: «Amore e Morte, coppia indivisa», che deriva da «Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte», incipit del XXVII dei *Canti*.

Insomma, l'omaggio reso al genio di Shakespeare in apertura del libretto, se è senza dubbio sincero negli intenti ed effettivo sul piano della scansione del *plot* e del cuore drammaturgico, ha in qualche modo da passare per il filtro della lingua e della poesia italiane per sublimarsi ed essere quindi pronto alla riscrittura scenica e musicale.

<sup>12</sup> «Chiamansi palmieri in quanto vanno oltremare, là onde molte volte recano la palma». Del resto, la parola può anche essere interpretata come semplice traduzione del «palmer» shakespeariano (I, 5, v. 101).

<sup>13</sup> E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 17-18.

<sup>14</sup> C. Paolazzi, *Dante come mito e modello in Arrigo Boito*, in Id., *Cultura e «paradiso perduto»: note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, in *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, a cura di F. Mattesini, Vita e Pensiero, Milano 1974, p. 292.

## Della drammaturgia musicale: campioni

Lungi dall'essere capolavoro poetico, il testo di Marcello tuttavia poteva offrire a Marchetti quanto meno un aspetto di rilievo, come sopra notato, vale a dire quello di poter interpretare la città di Verona come *dramatis persona*. La scrittura del musicista tuttavia non pare volgersi a quella direzione: l'apertura del *ba-canàl* ripete il *tópos* della scena d'insieme non altrimenti connotato, già italiano come del *grand-opéra* francese. Le potenzialità di paesaggio, ugualmente, non vengono sfruttate (il fiume Adige, le «torricelle», cioè le colline, pur presenti nei versi di impianto). Marchetti interpreta *Romeo e Giulietta* secondo la più diretta lettura della tragedia amorosa, basata su quattro personaggi di fondamento, cioè i due amanti, Frate Lorenzo e Paride, in quest'ultimo caso ottenendo un buon bilanciamento dei registri vocali, inserendo un baritono in ruolo intermedio cui dedicare spazio cospicuo, tra soprano e tenore protagonisti, affiancati dallo strumento (potenziale) della Grazia in registro di basso.

Ma lo scrupolo della «fotografia», di cui nell'«Avvertimento», è tuttavia ben presente a Marchetti, che con onesto mestiere, e una certa quale commendevole umiltà, provvede a musicare la tela tentando di osservare le esigenze intangibili del sacro testo da mettere in scena, pur con ripensamenti a distanza d'anni<sup>15</sup>. Da questo punto di vista, risulta più significativa la prima versione del 1865 rispetto alla revisione per La Fenice di Venezia, per quanto sia stata quest'ultima a cogliere quel successo notevole di pubblico che era mancato nei sette anni precedenti, e che aveva generato in Marchetti più d'una preoccupazione, nonché rammarico, per la «povera Giulietta»<sup>16</sup>. La versione di Trieste è la prima nella storia del teatro musicale italiano a non prevedere duetto nella scena finale,

<sup>15</sup> *Romeo e Giulietta* ha due versioni: la prima del 1865, andata in scena al Teatro Comunale di Trieste il 25 ottobre di quell'anno, e la seconda che debuttò alla Fenice di Venezia il 10 marzo del 1872. La differenza più evidente consiste nel finale cambiato, laddove alla rispettosa sequenza del 1865, in cui Romeo muore prima del risveglio di Giulietta, si sostituisce nella versione ultima un duetto *in limine mortis*, poco shakespeariano ma ben più adatto alla platea melodrammatica. Come da intenzione dichiarata nell'«Avvertimento», il libretto originale di Marcello non prevedeva il duetto tra Romeo e Giulietta, terminando l'opera con fedeltà al modello d'impianto: nello spartito del 1865, infatti, dopo che Giulietta ha ringraziato Dio, Romeo «si caccia le mani nei capelli e cade morto», esclamando «io moro!». Giulietta, alla vista dell'amato morto, si pugnala. Solo per la versione del 1872 Marchetti rielabora il testo, convinto della necessità melodrammatica di soddisfare l'orizzonte d'attesa del pubblico con un ultimo incontro e un pateticissimo duetto conclusivo. Storia, varianti e ricezione dell'opera sono analizzate nel dettaglio in L. Lugli, A.R. Severini, *Tentato da Shakespeare: "Romeo e Giulietta"*, in Filippo Marchetti, *Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di "Romeo e Giulietta" (Festival della Valle d'Itria)*, a cura di L. Lugli, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005, pp. 69-133.

<sup>16</sup> Cfr. in particolare la corrispondenza del Marchetti con Leone Giraldoni, Eugenio Tornaghi, Francesco Lucca, Francesco Florimo consultabile in F. Marchetti, *Epistolario*, a cura di L. Lugli, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004, *passim*.

coerentemente con il testo shakespeariano, laddove Giulietta si risveglia subito dopo la morte di Romeo: sia Foppa-Zingarelli nel 1796, che Romani per Vaccai nel 1825 e per Bellini nel 1830 optano invece per un'estrema caratterizzazione lirico-elegiaca maggiormente spettacolare, tuttavia certo meno espediente ai fini dell'incisività tragica.

Veniamo ai rilievi generali. Marcello aveva condensato i cinque atti di Shakespeare in quattro, con corrispondenza rispetto alla fonte I-I; II-II e III, 2; III-III, 5 e IV; IV-V. Per uniformare il *plot* in chiave di «dramma lirico» vengono espunti sia i tre musicisti che Mercuzio, in modo da non deviare mai verso il contrasto comico-drammatico, e mantenere dunque il racconto il più austero possibile, con massimo rilievo al personaggio di Frate Lorenzo quale figura dell'azione frustrata, nella sintesi tragica (ancora una volta: diversa dalle tre versioni musicali italiane precedenti) in cui la dimensione di conflitto sociale è pressoché assente, in favore della messa in testo esclusiva del quesito metafisico sul tema amore-morte-destino.

Un ruolo centrale, dal punto di vista della forma drammaturgica, assumono i preludi strumentali dei quattro atti. Il primo è suddiviso in tre movimenti, *Andante mosso*, *Larghetto* e *I tempo*<sup>17</sup>. Il brano principia con la figura musicale fondamentale dell'intera opera, un tremolo in Fa minore sul quale si innesta un intervallo di ottava ascendente intonato dai violini<sup>18</sup> [es. 1].

L'inciso è impiegato nel corso dei quattro atti per sette volte, e si può quindi considerare un elemento di reminiscenza semplice, *en bloc* in quanto non subisce significative trasformazioni *à la manière* wagneriana, e tuttavia è un indicatore di presenza espressivo fondamentale, in quanto figura a un tempo dello slancio amoroso come del levarsi del pugnale che pone fine alla vita di Giulietta<sup>19</sup>. L'ottava, questa volta discendente, è poi utilizzata nella climax delle ultime parole di Giulietta dell'atto IV, significativamente sulla parola «muoja» [es. 2].

Nel medesimo Preludio, nel *Larghetto*, è possibile notare una sequenza modulante in crescendo: passando da Fa a Si<sup>b</sup>, La, Re, La<sup>b</sup>, Sol<sup>b</sup>, Fa, Mi<sup>b</sup>, suggerisce lo sviluppo a un tempo tortuoso ma irresistibile della passione, in un *continuum* virtualmente senza fine che viene arrestato da un altro tremolo di

<sup>17</sup> Il Preludio I richiede l'impiego di tutta l'orchestra. Nella revisione della partitura curata da Lamberto Lugli, l'organico è così composto: Ott., 2 Fl., 2 Ob. (2° anche Cr. ingl.), 2 Cl., 2 Fg., 4 Cr., 2 Trb., 3 Trb.ni, Tu., Tp., G.C., Camp., A., Org., Archi, Banda (Cfr. F. Marchetti, *Romeo e Giulietta*, Bmg Ricordi, Milano 2005).

<sup>18</sup> Gli estratti dallo spartito canto e pianoforte sono tratti da *ROMEO E GIULIETTA / DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI / DI / M. MARCELLO / MUSICA DI / F. MARCHETTI / MILANO F. LUCCA, s.d.*, messo gentilmente a disposizione dalla Biblioteca "Gianni Milner", Fondazione "Ugo e Olga Levi" di Venezia, dove il volume è allogato con segnatura C. 187.

<sup>19</sup> Cfr. F. Bissoli, A.R. Severini, *Romeo e Giulietta*, in *Filippo Marchetti. L'uomo, il musicista*, a cura di F. Bissoli, Bongiovanni, Bologna 2002, p. 56.

**And<sup>te</sup> mosso**

Es. 1. F. Marchetti, *Romeo e Giulietta*, Preludio I, *Andante mosso*, attacco

gnale o gioja Ro-meo contech'io muo-ja!

*rall.* *a Tempo* (si ferisce e cade spirando)

*rall.* *FF a Tempo* *FF* *M.S.* *M.D.*

Es. 2. F. Marchetti, *Romeo e Giulietta*, IV, 3: suicidio di Giulietta (versione 1865).

spiccata drammaticità. Il *I tempo* ha conduzione più serena, in quanto apre alla prima scena, che rappresenta la festa di Carnevale per le vie di Verona, e tuttavia ribadisce ancora la medesima figurazione d'inizio [es. 3].

Il preludio all'atto II è ugualmente aperto da un tremolo, ora però in Fa maggiore e in *pp*: prepara la «scena al balcone», e dunque la *stimmung* ne risulta lirico-estatica, prima del duetto. Allo stesso modo, il preludio all'atto III, con indicazioni d'espressione continue verso il lirismo più deliquescente (*sensibile*,

Es. 3. F. Marchetti, *Romeo e Giulietta*,  
Preludio I, *I tempo*, finale.

The image shows a musical score for the finale of Preludio I from Romeo e Giulietta by F. Marchetti. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is labeled '1º Tempo' and shows the beginning of the piece. The second system shows the end of the piece, marked with 'ppp' and 'morendo'.

*amoroso, dolcissimo*), è in un Do maggiore ancora una volta preparatorio della scena nell'alcova, dopo il matrimonio e la notte d'amore. Ancora Bissoli e Severini notano assai opportunamente come la tonalità sia la dominante del Fa minore tragico d'apertura, e dunque come quest'ultima tonalità sia in certo qual modo implicita, proiettando la sua «ombra di morte»<sup>20</sup> su tutta la scena successiva.

Con simmetria vagamente didascalica, Marchetti propone nell'ultimo preludio, quello all'atto IV, un esordio in tutto eguale al Preludio I: dieci battute con le quali la tragedia viene così incorniciata, e in seguito rilevata al massimo grado da un *Larghetto* metamorfosato in marcia funebre, scandita dalla tromba sullo sfondo degli archi, ancora in Fa minore. Subito dopo, a partire dalla venticquattresima misura, in sequenza viole e contrabbassi, e poi clarinetti e fagotti, propongono un nuovo inciso melodico, che verrà ripreso da Romeo nella sua *monodia* di chiusura. Si tratta di una breve melodia che «esprime la rabbia di Romeo per la perdita dell'amata e si contrappone alla delicata discesa in legato di crome che indica il pianto»<sup>21</sup>.

Dalla sintesi di cui sopra, risulta come Marchetti abbia inteso mettere a fuoco il più possibile l'elemento spiccato di austerità tragica, sottolineandolo a partire dal libretto di Marcello, di cui condivide la tensione verso la depurazione massima da ogni costituente leggero, comico o triviale. In questo senso, come già notato, il *Romeo e Giulietta* di Marchetti punta con decisione al sublime, o per meglio dire alla sua versione popolare ottocentesca, il *melodrammatico*, gestendo l'esclusione di Mercuzio o la definizione «epurata» della nutrice in vista di una riscrittura in cui solo l'emozione, il sentimento survoltato, il patetico e l'estatico siano gli attori interiori della rappresentazione. Una soluzione drammaturgica-

<sup>20</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>21</sup> Ivi, p. 65.

mente significativa, per esempio, è possibile rilevare nel corso di I, 7, ovvero al momento del primo incontro e duetto tra i protagonisti. Forte dell'esperienza verdiana nello sfruttare le potenzialità dell'incrocio diegetico-extradiegetico, Marchetti interpreta tutto l'episodio narrativamente centrale, vale a dire l'innamoramento, nello sfasamento del fuoco della rappresentazione drammaturgico-musicale tra il ritmo festoso della musica *on stage*, un ballabile leggero in 6/8 appunto ad accompagnare l'allegria della mascherata, e l'estasi del riconoscimento amoroso tra i due giovani, in cui le parole pronunciate sono ben più roventi della spensierata gaiezza della *musique de fosse*. Il tempo ne risulta come sospeso, in un'interpretazione precisa della fonte shakespeariana che ugualmente prevede musica in scena, per la festa, mentre Romeo e Giulietta si scambiano la prima dichiarazione d'amore.

Ma non ci sono, nell'opera, i taglienti scarti di registro che giustappongono le scurrili considerazioni sul sesso di Mercuzio alle accensioni liriche di Romeo, né i doppi sensi volgari della nutrice alla purezza stupita di Giulietta, così come si presentano con inaudita potenza puramente umana nella tragedia di Shakespeare. Quello che resta, però, non pare davvero in grado di plasmare figure autenticamente tragiche, né di affiancare il miglior melodramma italiano dell'epoca dal punto di vista del realismo scenico, dello scavo psicologico, dell'efficacia drammaturgica, la qual cosa risulta evidente a dar uno sguardo pur veloce alla caratterizzazione vocale dei personaggi.

La scelta del registro di tenore per Romeo rappresenta una novità, nell'ambito del teatro musicale italiano (sopranista per Zingarelli, mezzosoprano per Vaccai e Bellini). Al proposito, Giancarlo Landini osserva come la parte del protagonista presenti «tutti gli elementi della vocalità romantica: il canto legato, l'ariosità agogica, la presenza di melismi chiamati ad increspare la linea e a renderla aggraziata», rilevando altresì, nel duetto con Paride in I, 4, una «tessitura [...] caratteristica degli innamorati verdiani alla maniera del Duca di Mantova e di Riccardo, con una tendenza [...] a cantare sul passaggio e a prevedere una serie di gradazioni dinamiche che comprendono anche il canto a fior di labbro»<sup>22</sup>. È poi soprattutto nella «monodia e catastrofe» dell'atto IV che Marchetti riesce a infondere al personaggio tratti di una certa autenticità drammatica, alternando declamato – *Larghetto* – declamato – *Larghetto*, variandoli in stile parlante, *Lyrical form*, cantabile e finale vorticoso rapidissimo: in questo senso riuscendo a restituire, quanto meno quale schema, il delirio suicida del protagonista.

Meno *up-to-date*, e anzi piuttosto rigida e liricamente convenzionale, appare la scrittura per il ruolo di Giulietta, in cui abbondano scansioni giambiche in funzione fatica elementare e a cui è dedicata una cabaletta drammaturgicamente

<sup>22</sup> G. Landini, *La vocalità e i creatori*, in *Filippo Marchetti. Nuovi studi* cit., pp. 246-248.

**Allegro maestoso e risoluto**

*con forza*

Giulietta

E' in que - st'am - pol - la la tu - a sal -  
vez - za l'ac - co - sta lab - bro per - chè te - mer  
es - sa rad - dop - pia..... la mia fer -  
mez - za se lu - i che a - do - ro vol - go  
vol - go il pen - sier

*rall.*

Es. 4. F. Marchetti, *Romeo e Giulietta*, III, 4, cabaletta di Giulietta.

alquanto incongrua al termine di III, 4, dopo che la giovane ha ricevuto l'ampolla con il finto veleno, conoscendo il piano di Frate Lorenzo<sup>23</sup> [es. 4].

La scrittura giubilante e virtuosistica, che vorrebbe dar conto della speranza della protagonista in una possibile salvezza, risulta ridondante e completamente fuori dalla necessaria concentrazione tragica del momento: concessione evidente alla platea, distrugge la tensione solo parzialmente recuperata in chiusura di scena, con il *pianissimo* dei violini a riprendere il motivo lirico dell'invocazione alla Vergine con cui la scena aveva principiato.

Una simile scrittura convenzionale è possibile notare anche in un altro momento forte della drammaturgia, cioè nel duetto che apre l'atto II, che apre in Fa maggiore con un tremolo in *pianissimo* che richiama il Preludio I: la risonanza, anche dal punto di vista timbrico, suona suggestiva anche se, come detto, manca di sfruttare la potenzialità di *setting* prevista dal testo di Marcello («Riva dell'Adige. [...] È notte: e il silenzio è interrotto solo dal rumore dell'onda e dallo stormire delle foglie agitate dal vento notturno. [...]»). Ne sortisce dunque una sorta di tappeto sonoro quale indicatore di attesa, ma quando ha inizio la «scena al balcone» l'accompagnamento orchestrale si scioglie in un tipicissimo 3/4 dattilico nell'*Andantino*, che fa letteralmente a pezzi le immagini della poesia

<sup>23</sup> Esempio tratto da Lugli, Severini, *Tentato da Shakespeare* cit., p. 97.

shakespeariana tradotta con una certa fedeltà da Marcello: affidate alle quartine di decasillabi anapestici con quarto verso tronco, sommandosi al 3/4 scelto da Marchetti, le parole scandiscono un *tactus* concitato ma disomogeneo, poco adatto all'aura erotico-estatica della scena.

Detto di un Frate Lorenzo convenzionale, che entra in scena in II, 4 con un declamato parlante su prevalenza di ieratici endecasillabi (al modo dell'intonazione recitativa liturgica), e che tale fissità mantiene per gran parte della vicenda, degno di nota risulta il ruolo di Paride, che nella riscrittura di Marcello compare sin dall'inizio amico di Romeo e suo difensore, così che nell'opera manca il duello finale tra i due. Paride, in III, 7, intona con espansione *mélo*-sentimentale un'aria dal profilo elegiaco assai distante dal tragico enfatico shakespeariano

Beguil'd, divorcèd, wrongèd, spited, slain!  
 Most detestable Death, by thee beguil'd,  
 By cruel cruel thee quite overthrown!  
 O love! O life! Not life, but love in death!<sup>24</sup>

e invece assai prossima a quella che, pur in altro contesto, Marco Beghelli definisce, a causa dell'insistente utilizzo della diminuzione ritmica in terzine su impulso binario, «sublimazione sensoriale», quale «metafora dell'estasi sonora»<sup>25</sup> [es. 5].

Non dilaniato compianto funebre, dunque, ma contemplazione elegiaca edulcorata. Appare dunque un po' goffo il termine di scena e di atto con Paride il quale prima sta per pugnalarsi e poi viene fermato da Frate Lorenzo, con tanto di campane in sottofondo, che lo invita a pregare: la buona idea di plasmare un ruolo baritonale, quarto personaggio *realistico* tra gli ideali assoluti dell'amore-morte, rappresentato dai due amanti, e della Grazia impossibile incarnata in Frate Lorenzo, finisce in un'eleganza soave drammaturgicamente incongrua.

Ingenua, insomma, come può dirsi globalmente di questa volonterosa ma un po' sfocata "fotografia" di *Romeo e Giulietta*.

<sup>24</sup> *Romeo and Juliet*, IV, 4, 55-58. Così traduce Salvatore Quasimodo: «Tradito, allontanato, ingannato, offeso, assassinato! / Tradito da te, odiosissima morte, da te, crudele, / crudele, e ormai distrutto! O amore! O vita! / Non più vita, ma amore nella morte!» (in W. Shakespeare, *Le tragedie*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 2000, p. 221).

<sup>25</sup> M. Beghelli, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2003, p. 178.

10 (dolcissimo sempre guardando Giulietta)

PER. **Andantino**

Ti co - nob - bi gio - vi - net - ta del - la vi - ta

**Andantino**

*pp* *ppp*

nell' a - pri - le come un an - ge - lo Giu - liet - ta e - ri

*cres.*

pu - ra e - ri gen - ti - le io ser - ba - va nel mio pet - to

*pp* *pp* *pp*

*piu forte*

un te - sor per te d'af - fet - to

*f* *pp*

ecc.

l 45222 l

Es. 5. F. Marchetti, *Romeo e Giulietta*, III, 7, aria di Paride.

Jean-Christophe Branger

## Massenet et Shakespeare: une occasion manquée

L'ombre de Shakespeare pèse sur les épaules  
de tous les auteurs dramatiques.

(Ivan Tourgueneff, lettre à Pauline Viardot,  
8 décembre 1847)<sup>1</sup>

Il peut paraître curieux d'évoquer le nom de Jules Massenet dans un colloque consacré aux adaptations lyriques d'œuvres de Shakespeare. Le compositeur français n'a laissé aucun opéra ou ballet inspirés d'une pièce du célèbre dramaturge anglais, contrairement à ses plus illustres devanciers immédiats, comme Charles Gounod ou Ambroise Thomas, deux modèles sans doute trop intimidants pour les suivre sans la crainte de sombrer dans une servile imitation. Par ailleurs, Massenet incarne aujourd'hui le chantre des sentiments amoureux, exprimés le plus souvent dans un cadre intime et réaliste dont *Manon* ou *Werther* offrent plusieurs exemples saisissants, mais bien éloignés de l'univers de Shakespeare. Enfin, son dernier opéra, *Cléopâtre* (1912), s'inspire moins de la pièce de Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, que de la nouvelle de Théophile Gautier ou du drame de Victorien Sardou écrit pour Sarah Bernhardt<sup>2</sup> où la reine égyptienne incarne une nouvelle fois cette femme fatale qui hante les artistes fin-de-siècle, comme l'ont montré Jürgen Maehder ou Raffaele d'Eredità<sup>3</sup>.

Pourtant, en 1871, Massenet a le projet d'écrire une *Desdémone* avec Michel Carré, un des librettistes du *Roméo et Juliette* de Gounod et du *Hamlet* de Thomas. Le compositeur serait même à l'origine du projet puisque Carré lui écrit, le 11 avril 1871: «J'ai lu et relu *Othello* en pensant à vous – c'est superbe et diablement difficile à bien arranger en opéra. – je n'ai aucune idée du livret Italien [*sic*]

<sup>1</sup> Citée dans *Lettres d'Ivan Tourgueneff à Madame Viardot*, publiées et annotées par E. Halpérine-Kaminsky, Charpentier, Paris 1907, p. 15.

<sup>2</sup> *Une nuit de Cléopâtre* (1838) et *Cléopâtre*, «drame» en 5 actes, créé au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 23 octobre 1890, avec une musique de scène de Xavier Leroux.

<sup>3</sup> Voir J. Maehder, *Cleopatra as Heroine of Fin de Siècle decadence: Jules Massenet's Opera "Cléopâtre"*, in S. Ciolfi (éd.), *Massenet and the Mediterranean World*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2015 («Ad Parnassum Studies», 7), pp. 67-84; R. d'Eredità, *Le dernier Massenet: esthétique dramaturgique et analyse musicale des œuvres ultimes du compositeur*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris 2016, pp. 201-207.

pour les 1<sup>ers</sup> actes. – mais peu importe – je tiens à suivre de près le texte original – et je pense à vous, soyez-en sûr»<sup>4</sup>. Cette lettre est doublement intéressante puisqu'elle indique aussi que l'*Otello* de Rossini constitue un modèle qu'il faut éviter en retournant à la version de Shakespeare que Carré relit sans doute dans la nouvelle traduction française (1866) de François-Victor Hugo<sup>5</sup>. Cependant cette référence à Rossini attire l'attention, car le jeu et la voix de Pauline Viardot dans cet opéra ne sont sans doute pas étrangers au désir de Massenet de s'atteler à ce sujet. Dès 1839, Berlioz vante les mérites de l'interprétation de la cantatrice dans le rôle de Desdémone en la comparant à celle, pourtant légendaire, de sa sœur :

Jamais, en effet, par Mme Malibran elle-même, ce mélancolique caractère de Desdemona ne fut plus admirablement compris. [...] Sa méthode est parfaite; elle est très sobre d'ornements, elle termine les phrases énergiques avec aplomb et fermeté; celle du dernier air surtout, *Intrepida morrô*, a fait éclater l'enthousiasme de l'auditoire. Quant aux mélodies lentes et tristes, il faut entendre la *Romance du saule* pour se faire une idée du charme attendrissant qu'elle sait leur prêter. Et le mérite de sa pantomime, simple autant qu'expressive, la grâce de ses attitudes de colombe blessée, égalent presque dans cette scène le pathétique de son chant<sup>6</sup>.

Le jeu de Viardot semble a fortiori idéal pour traduire la force dramatique des personnages de Shakespeare. Vingt ans plus tard, l'admiration de Berlioz ne s'est pas émoussée lorsque la cantatrice incarne la Lady Macbeth de Verdi: «Ses attitudes, ses gestes, ses regards, ses accents concentrés de *sotto voce*, tout en elle était shakespearien, et nous doutons fort qu'il y ait en Europe une artiste capable de rendre d'une façon aussi émouvante et aussi poétique en même temps la sublime horreur de la scène du somnambulisme et de celle du meurtre de Duncan. Toute la salle frissonnait»<sup>7</sup>.

Nous ne savons pas si le jeune Massenet, alors étudiant au Conservatoire de Paris, put entendre la célèbre contralto lors de cette soirée de 1860. En revanche, il l'apprécie probablement dans le rôle de Desdémone l'année sui-

<sup>4</sup> Michel Carré, lettre à Jules Massenet, s.l., 22 avril 1871, in J.-C. Branger, *Massenet et ses livrets: du choix du sujet à la mise en scène*, in *Le Livret d'opéra au temps de Massenet*, actes du colloque international de L'Esplanade-Opéra de Saint-Étienne, 9-10 novembre 2001, éd. par A. Ramaut et J.-C. Branger, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2002, p. 259.

<sup>5</sup> Sur la traduction des œuvres de Shakespeare par François-Victor Hugo, voir N. Mallet, *Hugo, père et fils, Shakespeare et la traduction*, in «TTR: traduction, terminologie, rédaction», 6, 1, 1<sup>er</sup> semestre 1993, pp. 113-120.

<sup>6</sup> H. Berlioz, *Journal des débats politiques et littéraires*, 13 octobre 1839, in *Critique musicale*, éd. critique préparée et annotée par A. Bongrain et M.-H. Coudroy-Saghâi, Buchet-Chastel, Paris 2002, vol. 4, p. 181.

<sup>7</sup> H. Berlioz, *Théâtre-Lyrique*, in «Journal des débats politiques et littéraires», 5 mai 1860. Viardot s'illustre dans des extraits de *Macbeth*, *Armide* ou de *La Somnambula* notamment, donnés lors d'une représentation à son bénéfice.

vante alors qu'il tient à cette époque les parties de timbales de l'orchestre du Théâtre-Italien. Après avoir régulièrement interprété la *Desdémone* de Rossini à Londres notamment, Viardot chante en effet l'acte III à Paris, le 17 mai 1861, lors d'une soirée extraordinaire à bénéfice<sup>8</sup>. On peut dès lors se demander si la cantatrice n'est pas ensuite pressentie pour chanter la *Desdémone* de Massenet d'autant qu'elle apporte son soutien au jeune compositeur en créant le rôle-titre de *Marie-Magdeleine* en avril 1873. Le projet d'une *Desdémone* retient en effet l'attention du musicien jusqu'à cette date puisque la presse l'évoque encore en août 1873, soit quelques mois après la création de l'oratorio: «Trois grands opéras sont en ce moment sur le métier. M. Saint-Saëns en écrit un dont le sujet est emprunté à l'histoire de la Jacquerie; M. Massenet travaille à une *Desdémone*, et M. Bizet à un *Cid*»<sup>9</sup>. Mais la mort soudaine de Michel Carré, l'année précédente, et le déclin vocal de Viardot annihilent sans doute la concrétisation d'un projet que Massenet abandonne peu après.

### Les *Scènes dramatiques*: un hommage à Shakespeare

Ce projet se transforme néanmoins en partie dans les *Scènes dramatiques*, une suite d'orchestre inspirée par trois pièces de Shakespeare, que Massenet compose au cours de l'été suivant, en août 1874<sup>10</sup>. Créée par l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, le 10 janvier 1875, cette œuvre orchestrale conserve le souvenir d'un projet d'opéra d'après *Otello*, comme nous le constaterons.

Les *Scènes dramatiques* appartiennent au genre alors florissant en France de la suite d'orchestre qui se fonde souvent sur un élément extra musical, explicite dans son titre ou dans celui de chaque mouvement<sup>11</sup>. Cette forme instrumentale, qui puise ses racines dans la suite baroque, regroupe à cette époque des mouvements inspirés par la danse, mais aussi des pièces de conception libre ou fixe (variation, scherzo, etc.) ou des pièces caractéristiques. Particulièrement développée en France, la suite offre une alternative à la symphonie, par essence germanique, et «permet d'introduire dans la musique orchestrale tout ce qui ne convient pas au style d'une symphonie : la fantaisie thématique et rythmique, la liberté de la structure et du développement, le pittoresque instrumental, l'inten-

<sup>8</sup> Voir «Journal des débats politiques et littéraires», 16 mai 1861. Elle chante encore ces extraits à l'Opéra en août suivant avec grand succès. Voir «Le Ménestrel», 11 août 1861, p. 293.

<sup>9</sup> *Nouvelles des théâtres lyriques*, in «Revue et gazette musicale», 40, 33, 17 août 1873, p. 261.

<sup>10</sup> Le manuscrit de la partition d'orchestre (F-Pc, Ms. 4237) porte les dates extrêmes des 23 juillet et 6 août 1874.

<sup>11</sup> Pour une réflexion sur les suites d'orchestre de Massenet, voir S. Ciolfi, *Mediterranean Exoticism in Jules Massenet's Orchestral Scènes*, in *Massenet and the Mediterranean World* cit., pp. 255-268.

tion descriptive et évocatrice, liée ou non à l'exotisme»<sup>12</sup>. Souvent découpée en quatre mouvements, elle se situe donc, surtout dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, à mi-chemin entre la symphonie et le poème symphonique puisqu'un argument sous-tend la composition de l'ensemble ou de chaque mouvement.

Les *Scènes dramatiques* de Massenet répondent à ce schéma puisque, parallèlement à leurs sources d'inspiration, la disposition interne et la succession des mouvements rappellent clairement la découpe d'une symphonie dont les deux premiers mouvements seraient fusionnés en un seul: 1. *Allegro – Scherzo*; 2. *Andante*; 3. Finale. Mais elles offrent en outre la particularité de se référer à des formes musicales dramatiques, perceptibles dans les titres génériques qui renvoient aussi bien à l'opéra («Prélude ; «Scène finale») qu'à la danse («Divertissement») ou au théâtre («Mélodrame»). Les trois dédicataires témoignent aussi de ce mélange des genres. Les premier et troisième mouvements sont dédiés respectivement au violoniste Jules Armingaud et au compositeur Édouard Lalo, deux musiciens connus à cette époque pour leur engagement en faveur du développement de la musique instrumentale en France. En revanche, le deuxième est dédié à Pauline Viardot que nous avons déjà évoquée: l'interprétation de la cantatrice comme Desdémone de Rossini a donc sans conteste marqué Massenet. Ce dernier aurait-il dès lors recyclé dans le second mouvement des éléments d'un opéra inachevé? Aucun élément ne permet de l'affirmer aujourd'hui. Dans tous les cas, ces éléments narratifs ou dramatiques font des *Scènes dramatiques* une sorte d'opéra sans paroles ou d'«opéra transfiguré» pour reprendre la terminologie adoptée par Vincenzina Ottomano dans son étude de *Roméo et Juliette* de Tchaïkovski<sup>13</sup>.

Chaque mouvement de la suite se fonde sur un ou plusieurs épisodes d'une pièce de Shakespeare qui figure parmi les plus sollicitées par les musiciens à cette époque: *La Tempête*, *Othello*, *Macbeth*, le titre de chacun évoquant un ou plusieurs épisodes précis de la pièce retenue. Le premier mouvement enchaîne deux parties contrastées («Prélude et Divertissement»). La première assez brève forme une traduction convenue de «La Tempête», par sa vivacité et ses rythmes ternaires entraînants, tandis que la seconde constitue un scherzo de forme tripartite (scherzo-trio-scherzo), joliment orchestré, mais non moins attendu puisqu'il évoque «Ariel et les Esprits» dans une lignée empruntée par Mendelssohn ou Berlioz. En revanche, les deux sections sont unifiées par un même motif conclusif, «doux et triste», dont la signification reste énigmatique<sup>14</sup>.

Le deuxième mouvement, «très doux et recueilli», est le plus réussi. Faut-il en attribuer la cause au projet d'opéra ou à l'influence de Viardot qui rappellent

<sup>12</sup> J.-M. Fauquet, *suite*, in *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de J.-M. Fauquet, Fayard, Paris 2003, p. 1185.

<sup>13</sup> Voir dans le présent volume, l'article de Vincenzina Ottomano (pp. 137-157).

<sup>14</sup> Voir J. Massenet, *Scènes dramatiques*, Hartmann, Paris [1891], pp. 11-12, 45-47.

combien Massenet reste un compositeur dramatique avant tout? Toujours est-il que ce mouvement dépeint «Le Sommeil de Desdémone» dans une forme ABA construite sur un motif unitaire qui traduit deux états d'âme de la jeune femme, à la fois agitée et apaisée lors de sa dernière nuit. La première section, «lento», déroule calmement un motif en Sol majeur aux cordes, stable rythmiquement, tandis que la seconde est plus mouvementée : après un bref épisode clamé par les violoncelles dans leur registre aigu, le hautbois puis la clarinette développent le motif unitaire en Mi mineur sur des arpèges de harpe avant que revienne écourtée la section initiale. Cet épisode central, dont Tchaïkovski semble s'être souvenu, n'est pas aussi sans rendre hommage, par la présence marquée de la harpe, à la «Romance du saule» de Rossini dont les résonnances sont multiples au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>.

Le dernier mouvement de forme plus libre enchaîne plusieurs sections contrastées dont la nature descriptive peut assimiler l'ensemble à un poème symphonique ou une page de musique chorégraphique. Cette dimension narrative s'observe dès la première section, évocatrice des sorcières par ses rythmes saccadés et contrastés, ses figures chromatiques et ses accords diminués. De même, l'épisode qui lui succède, «quasi recitato tristamente», semble traduire la voix douloureuse du spectre de Banco qui apparaît à Macbeth: ses couleurs et son inspiration relèvent sans conteste de ce «genre instrumental expressif» que Berlioz définit dès 1830. Comme dans un opéra, la poésie peut féconder la musique instrumentale qui surpasse dès lors tous les genres vocaux par son pouvoir expressif illimité<sup>16</sup>. Ce bel épisode est néanmoins rapidement interrompu par l'exposition d'un nouveau motif, une marche, à l'accent «sonore, soutenu», associée au Festin. Cette marche, convenue dans son écriture, est interrompue par le retour développé du motif de l'Apparition qui prend les allures d'une marche funèbre. Mais, rapidement, le mouvement s'achève par de tonitruantes «fanfares du Couronnement» fournies naturellement en cuivres, mais sans idée musicale saillante ou originale.

Lors de la création, la presse souligne l'accueil bienveillant du public dans l'ensemble, mais se montre plutôt réservée sur la qualité générale de l'œuvre, à l'exception du second mouvement: «C'est bien le rêve délirant de Desdémone éperdue, avec les blandices trompeuses de l'amour évanoui et les sanglots étouffés, les sursauts dont la secoue la fatalité pressentie»<sup>17</sup>. De même, l'orchestration fait l'objet de commentaires élogieux, même si la référence berliozienne

<sup>15</sup> Voir C. Schütz, «*That song tonight will not go from my mind*»: souvenir mélodique et résonance shakespeariennes dans l'opéra au XIX<sup>e</sup> siècle, in G. Venet, L. Cottagnies (éds.), *Shakespeare au XIX<sup>e</sup> siècle*, Université de Nantes, Nantes 2015 («Atlantide», 4), pp. 38-49, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

<sup>16</sup> Voir J.-P. Bartoli, *Genre instrumental expressif*, in J. Rushton (éd.), *The Cambridge Berlioz Encyclopedia*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 135-136.

<sup>17</sup> M. Cristal, *Revue des concerts*, in «La Chronique musicale», 3<sup>e</sup> année, t. VIII, janvier-mars 1875, p. 126.

est souvent évoquée, notamment à propos du scherzo. En revanche, la qualité musicale de l'ensemble est fortement décriée. Johannes Weber n'apprécie guère le «genre inférieur» de la suite d'orchestre qui puise sa source à tous les genres et reste trop narrative. À ses yeux, Massenet a «fait de la musique de ballet sans ballet»<sup>18</sup> dans la plupart des épisodes. Par ailleurs, l'adéquation de la musique avec le contenu littéraire des mouvements laisse souvent perplexe d'autant que la musique à programme ne séduit toujours pas :

Vainement on tente d'adapter sa symphonie à un texte précisé, on ne peut la rendre adéquate au thème choisi, il en résulte presque toujours en réalité une musique sans plan qu'il faut écouter avec complaisance, et en suivant des yeux le programme pour savoir juste à point quand arrive l'orage, la scène d'amour, et tout ce qui peut figurer dans un scénario symphonique<sup>19</sup>.

«L'un des écueils de la musique descriptive, c'est l'abus des moyens matériels au détriment de l'idée musicale», écrit Johannes Weber qui estime, non sans raison, que le dernier mouvement a simplement «l'allure d'une marche triomphale»<sup>20</sup>. La «Scène finale» est en effet souvent critiquée : «C'est de la musique scénique et elle se dépare au concert»<sup>21</sup>. D'une façon générale, Massenet n'a pas «suffisamment justifié», selon Reyer, un «programme bien poétique, et peut-être aussi bien ambitieux». Dès lors, si l'orchestration «est toujours traitée avec une science réelle de l'accouplement des timbres [ . ], ce ne sont là qu'assaisonnements secondaires ou du moins qui paraissent tels quand l'idée principale manque de grandeur et d'originalité»<sup>22</sup>.

Mais la lecture de la presse est riche d'enseignements, car elle révèle l'existence d'un autre mouvement que Massenet supprime rapidement par la suite, sans en détruire le manuscrit qui figure toujours dans la partition autographe des *Scènes dramatiques*, conservée à la BNF, où il porte une dédicace au compositeur Ernest Guiraud, compositeur proche de Bizet et passé à la postérité pour avoir été le professeur bienveillant de Debussy. Ce mouvement, qui s'intercalait entre «Mélodrame» et «Scène finale», est conçu à partir d'une nouvelle pièce de Shakespeare, comme l'indique son titre : «Ronde nocturne dans le jardin de Juliette», qui porte par ailleurs le titre générique d'«Entr'acte»<sup>23</sup>. Cette dénomination est significative du lien assez lâche, voire anecdotique, que ce mouvement

<sup>18</sup> J. Weber, *Critique musicale*, in «Le Temps», 9 février 1875.

<sup>19</sup> Cristal, *Revue des concerts* cit., p. 125.

<sup>20</sup> Weber, *Critique musicale* cit.

<sup>21</sup> Cristal, *Revue des concerts* cit., p. 125.

<sup>22</sup> E. Reyer, *Revue musicale*, in «Journal des débats politiques et littéraires», 29 janvier 1875.

<sup>23</sup> Ce titre figure sur une première page de titre du manuscrit autographe des *Scènes dramatiques*.

entretient avec le drame de Shakespeare dont il ne constitue pas un commentaire très pertinent en évoquant sans doute très vaguement le bal chez les Capulets. Conçu selon une forme rondo, il n'est cependant pas dénué de qualités musicales, le motif de son refrain étant habilement exploité dans les différentes sections contrastées. De même, l'orchestration, raffinée et aérienne, forme un pendant avec celle du scherzo du premier mouvement: les thèmes, le plus souvent confiés aux cordes divisées, sont soulignés par les vents, lors des cadences, et quelques accents des cymbales dont les deux côtés sont «frappés très légèrement, l'un contre l'autre, afin d'obtenir les vibrations d'« un tintement»<sup>24</sup>.

La presse fut pourtant particulièrement sévère à l'égard de ce mouvement. Si la pièce est une «gracieuse chose», selon Hugues Imbert, elle «ne donne pas l'idée d'une véritable ronde de nuit»<sup>25</sup>, car elle «ne paraît qu'une agréable promenade dans n'importe quel endroit agréable»<sup>26</sup>. Massenet la supprime d'ailleurs peu après pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la ronde est conçue plusieurs semaines après les trois autres mouvements pour des raisons inconnues: la mise au net du manuscrit s'étend du 23 septembre au 2 octobre 1874<sup>27</sup>. Cette hypothèse d'un mouvement ajouté a posteriori est corroborée par la presse qui, au début de septembre 1874, annonçait que les trois mouvements aujourd'hui connus<sup>28</sup>. Ainsi, en supprimant la ronde, Massenet revient bien à une version primitive de sa suite telle qu'elle est nous est parvenue.

Mais, contrairement à ce qu'affirment Brian Gooch et David Thatcher dans leur célèbre *Shakespeare Music Catalogue*<sup>29</sup>, ce mouvement ne reste pas inédit. Il forme la dernière des sept *Improvisations* pour piano, un cycle composé parallèlement au nouveau mouvement des *Scènes dramatiques*, car leur manuscrit est conçu entre les 14 et 23 septembre 1874, cette dernière date figurant à la fin de la dernière pièce qui constitue la version pianistique de la ronde shakespearienne<sup>30</sup>. Dans l'édition de ce cycle pianistique, Massenet mentionne d'ailleurs clairement la source du thème de sa dernière pièce dont la première page porte la note suivante: «Extrait des Scènes dramatiques: N° 3 – Ronde nocturne (Roméo et Juliette)»<sup>31</sup>. Cette indication, qui ne figure pas sur le manuscrit, nous conduit aussi à émettre

<sup>24</sup> J. Massenet, *Ronde dans le jardin de Juliette*, in «Scènes dramatiques», partition d'orchestre, ms autographe, F-Pn, Ms 4237, f. 1.

<sup>25</sup> H. Imbert, *Profilis d'artistes contemporains*, Fischbacher, Paris 1897, p. 166.

<sup>26</sup> Weber, *Critique musicale* cit.

<sup>27</sup> Voir J. Massenet, *Improvisations*, ms autographe, F-Pn, 4247.

<sup>28</sup> «Le Ménestrel» du 20 septembre 1874 annonce la création prochaine des *Scènes dramatiques* en citant les titres des trois mouvements connus aujourd'hui.

<sup>29</sup> B.N.S. Gooch, D.S. Thatcher, *A Shakespeare Music Catalogue*, Clarendon Press, Oxford 1991, vol. II, p. 1423.

<sup>30</sup> J. Massenet, *Improvisations*, ms autographe, F-Pn, Ms 4247.

<sup>31</sup> J. Massenet, *Improvisations*, Hartmann, Paris [1874], n. 7, p. 23.

l'hypothèse suivante: afin d'étoffer sa suite d'orchestre, Massenet aurait orchestré une des pièces pour piano qu'il venait de composer. Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable que les dates de conception de la ronde pour orchestre et celles de la pièce pour piano coïncident exactement.

Les remarques des critiques selon lesquelles la ronde n'est pas intimement liée au drame shakespearien sont donc fondées. Aussi, Massenet n'hésita-t-il pas à retirer rapidement ce mouvement de la suite qui trouve sa forme définitive moins de six mois après sa création. Sur une page de titre du manuscrit, écrit et signé le 14 juillet 1875, le compositeur donne la découpe définitive de la suite d'orchestre en trois mouvements. Mais il en retranche aussi les références à Shakespeare puisque subsistent uniquement les titres génériques qui dès lors altèrent la dimension narrative si décriée de son œuvre à laquelle il souhaite conférer une dimension plus intemporelle et strictement musicale: «Je désire le titre & la distribution ci-dessous: / 1. Prélude et divertissement / 2. Mélodrame / 3. Scène finale»<sup>32</sup>. Cependant, Massenet revient bien plus tard sur sa décision, car les titres shakespeariens sont conservés dans l'édition de la partition d'orchestre publiée en 1891, sans doute pour rendre un ultime hommage au génial dramaturge anglais qu'il ne sollicitera plus par la suite.

Les *Scènes dramatiques* forment donc une exception shakespearienne dans l'œuvre de Massenet. Cette excursion dans un univers pourtant si fréquenté par les compositeurs romantiques reste en effet sans lendemain et dans son ensemble peu convaincante. À l'exception du second mouvement, Massenet livre une traduction superficielle des pièces de Shakespeare, car il n'en propose qu'une lecture divertissante, mais conforme à un certain esprit de la musique française de son temps. Cet échec relatif trahit aussi une évolution des préoccupations des compositeurs français dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle: les pièces du dramaturge anglais ne semblent plus totalement répondre à leurs attentes. Debussy ne mène pas à terme un projet de mettre en musique *As you like it*<sup>33</sup> et Fauré ne propose qu'une musique de scène peu développée pour *Shylock*, pièce d'Edmond de Haraucourt adaptée du *Marchand de Venise*. Ernest Chausson fait ainsi figure d'exception en composant non seulement quatre *chansons de Shakespeare*, mais aussi une merveilleuse musique de scène pour une adaptation fin de siècle de *La Tempête*, destinée au petit théâtre de marionnettes de Maurice Bouchor<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> J. Massenet, *Scènes dramatiques*, partition d'orchestre, ms autographe, F-Pn, Ms 4237.

<sup>33</sup> Voir R. Orledge, *Debussy and the Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, pp. 257-260.

<sup>34</sup> Voir J.-C. Branger, *L'«opéra parlé» dans les théâtres parisiens: les musiques de scène de Chausson, Ernest Chausson*, in «Ostinato rigore. Revue Internationale d'études musicales», 14, 2000, pp. 161-166.

Federico Fornoni

Uno Shakespeare Secondo Impero:  
*Roméo et Juliette* di Gounod

Uno sguardo al libretto di *Roméo et Juliette* rivela all'istante un'inconsueta aderenza all'originale shakespeariano nella disposizione delle situazioni drammatiche, nell'organizzazione della materia, nella conservazione della maggior parte dei personaggi. Quando Hector Berlioz, figura di musicista-intellettuale romantico molto interessata a Shakespeare e a *Romeo and Juliet*, si trovò a commentare il precedente libretto di Felice Romani, intonato da Nicola Vaccai e da Vincenzo Bellini, osservò: «Quel désappointement!!! dans le libretto il n'y a point de bal chez Capulet, point de Mercutio, point de nourrice babillarde, point d'ermite grave et calme, point de scène au balcon, point de sublime monologue pour Juliette recevant la fiole de l'ermite, point de duo dans la cellule entre Roméo banni et l'ermite désolé; point de Shakespeare, rien»<sup>1</sup>. Tutte cose (con la sola eccezione dell'ultima) presenti invece nel lavoro condotto in coppia da Jules Barbier e Michel Carré per Gounod. Ma i due letterati guardarono oltre la superficie del modello, prestando attenzione ai dettagli. Espressioni, immagini, metafore derivano direttamente dalla tragedia. È il caso di passi celeberrimi, come lo scambio sulla rinuncia al proprio nome nella scena del balcone, oppure la disputa sul canto dell'allodola e dell'usignolo al termine della notte d'amore nella stanza di Giulietta, o ancora il monologo in cui quest'ultima esprime le sue angosce prima di assumere la pozione fornitale da Frate Lorenzo. A tal proposito è stata evidenziata l'affinità fra il madrigale «Ange adorable» e il corrispondente sonetto della tragedia, realizzata attraverso il «fitto gioco di rime e assonanze interne, trasferito ove possibile dall'inglese [...] al francese», e il comune ricorso al «glossario della devozione religiosa»<sup>2</sup>, aspetto, questo, naturalmente presente anche

<sup>1</sup> Si cita da H. Berlioz, *Mémoires de Hector Berlioz membre de l'Institut de France comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre 1803-1865*, Michel Lévy frères, Paris 1870, pp. 129-130.

<sup>2</sup> G. Guanti, «Nos immortelles d'un jour», in «La Fenice prima dell'Opera», 2, 2009, pp. 29-43: 30.

nelle traduzioni francesi allora disponibili. Altrove si registra il calco di versi impiegati in quelle traduzioni. Quando Juliette vede per la prima volta Roméo alla festa in casa Capuleti, Barbier e Carré le mettono in bocca le parole «Ah! je l'ai vu trop tôt sans le connaître!»<sup>3</sup>. Qualche tempo prima François-Victor Hugo aveva tradotto il passo come «Je l'ai vu trop tôt sans le connaître», in maniera pressoché identica a quanto fatto da Benjamin Laroche, «Ah! je l'ai vu trop tôt sans le connaître», e distaccandosi dalla lezione di Francisque Michel: «Ah! je l'ai vu trop tôt, celui que je ne connaissais pas». Subito dopo i librettisti rimontrano un frammento situato poco avanti nella fonte: «Si je ne puis être / à lui, que le cercueil soit mon lit nuptial!» (parole, quelle del secondo verso, destinate a essere riprese quando Juliette sverrà in seguito all'assunzione del filtro). Hugo lo aveva reso con «S'il est marié, – mon cercueil pourrait bien être mon lit nuptial», mentre Laroche e Michel, rispettivamente, con «s'il est marié, il est probable que mon cercueil sera mon lit nuptial» e «S'il est marié, je crains bien que mon tombeau ne soit mon lit nuptial»<sup>4</sup>. Di nuovo le soluzioni di Hugo e Laroche sono le più prossime al libretto. I collaboratori di Gounod non trascurano nemmeno le minuzie. Ad esempio una didascalia descrive il colpo di Tybalt che passa sotto il braccio di Roméo per trafiggere Mercutio («*Tybalt et Mercutio croisent le fer; Roméo se précipite entre Mercutio et Tybalt; l'épée de Tybalt passe sous le bras de Roméo et atteint Mercutio*»), un particolare tutto sommato irrilevante nell'opera, che tuttavia dimostra quanto gli autori rimanessero attaccati al precedente letterario.

Forse la circostanza più sconcertante di aderenza alla fonte riguarda l'inserimento (deciso in una fase avanzata delle prove) del prologo in cui si anticipano gli eventi e lo scioglimento finale (cfr. tabella, nella p. a fronte).

Hugo fornì in nota una traduzione alternativa più vicina all'originale, mentre Michel, sulla base del precedente di Pierre Letourneur, tralasciò il prologo, ulteriore testimonianza di come quella versione fu probabilmente di poco conto per l'adattamento operistico. Shakespeare e i suoi traduttori lo destinarono alla recitazione corale. Gounod inserisce lo scorcio dentro quella che definisce «Ouverture-Prologue» e richiede un'esecuzione a sipario aperto da parte di tutti i solisti. Terminato l'intervento vocale il sipario deve chiudersi per lasciare campo al decorso strumentale dell'*ouverture*<sup>5</sup>. Se dobbiamo prestare fede alle parole

<sup>3</sup> Si è consultata l'edizione curata da E.M. Ferrando, da cui provengono tutte le citazioni: «*Roméo et Juliette*», libretto e guida all'opera, in «La Fenice prima dell'Opera» cit., pp. 45-118.

<sup>4</sup> Le citazioni provengono da: *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduzione di F.-V. Hugo, Pagnerre, Paris 1860, vol. VII, p. 260; *Œuvres dramatiques de Shakespeare* [sic] *traduction nouvelle par Benjamin Laroche* [...], Marchant, Paris 1839, vol. I, p. 310; *Œuvres complètes de Shakespeare* [sic], *traduction entièrement revue sur le texte anglais, par M. Francisque Michel* [...], Auguste Desrez, Paris 1840, vol. I, p. 154 (ed. or. Delloye, Paris 1839).

<sup>5</sup> Il tutto è dettagliatamente descritto nella disposizione scenica (*Mise en Scène / de / Roméo*

Véronne vît jadis deux familles rivales,  
 les Montaigus, les Capulets,  
 de leurs guerres sans fin, à toutes deux fatales,  
 ensanglantant le seuil de ses palais.

Comme un rayon vermeil brille en un ciel d'orage,  
 Juliette parut, et Roméo l'aima !  
 Et tous deux, oubliant le nom qui les outrage,  
 un même amour les enflamma !

Sort funeste ! Aveugles colères !  
 Ces malheureux amants payèrent de leurs jours  
 la fin des haines séculaires  
 qui virent naître leurs amours !

Deux familles, égales en noblesse,  
 dans la belle Véronne, où nous plaçons notre scène,  
 sont entraînées par d'anciennes rancunes à des rixes  
 [nouvelles

où le sang des citoyens souille les mains des citoyens.  
 Des entrailles prédestinées de ces deux ennemies  
 a pris naissance, sous des étoiles contraires, un couple  
 [d'amoureux

dont la ruine néfaste et lamentable  
 doit ensevelir dans leur tombe l'animosité de leurs parents.  
 Les terribles péripéties de leur fatal amour  
 et les effets de la rage obstinée de ces familles  
 que peut seule apaiser la mort de leurs enfants,  
 vont en deux heures être exposés sur notre scène.

Si vous daignez nous écouter patiemment,  
 notre zèle s'efforcera de corriger notre insuffisance.

[In nota]

Dans la pièce primitive (1597), le chœur s'exprime ainsi :

Deux familles alliées, égales en noblesse,  
 dans la belle Véronne où nous plaçons notre scène,  
 sont entraînées par des discordes civiles à une inimitié  
 qui souille par la guerre civile les mains des citoyens.  
 Des entrailles prédestinées de ces deux ennemies  
 à pris naissance sous des astres contraires un couple  
 [d'amoureux

dont la mésaventure, catastrophe lamentable,  
 causée par la lutte obstinée de leurs pères  
 et par la rage fatale de leurs parents,

va en deux heures être exposée sur notre scène.  
 Si vous daignez nous écouter patiemment,  
 nous tâcherons de suppléer à notre insuffisance.

Dans Véronne, antique cité,  
 où nous avons mis notre scène,  
 de deux maisons la vieille haine  
 arme des citoyens le bras ensanglanté.

A ces deux familles rivales  
 un couple amoureux doit le jour ;  
 le sort, traversant leur amour,  
 leur impose à tous deux des épreuves fatales :  
 ils meurent, et sur leur tombeau  
 vient de ces longs discordes s'éteindre le flambeau.

Cet amour que la mort termine,  
 et ces luttes sans fin d'une haine intestine,  
 que leur trépas a pu seul apaiser,  
 voilà ce qu'à vos yeux nous allons exposer.  
 Avec attention si vous daignez entendre  
 l'œuvre que vous allez juger,  
 ce que vous pourrez y reprendre,  
 nous verrons à le corriger.

di Léon Carvalho, direttore del Théâtre Lyrique dove l'opera fu rappresentata la prima volta nel 1867, fu sua l'idea di eseguire in questa forma il prologo. Il compositore aveva previsto inizialmente la partecipazione della massa corale, anziché dei solisti, e la sua collocazione dietro il sipario chiuso<sup>6</sup>. In questo modo il risultato doveva essere simile a quello di precedenti illustri. Più che al *Roméo et Juliette* di Berlioz, curioso ibrido di teatralità e sinfonismo, Gounod guardava a quanto fatto da Donizetti nell'*ouverture* dei *Martyrs* (1840) e da Meyerbeer in quella del *Pardon de Ploërmel* (1859). In effetti la scrittura si avvicina all'esempio donizettiano riprendendone l'impostazione "da preghiera", sebbene, a differenza di quello, non lo sia: voci a cappella punteggiate in fase cadenzale dagli strumenti, omoritmia, note ribattute, generale andamento da corale. Per quanto riguarda *Le pardon de Ploërmel* può essere sufficiente rilevare che Meyerbeer si avvale della collaborazione di Barbier e Carré. Gounod, più che recuperare l'antiquata tradizione del prologo, sembra dunque profittarne per applicare una soluzione singolare, ma già sperimentata nei due generi del *grand-opéra* e dell'*opéra-comique*.

Si inizia così a comprendere come la fedeltà al dettato shakespeariano riveli strategie prossime alla realtà teatrale francese coeva o immediatamente antecedente. E, senz'altro, il pubblico parigino era quest'ultima ad avere presente, piuttosto che la drammaturgia elisabettiana. È questo il livello in cui gli autori instaurano il processo comunicativo con i loro spettatori.

François-Victor Hugo non è stato il solo della sua famiglia a legare il proprio nome a quello di Shakespeare. È nota la predilezione del ben più celebre padre, Victor, nei confronti del drammaturgo inglese. Fra gli ingredienti offerti a Hugo dal teatro shakespeariano vi è l'attitudine ad ambientazioni lugubri: chiostrì, torri, cappelle, cripte, rovine, catacombe; propensione peraltro già riscontrabile nell'estetica del *mélodrame* dei decenni precedenti. La scena nella tomba dei Capuleti alla fine di *Roméo et Juliette* è, da questo punto di vista, molto vittorhughiana e molto *mélo*. Di nuovo, per quanti assistettero al *Roméo* il riferimento più vicino e immediato era questo, non certo Shakespeare.

In tale contesto si inserisce pure la propensione francese per scene di taglio sacro, le quali, appunto, consentono di portare in teatro cappelle o conventi, se

*et Juliette / Opéra en Cinq Actes / de MM. Jules Barbier et Michel Carré / Musique de M.<sup>s</sup> Charles Gounod*, p. 1, consultabile online all'indirizzo <https://archive.org/details/miseenscenedero00goun/>, ma riferimenti a tal riguardo si trovano anche nelle riduzioni per canto e pianoforte pubblicate da Choudens (sulle quattro edizioni stampate e sulla loro corrispondenza a diverse versioni dell'opera cfr. J.-M. Fauquet, *Quatre versions de «Roméo et Juliette»*, in «Avant-scène Opéra», 41, 1982, pp. 66-71, e le considerazioni in S. Huebner, *The Operas of Charles Gounod*, Clarendon Press, Oxford 1990, p. 173, nota 15).

<sup>6</sup> *Souvenirs de M. Léon Carvalho*, raccolti da A. Montel, supplemento letterario del «Figaro», 28 ottobre 1893; cfr. Huebner, *The Operas of Charles Gounod* cit., p. 155, nota 1.

non addirittura cattedrali: un apparato rappresentativo presto migrato verso le principali istituzioni operistiche parigine (si pensi a *Guido et Ginevra* di Halévy, a *Le prophète* di Meyerbeer, al *Faust* dello stesso Gounod). La scena nella cripta dei Capuleti viene preceduta dall'*entr'acte* fra quarto e quinto atto, il quale, con la sua scrittura da corale e il timbro organistico di ottoni e legni, assicura un colore chiesastico. In origine introduceva il colloquio fra due religiosi, *frère* Laurent e padre Jean, intenti a discutere del mancato recapito del messaggio con cui si informava l'esiliato Roméo del piano per ricongiungerlo a Juliette. Questa scena è stata tagliata a partire dalle recite all'Opéra-Comique del 1873, ma, al di là delle vicissitudini della partitura, l'intermezzo ben prepara l'ambientazione cimiteriale in terra consacrata. La produzione transalpina conferì tale rilievo a situazioni di questo tipo da generare una vera e propria proliferazione di momenti liturgici, talvolta funzionali alla pompa cerimoniale di stampo grandoperistico. Un recensore anonimo della *Juive* arrivò a scrivere: «Le christianisme était enfin à l'Opéra, chassant rudement le paganisme fleuri et passionné; mais cependant jusqu'à *La Juive*, le christianisme se dissimulait encore. On avait mis en musique ses croyances et ses superstitions, mais non pas en scène ses cérémonies et surtout ses ministres»<sup>7</sup> (per inciso, i menzionati *Martyrs*, oltre a un complesso sistema di preghiere, prevedono nientemeno che un battesimo).

In *Roméo et Juliette* vengono inclusi ben due matrimoni non inscenati da Shakespeare: quello fra i protagonisti e quello fra Juliette e Pâris. Il primo si celebra nella cella di padre Laurent nel *tableau* iniziale dell'atto III. L'"odor di chiesa" viene assicurato dalla musica quanto dall'apparato montato dai poeti. Il libretto dispone una vera e propria ricostruzione liturgica, ricorrendo a parafrasi bibliche della *Genesi* e alla formula del rito nuziale:

FRÈRE LAURENT (*à Roméo*)

Roméo! Tu choisis Juliette pour femme?

ROMÉO

Oui, mon père!

FRÈRE LAURENT (*à Juliette*)

Tu prends Roméo pour époux?

JULIETTE

Oui, mon père!

(*Roméo et Juliette échangent leurs anneaux*)

FRÈRE LAURENT (*mettant la main de Juliette dans celle de Roméo*)

<sup>7</sup> La centralità della liturgia nel repertorio qui considerato viene discussa con puntualità in H. Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fayard, Paris 1997, pp. 100-106, da cui si trae anche la citazione (p. 102). La recensione apparve come *La Juive*, in «L'artiste», IX, 1, 1835.

Devant Dieu, qui lit dans votre âme,  
je vous unis! Relevez-vous!

Da parte sua Gounod rafforza il tono ecclesiale. La scena è preceduta da un *entr'acte* aperto dalla tonica Mi bemolle ripetuta quattro volte da flauti, oboi e corni che dà la sensazione del rintocco di una campana. Segue un fugato, scrittura di matrice alta immediatamente ricollegabile all'ambito liturgico. Nel successivo recitativo certe pennellate timbriche instaurano chiari riferimenti sacri: quando Roméo espande il declamato in un arioso, riferendosi al suo amore come al conseguimento di una «clarté divine», interviene l'arpa, immancabile nelle preghiere operistiche; quando Juliette definisce Roméo suo sposo, legni e corni ribattono accordi dal gusto organistico. Inoltre, all'iniziale andamento responsoriale, evidente riferimento alle modalità espressive della messa, subentra, in coincidenza della formula rituale di unione degli sposi, la triplice ascesa per semitoni della corda di recita del frate, sfruttando un procedimento retorico che, ancora una volta, rimanda alla pratica liturgica<sup>8</sup>.

Il secondo matrimonio, collocato nel finale dell'atto IV, non è condotto a termine per l'apparente morte della sposa, che nella tragedia occorre nella sua stanza prima della cerimonia. In questo caso il taglio è decisamente profano perché i festeggiamenti sono consegnati a un epitalamio, espunto nella versione del 1888 per l'Opéra, dove l'apparato spettacolare sarà comunque garantito da un balletto e da una marcia nuziale aggiunti per l'occasione. Tuttavia la connotazione laica viene equilibrata dal più potente mezzo di espressione sonora della funzione religiosa: un organo prelude e accompagna le parole del capofamiglia Capulet che introducono al rito interrotto. L'organo era stato importato sui palcoscenici operistici proprio in Francia, intorno al 1830. Lo si trova in *Zampa* (1831), *Robert le diable* (1831), e poi nella *Juive*, nella *Favorite*, nel *Prophète*, senza scordare il *Faust*. Le orecchie del frequentatore dell'Opéra-Comique, dell'Académie de musique, del Théâtre Lyrique erano dunque avvezze a quelle sonorità, ascoltate in tanti lavori di successo. Gounod e i suoi librettisti introducono *ex novo* due scene liturgicamente connotate proprio al fine di conferire un clima drammatico e fonico in linea con le mode dell'epoca.

Vi è chi ha felicemente individuato l'aperta contrapposizione fra l'atto conclusivo nelle catacombe e la scena iniziale, in cui si rappresenta la festa nel palazzo Capuleti<sup>9</sup>. Il testacoda è tutto dell'opera ed è determinato dal *raccourci*, grazie al quale vengono condensate nella mascherata varie situazioni che in Sha-

<sup>8</sup> Cfr. M. Beghelli, *Le retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2003, pp. 152-153.

<sup>9</sup> Guanti, «*Nos immortelles d'un jour*» cit., p. 29.

kespeare la precedevano. In questo modo Gounod può adagiare l'inizio del suo lavoro sulle convenzioni morfologiche dell'opera francese. Anche se la partitura indica il termine dell'introduzione dopo la ripresa corale successiva all'assolo di Capulet (dunque prima della ballata di Mab), l'estensione della festa comporta la percezione di una vastissima introduzione che copre l'intero atto I. Gounod non fa altro che espanderne la tipica struttura costituita da coro, dialoghi, aria e ripresa del coro, triplicando gli interventi solistici (a quello di Capulet succedono la ballata di Mercutio e l'*ariette* di Juliette), introducendo un duettino (il *madrigal*) e dilatando la parte terminale attraverso l'insistenza sui dialoghi e la ripresa dell'assolo di Capulet con la risposta corale. Il ritornello strumentale del coro d'avvio chiude simmetricamente l'atto ed è determinante nel fissare la concezione unitaria dell'intero quadro: una configurazione rinvenibile già nella precedente *Mireille*.

Era stato il *drame* francese a fare della festa un potentissimo mezzo di connotazione sociale e di contrasto con il clima cupo di altri momenti, insistendo in particolare proprio sull'opposizione fra avvio festivo e conclusione lugubre. L'espedito fu condotto a risultati eccelsi da Victor Hugo con *Lucrèce Borgia* e *Le roi s'amuse*, non per nulla soggetti destinati a conoscere enorme fortuna operistica. Gounod manipola dunque la materia shakespeariana in modo da avvicinarla alle istanze drammaturgiche e formali del più recente teatro nazionale. Dopotutto la soluzione non era nuova nemmeno per l'*opéra* nei suoi due generi. Esempi notissimi di ambientazioni festive compaiono nelle introduzioni della *Dame blanche*, della *Muette de Portici*, del *Guillaume Tell*, anche se in essi manca la connotazione tombale della conclusione sfruttata da Hugo con i cataletti e il sacco dei suoi *dramas*. È lo scontro tra vitale luce festiva iniziale e mortale tenebra sepolcrale finale ad accomunare il lavoro di Gounod ai precedenti vittorhughiani. Il compositore, in aggiunta, amplifica il colore francese del quadro introduttivo, targandolo Secondo Impero con la mazurca usata come ritornello e con gli andamenti valzeristici ascrivibili al *madrigal à deux* e all'*ariette* della protagonista.

Almeno altri due aspetti distanziano *Roméo et Juliette* da *Romeo and Juliet* in direzione della tutela di convenzioni propriamente locali. Il primo è l'invenzione del personaggio di Stéphano, risposta all'esigenza di avere un ruolo di *soubrette* brillante, a quell'altezza cronologica ormai fissato come parte *en travesti*. La forma a *couplets* della sua *chanson*, la funzione di paggio, la stessa vocalità da soprano leggero (laddove personaggi di quel tipo in Italia erano affidati a voci più scure) sono tutti elementi che lo collocano dentro una vena transalpina. Quando Verdi, sul finire degli anni Cinquanta, si era trovato a disegnare una figura affine nel *Ballo in maschera*, ne metteva in rilievo proprio la filiazione da quella tradizione. In una lettera al librettista Antonio Somma pone-

va Oscar fra i «caratteri tagliati alla francese»<sup>10</sup>. La seconda questione concerne la scena del duello. Innanzitutto il libretto sviluppa lo scorcio in una sequenza di ben quattro combattimenti rispetto ai due della fonte: Stéphan-Grégorio; Tybalt-Mercutio; ripresa della contesa Tybalt-Mercutio; Tybalt-Roméo. Inoltre, mentre Shakespeare organizza la situazione intorno all'eloquio, nell'opera è l'azione a venire enfatizzata, al punto che la descrizione dei duelli occupa ben cinque pagine della *Mise en scène* (pp. 19-23). Al centro del sistema comunicativo sta la pantomima, non il canto, né la parola, e la musica è posta in relazione insolubile con l'*actio scenica*, funzionando come una sorta di colonna sonora dove il lirismo cede il passo allo stile colloquiale, i commenti del coro divengono flagrante manifestazione del conflitto fra le fazioni, l'orchestra segna le fasi della colluttazione: singole semicrome separate da intervalli sonorizzano il cozzare delle spade; rapide figure scalari di trentaduesimi disegnano i fendenti; ritmi puntati, *tremoli*, salti d'ottava discendente restituiscono lo stato guerresco, tensivo, perentorio; pulsazioni ritmiche veementi, note ribattute, brutali accordi di settima diminuita tratteggiano uno "stile concitato" di ascendenza addirittura monteverdiana. Tale utilizzo della musica in funzione pantomimica proviene in linea retta dal *mélodrame* e fu poi accolto con grande fortuna nell'*opéra comique*<sup>11</sup>.

Il fatto che *Roméo* abbia potuto essere rappresentato con successo sulle tre principali scene operistiche parigine non andrebbe messo in relazione col tentativo del compositore «di sottrarsi alla 'tirannia del genere' per creare nuove forme espressive, più vicine alla propria sensibilità artistica»<sup>12</sup>; al contrario, la circostanza è perfettamente spiegabile proprio considerando l'adesione a tante convenzioni del *grand-opéra* e dell'*opéra-comique*, che rendevano l'opera adatta alle diverse sale (i cambiamenti apportati per adeguare il lavoro a questo o quel teatro non ne mutano la sostanza). Peraltro, molte di quelle convenzioni avevano radici che affondavano nel comune terreno del *mélodrame*. Un trattatello dovuto in parte a un altro esponente della famiglia Hugo ne delineava le caratteristiche ironizzando sulla standardizzazione delle situazioni: «On placera un ballet et un tableau général dans le premier acte; une prison, une romance et des chaînes dans le second; combats, chansons, incendie, etc. dans le troisième»<sup>13</sup>. Se il lavoro di Gounod è in cinque atti e non può pertanto ricalcare la successio-

<sup>10</sup> Lettera del 26 novembre 1857, in *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di S. Ricciardi, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2003, p. 243.

<sup>11</sup> Lo studio di riferimento resta E. Sala, *L'opera senza canto. Il "mélo" romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia 1995.

<sup>12</sup> M. Niccolai, *Théâtre Lyrique, Opéra-Comique, Opéra. Le metamorfosi di "Roméo et Juliette" di Gounod*, in «La Fenice prima dell'Opera» cit., pp. 13-28: 28.

<sup>13</sup> A! A! A! [Abel Hugo, Armand Malitourne, Jean-Joseph Ader], *Traité du mélodrame*, Gillé, Paris 1817, pp. 9-10.

ne di questo schema, si nota comunque la presenza del balletto (nella versione per l'Opéra), si riconosce il «tableau général» nella festa dell'atto I, compare «une romance» nell'atto II, vi sono le «chansons» di Mercutio e Stéphano (atti I e III), i «combats» si susseguono nel finale III. Mancano la prigione e l'aria di catene, ma la loro eco si può rinvenire nell'ambientazione sotterranea dell'ultimo atto e nel lungo lamento di Roméo al suo inizio. Fa difetto solo l'effetto scenico spettacolare, l'«incendie, etc.», ormai lontano dalle strategie di secondo Ottocento.

Se Gounod colse tanti elementi dalla tradizione, d'altra parte contribuì al cambiamento cui l'opera francese andò incontro a cominciare dai decenni centrali del secolo. Il suo nome venne da subito associato al nuovo corso tanto dai critici-letterati quanto dai colleghi, i quali posero l'accento sugli aspetti pionieristici della sua produzione<sup>14</sup>. Si consideri la sortita di Juliette, lontanissima da Shakespeare. Se questi poneva la comparsa della giovinetta in un ambiente privato manifestando l'assoggettamento alle direttive di famiglia, l'intonazione di Gounod propone piuttosto un *exploit* pubblico in cui affiora il lato spensierato di una ragazza desiderosa di godere la propria adolescenza. Juliette sfoggia una vocalità di coloratura con un grande melisma che nel punto d'inarcamento tocca il Re<sub>5</sub>, e prosegue con una rapida scala ascendente che copre un'ottava e mezza per arrivare ancora al Re<sub>5</sub>, la nota più acuta della parte. Sebbene in seguito la tessitura non disdegnerà la regione medio-grave, la prima apparizione del personaggio pare delineare i contorni di un soprano lirico-leggero. Ciò pur senza considerare le agilità dell'*ariette*, inizialmente non prevista e aggiunta per venire incontro alle richieste della prima interprete, che, ovviamente, accresce questa sensazione<sup>15</sup>. La tendenza a privilegiare una vocalità acuta di coloratura stava ottenendo sempre più riscontro fra gli operisti francesi. Meyerbeer vi aveva dato un apporto decisivo con personaggi come Catherine (*L'étoile du Nord*, 1854) e Dinorah (*Le pardon de Ploërmel*), apporto poi raccolto dai principali rappresentanti della generazione successiva, fra cui Bizet (*La jolie fille de Perth*, 1867) e Thomas (*Hamlet*, 1868). Gounod mostra in questa scelta un assoluto aggiornamento.

Il *Traité du mélodrame* citava la romanza come momento immancabile di quel genere di spettacolo, ma lo era anche in un *opéra*, dove l'effetto si otteneva con una melodia memorabile e seducente, di solito introdotta o intrecciata con «soli» strumentali. Infatti uno dei brani più celebri del *Roméo* è la romanza del tenore nel secondo atto, la quale viene avviata dal clarinetto ed esibisce una

<sup>14</sup> Cfr. Lacombe, *Les voies de l'opéra français* cit., in particolare pp. 155-160 e 276-288.

<sup>15</sup> Sulle pretese di Marie Miolan Carvalho, moglie del direttore del Théâtre Lyrique, e sulle tante modifiche cui l'opera andò incontro antecedentemente alla prima rappresentazione rimandiamo a Huebner, *The Operas of Charles Gounod* cit., pp. 166-174.

delle melodie indimenticabili dell'opera. Adotta la forma tripartita ABA, al pari della maggior parte degli assoli di questa partitura, tipologia morfologica di riferimento nella produzione francese. Come il soprano, anche il tenore stava battendo strade inesplorate in quello scorcio d'anni. Le romanze erano i luoghi in cui sperimentare i nuovi statuti vocali e la *cavatine* di Roméo non fa eccezione. Perfettamente inserita nella sua epoca, la romanza richiama illustri esempi coevi. Il sogno notturno e l'evocazione dell'immagine dell'amata l'avvicinano al più noto brano di quel tipo: «Je crois entendre encore» di Nadir nei *Pêcheurs de perles*, 1863 (in effetti uno dei librettisti, Carré, è comune). Anche la scrittura tenorile presenta elementi condivisi, in particolare la tendenza a collocare il discorso lirico nella zona di passaggio fra i registri mediano e acuto, oltre al ricorso a quella che Lacombe ha efficacemente definito «introversion de l'aigu»<sup>16</sup>. Nella parte finale della prima e della terza sezione Gounod interpreta l'immagine poetica dell'alba («Ah! Lève-toi, paradis, astre pur et charmant!») con un'ascesa cromatica che prepara il salto all'acuto sulla parola «paradis» (Si nella tonalità originale, Si<sub>1</sub> nell'abbassamento consueto). L'ascesa, cui si abbina il *crescendo*, farebbe presupporre un'emissione robusta, una volta raggiunto il culmine diastematico. Invece Gounod indica *Forte* nella battuta precedente e, in coincidenza dell'acuto, prescrive un *diminuendo*. Il Si (o Si<sub>1</sub>) ricompare come nota di chiusura della romanza. Di nuovo si evita il virile esibizionismo tonante grazie alla dinamica in *Pianissimo* (effetto anticipato nella *cavatine* di Faust).

Al di là del trattamento delle voci, un'altra novità concerne il rilievo dell'orchestra. Gounod non agisce in senso wagneriano, non vi è cenno di procedimenti rielaborativi di stampo sinfonico: rinvigorisce invece le parti orchestrali nei numeri vocali e dà spazio a scorci strumentali negli intermezzi – presenti prima degli atti II, III, V – e in altre occasioni, come il *Sonno di Giulietta*. Proprio in alcuni di questi scorci compare il materiale motivico che determina il flusso di reminiscenze, sfruttando le possibilità della tavolozza sonora. Il tema presentato alla fine dell'*ouverture* (dopo l'intervento corale), caratterizzato dall'effetto timbrico dei violoncelli divisi, introdurrà il duetto all'inizio dell'atto IV (sempre affidato ai violoncelli divisi) e verrà riproposto in conclusione del medesimo duetto da flauto, clarinetto e violoncelli sul declamato di Juliette. Sarà ripreso da viole e violoncelli divisi anche nella scena di Roméo precedente al duetto dell'atto V e, infine, nelle ultime battute del lavoro. Il ricorso agli archi divisi è un altro elemento tipicamente francese, sfruttato nei grandi successi dell'Opéra (è necessario ricordare l'avvio dell'*ouverture* di *Guillaume Tell* o il finale IV della *Favorite*?). Nel caso del *Sommeil de Juliette*

<sup>16</sup> Lacombe, *Les voies de l'opéra français* cit., p. 181.

(atto V) il processo è ancora basato sul dato timbrico: Gounod combina flauti, archi con sordina (in alcuni passi divisi), due arpe, cui aggiunge poi il piatto (da percuotere col mazzuolo) e il triangolo. In questo caso il pezzo sinfonico, anziché esporre materiale che sarà ripreso, lo recupera dalla precedente scena in cui Laurent comunicava a Juliette gli effetti del farmaco che avrebbe dovuto assumere.

Un esempio particolarmente utile per comprendere il nuovo atteggiamento tenuto dal compositore nei confronti dell'orchestra è l'*entr'acte* fra primo e secondo atto, il cui materiale motivico sarà richiamato alla fine dell'atto II, in coda al duetto del balcone, sempre assegnato all'orchestra, mentre Roméo si esprime con un libero declamato (il procedimento anticipa quello adottato nel duetto dell'atto IV, pure inscritto dentro la cornice di uno stesso tema strumentale, quello dei violoncelli divisi, e dove la riproposizione finale si svolge su un declamato, in questo caso di Juliette). L'*entr'acte* in questione vuole sonorizzare l'atmosfera notturna con la sua intimità, i suoi segreti, la sua possibilità di celare le azioni. Infatti, secondo la disposizione scenica, su questo brano orchestrale va accomodata una pantomima: Stéphano si accerta che nessuno si avvicini, controllando a destra e a manca, per favorire l'incontro clandestino fra il suo padrone Roméo e Juliette. Nelle cinque battute iniziali i legni disegnano un accordo di La maggiore. A quel punto, stando allo spartito canto-piano, si apre il sipario. Il La va a finire alla sprovvista su Fa maggiore e i legni cedono il posto ad archi e arpa. La sorpresa tonale e il cambio di orchestrazione catapultano lo spettatore in un altro mondo, quello notturno e misterioso, appunto, che appare all'apertura del sipario: «Au lever du rideau (il fait nuit) [...]» prescrive la *mise en scène*. Il contrasto con le battute iniziali serve a enfatizzarne le caratteristiche. La quiete si iscrive nella sonorità ridotta della sordina applicata agli archi (ulteriore espediente timbrico), la delicatezza incantata del notturno è invece evocata dalle raffinate e tenere scelte armoniche. Dopo la presentazione della frase principale nella tonica compare una discesa VI-V-IV che risolve sulla dominante. A quel punto Gounod ripete inaspettatamente il giro, ma abbassando il VI grado e virando in minore il V e il IV. Il passaggio acquisisce così una tenerezza adattissima al clima notturno sottolineato fin dal primo verso dell'atto: «ROMÉO: Ô nuit! Sous tes ailes obscures / abrite-moi!». La musica, nell'intermezzo, continua a tratteggiare la notte attraverso gesti strumentali isolati, il pedale dei clarinetti, il *tremolo* dei violoncelli, il ribattuto di flauto e clarinetto, quasi fossero rumori capaci di attirare l'attenzione nel silenzio generale. E, dopo l'apertura del sipario, nel collocare le voci dei compagni di Roméo fuori scena, mezzo di riduzione fonica. Mercutio lo chiama senza intonarne il nome, come se il canto rischiasse di essere troppo fragoroso, mentre il coro di seguaci dei Montecchi è maschile, dunque scuro, a cappella, punteggiato solo in cadenza dai *pizzicati* di viole e

celli, *staccato* e *Piano*, evitando qualsiasi eccesso sonoro. Anche questa ricerca di mezzetinte, di impasti tenui, utili alla definizione di un idillio recondito era ampiamente praticata nell'opera francese di quegli anni, tant'è che proprio la connotazione musicale di ambientazioni notturne era pratica diffusa presso Meyerbeer, Berlioz, Bizet, Thomas<sup>17</sup>.

Gounod si pone dunque come uno dei principali artefici del progressismo operistico d'oltralpe. L'importanza e il trattamento dell'orchestra, la raffinatezza armonico-timbrica, il rilievo dell'aspetto poetico (è il caso delle tinte notturne), la moderna impostazione delle voci, cui andrà aggiunta la capacità di mettere a punto un'elastica "prosodia lirica", plasmata sul verso francese e all'origine di uno scorrevole "stile di conversazione" – «l'esempio di Gounod favorì la riscoperta dell'antica arte francese di modellare la frase musicale sul ritmo del testo poetico»<sup>18</sup> –, sono tutti aspetti linguistici alla base delle nuove frontiere convogliate nel cosiddetto *drame lyrique*. Il compositore era perfettamente consapevole degli obiettivi da raggiungere attraverso quei procedimenti. Ne parla a proposito del rapporto fra lingua francese e intonazione nella *cavatine* di Faust, dichiarando di aver voluto perseguire «le demi-silence, la demi-ombre qui est l'image de ce qui se passe dans l'âme de Marguerite!», rivendicando «tout le mystère, toute la pudeur de mon harmonie!»<sup>19</sup>. Un senso di indeterminatezza e di vaghezza non solo definibile quale processo tecnico, ma parte congenita dell'ispirazione gounodiana, se il fluido melodizzare delle voci viene messo in relazione con il fluido elemento marino del ritiro di Saint-Raphaël, dove vennero stese molte pagine del *Roméo*: «Aujourd'hui l'eau est du lapis liquide: c'est comme à Pæstum. Je me suis levé ce matin avec le soleil; j'ai été passer deux ou trois heures sur le bord de la mer, mon album sous le bras. Je me suis installé sous cette petite cabane, à vingt pas des vagues qui venaient écumer devant moi, et là j'ai travaillé avec amour»; «Tu n'as aucune idée de ce qu'était la mer, et comme on pense en regardant cela! Je t'assure qu'elle est pour moi un vrai collaborateur»<sup>20</sup>.

Negli anni in cui operava Gounod, in Italia vi era chi, a sua volta, stava portando avanti un processo di profonda revisione della propria tradizione melodrammatica: qualcuno che si confrontò con Shakespeare. Giuseppe Verdi fece rappresentare *Macbeth* nel 1847 e lo rivide nel 1865, guarda caso, per il Théâtre Lyrique di Carvalho. Le modalità secondo cui i due musicisti si accostano al po-

<sup>17</sup> Ne disquisisce a fondo Lacombe, *Les voies de l'opéra français* cit., pp. 175-178.

<sup>18</sup> F. Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Edt, Torino 1993, p. 259.

<sup>19</sup> Gli stralci sono tratti da un colloquio con Gounod riportato in E. Legouvé, *L'art de la lecture* (1877), Hetzel, Paris 1879<sup>2</sup>, p. 201.

<sup>20</sup> Lettere di Gounod alla moglie del 9 e 24 aprile 1865, cit. in A. Segond, *Charles Gounod (1818-1893)*, Biographie, Empreinte Séguier, Paris 2003, pp. 91, 93.

eta si rivelano cartina al tornasole degli indirizzi che si andavano prendendo in Italia e Francia. La fedeltà verdiana a Shakespeare è intesa come fedeltà al “caratteristico” shakespeareiano, scelta che porterà alla realizzazione di una partitura del tutto inconsueta, lontana dalle aspettative del pubblico degli anni Quaranta. Verdi parte dagli stimoli dell’ipotesto per rivoluzionare l’esperienza italiana (per questo il suo metodo di lavoro prevede lunghe riflessioni sulla scelta del soggetto, per questo guida il lavoro del librettista, e per questo adora Shakespeare, nel cui teatro scorge la direzione da seguire). Le innovazioni in ambito strettamente musicale dipendono dalle suggestioni teatrali.

Il musicista di Busseto preserva la tinta e la concezione dei personaggi originali, vero e proprio terremoto per gli standard italiani, al punto di realizzare le prime scene autenticamente fantastiche del repertorio nostrano, di relegare il tenore in secondo piano, di richiedere una primadonna con «voce aspra, soffocata, cupa [...] che avesse del diabolico», che «non cantasse»<sup>21</sup>. Come avrebbe trattato un ipotetico *Romeo e Giulietta*, soggetto cui in effetti pensò? Difficile fare congetture, tuttavia un paio di testimonianze non lasciano dubbi sul desiderio di confrontarsi con la polivalenza drammaturgica della tragedia:

E tuttavia, quale soggetto tentatore sarebbe *Romeo*! La vedo quest’opera. È tutta nella mia testa. Sullo sfondo l’odio, le lotte sanguinose fra i Montecchi e i Capuleti, e in primo piano l’amore tragico dei due giovanetti. Poi tutta la parte comica, negletta da Gounod, si deve trattare. Avrei voluto fare un’opera più animata, più sviluppata, non un lungo duetto.

Mi hanno attribuito una frase con la quale io avrei condannato *Giulietta e Romeo*. Invece non è vero. Ho solo espresso, e continuo ad esprimere, l’opinione, che, ritenendo il dramma di Shakespeare molto più ricco di pathos, se ne scrivessi un’opera (come una volta era mia intenzione) *non la farei terminare con un duetto, come ha fatto Gounod*<sup>22</sup>.

Gounod agisce all’opposto. Rinuncia al potenziale shakespeareiano e attua il suo progetto di riforma in maniera tutto sommato svincolata dalle istanze drammaturgiche della fonte. Così l’aderenza al dettato della *pièce* resta in superficie. Vero che figure “grottesche” come la nutrice e Mercuzio confluiscono nel libretto, tuttavia sono private della stravagante singolarità originaria. Gertrude viene ridotta alla tipica funzione di confidente della protagonista. Mercutio ha

<sup>21</sup> Lettera di Verdi a Cammarano del 23 novembre 1848, in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di C.M. Mossa, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2001, p. 84.

<sup>22</sup> É. Destranges, *Une visite à Verdi*, in «Le monde artiste», aprile 1890 e D. Szomory, *Látogatás Verdinél*, in «Magyar Hírlap», 26 aprile 1894. Entrambe le interviste sono ora disponibili in M. Conati, *Verdi. Interviste e incontri*, Edt, Torino 2000, rispettivamente pp. 243-252: 248-249 e 306-309: 308.

a disposizione la *ballade* di Queen Mab, uno dei momenti migliori dell'opera, tuttavia non è sufficiente per realizzare il ritratto scanzonato e anticonformista del personaggio shakespeariano, il quale perfino in punto di morte prende sottogamba la ferita che lo sta portando alla tomba. Questo perché gli manca il necessario sviluppo – dopo questa scena Mercutio quasi scompare: «Ai personaggi di Mercutio e Stéphanò è riservato uno spicco vocale tutto sommato sproporzionato al peso drammatico dei rispettivi ruoli, in ragione del fatto che sono loro assegnati due importanti momenti solistici»<sup>23</sup>. La ballata resta isolata, apparendo come pezzo d'occasione, e il titolare dell'assolo non può innalzarsi fino a costituire quella controparte dell'amico Romeo che è in Shakespeare. La stessa intonazione, con le sue volatili sonorità fatate (Ferrando le accosta a Mendelssohn e al *Falstaff*)<sup>24</sup> e con il carattere frammentario della parte centrale, pare voler connotare il fantastico oggetto della narrazione, più che la relazione con chi la enuncia. Lorenzo va incontro a una trasformazione simile. Nella tragedia è definito in maniera tutt'altro che univoca. Il frate presenta una tipizzazione di vigliaccheria che raggiunge il culmine quando lascia sola Giulietta nella cripta, per toccare la piccineria quando tenta di discolarsi di fronte al Principe della Scala, sminuendo la sua fuga e il fatto di aver supportato i giovani in un progetto più grande di loro. Nulla di tutto ciò nell'opera, dove assume i contorni del padre spirituale.

Il differente atteggiamento di fronte al Bardo lascia allora comprendere facilmente il disappunto verdiano nei confronti del collega: «Gounod è un grande musicista, il primo Maestro di Francia, ma non ha fibra drammatica. Musica stupenda, simpatica, dettagli magnifici, ben espressa quasi sempre la parola... intendiamoci bene, la parola, non la situazione, non bene delineati i caratteri, e non impronta e colore particolare al Dramma, o ai Drammi». Giudizio confermato qualche tempo dopo, con un preciso riferimento a *Roméo et Juliette*: «Gounod è un gran musicista, un gran talento, che fa il pezzo da Camera e l'istrumentale in modo superiore e tutto suo. Ma non è artista di fibra drammatica. Il *Faust* stesso benché riuscito è diventato piccolo nelle sue mani. Così la *Giulietta e Romeo* e così sarà di questo *Poliuto*. In somma, fa bene sempre il pezzo intimo ma rende sempre debolmente la situazione, e colpisce male i caratteri»<sup>25</sup>. Il mancato riconoscimento a Gounod di «fibra drammatica» lascia in realtà affiorare due concezioni drammaturgiche lontane, eppure coglie pienamente le qualità della sua arte. Il rilievo conferito dal francese all'espressione *nuancée* del sentimento,

<sup>23</sup> «*Roméo et Juliette*», libretto e guida all'opera cit., p. 118.

<sup>24</sup> Ivi, p. 58.

<sup>25</sup> Lettere di Verdi al conte Arrivabene del 5 febbraio 1876 e del 14 ottobre 1878, in *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi col conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, raccolto e annotato da A. Alberti, Mondadori, Milano 1931, pp. 185-186, 221-222.

al mezzo silenzio, alla rarefazione, al non-detto prevale sulla necessità di scolpire la situazione e il personaggio che è invece prioritaria per l'italiano; una tendenza che sarebbe fuorviante pensare in termini di de-drammatizzazione o di anti-teatralità, ma che piuttosto persegue strategie diverse da quelle della più fortunata tradizione occidentale (Shakespeare incluso).

La sfumatura timbrica, l'antiretorica vocale, la sottigliezza armonica sono gli strumenti attraverso cui il compositore giunge a delineare un dramma completamente intimo, prerogativa delle ultime istanze *lyriques* parigine<sup>26</sup>. E qui emerge l'atteggiamento tenuto da Gounod di fronte a Shakespeare. La forzatura dell'ipotesi verso un'interpretazione introspettiva raggiunge l'apogeo nella centralità totalizzante dei quattro duetti d'amore distribuiti lungo i cinque atti dell'opera<sup>27</sup>. Essi provengono tutti dalla tragedia, i primi tre per via diretta, il quarto tramite la variante introdotta nel secolo XVII e poi rilanciata da David Garrick grazie alla quale Giulietta si sveglia prima della morte di Romeo, così da permettere un ultimo incontro fra i due. Da un lato Gounod e i suoi librettisti adattano i momenti shakespeariani in modo da inscrivere dentro la tradizione francese (il prologo, la festa, la ballata di Mab, il clima liturgico, il trattamento mimetico dei duelli), oppure ne creano di completamente nuovi (il personaggio di Stéphan), dall'altro, e questa è un'operazione tutta del musicista, la partitura reinterpreta gli episodi derivati dal modello secondo le citate strategie volte a conseguire la supremazia delle mezzetinte (rientrano nella casistica i quattro incontri fra gli amanti, la *cavatine* del tenore, gli scorci orchestrali). In tutti i casi si registra un'appropriazione della fonte letteraria, ricondotta entro pensieri drammatico-musicali "precostituiti" e da essa autonomi (alcuni vecchi, alcuni nuovi), al punto che la medesima operazione avrebbe potuto essere condotta su altri drammi per raggiungere risultati simili (cosa invece impossibile per il *Macbeth* verdiano). La vicinanza del libretto a Shakespeare nasconde pertanto una concezione teatrale completamente diversa. Non è certo accidentale la scelta di rinunciare in conclusione all'intervento risolutorio del Principe, al monologo di Lorenzo, alla riconciliazione fra le famiglie. Viene evitato uno scioglimento che avrebbe "distratto" dalla preminenza del dato intimo e della poetica della sfumatura per dare spazio a una scena potentissima,

<sup>26</sup> Le considerazioni più efficaci su questi aspetti si leggono in E. Sala, *Nel sonno di Juliette (alla ricerca del drame lyrique)*, in «*Roméo et Juliette*» di Charles Gounod, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2010-2011, pp. 67-89. Per ampliare il quadro si veda anche Id., *Il Tamtam e la Nuance: il doppio suono del «Faust» di Gounod*, in «*Faust*» di Charles Gounod, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1996-1997, pp. 61-87.

<sup>27</sup> Dettagliate analisi dei duetti sono condotte in Huebner, *The Operas of Charles Gounod* cit., pp. 156-166; J. Schläder, *Das Opernduett. Ein Szenestypus des 19. Jahrhunderts und seine Vorgeschichte*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1995, pp. 116-126; «*Roméo et Juliette*», libretto e guida all'opera cit., pp. 63-64, 71-79, 96-100, 109-113.

gravida di contenuti politici e con un chiaro intento di denuncia. Così come non è accidentale che Verdi abbia preso le distanze dalla decisione di terminare *Roméo* con il duetto dei protagonisti. Segno evidente di un pensiero teatrale distantissimo che nei precedenti letterari cercava quell'originalità, preservata e difesa di fronte a qualsiasi ostacolo, in grado di accendere la creatività musicale. La via verdiana avrebbe condotto a due capolavori come *Otello* e *Falstaff*, la cui derivazione shakespeariana a questo punto non sorprende; la prospettiva gounodiana, segnata, almeno in parte, da accenni, penombre, allusioni, può forse essere considerata il primo passo verso il *Pelléas et Mélisande* di Debussy, non per nulla definito «drame lyrique».

Maria Ida Biggi

Scenografie ottocentesche  
per gli adattamenti operistici di *Romeo e Giulietta*

Il problema delle riscritture dei testi shakespeariani può essere decifrato e percepito anche attraverso l'interpretazione della parte iconografica della messa in scena. In molti casi, modelli per apparati scenici si ritrovano come archetipi ripresi e ripetuti anche nella componente visiva di uno spettacolo tratto da un testo riscritto e trasformato in opera musicale o balletto. Questo è quanto è accaduto nei primi anni dell'Ottocento, quando il soggetto di *Romeo e Giulietta*, scritto da Shakespeare, è stato un tema ricorrente che ben ha aderito alla nascente temperie romantica.

Inoltre, nel presente intervento, si sostiene l'ipotesi che esista un rapporto preciso e costante tra immagine scenica e situazione drammatica, e che questa relazione sia tale da poter essere riproposta. Si ritiene anche che una determinata ambientazione scenografica, che utilizzi una definita forma architettonica, possa creare una sorta di linguaggio emblematico in riferimento a uno stile individuato. Come si può verificare in diverse situazioni, il riferimento all'epoca medievale o l'utilizzo dello stile gotico, per esempio, nella progettazione scenografica, assume in sé una connotazione negativa di minaccioso presagio, in ogni caso, al di là della situazione drammatica che in essa si va a inserire. Dall'inizio dell'Ottocento, le citazioni gotiche sono, senza dubbio, imposte dal gusto della messa in scena storica, ma anche per significare il carattere funesto del luogo che si dovrà, inoltre, raffigurare angusto o orrido o oscuro.

Lo storicismo teatrale ottocentesco nasce nel Settecento: i teorici e i trattatisti, da Francesco Algarotti<sup>1</sup> ad Antonio Planelli<sup>2</sup>, dagli autori dell'*Encyclopedie* a Pierre Patte<sup>3</sup> e a Francesco Milizia<sup>4</sup>, hanno affermato e ribadito la necessità

<sup>1</sup> F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, per Marco Coltellini, Livorno 1763.

<sup>2</sup> A. Planelli, *Dell'opera in musica*, per Donato Campo, Napoli 1772.

<sup>3</sup> P. Patte, *Essai sur l'Architecture Théâtrale*, Moutard, Paris 1782.

<sup>4</sup> F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, per Pietro Q. Gio. Batt. Pasquali, Venezia 1794.

che le scene e i costumi teatrali si conformino ai modelli stilistici propri dei tempi in cui avviene, o si suppone avvenga, l'azione drammatica. Ma tempi e stili non hanno tutti lo stesso valore esemplare. Nei repertori drammatici e d'opera di fine Settecento vi sono molti soggetti ambientati nel Medioevo, ma scarsissime sono le documentazioni iconografiche dei loro allestimenti.

Le architetture sceniche di cui resta documentazione si ispirano soprattutto a edifici di fine Trecento o inizi Quattrocento, quindi tardogotici; si può, quindi, affermare che, nel tardo Settecento, artisti e spettatori "illuminati" unifichino l'aspetto del mondo medievale e lo identifichino con quello del suo ultimo periodo.

In ogni caso, la correlazione tra spiritualità cristiana e architettura medievale non ha ancora grande seguito, ma si ritrova nel secolo successivo, quando il valore significativo coincide con il gusto della ricostruzione teorica o della riproduzione di modelli storici. La tendenza si riscontra sia nel teatro drammatico che in quello musicale e sia in spettacoli storici che in soggetti d'invenzione, in cui, con riscontri puntuali, si può verificare che le forme architettoniche medievali servono comunque a connotare la presenza del sacro o la sua negazione da parte di una forma simbolica. Significativo è il caso della cattedrale gotica presente nel *Faust* di Goethe e ripresa nelle riscritture per opere in musica soltanto nella versione di Charles Gounod, che deriva direttamente dell'originale goethiano.

Nella prima edizione parigina dell'opera, nell'aprile 1867, lo scenografo Philippe Chaperon raduna all'interno della chiesa un vero campionario di elementi stilistici medievalistici: archi a sesto acuto, crociere, statue, pinnacoli e perfino un grande e incombente organo su due livelli.

Per citare una scena di *Giulietta e Romeo*, simboli ultraterreni e memorie storiche si congiungono nelle vedute sepolcrali e nei sotterranei con tombe che, già tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, si configurano come un «genere codificato»<sup>5</sup>. In realtà, soggetti cimiteriali sono comparsi ormai da qualche tempo nei drammi per musica in accezione medievale e così si mantengono in seguito, basti pensare ai testi di Apostolo Zeno degli inizi del secolo. A titolo di esempio, si possono ricordare i disegni di Pietro Gonzaga che stabiliscono, negli anni Ottanta del Settecento, modelli canonici che saranno poi ripresi in tutti i teatri d'Europa. Anche in questo genere di sepolcri, cimiteri e luoghi funebri, così artificioso e immaginativo, s'infiltra il concetto di documentazione storico-artistica. Ancora, ad esempio, Victor Hugo descrive in *Hernani* il «luogo sepolcrale con la tomba di Carlo Magno ad Aquisgrana» con «grandi volte ar-

<sup>5</sup> M. Viale Ferrero, *Il Medioevo rappresentato: Scenografia*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, vol. IV: *Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004, pp. 651-659. Cfr. inoltre G. Trabucco, *Le influenze dei teorici sulla scena neogotica*, Tipografia Martini, Genova 1988.

chitettoniche romaniche, grossi e robusti pilastri, capitelli gotici decorati a fiori e uccelli; l'occhio si perde tra gli archi e le scalinate nell'oscurità<sup>6</sup>.

All'inizio dell'Ottocento le fonti d'ispirazione degli scenografi sono molteplici e si possono considerare di natura letteraria, pittorica, documentale e teatrale. Le ricerche del documento, del monumento o della descrizione più conveniente a illustrare una determinata situazione teatrale possono procedere parallele, ma anche intrecciarsi. Ad esempio, Alessandro Sanquirico<sup>7</sup>, che possiede una «terribile immaginazione» come sostiene Stendhal, per preparare le sue invenzioni sceniche segue gli eruditi consigli di Robustiano Gironi, bibliotecario di Brera, che aveva a disposizione un vastissimo repertorio di volumi illustrati nella grande Biblioteca Braidense di Milano, sui quali Sanquirico svolge le sue indagini, attingendovi ampiamente per recuperare molti riferimenti iconografici. E ancora, il massimo scenografo milanese collabora con Giulio Ferrario<sup>8</sup>, dottissimo studioso di costumi storici di tutto mondo, il quale, nel pubblicare il suo esteso catalogo, annota e inserisce rimandi bibliografici da fonti autorevoli, e quindi i suoi lavori e quelli dei suoi collaboratori si trasformano in sorgenti ricchissime per la produzione di scene e costumi dei teatri milanesi. Malgrado tante fonti disponibili e tanti dotti supporti, l'esito è una «archeologia fantastica», come è stata definita in modo molto appropriato la produzione scenica di Sanquirico, documentata da disegni e incisioni in cui si può verificare quanto si utilizzino le testimonianze del passato con notevole disinvoltura. Queste ultime, soprattutto quelle a stampa, diventano poi un mezzo di diffusione e un potente strumento di codificazione della visione spettacolare, creando un repertorio di modelli da consultare e riprodurre per gli scenografi.

Altre sorgenti da cui trarre ispirazione per le scene di tombe, sotterranei e luoghi distrutti sono, nel primo periodo dell'Ottocento, i romanzi e i poemi storici, in particolare di Walter Scott, ma sicuramente anche i testi di Shakespeare che intrecciano amori tragici e avventure in un passato idealizzato e vagheggiato. Le illustrazioni dei testi e la grande produzione pittorica legata alla riscoperta di Shakespeare concepita durante il Settecento e il primo Ottocento sono fonti imprescindibili per capire il lavoro degli scenografi.

In aggiunta, tra i materiali iconografici disponibili agli scenografi ottocenteschi, rimangono le rovine, i reperti e alcuni manufatti architettonici originali ancora esistenti, a suggerire elementi precisi che saranno poi inclusi nei propri

<sup>6</sup> Viale Ferrero, *Il Medioevo rappresentato* cit., p. 655.

<sup>7</sup> Cfr. M. Viale Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, Il Polifilo, Milano 1983; M.I. Biggi, M.R. Corchia, M. Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico «Il Rossini della pittura scenica»*, Fondazione Rossini, Pesaro 2007; M.V. Crespi Morbio, *Sanquirico. Teatro, Feste, Trionfi 1777-1849*, U. Allemandi, Torino 2013.

<sup>8</sup> Cfr. G. Ferrario, *Il costume antico e moderno*, per Giulio Ferrario, Milano 1815-1823.

disegni, al fine di produrre precisi riferimenti geografici e storici che possano essere riconoscibili dagli spettatori. Tra questi, ancora per le riscritture del soggetto *Romeo e Giulietta*, si può trovare un richiamo molto evidente, sia in Sanquirico che in Charles Cambon, alle arche scaligere di Verona. Queste, situate nel centro storico di Verona, sono un monumentale complesso funerario in stile gotico della famiglia degli Scaligeri, destinato a contenere le arche o tombe di alcuni illustri rappresentanti della casata, tra cui quella del più grande signore di Verona, Cangrande: a fianco della chiesa di Santa Maria Antica, vicino alla Piazza dei Signori. Lo storico francese Georges Duby, nel suo *L'Europa del medioevo*, ha definito le arche uno dei più insigni e significativi monumenti dell'arte gotica. Verso la fine del XVI secolo le arche mostrano problemi di conservazione, perché in stato di semi-abbandono. Nel 1786 è eseguito un restauro dell'arca di Mastino, nel 1839 viene progettato un restauro generale del complesso monumentale. Molti sono gli ammiratori delle arche; tra questi non si può dimenticare John Ruskin, che ne è un grande estimatore e sottolinea la grazia utilizzata nella costruzione dei sepolcri scaligeri, descrivendoli come dimore di coloro che si sono addormentati.

Durante tutto il XIX secolo, numerose città italiane, grandi e piccole, riacquistano un volto medievale, grazie alla rivalutazione di alcune parti o di singoli monumenti che sono riportati alla luce e che servono a ricordare e valorizzare la storia locale e nazionale, in correlazione alla nascita del gusto storico e in corrispondenza col desiderio di recuperare le origini dei diversi luoghi. La differenza e la difficoltà di comprensione sono contenute nel fatto che, per la scenografia, anche quella d'impostazione storicistica, rimane il problema del rapporto con la rappresentazione dei luoghi reali e veri, conservati quasi intatti per secoli, proprio perché l'arte teatrale celebra il trionfo dell'immaginazione sul tempo e sulla realtà. Così emergono le contraddizioni della scena storica, che deve contenere qualche riferimento al reale ma è costretta, in ogni modo, a ricorrere all'invenzione per riprodurre l'esistente in un contesto diverso da quello originario.

Entrambi, sia Sanquirico [fig. 1] che Cambon [fig. 3], nelle scene finali per *Giulietta e Romeo* da loro progettate, inseriscono un'arca gotica veronese in uno spazio che non è gotico, ma che si avvicina di più al romanico bizantino: la scena di Sanquirico presenta un'arca, chiaramente ispirata da quelle veronesi, in uno spazio che è la navata laterale di una cattedrale romanica, e lascia intravedere un ampio intervallo centrale, al di là del quale, nell'altra navata laterale, si scorgono altre tombe. Cambon, per la prima edizione del *Roméo et Juliette* di Gounod, nell'aprile 1867, pone al centro dell'ultima scena una riproduzione dell'arca scaligera circondata da un'architettura non gotica, più vicina a una sorta di cripta bizantina. Purtroppo il disegno di Cambon è tracciato a matita sottile, quindi è poco leggibile, non contrastato, ma il riferimento è chiaro. La stessa scena disegnata da Rubé, Chaperon e Jambon [fig. 4], più tardi nel novembre 1867, riprende l'impostazione prospettica nell'ultima mutazione del *Roméo et Juliette*,

ma qui è più chiara e ben definita la decorazione bizantina che ricorda in modo molto preciso la cripta della cattedrale di Chartres<sup>9</sup>. Ancora più tardi, nel 1873, la stessa scena è chiaramente una cripta bizantina.

Poche sono le testimonianze scenografiche a noi pervenute delle riscritture operistiche di *Romeo e Giulietta*; tra queste rimangono quelle relative alla tragedia per musica di Felice Romani e Nicola Vaccai, rappresentata a Milano, al Teatro alla Canobbiana, nell'autunno 1825. Qui «le scene sono nuove d'invenzione ed esecuzione del signor Alessandro Sanquirico» e «L'azione è in Verona: l'epoca è del dodicesimo secolo»<sup>10</sup>. A testimonianza di questo allestimento rimangono due litografie stampate da Ricordi e firmate dallo stesso Sanquirico. Una raffigura la prima scena del primo atto, il «Vestibolo interno nel Palazzo di Capellio che mette ad una sala terrena», e l'altra il «Recinto ove sono le tombe del Capelletti. Tutti i famigliari di Capellio, uomini e donne, circondano la tomba di Giulietta in diverse attitudini di dolore, spargendola di fiori»<sup>11</sup>. In entrambe le immagini Sanquirico inserisce alcuni personaggi, la cui presenza, in un momento preciso dell'azione scenica, diviene metro per misurare la proporzione dilatata dello spazio teatrale e rende il bozzetto scenico quasi uno scatto fotografico tratto direttamente dalla rappresentazione teatrale. Il primo raffigura un momento felice dell'azione, mentre il secondo vuole testimoniare la tragicità della scena finale<sup>12</sup>.

Un'altra riscrittura operistica di *Romeo e Giulietta*, effettuata da Felice Romani, è quella messa in musica da Vincenzo Bellini e rappresentata per la prima volta al Teatro la Fenice di Venezia l'11 marzo 1830, nella stagione di Carnevale 1830-1831, con titolo *I Capuleti e i Montecchi*. Le scene della prima assoluta sono state firmate dallo scenografo fiorentino Giovanni Giani, che non ha lasciato alcuna testimonianza visiva. L'anno immediatamente successivo, nella stagione 1831-1832, l'opera è rappresentata di nuovo nello stesso teatro e, in questo caso, è lo scenografo veneziano Francesco Bagnara<sup>13</sup> che realizza nuove scenografie:

<sup>9</sup> Dopo l'incendio della cattedrale di epoca carolingia, la cripta fu ricostruita in forme romane nel 1020, inserendovi la precedente piccola cripta di Saint-Lubin dove c'è il coro. Il suo artefice fu l'architetto Bérenger, che ideò i deambulatori su entrambi i lati della navata centrale per dare accesso alle reliquie della Santa Vergine di Sottoterra. La cripta fu ingrandita prima della costruzione dell'attuale cattedrale.

<sup>10</sup> F. Romani, *Giulietta e Romeo*, tragedia per musica da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Canobbiana, l'autunno del 1825, musica del maestro N. Vaccai, per Antonio Fontana, Milano 1825, p. 5.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 7, 47.

<sup>12</sup> Le altre mutazioni presenti in quest'opera sono: I, 5, «Gabinetto che mette agli appartamenti di Giulietta»; I, 13, «Atrio interno del Palazzo di Capellio. Di fronte scalinata che mette a gallerie praticabili. Gran veroni sulle gallerie che mettono nelle sale del palazzo, illuminate per magnifica festa. È notte»; I, 15, «Il luogo rimane sgombro; a poco a poco il tumulto si allontana: Giulietta sola scende dalla galleria»; II, 1, «Vestibolo come nell'Atto primo. Il luogo è illuminato da molte faci»; II, 5, «Gabinetto che mette alle stanze di Giulietta».

<sup>13</sup> Cfr. M.I. Biggi, *Francesco Bagnara scenografo alla Fenice dal 1820 al 1839*, Marsilio, Venezia 1996.

forse le precedenti non avevano soddisfatto le esigenze del pubblico e dei proprietari del teatro. I bellissimi bozzetti di Bagnara possono essere considerati il primo documento iconografico relativo alle ambientazioni di quest'opera: cinque acquerelli precisi e dettagliati che, molto probabilmente, Bagnara ha realizzato a conclusione dello spettacolo, come disegni memorativi di un allestimento da lui ritenuto ben riuscito e di successo. Come recita il libretto di questa tragedia lirica in quattro parti, «L'azione è in Verona: l'epoca, secolo XIII»<sup>14</sup>. La prima scena si svolge nella «Galleria nel Palazzo di Capellio», tracciata nel disegno di Bagnara come un interno in stile tardo-rinascimentale. La seconda scena è ambientata nel «Gabinetto negli appartamenti di Giulietta», che Bagnara disegna come spazio simmetrico a pianta ottagonale, abbellito con una fitta decorazione in gotico fiorito e aperto verso l'esterno da due trifore strette e allungate. La prima scena del secondo atto avviene, come riporta la didascalia scenica di Romani, nell'«Atrio interno nel palazzo di Capellio. Di fronte scalinata che conduce a gallerie praticabili. Grandi veroni sulle gallerie che mettono nella sala del palazzo, illuminate per magnifica festa. È notte». Nel bozzetto che raffigura questa mutazione, Bagnara traccia un bellissimo cortile di palazzo gotico, circondato da un porticato aperto che lascia intravedere spazi interni illuminati attraverso trifore e ballatoi di nuovo in stile gotico fiorito. Tra i bozzetti di Bagnara manca il disegno per l'«Appartamento»<sup>15</sup> nel palazzo di Capellio. Segue la notte; il luogo è rischiarato da antichi doppiieri», mentre si trova quello che rappresenta il «Luogo remoto presso il palazzo di Capellio. In fondo, a traverso un grand'arco, vedesi una galleria che mette all'interno del palazzo stesso». Senza dubbio, anche nella serie delle scene di Bagnara, il disegno più indicativo dal punto di vista estetico e della corrispondenza fra spazio scenico e situazione drammatica è certamente l'ambientazione dell'ultima scena [fig. 2]: «Recinto ove sorgono le tombe dei Ca-

<sup>14</sup> F. Romani, *I Capuleti e i Montecchi*, tragedia lirica da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice nel Carnevale 1835, musica del maestro V. Bellini, tip. del Commercio, Venezia 1835. Felice Romani introduce il testo con un «Avvertimento dell'autore» in cui scrive: «Son note le ragioni per cui ho dovuto ridurre un antico mio melodramma, intitolato *Giulietta e Romeo*, non so se più bene o più male, nella forma in cui viene adesso rappresentato. Una sola io ne dirò, forse da pochi avvertita, e si è quella; ch'io dovea tor di mezzo tutto ciò che avrebbe potuto dar luogo a confronti fra la vecchia e la recente musica; confronti a cui certamente avrebbe ripugnato la modestia del giovine Compositore. Chi sa quanto costi camminare su traccie di già segnate, e sostituire nuovi concetti ai già scritti, che pur sempre ricorrono al pensiero, scuserà di leggieri i difetti di cui per certo abonderà il mio lavoro. Costretti dall'angustia del tempo, tanto io che il Maestro, ad un'estrema brevità, e persuasi ad omettere parecchie scene di recitativi che avrebbero giustificato l'andamento del Drama, abbiám diviso l'Azione in quattro parti, perché negli intervalli che passano fra le une e le altre, la mente dello spettatore supplisce a quello che non appare: nulla dimeno le due prime parti si fanno di seguito per servire all'usanza d'oggi di e alla terza soltanto si cala il Sipario per agevolare la decorazione. Mi sia perdonato cotesto arbitrio, se non per altro, perché non prolunga lo spettacolo. FELICE ROMANI».

<sup>15</sup> Nel libretto della prima veneziana del 1830, invece di «Appartamento» è scritto «Galleria».

puleti. Vicino agli Spettatori avvi quella di Giulietta». In questo bozzetto, anche se non sono apertamente citate le arche scaligere, la tomba di Giulietta, situata nell'area del palcoscenico più vicina al proscenio, è rappresentata come una cappella gotica e anche il recinto cimiteriale che la circonda è costituito da una serie di strette e alte cappelle gotiche. La copertura della cappella dei Capuleti che contiene la tomba invece è delineata con un'architettura ibrida e parzialmente rustica in uno stile che può essere definito tra il primitivo e il romanico. Per capire la decisione dello scenografo veneto di adottare queste modalità espressive, si può tentare di risalire alle fonti a disposizione di Francesco Bagnara, che sono innumerevoli: durante questi anni, infatti, egli frequenta la Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, una delle più ricche e fornite di volumi illustrati dell'Italia dell'epoca, in cui sono confluiti numerosi testi provenienti dai monasteri dismessi e distrutti dalle invasioni napoleoniche in tutta la laguna di Venezia. Le sue fonti sembrano essere di natura diversa da quelle di Sanquirico; infatti, nei suoi bozzetti, Bagnara rimane molto più legato alla tradizione della scuola veneta di scenografia; in questo senso, si può indubbiamente sostenere che i disegni di Pietro Gonzaga siano stati chiari punti di riferimento per lui. Inoltre, dai bozzetti per il teatro veneziano, si nota una profonda corrispondenza tra la poetica belliniana e quella delle scene cui certo contribuisce la presenza di Felice Romani il quale, impegnato a scrivere altri libretti, non segue le prove veneziane. Le sue didascalie sceniche acute, precise, sensibili, non mancano di influenzare in maniera determinante lo scenografo, aiutandolo nel suo difficile impegno di «far vedere» la musica<sup>16</sup>. Romani, come spiega in più punti dei suoi scritti, si propone di fornire con le proprie didascalie sceniche una guida per lo scenografo, in modo tale che questo possa creare modelli visivi che poi diventino una sorta di prototipo destinato a essere ripreso e ripetuto. L'assunto delle sue idee può essere sintetizzato nella convinzione che ogni opera diversa abbia bisogno di una sua specifica messa in scena, studiata in modo da fornire una traccia visiva della vicenda rappresentata; i drammi di argomento storico devono essere autenticati da vedute di monumenti riconoscibili, mentre, in quelli di argomento fantastico, la fantasia dello scenografo è lasciata spaziare liberamente.

Inoltre, nelle atmosfere notturne create pittoricamente da Bagnara, appare evidente che «la tradizionale corrispondenza scenografica tra fenomeni naturali e passioni umane è rinnovata dal sentimento romantico di una natura animata, partecipe, testimone e interprete degli affanni e delle sventure dei viventi»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. M. Viale Ferrero, *Luogo Teatrale e spazio scenico, Le didascalie sceniche di Felice Romani*, in *Storia dell'Opera Italiana*, vol. 5: *La spettacolarità*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Edt, Torino 1988, pp. 90-94; A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996, pp. 233-253.

<sup>17</sup> Viale Ferrero, *Le didascalie sceniche* cit., p. 92. «Nelle didascalie di Romani si può individuare

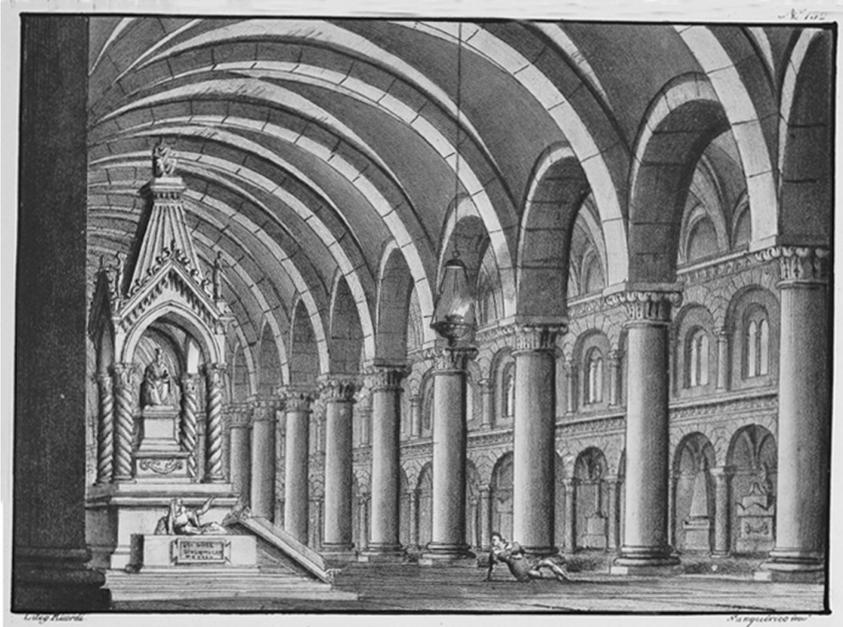


Fig. 1. Alessandro Sanquirico, *Luogo funebre ove stanno le tombe dei Capelli per Giulietta e Romeo di Romani-Vaccari*, Milano 1825, stampa 1826.



Fig. 2. Francesco Bagnara, *Recinto ove sorgono le tombe dei Capuleti per I Capuleti e i Montecchi di Romani-Bellini*, Venezia 1832. Disegno, Museo Correr, Venezia.

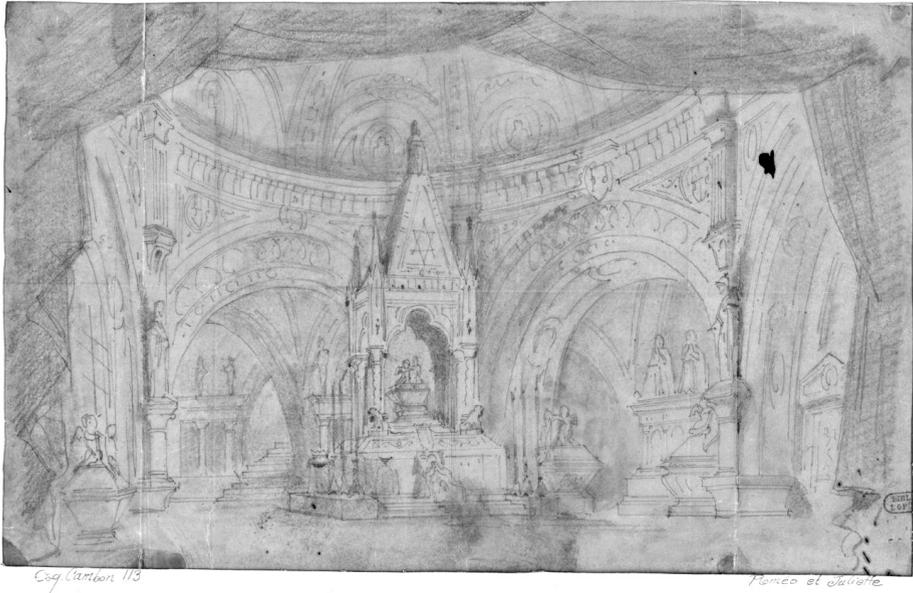


Fig. 3. Charles Cambon, *Crypte souterraine avec les tombeaux* per *Roméo et Juliette* di Barbier-Carré e Gounod, Parigi 1867. Disegno, Bibliothèque nationale de France, Paris.



Fig. 4. Auguste Rubé, Philippe Chaperon e Marcel Jambon, *Crypte souterraine avec les tombeaux* per *Roméo et Juliette* di Barbier-Carré e Gounod, Parigi 1867. Disegno, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Bagnara quindi, dipingendo la notte di plenilunio, in bilico tra oscurità e chiarezza, è particolarmente abile nel riuscire a cogliere queste esigenze del librettista Romani, più di altri scenografi suoi contemporanei che lavoreranno alla progettazione di prime belliniane, come ad esempio Sanquirico, che resterà estraneo e distaccato verso questo modo di intendere l'apparato scenico al servizio della drammaturgia.

L'allestimento musicale ottocentesco di *Roméo et Juliette* maggiormente documentato dal punto di vista iconografico è sicuramente quello di Charles Gounod per l'opera<sup>18</sup> in cinque atti, su libretto di Jules Barbier e Michel Carré, tratto direttamente senza intermediari dal *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. La prima rappresentazione avviene al Théâtre-Lyrique, il 27 aprile 1867, con scene disegnate da Charles Cambon<sup>19</sup>. Il successo dell'opera porta alla subitanea ripresa al Théâtre de l'Opéra, nella Salle Le Pelletier, il 28 novembre dello stesso anno, con scenografie firmate da Poisson<sup>20</sup>, Auguste Rubé<sup>21</sup>, Philippe Chaperon<sup>22</sup>, Marcel Jambon<sup>23</sup>, Eugène Carpezat<sup>24</sup> e Jean-Baptiste Lavastre<sup>25</sup> accompagnate dai costumi di Charles Bianchini<sup>26</sup> e con la messa in scena curata da Pedro Gailhard.

ancora una terza "regola": quando il soggetto non è propriamente storico, la messainscena deve indicare il tempo ma non identificare con precisione il luogo per mezzo di monumenti specifici. *I Capuleti e i Montecchi* sono ambientati in una Verona d'invenzione, che corrisponde al carattere idealizzato e quasi astratto attribuito da Romani a questa sua "tragedia lirica" in cui "la mente dello spettatore" doveva supplire "a quello che non appare".

<sup>18</sup> Nel libretto si legge la definizione di «Opéra en cinq actes», ma con quest'opera Gounod inizia un nuovo genere chiamato *drame lyrique* che rivoluziona l'estetica dell'opera francese nella seconda metà dell'Ottocento. Questo genere, oltre a trarre le proprie fonti direttamente dai testi letterari e a basarsi su uno stile di canto nuovo e originale, ha sue proprie caratteristiche, e alcune di esse riguardano in particolar modo l'allestimento scenico, come il rifiuto degli effetti plateali e della grandiosità o la ricerca di una situazione drammaturgica il più possibile interiorizzata. Cfr. M. Girardi, «Viens!.. Un baiser!.. Je t'aime!..», in «La Fenice prima dell'Opera», 2, 2009, pp. 7-8; E. Sala, *Nel sonno di Juliette (alla ricerca del "drame lyrique")*, in *Roméo et Juliette*, Teatro alla Scala, Milano, stagione 2010/2011, pp. 67-89.

<sup>19</sup> Charles Antoine Cambon (1802-1875). Cfr. N. Wilde, *Décors et costumes du XIX siècle*, 2 tomi, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, Paris 1993, t. II, *Théâtre et Décorateurs*, pp. 286-291.

<sup>20</sup> E. Poisson, scenografo di cui non sono state trovate le date di riferimento nemmeno da Nicole Wild.

<sup>21</sup> Auguste-Alfred Rubé (1815-1899). Cfr. N. Wilde, *Décors et costumes du XIX siècle cit.*, pp. 339-340.

<sup>22</sup> Philippe-Marie Chaperon (1823-1906), allievo di Pierre Luc Charles Ciceri e Domenico Ferri, diviene socio di Auguste Rubé. Cfr. *ivi*, pp. 291-293.

<sup>23</sup> Marcel Jambon (1848-1908). Cfr. *ivi*, pp. 320-321.

<sup>24</sup> Eugène Louis Carpezat (1833-1913). Cfr. *ivi*, p. 291.

<sup>25</sup> Jean-Baptiste Lavastre (1834-1891). Cfr. *ivi*, pp. 323-324.

<sup>26</sup> Charles Bianchini (1860-1905). Non si conservano i figurini per i costumi di *Roméo et Juliette* del 1867, mentre si conoscono quelli per la ripresa del 1888, in disegni acquerellati attribuiti alla

Le ambientazioni e la sequenza delle scene seguono quelle del testo shakespeariano; la didascalia introduttiva, come nel testo originale, è la seguente: «L'azione si svolge a Verona, secolo XIV».

Il primo atto è ambientato in «Una galleria riccamente illuminata nel palazzo dei Capuleti». Purtroppo per questa prima ambientazione non sono rimasti, tra i disegni dello scenografo Cambon che ne ha curato il primo allestimento, documenti iconografici, nemmeno nel vasto archivio alla Bibliothèque de l'Opéra<sup>27</sup>. Sopravvive invece una *maquette* attribuita allo scenografo-decoratore Poisson riferibile alla *première* al Théâtre de l'Opéra del novembre 1867. Si tratta dell'interno di una sala con decorazione tardogotica, non particolarmente interessante né originale<sup>28</sup>. Per il secondo atto, ambientato in «Un giardino. A manca la dimora di Giulietta. Al primo piano una finestra con balcone. In fondo una gradinata che domina altri giardini»<sup>29</sup>, non c'è documentazione figurativa della prima al Théâtre-Lyrique e invece resta la *maquette*<sup>30</sup> firmata da Rubé, Chaperon e Jambon che insieme progettano questa ambientazione. Si tratta di una scenografia che contiene un edificio tardo gotico, un padiglione in cui una porta ad arco acuto si apre sul balcone a fianco di un loggiato circondato da alberi altissimi nell'ampio giardino. In questa scena, la natura appare traboccante e addirittura entra nella finestra della camera di Giulietta, quasi a voler abbracciare la scena d'amore tra i due giovani. Infatti nella *maquette* è raffigurato il momento dell'idillio, in cui i protagonisti quasi si toccano: Giulietta in un abito bianco candido e in nero Romeo che, dopo essersi arrampicato, raggiunge il balcone. Tutto ispira complicità. Tra l'altro, lo strumento della *maquette* restituisce la struttura scenotecnica costruita con elementi tridimensionali e molto reali nelle proporzioni architettoniche e stilistiche.

Anche per il terzo atto non sono sopravvissuti i disegni per la prima rappresentazione, sia quelli relativi al primo quadro («La cella di Frate Lorenzo») che quelli relativi al secondo quadro («Una via di Verona. A manca il palazzo dei Capuleti»). Invece si conserva alla Bibliothèque de l'Opéra, una *maquette*<sup>31</sup> del secondo quadro a firma di Eugene Carpezat per la ripresa all'Opéra. Il sog-

firma di Bianchini, conservati alla Bibliothèque de l'Opéra, collocazione D.216 (44). Cfr. N. Wilde, *Décors et costumes du XIX siècle* cit., pp. 284-285.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, p. 128.

<sup>28</sup> Collocazione BNF Maq. 205, *maquette* per il I atto di *Roméo et Juliette* di Poisson: *Galerie splendidement illuminée*. Lo stesso autore prepara una *maquette* anche per il Prologo: *Galerie Sombre*, collocazione BNF Maq. 204.

<sup>29</sup> «La Fenice prima dell'Opera» cit., p. 69.

<sup>30</sup> Collocazione BNF Maq. 206, *maquette* per il II atto di *Roméo et Juliette* di Rubé, Chaperon, Jambon: *Pavillon à balcon sur jardin*.

<sup>31</sup> Collocazione BNF Maq. 208, *maquette* per il III atto, secondo quadro, di *Roméo et Juliette* di Carpezat: *Place de Vérone*. Lo stesso autore prepara una *maquette* anche per il primo quadro del III atto: *Cellule de frère Laurent*, collocazione BNF Maq. 207.

getto di questa scena è una bellissima piazza, in cui sono evidenti i riferimenti alla città di Verona. Infatti a destra si trova una chiara citazione delle archescaligere, addirittura circondate da un recinto simile a quello vero. La piazza è delimitata da edifici molto realistici e a destra vi è l'ingresso del palazzo dei Capuleti introdotto da un breve portico che protegge il portone. Anche da questo documento è possibile apprendere la struttura scenotecnica dell'impianto, molto verisimile nelle proporzioni architettoniche e prospettiche, tanto da aprirsi verso una strada che si protende nella profondità dell'intero palcoscenico.

Per il quarto atto, ancora vale il discorso della prima assoluta di cui non ci sono documentazioni iconografiche, che invece sussistono per la ripresa all'Opéra. Infatti per il primo quadro («La camera di Giulietta, notte. La scena è illuminata da un doppiere») esiste una *maquette* firmata da Lavastre<sup>32</sup> come anche per il secondo quadro: «Un terrapieno all'ombra di alberi secolari nel giardino dei Capuleti. Sul fondo a destra, in obliquo, il portale d'una cappella, e, in tutta la larghezza del palcoscenico, una balaustrata che dà sull'Adige. Al di là del fiume si staglia una parte della città di Verona. Il terrapieno è collegato da un ponte, la cui altra estremità sparisce dietro le mura della cappella. Il ponte è chiuso da una cancellata che si posa su due colonne. In primo piano, a sinistra, s'apre una terrazza che mena al palazzo, alla quale s'accede per qualche gradino balaustrato. Pieno sole».

Finalmente, a documentazione dell'ultimo atto, esiste un disegno<sup>33</sup> di Cambon che documenta la scena de «Le tombe de' Capuleti. Una cripta sotterranea». E anche per la ripresa all'Opéra si può vedere la *maquette*<sup>34</sup> firmata da Rubé, Chaperon e Jambon. Qui, come già detto, l'architettura romanica, quasi bizantina, della cripta ricoperta di mosaici dorati contiene la tomba di Giulietta, posta strategicamente nello spazio più vicino al boccascena; infatti, in Gounod, contrariamente al testo di Shakespeare, l'opera si chiude con il duetto dei due amanti e quindi la posizione della tomba contribuisce alla drammaturgia, come elemento di maggiore comunicazione con il pubblico.

Molto affascinante è il disegno<sup>35</sup> che raffigura l'ultima scena per l'opera *Roméo et Juliette* riallestita nel 1873, al Théâtre de l'Opéra-Comique, nella Sal-

<sup>32</sup> Collocazione BNF Maq. 209, *maquette* per il IV atto, primo quadro, di *Roméo et Juliette* di Lavastre: *Chambre de Juliette*; BNF, Maq. 210, *maquette* per il secondo quadro di Lavastre: *Le jardin des Capulets*.

<sup>33</sup> Collocazione BNF Esq. 113, disegno a matita, non firmato, per il V atto di *Roméo et Juliette* di Cambon: *Crypte souterraine avec les tombeaux*.

<sup>34</sup> Collocazione BNF Maq. 211, *maquette* per il V atto di *Roméo et Juliette* di Rubé, Chaperon, Jambon: *Crypte souterraine*.

<sup>35</sup> Collocazione BNF, D.345 (I, 29), *Esquisse de décor*, firmato in basso a sinistra «P. Chaperon 1872», per il V atto di *Roméo et Juliette* di Chaperon: *Crypte souterraine*.



Fig. 5. Philippe Chaperon, *Crypte souterraine* per *Roméo et Juliette* di Barbier-Carré e Gounod, Parigi 1873. Disegno, Bibliothèque nationale de France, Paris.

le Favart, il 20 gennaio 1873, con scene di Philippe Chaperon [fig. 5]. Qui la cripta, descritta con un'architettura neobizantina sotterranea, rappresenta un mondo chiuso e soffocante, un luogo propizio al sonno eterno e al sogno senza fine del mito. Si tratta di una struttura singolare e attraente per le ambivalenze nascoste che la pongono al di fuori di ogni situazione ordinaria, nel tentativo di creare una perfetta corrispondenza tra la condizione drammatica e i personaggi che si trovano tra la vita e la morte. In questo senso, è d'obbligo il rimando alla scena finale dell'*Aida* verdiana che si svolge ugualmente in un luogo sotterraneo, dove i protagonisti troveranno la morte. Qui, a differenza di *Aida* dove nella parte superiore c'è il trionfo di Amneris e una situazione di festa e di luce scintillante, si intravedono le rovine di un monastero immerso nella vegetazione e illuminato dalla triste luce della luna.

In conclusione, si può affermare che la documentazione relativa all'allestimento scenico di *Roméo et Juliette* di Gounod costituisce una prova mirabile ed esaustiva dello stile e delle modalità in cui vengono realizzate le scenografie nei tanti teatri parigini, durante la seconda metà dell'Ottocento. Infatti, nella capitale francese, l'aspetto visivo dello spettacolo musicale assume caratteristiche peculiari e specifiche tali da testimoniare il fatto che la componente figurativa ha ormai assunto un ruolo imprescindibile, caratterizzato dall'alto grado di qualificazione artistica dei pittori che riescono a produrre favolosi impianti, basati su soggetti spettacolari e fantastici. Il pubblico si aspetta che la componente visiva, e in particolare la scenografia, rispetti l'ambientazione descritta nel libretto, sia nella creazione del clima drammatico, sia nei dettagli stilistici, basati sul richiamo alla realtà storica della vicenda narrata. In precedenza, durante il periodo romantico, la scenografia era sì realista, ma al contempo doveva anche rispecchiare l'individualità artistica e creativa del singolo pittore; nella seconda parte del secolo, invece, la produzione delle scene è realizzata attraverso la collaborazione fra più artisti, ognuno dei quali è specializzato in una certa tipologia di scena. Il metodo è quindi quello di una produzione collettiva, quasi seriale, industriale, organizzata in *atelier* dove lo scenografo è un professionista che fornisce una certa quantità di prodotti necessari alle varie produzioni: alcuni scenografi disegnano solo scene naturali, altri solo interni gotici o rinascimentali, a seconda delle singole competenze tecniche o scelte stilistiche. In altri termini, mentre in precedenza l'intero spettacolo era firmato e sottoscritto da un solo scenografo, ora ogni titolo è firmato da molti autori, ognuno dei quali ha prodotto una singola scenografia o due o tre per ogni titolo e, a volte, più artisti collaborano in un'unica scena. Questo comporta che la tecnica pittorica si affini nel dettaglio, nella ricostruzione stilistica minuziosa e puntigliosa, tanto da essere definita come una riproduzione filologica e autentica degli ambienti. L'allestimento scenico perde così le prerogative dell'invenzione individuale e diventa quasi meccanica ricostruzione storico-filologica o fotografica della realtà<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Moltissimi sono i saggi che descrivono la situazione della scenografia nella seconda metà dell'Ottocento e tra questi si segnalano alcuni testi di riferimento: A. De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Cremonese, Roma 1938; E. Povoledo, voce *Scenografia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Le Maschere, Roma 1961, coll. 1590-1607; F. Perrelli, *Storia della scenografia: dall'antichità al XXI secolo*, Carocci, Roma 2013; M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico* cit., pp. 1-122.

Lowell Gallagher

*Juliet incognita: Berlioz's symphonie dramatique,  
Gounod's Roméo et Juliette, and the migration  
of Juliette's music into Hollywood film*

This essay examines how defining differences in three musical personifications of Shakespeare's Juliet enlarge and transform the idea of how a politically suggestive aesthetics of love may be understood, and heard, in Shakespeare's play. The case studies include Hector Berlioz's unusual scoring for his adaptation of the play in the 1839 *symphonie dramatique*; Charles Gounod's challenging operatic portrait of Juliet in his *Roméo et Juliette*, which premiered at the Théâtre-Lyrique in Paris during the 1867 International Exposition; and, finally, the bizarre career of Gounod's Juliette in the popular 1936 film *Rose Marie*, based on the 1924 Broadway musical of the same name, with music by Rudolf Friml and Herbert Stothart. The film, starring Jeanette MacDonald and Nelson Eddy, is perhaps best remembered today for the singing stars' rendition of the duet *Indian Love Call*, the film's most famous musical number. The film also deserves recognition for posing a seemingly preposterous question: what is there about Juliet that could account for her translation into the Canadian wilderness?

What brings these disparate episodes together is their shared intuition that the most important word in the title of Shakespeare's play is the conjunction *and*. The word installs and expresses a condition of absolute relationality, but it also speaks to the contrasting condition or movement it presupposes and depends on: detachment and release. To judge by what the musical instances at hand bring into focus, Juliet incarnates the coiled motion of coupling and detachment, and it is precisely this resilient expressivity that makes her vocalized profiles captivating and unnerving, beyond capture: Juliet *incognita*.

My interest in tracking Juliet's musical affinity with energies of detachment stems from a desire to address some unstated complications to Adriana Cavarero's powerful diagnostic of the political import of the embodied uniqueness of the speaking voice, in her 2005 monograph *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. On Cavarero's account, for Juliet, the «embodied uniqueness» of the «loved one» expresses itself in «the physical, corporeal

element of the voice»<sup>1</sup>. For Cavarero, the key to a socially and politically reparative future for the lovers turns on the way the voices «resound according to the musical rhythm of the relation» they produce<sup>2</sup>. This rhythmic resonance, she argues, shelters the «bare uniqueness» of a primal erotic attachment that renders the «world of speech and names» a virtual «nothing» – a nothing that «allows us to imagine another story for the community of lovers who want neither to be separated nor to die»<sup>3</sup>. In a complementary vein, Paul A. Kottman has recently argued that Romeo and Juliet «experience freedom and self-realization as lovers, not only by negating» the external powers that initially individuate them as «family members or citizens or individual bodily creatures»<sup>4</sup>. The crucial severance, he argues, occurs in «the acts of mutual self-recognition that this negation makes possible»<sup>5</sup>.

Both Cavarero and Kottman carve out space for the decisive impact of detachment in *Romeo and Juliet*, but their view of the play's drive toward relational integration and reparation, prompted by the lovers' erotic awakening to each other, identifies detachment as the prophylactic sheath *between* the «bare uniqueness» of the lovers' relation and the «external powers» that lack the cognitive and affective equipment to understand the lovers' «acts of mutual self-recognition». Shakespeare's play, however, and the three musical case studies I have mentioned exhibit something less narratively tractable in the tale of «star-crossed lovers», and this is so because each expresses Juliet's fundamental and resilient affinity with detachment<sup>6</sup>. Each imagines Juliet as the free radical in the circulatory system of the worlds she inhabits. Each finds a way of suggesting that what Juliet sees and desires in Romeo – what captures her imagination through her conjunctive contact with him – is an open-ended interrogation of what it means to be in relation.

I begin not with Shakespeare's text, but with Berlioz's *symphonie dramatique*. The innovative features of the work (first performed in 1839, published in 1847) include not only the hybrid musical form – scored for chorus, solo voices, and orchestra – but also the absence of vocal parts for the two lovers. This deletion squares with Berlioz's stated aim to sever ties with crudely mimetic conventions

<sup>1</sup> A. Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. by P.A. Kottman, Stanford University Press, Stanford 2005, p. 238 (ed. or. *A più voci. Per una filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> P.A. Kottman, *Defying the Stars: Tragic Love as the Struggle for Freedom in "Romeo and Juliet"*, in «Shakespeare Quarterly», vol. 63, n. 1, 2012, p. 37.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Prol. 6, ed. by R. Weis («The Arden Shakespeare», III Series), Bloomsbury Publishing, London 2012. Hereafter, citations to the play are in text.

for setting a literary work to music. The consequence of this mandate is that the musical and verbal representation of the lovers' erotic embrace is conveyed through two abstracting gestures. In Part Two of the work, the balcony scene appears as an *adagio* for orchestra – a radical swerve from vocal personification that led one Parisian reviewer in 1839 to complain that Berlioz «had not understood Shakespeare!»<sup>7</sup>.

The Prologue, however, declares in advance the poverty of such a perspective. Here the score calls for a single anonymous alto voice, supported by orchestra and *petit chœur* (semi-chorus). The alto voice, instead of personifying a principal female character (Juliet, for example) or conveying narrative details of the lovers' adventure, delivers Berlioz's aesthetic manifesto on the mysterious affinity between the onset of first love, the articulation of poetic (and Shakespearean) genius, and the universalizing claims of musical, as distinct from verbal, discourse. The midpoint of the text is telling: «First love! Are you not above all poetry? Or rather are you not, in this vale of tears / that poetry itself of which Shakespeare alone had the secret / And which he took with him to heaven?»<sup>8</sup>. In his preface to the work, Berlioz explains the compositional corollary of this intuition, which expresses maximum detachment from the play's language in the *adagio*: «the very sublimity of this love made its depiction so dangerous for the composer that he needed to allow his imagination a freedom [to] resort [to] instrumental language, a language which is richer, more varied, less finite, and through its very imprecision incomparably more powerful»<sup>9</sup>. In 1847, after conducting a performance of the work in St. Petersburg, Berlioz identified the essential sublimity-effect of the music as «the apparition of Juliet, ever dreamt of, ever sought for, and never possessed; the revelation of the infinite in love and sorrow»<sup>10</sup>.

By the time of the premiere of Gounod's operatic adaptation of *Romeo and Juliet*, in 1867, Berlioz had entered a period of «rapidly deteriorating health», and it is unlikely that Berlioz heard the work<sup>11</sup>. Certainly, by comparison to the *symphonie dramatique* and the musical manifesto it incarnates, Gounod's opera is the more conventional piece. Yet, on its own terms, the opera gives musical

<sup>7</sup> *Memoirs of Hector Berlioz, From 1803 to 1865*, trans. by R. (Scott Russell) Holmes and E. Holmes, ed. and rev. trans. by E. Newman, Dover Publications, New York 1966, p. 231 (ed. or *Mémoires de Hector Berlioz*, Michel Levy, Paris 1870).

<sup>8</sup> See <https://www.youtube.com/watch?v=tsjiao0aYwY>. Performance by l'Orchestre National de France, directed by Daniele Gatti, mezzosoprano Marianne Crebassa. Recorded 18 September 2014, Théâtre des Champs-Élysées, Paris. For the text, see *The Hector Berlioz Website*, at <http://www.hberlioz.com/Libretti/Romeo.htm#avant>

<sup>9</sup> See <http://www.hberlioz.com/Libretti/Romeo.htm#avant>.

<sup>10</sup> *Memoirs* cit., p. 440.

<sup>11</sup> *Memoirs* cit., p. 532.

testimony to the disjunctive aspects of Juliet's sublime apparition. Here, the uncapturable trait turns on the musical challenge produced by Juliette's two signature pieces. The Act I ariette, popularly known as the *Waltz Song*, and the Act IV Scene and Air, the so-called *Poison Aria*, require two different types of vocal equipment. You can hear the difference, comparing the 1969 recording of the *Waltz Song* (in the original key of G major) by one of the leading French sopranos of the postwar era, Mady Mesplé, to the 2007 recording of the Metropolitan Opera's revival of Guy Joosten's production, with Anna Netrebko delivering a refulgent performance of the *Poison Aria*<sup>12</sup>.

The *Waltz Song* is a calling card of the *lirico-coloratura* soprano voice, and the ariette's opening lyrics («Je veux vivre dans ce rêve qui m'enivre») exemplify character traits associated with the *lirico-coloratura Fach*: youthful exuberance and insouciance. The *Poison Aria*, with its arching main theme set against a far more thickly orchestrated soundscape than the rat-a-tat pulse of the *Waltz Song*, gives us a woman deciding, heroically, to trust that the poison will not kill her (or worse, not work at all) and instead introduce a traumatic cut into the social fabric of Verona that will generate more hospitable – though as yet unknown – conditions for dwelling with others. In vocal terms, the *Poison Aria* lies within comfortable range of the *lirico-spinto Fach*, the full lyric voice that pushes toward dramatic soprano heft. If the Juliette of the *Waltz Song* just wants to have fun, the Juliette of the *Poison Aria* wants something altogether different and has the vocal chops to make it happen. This Juliette wants to be Tosca, the nervy *lirico-spinto* protagonist of Giacomo Puccini's 1900 operatic melodrama based on Victorien Sardou's 1887 play.

If this seems an overhasty leap, not so fast. To be sure, musical history tells us there is no mystery to the discrepancy between Juliet's two voices, no puzzle to solve. For one thing, opera composers in Gounod's era often followed long-standing practice by writing for specific singers, not infrequently with impresarios' investments attached. Gounod's career was famously bound up with the careers of Léon Carvalho, the *intendant* at the Théâtre-Lyrique, and his wife, soprano Marie Caroline Carvalho. It would be hard to overestimate the importance of Léon Carvalho in Gounod's career, for his promotion of Gounod's operas proved a decisive asset at a time when the Opéra and the Opéra-Comique, companies with a higher cachet, showed little interest in his work. Carvalho produced some of Gounod's most significant operas, notably *Faust*, in 1859;

<sup>12</sup> See <https://www.youtube.com/watch?v=5pMLofDqykY>, *Airs d'Opéra Français*, Orchestre National de l'Opéra de Paris, directed by Jean-Pierre Marty, soprano Mady Mesplé, *La voix de son Maître*, C-063-10411, 1969; and [https://www.youtube.com/watch?v=vwvd\\_2f5pTXc](https://www.youtube.com/watch?v=vwvd_2f5pTXc), telecast of *Roméo et Juliette*, directed by Plácido Domingo, soprano Anna Netrebko, Metropolitan Opera House, New York, 15 December 2007.

*Mireille* five years later, a work based on Frédéric Mistral's popular Provençal narrative poem, with a story that is more than a little evocative of Shakespeare's *Romeo and Juliet*; and, finally, in 1867, Gounod's version of Shakespeare's play.

Carvalho, in other words, gave Gounod his big break, helping to launch the composer's international success. It was Caroline Carvalho, however, who shaped Juliette's aural soundscape of detachment. She created all three soprano roles in the operas just mentioned, and all three roles underwent various degrees of alteration and disfigurement – through deletions, additions, and splicings – to suit the capacities and limitations of Carvalho's *lirico-coloratura* instrument<sup>13</sup>.

It bears recalling that Juliette's *Waltz Song* exists solely because Carvalho insisted, at the eleventh hour before the premiere, that Gounod write something into the role to showcase her phenomenal agility. She also insisted that he cut the *Poison Aria*, which exceeded her capacities. Gounod complied. The negotiation powerfully shaped the performance and recording history of the opera. The first relatively complete recording of the opera came surprisingly early, in 1912, with French soprano Yvonne Gall as Juliette. It is perhaps no accident that the first recorded testimony to Juliet's split-voiced persona should feature this soprano, for Gall, endowed with a substantial lower register and a secure top, was also a notable Tosca and eventually sang Wagner's Isolde. Over the course of the twentieth century, however, most live and recorded performances did not enable listeners to hear and see the complete Juliet – incarnated as a single body hosting split voices that express disparate musical ideas of the role.

The first performance of the *Poison Aria* at the Met did not occur until 1986, when American soprano Catherine Malfitano assumed the role. Malfitano's 1983 recording of the complete opera for EMI, under the direction of Michel Plason, ushered in the now-standard recording practice of including both the *Waltz Song* and the *Poison Aria*; so, too, the practice has become more common in live productions of the opera<sup>14</sup>. In sum, current performing practice makes it possible to appreciate the challenge of casting Juliet, which entails finding a soprano with the vocal agility, heft, and coloristic range to pull off the feat of incarnating – and selling – the composite musical idea of the giddy *ingénue* in Act I and the force of nature to be reckoned with in Act IV<sup>15</sup>.

Even though Gounod's musical idea is perhaps honored more in the breach than the observance, the idea nonetheless commands attention, because the bi-

<sup>13</sup> On Caroline Carvalho's voice and career, see S.M. Parr, *Caroline Carvalho and nineteenth-century coloratura*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 23, n. 1-2, July 2011, pp. 83-117.

<sup>14</sup> For example, Bartlett Sher's 2016 production of *Roméo et Juliette* for the New York Metropolitan Opera was transmitted to movie theaters globally in 2017 and again in 2018 as part of the Met's Live in HD platform.

<sup>15</sup> In the case of the 2007 Met production, Anna Netrebko's voice was arguably caught close to the right moment in her career (though the required trills are sketchy in both arias).

furcated sound world of Gounod's Juliette gives audible focus to an idea of Juliet that is also inscribed in Shakespeare's verbal portrait of the character, though the play's descriptive tactics are not as viscerally immediate as in Gounod's work. This shared idea of Juliet posits her as an assemblage of heteroclitic materials whose piecemeal composition stages the character as the incarnation of a dynamic of release, separation, and launch that harbors intimate proximity to the future-as-unknown.

Before turning to Gounod's scoring of this narratively recalcitrant surplus, I want to recall the germinating ground of the idea in Shakespeare's text. The most memorable passage appears in Juliet's summons to «civil night» (III, 2, 10): «Give me my Romeo, and when I shall die / Take him and cut him out in little stars, / And he will make the face of heaven so fine / That all the world will be in love with night / And pay no worship to the garish sun» (III, 2, 21-25). Here, Juliet's boundless impatience gives her intuitive access to a future that she feels more than sees with any precision. In this moment, she morphs, suddenly, into the architect of an Orphic and more genuinely Petrarchan revival than Romeo grasps earlier in the play, and she does so by voicing a poetics of detachment and generative dispersal precisely cued to the political transformation that may result. Romeo as such is more catalyst than transcendent *desideratum*.

She's wrong, of course, about how things will play out. Crucially, however, the instinct she voices is palpable from the moment of her weaning in the Capulet household. Recall the Nurse's slightly addled memory of the toddler's quick recovery from a painful fall, as she responds to the prompting of the Nurse's husband, who cajoles the young Juliet to say «Ay» to a distant future she cannot yet envision or understand – her falling backward, into sexual knowledge, on her wedding-night bed. To the Nurse, the comic irony is so rich – in part because she believes the promised happy end is imminent – that she can't help rehearsing the story of Juliet's «Ay» *ad nauseam*. The irony is richer than the Nurse knows, for there's a tell in the retelling. It lies in the fact that Juliet's «Ay», while it comes quickly, is not closely knit up with the tears. It is preceded by a break or pause that would be imperceptible were it not repeated several times over: «The pretty wretch left crying and said 'Ay'»; «And, pretty fool, it stinted [stopped] and said 'Ay'»; «To think it should leave crying and say 'Ay'»; «It stinted and said 'Ay'» (I, 3, 45, 49, 52). The intermittences of Juliet's rapid passagework – from crying to stinting to aying – convey an idea of Juliet's character as a punctuated – in musical terms, arpeggiated – gesture that opens onto the onset of the not-known, the unassimilated, and the perhaps unassimilable.

Gounod's librettists, Jules Barbier and Michel Carré, did not include this scene in the opera. The essential point survives, obliquely, in the vocal writing for Juliet in the *Waltz Song*, specifically in the pulsing pattern of quarter notes and quarter rests that Gounod uses to express a state of delighted youthful agi-

Je veux vi - - vre Dans ce

rè - - ve qui m'en - - i - - vre

Ex. 1. *Waltz Song* opening lyric, Charles Gounod, *Roméo et Juliette*, vocal score, G. Schirmer Opera Score Editions, G. Schirmer Inc., New York City (NY) 1986.

tation [ex. 1]. Putting this moment against the Nurse's memory-image of Juliet's crying-stinting-aying moment makes it clear how the *verbal* message of the *Waltz Song* overrides its rough equivalent in the play. In Shakespeare's text, the joke turns on the adults' impression of the toddler's at-once prescient and premature readiness to say «yes» to the undecipherable shape of the future (while the adults think they know precisely what lies in store). In the *Waltz Song*, however, Juliet is *just saying no* to the future and what she's been told to expect from it. The dream that intoxicates her is, simply and deliciously, youthfulness itself, cut off from the entanglement of erotic awakening and the marriage game. And the *musical* message of the ariette, with its recursive patter of quarter notes and quarter rests, corroborates the Peter Pan anthem of the lyrics by suggesting an endless reloop.

Nonetheless, those pesky quarter rests are not so easily brought into alignment with the verbal message of the ariette. The rests are, after all, quite literally fissures in the vocal line, and as such they cut against the grain of what the lyrics give room to imagine, by installing trace memories of what Shakespeare's Nurse intuitively recalls in her recall of the toddler's guileless embrace of the sheer contingency of what may come. Soundless echoes of stinting on the cusp of ay-ing, the fissures may be thought of as emptied-out acoustic spaces where something unpredicted, even something alien, may arrive – as indeed it does, in the Orphic bravura

of Juliet's «cut him out in little stars» (III, 2, 22) moment in Shakespeare's play, or the sudden emergence of the full-throated *lirico-spinto* voice in the *Poison Aria*.

In both works, Juliet's ecstatic launch into an arena of relational aspiration that *surpasses* her attachment to Romeo *per se* proves abortive. This is especially true of the opera, because Gounod's librettists drew on Thomas Otway's and others' precedent (which David Garrick's performing version of the play popularized on the English stage) – the notorious re-timing of Juliet's awakening – to introduce a poignant but dramatically compromised final duet for the doomed lovers<sup>16</sup>. The duet's sentimental appeal suppresses the radical insight, held elsewhere in Shakespeare's play and Gounod's score, that both agent and recipient of the action called love are transformed by that action not once and for all, but again and again, and that it is this punctuated drama that bridges the space between *who* the lovers discover themselves to be (ontology) and the aspired world that love's exemplary action may generate (politics), in a way that recognizes the indissoluble link between genuine action and risk or contingency.

This is where the 1936 film adaptation of Friml and Stothart's musical *Rose Marie* makes a remarkable contribution to the performing history of Shakespeare's play. The plot of the original musical is barely recognizable in the 1936 movie. In the musical, the titular heroine belongs to the settler class in a remote trapping village in Saskatchewan, and her love problems are mainly caused by her meddling brother, who wants her to move up in the world and marry a «wealthy city man» rather than stay attached to the object of her interest, a local miner. The 1936 movie turned the musical into a vehicle for MacDonald's appreciable singing talents. *Rose Marie* morphs into *Marie de Flor*, an opera star on an international tour that has taken her to Montreal, and her signature role is none other than Gounod's Juliette.

The movie begins with MacDonald's performance of the *Waltz Song* and then fast-forwards to the final eloquent moments of the dying lovers' duet, with the abbreviated arc establishing MacDonald's (and her character's) immersive identification with Gounod's heroine. The film's official trailer affords a very precise picture of this Juliette's capacity to break free from constraints. The scrolling text over the clip of MacDonald as Juliette in the *Waltz Song* reads: «With the applause of the world ringing in her ears, this beautiful opera singer left fame and fortune to travel alone through the uncharted wilderness»<sup>17</sup>. Such fearlessness is the translated legacy of the *Poison Aria* and the «Cut him out in

<sup>16</sup> On the popularity of David Garrick's adaptation of the play, see J. Marsden, *The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptation, and Eighteenth-Century Literary Theory*, University Press of Kentucky, Lexington 1995, p. 92.

<sup>17</sup> See [https://www.youtube.com/watch?v=bQmsJ-x7\\_G8](https://www.youtube.com/watch?v=bQmsJ-x7_G8).

little stars» speech. Yet, while the adventuring Marie de Flor appears to find true love in the personage of the rather stolid Royal Mountie Sergeant Bruce (the Nelson Eddy role), the unlikely pair's bond is no simple translation of the Romeo and Juliet story. Bruce's «caresses» may speak «the language of love», as the trailer's text proclaims, but his duty as Royal Mountie works otherwise – as it must, because of the inexorable circumstance the plot introduces into the narrative intrigue. What launches MacDonald's Juliette fearlessly into uncharted wilderness has nothing to do with any supposed proscription on fraternizing with the federal police force. Rather, it has everything to do with her desire to shield her outlaw brother, charged with armed robbery and murder, from the arm of the law, incarnated by Sergeant Bruce. *Rose Marie's* Juliette is heading into Antigone's ethical wilderness.

The film's narrative innovation and ideological provocation reside precisely here, in the dislocating crossing of Marie de Flor's and Bruce's respective affective commitments. The intervention of the imagined wilderness in all this is decisive, for the circumstance that precipitates Marie de Flor's erotic attachment to Bruce is not the «bare uniqueness» of their mutual self-recognition (to recall Cavarero's point), but rather the Royal Mountie's explanation of a languorous melody heard wafting across the North Woods of Ontario. «It's an old Indian legend», he says.

Once upon a time there was an Indian who loved an Indian girl of a different tribe, and their families were enemies – sort of a Romeo and Juliet affair – and that was supposed to be their call to each other... they were both sentenced to die. But the Indians say that their spirits still live in the happy hunting ground, and when a lover gives that call, they echo it, sending it on till it reaches the one he loves<sup>18</sup>.

The report of the legend does the trick. And MacDonald and Eddy have a mega-hit with their performance of *Indian Love Call*.

But several things have been lost in translation. First, the song has no pretensions to ethnomusical accuracy. Friml's musical idiom assembles a *mélange* of devices that had already become clichéd aural semaphores for a vaguely exoticized «musical Other» by the early twentieth century<sup>19</sup>. The semaphores include the song's signature «calling» motif, «with its ornamented descending figure and chromatic passing tones», which drifts into a «so-called gypsy or Hungarian scale (C-D)-F-E-C) whose first cadence lands on an augmented triad»<sup>20</sup>. The song's «only prominent specifically Indianist features are the repeated drone

<sup>18</sup> *Rose Marie*, directed by W.S. Van Dyke, Metro-Goldwyn-Mayer Corp., 1936, NTSC DVD Warner Archive, at 1:16:58 - 1:17:50.

<sup>19</sup> W.A. Everett, *Rudolf Friml*, University of Illinois Press, Champaign 2008, p. 45.

<sup>20</sup> *Ibid.*

fifths»<sup>21</sup>. It is worth noting that the far more assertive deployment of Indianist musical tropes occurs in the film's earlier and notorious *Totem Tom-Tom* episode, with its barrage of «drone fifths, strongly articulated repeated notes within pentatonic melodies, and a slitheringly chromatic counter-melody»<sup>22</sup>. Today barely watchable for its complicity in a posture of colonizing condescension toward indigenous cultures, the episode nonetheless warrants attention for its role in the developing rapport between the opera singer and the Mountie. The atavistic spectacle of pseudo-indigenous dance and music draws Marie de Flor and Bruce together in a shared viewing position as fascinated participants in a species of adventure tourism<sup>23</sup>.

The ersatz otherness of the *Indian Love Call* is at once subtler (less immediately obnoxious) and more provocatively suggestive of the film's perhaps unwitting grasp of the unpredictable legacies of attunement opened by Juliet's split persona. Put simply, the love between the Royal Mountie and his Juliette does not corroborate Berlioz's intuition of Shakespeare's Juliet as the apparition of the sublime secret of the infinite. Nor does it corroborate more recent critical reflections on the lovers' «embodied uniqueness» that gives their erotic attachment potency as a catalyst for transformative action. Instead, we see and hear the seductive force of a double mediation – a distorted or transfigured echo of Juliette's split voices in Gounod's opera. The reported legend and diffused exoticism of the *Indian Love Call* enable Sergeant Bruce and Marie de Flor to pretend that are participating in the universalizing reach of the desire expressed in the Romeo and Juliet story. The moment enables them to enjoy the *je ne sais quoi* of mystified identification with an indigenous culture, without having to pause over the predatory machinery of colonial territorialism that made the local legend so easy to assimilate in the first place. But the lie running through all this is the fact that Sergeant Bruce and Marie de Flor are not *star-crossed* in their mutual desire. They are at cross-purposes, with very different senses of the weave of affective attachments and ethical convictions that must be assumed, and negotiated, to achieve a livable world. The problem is not simply that Tybalt's surrogate (Marie de Flor's outlaw brother) triggers the affective and ethical crux. The problem is that the material reality of the wilderness into which Marie de Flor ventures raises the stake of the crux exponentially. *Rose Marie* transforms *Romeo and Juliet* into *Juliet and ?*.

Astonishingly, the film recognizes this, in the episode that precedes the final, sentimental reunion of the two lovers. Here, Marie de Flor returns to her operatic career, having been betrayed by her Romeo, Sergeant Bruce, who executes

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> See <https://www.youtube.com/watch?v=RgsxJTbQdwY>.

the law. She returns, however, not to Gounod's Juliette, but to Puccini's Tosca, the *lirico-spinto* role that Gounod's Juliette adumbrates in the *Poison Aria*, and whose passion for a redeemed future leads the protagonist (Tosca) to radical acts of political resistance with Grand Guignol effects – an escape plot with a faked execution that turns out to be real, a desperately contrived murder, and a bravura suicide. Where is Juliet in all this? The film shows us precisely where. It is the film's most riveting sequence<sup>24</sup>. The episode shows MacDonald's Juliette, now morphed into Tosca, and seriously over-parted in the role, unable to go to the hilt in the performance. Why? Because of the *Indian Love Call*, which enters the performance as an aural hallucination. Here, MacDonald's Juliette cum Tosca is not simply remembering lost love. The surreal duet between Puccini's and Friml's music tells us that what is she is haunted by is the fracture between conflicting gauges of erotic and political aspiration and the collateral messiness of execution or achievement, in both personal and political arenas.

With this episode, *Rose Marie* adds a sixth act to *Romeo and Juliet*, one that captures a vexed historical legacy borne of the hidden contradictions built into the play's and its musical adaptations' reparative dream. To see how this is so, we need only remember the taxing piece Gounod wrote into his musical portrait of Juliet. In the *Poison Aria*, as she navigates between the vocal soundscapes of *coloratura* and *spinto*, Gounod's Juliette finds her way to a voice that says «Ay», thrillingly, to a memory-image of Romeo that has become indissolubly fused with the blind hand of chance. MacDonald's Juliette-Tosca finds her way into, and collapses under the burden of, a more sobering discovery. In retrospect, the blind hand of chance is not innocent. Its wilderness is already occupied. Now that's an ending.

<sup>24</sup> See <https://www.youtube.com/watch?v=D0mMm6U0oV8>.



Vincenzina C. Ottomano

Oltre l'opera: la «teatralità trasfigurata»  
di *Romeo and Juliet* nella poetica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

Se si volesse tracciare una parabola dell'interesse e della fascinazione suscitata da Shakespeare sulla poetica di Čajkovskij, si dovrebbe immaginare un'iperbole che si dirama nel tempo e definirebbe un'immagine "geometrica" per nulla lineare, né equidistante dal punto fisso, dal fuoco dell'orizzonte del compositore: al contrario si diramerebbe in progetti portati a termine come l'Ouverture-fantasia *Gamlet* (*Amleto*, 1888) e la musica di scena derivata (1891) o la fantasia *Burja* (*La Tempesta*, 1873); in idee rincorse e mai raggiunte come quella di scrivere un'opera tratta da *Othello* (1876/1877 su libretto di Vladimir Stasov); infine in ripensamenti e desideri soddisfatti a fatica, quale quello di trasporre musicalmente *Romeo and Juliet*.

Scrivo "ripensamenti" e "a fatica" intendendo non solo le tre tappe 1869, 1870, 1880 che hanno segnato la nascita di tre versioni distinte dell'Ouverture<sup>1</sup>, ma anche pensando alla costanza con cui Čajkovskij torna a parlare della *pièce* shakespeariana con osservazioni che riguardano *Romeo e Giulietta* in sé, la sua messa in musica da parte di altri compositori (Berlioz e Gounod)<sup>2</sup>, l'urgenza di fare della *pièce* qualcosa di "teatrale".

<sup>1</sup> Tutti gli esempi musicali analizzati nel corso del saggio fanno riferimento all'edizione *P.I. Čajkovskij. Polnoe sobranie sočinenij* [Opere complete], vol. XXIII, Muzgiz, Moskva 1950. Qui sono riprodotte nell'ordine la partitura della versione 1869 (pp. 3-86; di qui in poi indicata con la sigla PSSa), quella definitiva del 1880, che coincide con la seconda versione del 1870 fino alle battute finali del secondo movimento (pp. 89-195; di qui in poi indicata con la sigla PSSb), e il solo finale della versione 1870 (batt. 460-539; di qui in poi indicata con la sigla PSSc).

<sup>2</sup> Cfr. la lettera di Čajkovskij alla sua amica epistolare e mecenate Nadežda von Meck del 23 maggio/4 giugno 1878: «In essi Shakespeare è deformato e distorto al limite del vergognoso», in *P. I. Čajkovskij. Polnoe sobranie sočinenij* cit., Tom VII: *Pis'ma* (1878) [vol. VII: *Lettere* (1878)], pp. 276-278. Nel presente saggio si è volutamente evitato di ricorrere all'unica raccolta italiana della corrispondenza del musicista (A. Orlova, *Čajkovskij. Un autoritratto*, Edt, Torino 1993; ed. or. *Tchaikovsky. A self portrait*, Oxford University Press, New York 1990) in quanto lacunosa e inaffidabile. Ogni citazione, se non diversamente specificato, è stata controllata sull'edizione originale e tradotta in italiano da chi scrive. Ogni lettera, inoltre, è corredata dalla doppia datazione (calenda-

Un'idea fissa, dunque, accompagnata sempre da un sottile senso di disagio nei confronti di questo capolavoro del teatro elisabettiano. *Romeo and Juliet* rappresentava in effetti un soggetto assolutamente nelle corde del poco meno che trentenne Čajkovskij, per molti versi addirittura affine alle storie che di lì a poco avrebbero infiammato la stagione più matura della sua produzione teatrale. Un amore impossibile, un conflitto in cui i personaggi sembrano dominati da un destino ineluttabile, l'incapacità di agire accomunano tanto Romeo e Giulietta quanto Tat'jana, Onegin e Lenskij, in *Evgenij Onegin*, ma anche Hermann e Liza in *Pikovaja Dama*. Eppure, è proprio l'idea di dramma o la specificità del dramma shakespeariano che Čajkovskij percepirà sempre in maniera conflittuale, in una tensione tra la ricerca di una teatralità manifesta e un bisogno di liberarsi dal teatro stesso. È significativo, inoltre, che a distanza di otto anni dalla revisione dell'Overture Čajkovskij incominci a lavorare alla scena del duetto del secondo atto di Shakespeare per un progetto operistico, lasciando però i due amanti in un imperituro abbozzo<sup>3</sup>.

L'inquietudine che accompagna Čajkovskij negli anni che attendono alla composizione dell'Overture rispecchia diversi aspetti della sua personale vita artistica e della vita musicale russa vista in una prospettiva più ampia. I progetti operistici portati a termine intorno alla fine degli anni Sessanta si erano rivelati fallimentari, tanto che sia la partitura di *Voevoda* (1867) sia quella di *Undina* (1869) furono letteralmente distrutte dal compositore. Non meno problematici erano i risultati ottenuti fino a quel momento nel campo sinfonico e orchestrale: nel 1866 Anton Rubinštejn si era rifiutato di eseguire la sua Overture in Do minore, mentre la Prima Sinfonia restava sostanzialmente una composizione in cerca di una sua forma soddisfacente (un "cantiere" aperto che terminerà solo nel 1874 dopo almeno due revisioni). Se si scorre il catalogo delle opere čajkovskijane, altri due lavori prima di *Romeo e Giulietta* appaiono legati al genere della musica a programma: l'Overture *Groza* [L'uragano] sull'omonimo dramma di Ostrovskij, che non venne mai eseguita durante la vita del musicista, e ancora *Fatum*, poema sinfonico anch'esso ripudiato dal suo autore subito dopo la prima esecuzione. Čajkovskij era all'epoca un giovane compositore fresco di diploma al Conservatorio di San Pietroburgo che aveva appena accettato un

rio giuliano/gregoriano). Uno degli strumenti di consultazione e di facile accesso a una larga parte dell'epistolario čajkovskijano è oggi il sito <http://en.tchaikovsky-research.net>, che pubblica il testo delle lettere in lingua originale con a fronte, in buona parte dei casi, la traduzione inglese.

<sup>3</sup> Probabilmente Čajkovskij fu occupato dal progetto di un'opera sul soggetto di *Romeo and Juliet* – sul testo in traduzione russa di Aleksandr Sokolovskij – fra il 1878 e il 1881, anni che coincidono con la terza gestazione dell'Overture. I frammenti superstiti del duetto furono completati e orchestrati da Sergej Taneev e la scena fu quindi eseguita per la prima volta nell'ottobre 1894 a San Pietroburgo. Per un'analisi dettagliata si veda E. Bender, *Čajkovskijs Programmusk* («Čajkovskij-Studien», vol. XI), Schott, Mainz 2009, pp. 149-164.

impiego come insegnante di armonia nelle classi promosse dalla Società musicale russa di Mosca. Un giovane compositore che cercava un suo ruolo nel variegato mondo musicale del suo paese, tra le figure dominanti di Nikolaj e Anton Rubinštejn i quali perseguivano un concetto ben preciso di professionalizzazione musicale nel solco della tradizione classica tedesca, e all'opposto la "resistenza", la Mogučaja Kučka, il possente gruppetto che rifiutava ogni forma di accademismo in nome di una sorta di immanenza dello spirito russo nelle strutture della musica popolare, della tradizione letteraria, della lingua, senza respingere al contempo l'influenza di compositori (anch'essi in un certo senso "di rottura") quali Liszt, Berlioz o Schumann.

È proprio sul crinale di questi due antitetici orientamenti della musica russa di metà Ottocento che si collocano le prime composizioni significative di Čajkovskij e i risultati alterni, così come gli insuccessi e le stesse insicurezze del compositore sono da leggersi come riflesso di una ricerca costante, all'interno di questa polarità, di un proprio orizzonte estetico.

La metà degli anni Sessanta è segnata effettivamente da un avvicinamento di Čajkovskij al "possente gruppetto" e da un'influenza crescente soprattutto del leader ideologico del gruppo, Milij Balakirev, su molte delle sue scelte compositive: Čajkovskij gli dedicò *Fatum* ed è con tutta probabilità a causa delle sue aspre critiche che il compositore ne distrusse la partitura. Lo stesso Balakirev, come vedremo, giocò un ruolo fondamentale nella genesi di *Romeo i Džul'etta*, così come Vladimir Stasov fornì a Čajkovskij l'ispirazione e il programma per la fantasia *Burja* di pochi anni più tardi<sup>4</sup>. Su questo sfondo si staglia la difficoltà di "collocare" l'Ouverture all'interno della produzione coeva e successiva di Čajkovskij. Ancora più complesso risulta il tentativo di un'esegesi che faccia i conti con aspetti che riguardano il pensiero del compositore sulla musica a programma, il suo rapporto con Balakirev, la concezione delle strutture e delle tecniche musicali impiegate.

Forse proprio la conoscenza *ex post* della spiccata sensibilità drammatica e della raffinatezza di Čajkovskij operista ha spinto diversi studiosi (a dir la verità la bibliografia scientifica a questo proposito è sorprendentemente tutt'altro che sterminata) a esagerare sull'aspetto "contenutistico" dell'Ouverture che, come vedremo, non fu corredata da un programma vero e proprio<sup>5</sup>. Non di meno l'in-

<sup>4</sup> Per un ottimo compendio biografico ed estetico sul compositore si legga la recente monografia di P.R. Bullock, *Pyotr Tchaikovsky*, Reaktion Books, London 2016.

<sup>5</sup> Si veda ad esempio quanto discusso da A. Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, Schirmer Books, New York 1991, p. 119; T. Jackson, *Tchaikovsky: Symphony No. 6 ("Pathétique")*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 51-52; D. Brown, *Čajkovskij. Guida alla vita e all'ascolto*, Il Saggiatore, Milano 2012, pp. 62-65 (ed. or. *Tchaikovsky: The Man and His Music*, Pegasus, New York 2007, pp. 51-53); e l'intero capitolo III in Bender, *Čajkovskij's Programmusik* cit., pp. 107-189; M. Pawłowska, *The Story of Romeo and Juliet Liberated from Words:*

interpretazione è talvolta condizionata dall'evidente differenza di atteggiamento che Čajkovskij dimostra in composizioni quali *Francesca da Rimini*, *La tempesta*, *Manfred*, in cui il programma, spesso approntato dallo stesso compositore, ha un ruolo molto più esplicito e per molti tratti univoco nell'elaborazione musicale.

Quasi come se la frustrazione delle domande alle quali non ci sarà mai risposta («Perché non un'opera? Perché non un programma “scritto”?») potesse essere compensata da una serie di ipotesi, a volte anche ben articolate, sull'associazione dei temi a taluno o talaltro personaggio, sull'ossatura della composizione in forma sonata, sulla stessa organizzazione dei temi come entità semantiche in grado di *sopperire* alla mancanza delle parole o di una scena.

Diversa è la prospettiva se capovolgiamo i termini della questione; ossia se si mette da parte il pur legittimo interesse del “cosa vuol raccontare Čajkovskij” (livello della storia) e si sposta il centro della discussione su una domanda, a mio vedere, molto più interessante: cioè “come vuol raccontare Čajkovskij” (livello del discorso).

### Una drammaturgia dei contrasti (versione 1869)

Ho accennato alla legittimità del “cosa”, e quindi del contenuto del programma, perché effettivamente i documenti a nostra disposizione parlano da sé, forse insistono addirittura in maniera troppo manifesta sul livello della ‘storia’.

Come già accennato, lo spunto a concepire un lavoro orchestrale basato su *Romeo and Juliet* fu dato a Čajkovskij da Milij Balakirev. A quanto pare, non si trattò solamente di un'idea quanto di un programma dettagliato, unito a un canovaccio strutturale della musica. Seppure il programma (ammesso che ce ne sia stato uno) non sembra essere sopravvissuto, la testimonianza di Nikolaj Kaškin, collega di Čajkovskij al conservatorio moscovita e suo intimo amico, ne riporta con dovizia di dettagli il contenuto. Balakirev nella tarda primavera del 1869 soggiornò a Mosca e frequentò assiduamente Čajkovskij e lo stesso Kaškin, con i quali si intratteneva in lunghe passeggiate:

In una di queste occasioni, Balakirev deve aver sviluppato il piano di un'ouverture *Romeo e Giulietta* per Čajkovskij, o almeno la mia memoria lo associa al ricordo di uno splendido giorno di maggio, a una foresta verdeggiante e ad alti pini sotto i quali passeggiavamo. Balakirev aveva già una certa familiarità con l'attitudine di Čajkovskij e scoprì che il soggetto gli era del tutto congeniale. Inoltre, lo stesso Balakirev sembrava piuttosto entusiasta di questo argomento, perché presentava il piano del lavoro

con tale chiarezza e dettagli come se lo avesse già in mente. Questa bozza di programma, che si rifaceva alla forma sonata, consisteva per prima cosa in un'introduzione dal carattere religioso (Padre Lorenzo), quindi in un *Allegro* in Si minore (Balakirev aveva già impostato l'impianto tonale) che dipingeva l'inimicizia tra i Montecchi e i Capuleti con le loro liti per le strade, le risse, ecc. Seguiva una transizione con l'amore di Romeo e Giulietta (secondo tema in Re bemolle maggiore) e la chiusura dell'esposizione del soggetto e dei temi. Il cosiddetto Sviluppo, cioè il confronto fra i temi in diverse forme e combinazioni, si concludeva con la ripetizione dell'Esposizione, che nel linguaggio tecnico è detta Ripresa, in cui appaiono il primo tema dell'*Allegro* nella sua forma originale e il tema dell'amore questa volta in Re maggiore. Tutto finisce con la morte degli amanti<sup>6</sup>.

Le memorie di Kaškin, pubblicate per la prima volta tre anni dopo la morte di Čajkovskij, sono per molti versi attendibili, anche se i particolari delle tonalità, così come il dettaglio della struttura formale, lasciano propendere più per una memoria filtrata e probabilmente subordinata alla conoscenza a posteriori di quella partitura.

Ad ogni modo, le sue reminiscenze sono parzialmente confermate dalla corrispondenza tra Balakirev e Čajkovskij, soprattutto in due importantissime lettere, rispettivamente del 28 ottobre/9 novembre 1869 e del 17/29 novembre 1869.

Nella prima, Čajkovskij informa l'amico che l'Ouverture è per lo più abbozzata e che ha seguito gran parte delle indicazioni di Balakirev:

La mia ouverture procede abbastanza rapidamente, e se nel frattempo non ci saranno impedimenti, spero di terminarla nell'arco di un mese e mezzo. Quando uscirà dal mio grembo vedrà che, al di là di quello che ne verrà fuori, una parte considerevole di ciò che Lei mi ha consigliato di fare è stata realizzata secondo le Sue istruzioni. In primo luogo, l'impianto generale è Suo: un'introduzione che rappresenta il frate, la rissa – Allegro, e l'amore – secondo tema; in secondo luogo, le modulazioni sono le Sue: l'introduzione in Mi maggiore, l'Allegro in Si minore e il secondo tema in Re bemolle maggiore<sup>7</sup>.

Nella seconda lettera, quando la prima stesura dell'Ouverture era terminata e pronta per essere eseguita (effettivamente Balakirev non vedrà mai gli schizzi della composizione che riceverà solo poco avanti alla prima esecuzione), Čajkovskij invia i temi principali ricopiandoli dalla sua partitura e accompagnandoli da didascalie [fig. 1]:

<sup>6</sup> N. Kaškin, *Vospominanija o P.I. Čajkovskom*, Jurgenson, Moskva 1896, p. 63; traduzione italiana a cura di chi scrive. Disponibile in traduzione tedesca: *Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowski*, Kuhn, Berlin 1999, p. 74.

<sup>7</sup> P.I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij* cit., Tom V: *Pis'ma (1848-75)* [vol. V: *Lettere (1848-75)*], pp. 180-181.

Sarà probabilmente un po' sorpreso di scoprire che la mia ouverture non solo è pronta, ma la stanno già copiando in modo che possa essere eseguita in uno dei prossimi concerti. Gliela invierò solo se, dopo che l'avrò ascoltata io stesso qui [a Mosca], le troverò un qualche merito. [...] Alla fine della lettera Le mando i temi principali, ma non di più per il momento. In seguito, Le invierò una copia della partitura che naturalmente porta una dedica a Lei<sup>8</sup>.

Fig. 1. I. Tema dell'introduzione; II. Tema *Allegro*; III. Temi dell'amore.

Le due lettere ci lasciano dunque tracciare alcuni punti fondamentali. Nella prima, in prospettiva del racconto, Čajkovskij (seguendo Balakirev) estrae da Shakespeare tre unità fondamentali: Frate Lorenzo, la rissa, l'amore. Allo stesso tempo è la narrazione stessa, in queste tre unità, che è per così dire decostruita. Se si considera l'architettura della trama di Shakespeare, si nota non solo una prolessi narrativa (Frate Lorenzo in realtà appare solo nella scena III dell'atto secondo, le risse sono due, le scene d'amore sono anch'esse due, situate quasi

<sup>8</sup> Ivi, pp. 184-187.

a chiasmo nella scena II dell'atto secondo e nella scena V dell'atto terzo) ma anche una sorta di condensazione del contenuto shakespeariano: solo uno dei temi connota un personaggio, mentre gli altri due si riferiscono rispettivamente a una situazione propriamente diegetica (la rissa come metafora dell'odio fra le due famiglie veronesi) e a una situazione emozionale (l'amore come nodo fondamentale del dramma).

Diverse le considerazioni che suscita la lettura della seconda missiva: nella nomenclatura dei tre temi, solo il terzo, suddiviso in due frasi *a* e *b*, mantiene un riferimento preciso a un significato extramusicale – l'amore – mentre i primi due sono classificati più genericamente come unità musicali caratterizzanti rispettivamente l'Introduzione e l'inizio del secondo movimento dell'Overture (*Allegro giusto*).

Se quindi da un lato Čajkovskij pare progressivamente deviare da un programma prestabilito, è la retorica stessa usata dal compositore che può indurre ad associare la struttura musicale ai significati extramusicali che *a priori* sono desunti dai documenti superstiti o condizionati dalla storia ricettiva del pezzo, e quindi già noti tanto all'ascoltatore tanto agli studiosi.

Un esempio eloquente in questo senso è la scelta di costruire l'inizio dello sviluppo sul fugato del primo tema dell'*Allegro* (il cosiddetto tema della faida) [es. 1]. Qui non è solo una questione di uso della tecnica, in omaggio ai "grandi" del classicismo tedesco e ai freschi studi di conservatorio con Nikolaj Zarembo. La scelta di questa forma contrappuntistica rimanda nell'immaginario collettivo all'idea di un combattimento, del reciproco rincorrersi, la «rissa» tra i Capuleti e i Montecchi evocata nella lettera citata, e più o meno implicitamente ricalca la strada già percorsa da Berlioz che apriva la sua sinfonia drammatica *Roméo et Juliet* («Introduction instrumental: Combats – Tumulte – Intervention du Prince») proprio con un *Allegro fugato*.

Il principio dell'opposizione, in questa sezione, valica effettivamente gli stessi confini segnati dal genere della fuga ed è assunto a principio costitutivo. Čajkovskij è molto attento a non deformare il materiale tematico che è sì variato ma rimane per lo più distinguibile nel suo aspetto melodico e ritmico. Secondo una delle tecniche più care al compositore, infatti, i temi non sono sottoposti tanto a un processo di variazione metrica e diastematica, quanto amplificati tramite la loro reiterazione e trasposizione. Un procedimento, questo, che qui è naturalmente coadiuvato dall'espedito tecnico della fuga. Piuttosto è nell'orchestrazione che Čajkovskij porta avanti un vero e proprio sviluppo musicale: nel fugato iniziale l'orchestra significativamente si divide in due – gli archi e i legni – e le quattro entrate del tema sono affidate sempre a "coppie timbriche" delle rispettive famiglie. Cosicché la prima esposizione del soggetto è nelle voci di contrabbassi, violoncelli e fagotti, ai quali si aggiungono progressivamente e *a due* viola e clarinetto I, seguiti da violino II e oboe, infine violino I e clarinetto I.

The musical score for Example 1, measures 245-252, is presented in three systems. The first system features Clarinet I (Cl. I.), Bassoon (Fg.), and Arches (Arch.). The Clarinet I part begins with a key signature change to one flat (B-flat major) and a time signature of 3/4. The Bassoon part is marked *mf*. The Arches part is marked *arco* and *mf*, with the instruction "[ senza sord. ]". The second system includes Clarinet I (Cl. I.), Arches (Arch.), and Oboe I (Ob. I.). The Clarinet I part has a rehearsal mark "250". The Arches part continues with *arco* and *mf*. The Oboe I part is marked *mf*. The third system features Clarinet I (Cl. I.) and Arches (Arch.). The Clarinet I part is marked *mf*. The Arches part continues with *arco* and *mf*, with the instruction "[ senza sord. ]".

Es. 1. PSSa, batt. 245-252.

La stessa ripresa del secondo tema (PSSa, batt. 286-293; il cosiddetto “primo tema dell’amore”), in forma sì diminuita ma perfettamente riconoscibile nella distintiva tonalità di Re bemolle maggiore, sorprende più per il colore scuro e

inedito che assume nel registro di corni, trombe e trombone che per la sua morfologia solo leggermente alterata.

Questo principio compositivo vale anche per l'ultima sezione dello sviluppo in cui, enfaticamente annunciato da un rullo di tamburi, il tema dell'Introduzione fa la sua apparizione combinandosi per la prima volta con gli altri due. Qui è la densità armonica che crea una tensione rispetto alla scrittura della prima parte<sup>9</sup>. La concatenazione di settime diminuite e l'intreccio delle voci, che indugia sulla dominante prima di risolvere alla tonalità di Si minore della Ripresa, creano la sensazione più di un'accumulazione progressiva del materiale sonoro anziché di una sua vera e propria elaborazione (PSSa, batt. 310 sgg.).

Al contrario, è nell'ultima parte dell'Ouverture che il materiale tematico subisce una significativa metamorfosi quasi a suggellare il capovolgimento tragico dell'intreccio. Non è solo l'indicazione agogica dell'ultimo tempo che eloquentemente segnala un *Tempo di marcia* (una marcia funebre?) ma, quanto meno, è ancora una volta la trama musicale, tutta giocata su simmetrie, corrispondenze e antinomie timbriche a rinforzare l'idea di una narratività incentrata sul "contrasto".

Nel *Moderato assai*, infatti, sul lungo pedale di dominante Fa# in contrabbassi e tuba si staglia la testa del cosiddetto primo tema dell'amore presentato sì nello stesso colore orchestrale della sua prima apparizione (corno inglese e viola) ma alterato melodicamente dal salto d'ottava – anziché di sesta nella configurazione originale – e immediatamente scurito dalla sua riproposizione in fagotto primo e violoncello. Inoltre, il senso di "trasformazione" e deformazione del discorso musicale è ancor di più accentuato dal tappeto sonoro dei tromboni che intonano una variazione del secondo tema dell'amore per la prima volta nelle regioni più gravi dell'orchestra [es. 2].

Lo stesso effetto di "straniamento" è ottenuto nel successivo e ultimo movimento dove è il tema dell'Introduzione a subire una metamorfosi semantica. Anche in questo caso Čajkovskij mantiene il colore dei legni (clarinetti e fagotti in analogia al fagotto solista del primo tempo), ma l'accompagnamento in "tempo di marcia" dell'ostinato dei timpani e il cambiamento radicale della tonalità, dal Mi maggiore dell'inizio al Si minore di questa sezione annullano l'effetto di luminosità che il tema aveva nell'Introduzione.

In sostanza, nell'arco dell'intera composizione Čajkovskij crea una sorta di "drammaturgia dei conflitti": nella tecnica (l'unisono omoritmico dell'esordio, il fugato dell'esposizione), nella forma in cui i temi sono trattati (dalla rinuncia a una vera e propria elaborazione nello sviluppo fino alla deformazione nel finale) e infine nell'orchestrazione, che procede per così dire per "blocchi timbrici".

<sup>9</sup> Cfr. Bender, *Čajkovskijs Programmusik* cit., p. 137.

Moderato assai 410

Cl. I.  
Fg.  
Cr.  
Trbn. e Tb.  
G. c.  
Vle  
Vo.  
Cb.

Allegro moderato (Tempo di marcia) 420

Cl.  
Fg.  
Tp.

430

Cl.  
Fg.  
Tp.

Es. 2. PSSa, batt. 407-430.

E forse è proprio l'uso specifico di questa grammatica – in verità alquanto “scolastica” – che può suggerire associazioni mimetiche tra la musica e il programma prestabilito: l'esposizione come presentazione dei conflitti principali –

la faida e l'amore –, lo sviluppo come l'intrecciarsi di amore e odio, il finale con l'epilogo tragico dei due amanti di Verona (*Moderato assai*) e il corteo funebre di quest'ultimi (*Allegro moderato* [*Tempo di marcia*]).

### Una drammaturgia dell'attesa (versioni 1870 e 1880)

Tutto quanto discusso nel paragrafo precedente riguarda però esclusivamente la prima versione dell'Ouverture. Bisogna infatti osservare che la maggior parte degli studiosi ha prestato poca attenzione alle differenze sostanziali che intercorrono nelle tre stesure della composizione. Se si esclude la monografia interamente dedicata ai lavori čajkovskijani “a programma” di Elisabeth Bender<sup>10</sup>, che offre un'analisi musicale minuziosa di ogni singolo pezzo, non risulta un'indagine approfondita sulle conseguenze – in una prospettiva ermeneutica – delle revisioni alla partitura, tanto riguardo all'aspetto programmatico del pezzo tanto, più in generale, alla sua potenziale costruzione drammaturgica.

Per comprendere quanto determinante possa essere il passaggio soprattutto dalla prima alla seconda versione, e quindi il significato dei cambiamenti operati da Čajkovskij, bisogna fare un passo indietro e tornare alla famosa lettera del compositore (17/29 novembre 1869) in cui inviava a Balakirev i temi principali della sua Ouverture.

La risposta e le critiche di Balakirev arrivarono circa due settimane dopo con una lettera del 1/13 dicembre 1869:

Dato che è già terminata, ritengo ammissibile dirLe francamente le mie opinioni sui temi che mi ha inviato. Il tema d'apertura non è affatto di mio gusto. Forse quando sarà realizzato completamente raggiungerà un certo grado di bellezza, ma scritto così spoglio come me lo ha mandato non comunica né bellezza né forza, e nemmeno descrive il personaggio di Frate Lorenzo come sarebbe necessario. Qui dovrebbe esserci qualcosa come i corali di Liszt (*Der nächtliche Zug* in Fa diesis [recte: Do diesis minore], *Hunnenschlacht* o *Die Heilige Elisabeth*), con un carattere di cattolicesimo antico. Ma il Suo tema in Mi maggiore ha invece un carattere completamente diverso – il carattere dei quartetti di Haydn, quel genio della musica piccolo-borghese che fa venire una gran sete di birra. Per il Suo tema in Si minore, questo non è un tema, ma una bellissima introduzione a un tema, e dopo l'irrompere del Do maggiore c'è sicuramente bisogno di una forte ed energica idea melodica. Suppongo che ci sia. Il secondo tema in Re bemolle è molto bello, anche se un po' debole, ma la prima melodia in Re bemolle affatto deliziosa. La suono spesso e voglio tanto baciarLa per questo. Qui ci sono la tenerezza e la dolcezza dell'amore. Quando la suono, poi La

<sup>10</sup> Bender, *Čajkovskijs Programmuskik* cit.; si veda inoltre quanto esposto da D. Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, vol. I: *The Early Years (1840-1874)*, Victor Gollancz, London 1978, in particolare pp. 185-195.

immagino mentre giace nudo nella vasca da bagno e la [Desirée] Artôt-Padilla<sup>11</sup> in persona Le lava il pancino con calda schiuma di sapone profumato. C'è solo una cosa che dirò contro il tema: c'è assai poco d'intimo amore spirituale, ma solo un appassionato languore fisico (persino con una leggera tinta italiana)<sup>12</sup>.

In un primo momento Čajkovskij non reagisce direttamente alle osservazioni di Balakirev; solo dopo la prima esecuzione del lavoro (4 marzo 1870, diretto da Anton Rubiňštejn) e un lungo viaggio tra la Germania e Interlaken, in Svizzera, annuncia di aver revisionato la partitura ma indugia ancora prima di inviarla al suo mentore. Sempre con un sottile velo di timore reverenziale nei confronti del giudizio di Balakirev, scrive:

Temo che potrebbe essere insoddisfatto, ma per favore, eseguitemela [l'Ouverture] lo stesso. Lei avrebbe voluto un'introduzione alla maniera religiosa del *Faust* di Liszt. Ciò non è successo. Nell'Introduzione volevo rappresentare un'anima sola che lotta con sé stessa rivolta verso il cielo. Ci sono riuscito? Non lo so! Forse il finale non corrisponde pienamente alle Sue richieste, ma in ogni caso è meglio di prima<sup>13</sup>.

In generale, nel 1870 la partitura si amplia nelle proporzioni, Čajkovskij riscrive interamente l'Introduzione, lascia intatta l'Esposizione, riorchestra parte della Ripresa e ristruttura radicalmente sia lo Sviluppo sia il finale. Riferendoci in modo specifico all'ultima lettera citata, afferma di aver disatteso il consiglio di Balakirev, ma il nuovo tema è effettivamente concepito in forma di corale a quattro voci su una melodia dal colore modale, esposta per la prima volta in clarinetti e fagotti, e seguito da una sovrapposizione progressiva degli archi e dei corni che hanno la funzione di transizione alla tonalità di Re bemolle maggiore e di allargare lo spazio sonoro omofonico del corale [es. 3]. Čajkovskij dunque accoglie in realtà le istanze critiche alla prima versione dell'Ouverture e procede, se vogliamo, nella direzione dei suggerimenti di Balakirev confezionando effettivamente un'introduzione dal «carattere religioso». Allo stesso tempo però, nelle parole del compositore, nuovamente non compare alcun riferimento specifico alla figura di Padre Lorenzo immaginata da Balakirev, che è sostituita da una nuova – e più indeterminata – situazione emozionale: «un'anima sola che lotta con sé stessa rivolta verso il cielo».

<sup>11</sup> All'epoca Čajkovskij era particolarmente infatuato dal mezzosoprano belga. Per una chiara e concisa descrizione della loro relazione si veda D. Redepenning, *Peter Tschaikowsky*, C.H. Beck, München 2016, pp. 26-28.

<sup>12</sup> M.A. Balakirev, *Vospominanija i pis'ma* [Ricordi e lettere], Muzgiz, Leningrado 1962, pp. 145-146; cit. in italiano in Brown, *Čajkovskij. Guida alla vita* cit., pp. 60-61.

<sup>13</sup> Lettera scritta tra il 20 ottobre / 1° novembre e il 23 ottobre / 4 novembre 1879, in P.I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij* cit., Tom V: *Pis'ma (1848-75)* [vol. V: *Lettere (1848-75)*], pp. 61-62.

**Andante non tanto quasi Moderato**

Flauto piccolo  
2 Flauti  
2 Oboi  
Corno inglese  
2 Clarinetti A  
2 Fagotti  
4 Corni F  
2 Trombe E  
3 Tromboni  
e  
Tuba  
Timpani  
Piatti  
Gr. cassa  
Arpa  
Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabassi

10

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl. A.  
Cl. B.  
Fg.

Es. 3. PSSb, batt. 1-18.

La sensazione è che l'affermazione di Čajkovskij non voglia propriamente aprire a nuovi significati extramusicali o programmatici, quanto *in nuce* lasciar intendere di aver volutamente abbandonato l'idea di attenersi allo scheletro narrativo iniziale. Questa tesi appare più chiara se si analizzano i differenti equilibri stabiliti nella gestione tematica e nella struttura delle singole sezioni durante la revisione del testo musicale.

Se infatti il tema dell'Introduzione della prima versione rimaneva, per così dire, confinato simmetricamente nel primo movimento e nella coda, con un'unica interpolazione sul finire dello Sviluppo, nella partitura del 1870 il nuovo tema assume una forte valenza strutturale. Ciò risulta più evidente soprattutto nel profondo riassetto dello Sviluppo: al fugato della prima versione si sostituisce una scrittura che impiega esclusivamente il primo tema dell'*Allegro* e il tema dell'Introduzione. I cosiddetti due temi dell'amore scompaiono totalmente, mentre è l'elaborazione motivica che acquisisce un nuovo contorno. Qui, Čajkovskij sfrutta l'impulso metrico incisivo della testa del tema dell'*Allegro* che

subisce questa volta un processo di variazione molto più energico e sofisticato, laddove è il tema dell'Introduzione a diventare il centro focale della conduzione musicale<sup>14</sup>. Esso infatti, reiterato nei corni e trasposto integralmente un semitono sopra nella seconda parte, e ancora risuonando nella stretta finale nel registro della tromba, mantiene intatto il suo profilo melodico, ma così trattato perde del tutto il suo carattere ieratico<sup>15</sup> (PSSb, batt. 280-319 e 334-342).

In un certo senso, decontestualizzato dall'aura "religiosa" che lo aveva connotato in apertura, esso serve qui da fondamento armonico, melodico nonché timbrico che emerge dal fitto intreccio disegnato dall'elaborazione del primo tema. È come se Čajkovskij giocasse più su una concezione "prospettica", quasi un effetto di chiaro-scuro – rispetto ai contrasti netti della prima versione – cercando di delineare di volta in volta gli sfondi (in questo caso il tessuto contrapuntistico del primo tema dell'*Allegro* in archi e legni) e i primi piani (il tema dell'Introduzione come *cantus* negli ottoni).

In questo senso è da leggersi anche la mutata architettura dell'Ouverture persino quando Čajkovskij non opera cambiamenti "tangibili". Come già accennato, l'Esposizione è l'unica sezione che non subisce alcuna modifica nel 1870. Eppure, la sua percezione risulta totalmente diversa se la si inserisce nel quadro più ampio delle porzioni musicali che la precedono e seguono.

Nell'Introduzione alla prima versione, infatti, Čajkovskij aveva operato una sorta di "prolessi" del cosiddetto primo tema dell'amore anticipandone dapprima un frammento negli archi (PSSa, batt. 31-32 e 37-38) e di seguito presentandolo per la prima volta nella sua veste melodica originaria (ma metricamente diminuita) nella transizione al Si minore dell'inizio dell'Esposizione (PSSa, batt. 69-72). Non di meno il procedimento si rispecchia nell'impiego del timbro del corno inglese in funzione solistica (con il raddoppio del violino I) già sul principio dell'Ouverture, per la seconda ripetizione del tema (PSSa, batt. 11-20).

Tutt'altra l'idea che il compositore persegue revisionando la partitura: l'Introduzione si presenta come una sezione in sé coerente e autosufficiente, senza alcun riferimento ai temi dell'*Allegro*. Di conseguenza la prima epifania del tema dell'amore nell'Esposizione, enfaticamente preparata da un passaggio enarmonico da La maggiore all'inaspettata tonalità di Re bemolle maggiore (anziché alla relativa maggiore di Si minore), ha un effetto prorompente sulla tenuta drama-

<sup>14</sup> Per una trattazione esaustiva dell'uso della melodia del corale in funzione strutturale cfr. J.E. Gilinsky, *Unity and Opposition in the Orchestration of Tchaikovsky's "Romeo and Juliet Overture"*, tesi di master alla Manhattan School of Music di New York, 1990.

<sup>15</sup> Questa osservazione arriva da una riflessione acuta, ma in tutt'altro contesto, di Julian Budden a proposito del lavoro tematico di Verdi nell'Ouverture delle *Vêpres siciliennes*. Cfr. J. Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II: *Dal Trovatore alla Forza del destino*, Edt, Torino 1986, pp. 209-210 (ed. or. *The Operas of Verdi*, vol. II: *From Il Trovatore to La Forza del Destino*, Cassel, London 1978, p. 190).

tica del brano, proprio perché impiega in modo inedito ogni parametro musicale: armonico, melodico ma anche timbrico nell'impasto sonoro di corno inglese e viola che qui assumono per la prima volta un colore distintivo.

Questa strategia delle “attese” informa ugualmente le relazioni che si instaurano tra lo Sviluppo e la Ripresa. L'assenza del materiale melodico del secondo gruppo tematico nella sezione centrale ha come conseguenza un aumento esponenziale dell'aspettativa nella ricapitolazione. Una tensione che Čajkovskij prolunga il più possibile, invertendo l'entrata dei temi (PSSb, batt. 367 sgg.) e quindi ritardando quella del cosiddetto primo tema dell'amore (PSSb, batt. 389 sgg.) che questa volta riappare nella chiara tonalità di Re maggiore e con una tinta orchestrale più nitida (archi e ottavino). Allo stesso tempo il senso di risoluzione dell'attesa – “appagata” nella prima versione da una serie di ripetizioni e trasposizioni – è qui ancora eluso grazie a una nuova sezione che espande e sviluppa per la prima volta questo tema: il gioco di imitazione tra gruppi strumentali (PSSb, batt. 419-435) crea per così dire una nuova onda di tensione che si scioglie nel finale, slittando nell'ultima ricomparsa del primo tema dell'*Allegro* e di quello dell'Introduzione.

In questa nuova versione, dunque, quello che cambia drasticamente è il processo dinamico che si instaura tra le differenti sezioni – è come se Čajkovskij abbia pensato a cerchi concentrici che culminano sul secondo tema più che a blocchi ben distinti – in cui la continuità è garantita da una sorta di sviluppo *in fieri* che si estende fino alla Ripresa e oltre. Dall'altra parte, questo dinamismo è segnato da una sostanziale autonomia tematica: Čajkovskij rifiuta una gerarchia tra i temi che seguono un proprio sviluppo, il quale risponde tanto a ragioni di ordine di “drammatico” quanto all'esigenza di esplorare nuove possibilità tecnico-compositive. Significativa in questo senso è l'assoluta mancanza di una combinazione dei tre temi simultaneamente, così come una tendenza a focalizzare determinanti momenti. Di conseguenza, ad esempio, nello sviluppo è il tema dell'introduzione, in modo inconsueto, a conquistare il proscenio, mentre al contrario è nella ripresa che il secondo tema mantiene in vita questo processo di elaborazione e fluidità del discorso musicale. Questo è ancor più palese nell'ultima parte dell'Overture in cui Čajkovskij evita accuratamente ogni simmetria e qualsiasi rimando interno che avevano caratterizzato la prima versione. Nella revisione del 1870, il finale – completamente riscritto – si condensa nell'unico movimento *Moderato assai* (il compositore elimina significativamente l'agogica *Tempo di marcia*) ma al contempo si espande in un episodio basato sugli arpeggi dell'arpa e le sestine di flauti e clarinetti, che quindi non impiega materiale tematico precedente ma ha una funzione preludante alla riproposizione del secondo tema in Si maggiore [es. 4]. Probabilmente l'idea era proprio quella di marcare una netta distinzione rispetto alla versione precedente non solo con un'orchestrazione che colpisce per la limpidezza della strumentazione – in netto

This page of a musical score, page 153, features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. i.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section consists of Horns (Cr.), Trumpets (Trb.), Trombones (Trbn.), and Tuba (Tb.). The percussion section includes the Timpani (Tp.). The strings (Archi) are represented by five staves. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The woodwinds and strings play sustained notes with long slurs, while the brass instruments play rhythmic patterns. The Piccolo and Flute parts are particularly active, with the Flute playing a melodic line. The strings provide a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic movement.

This musical score page features a variety of instruments. At the top, a piccolo part is marked with a box containing the number '500'. The woodwind section includes flutes (Fl.), oboes (Ob.), cor Anglais (C. i.), and clarinets (Cl.). The brass section consists of a French horn (Fg.), trumpets (Trb.), trombones (Trbn. and Tb.), and a tuba (Tp.). The string section (A.) is represented by a grand staff with two staves. The woodwinds and strings play sustained, melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support with block chords. The score is written in a single system with multiple staves.

520

The image shows a page of a musical score for orchestra, measures 509-510. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trb.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tb.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tp.), Piano (A.), and Archi (Archi). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings such as *ff* and *sf* are present. A box containing the number '520' is located above the first staff. The page number '155' is in the top right corner, and the title 'Oltre l'opera' is in the top left corner.

contrasto con la tinta cupa del 1869 – ma anche con l’evitare quell’effetto di “straniamento” del materiale melodico.

Nella cristallizzazione della partitura, con l’ultima stesura del 1880, a distanza di un decennio, Čajkovskij rinuncerà a questa sorta di “preludio” connettendo direttamente la fine della ripresa all’ultima sezione del *Moderato assai* del 1870. Nell’economia generale del pezzo, non solo questa modifica tende a un carattere più stringente dell’epilogo ma il finale ne guadagna proprio nel senso di quella tensione drammatica che abbiamo osservato negli esempi precedenti: l’ultima epifania del secondo tema in Si maggiore, posticipata nelle ultimissime battute [es. 5] – anziché nella sezione interna del movimento –, assume qui la funzione di vero e proprio climax e di punto focale di tutta la composizione, che Čajkovskij sigla in modo enfatico con le ultime sferzate degli accordi finali con una chiusa in puro stile “operistico”.

### Una teatralità trasfigurata

Frate Lorenzo non è più Frate Lorenzo, lo Sviluppo non mette più in relazione l’amore e l’odio, la coda non è più una marcia funebre?

Se queste affermazioni possono sembrare un po’ provocatorie è solo per ribadire che nella mia analisi non è al centro – o non solo – il contenuto dell’Ouverture (di certo la nostra percezione non può prescindere dalla sensualità del profilo melodico del tema dell’amore o dalla tensione creata dal ritmo percussivo del primo tema). Quello che mi preme osservare è che nell’arco di pochi mesi, e poi ancora di ben dieci anni, cambia radicalmente l’atteggiamento del compositore nei confronti di questa composizione. Le modifiche alla(e) partitura(e) furono apportate nel tentativo di compiacere Balakirev e di conquistare un sesto posto nel «gruppo dei cinque»?<sup>16</sup> O piuttosto queste stesse critiche furono il detonatore per un’autoriflessione che ha allontanato Čajkovskij dallo spettro di un riconoscimento a tutti i costi, verso una propria autonomia espressiva?

In questo processo di ripensamenti e riscritture, quello che cambia significativamente sono i modi della narrazione: la necessità programmatica della prima versione, in cui la musica per molti versi si “riduceva” a un programma e il compositore tentava di ri-raccontare una storia in modo più o meno “lineare”, lascia spazio a un’istanza narrativa in cui il programma – o meglio il plot narra-

<sup>16</sup> Cfr. la lettera di Balakirev scritta il 16 marzo 1870 ma mai inviata a Čajkovskij: «Da parecchio tempo ho ricevuto la Sua Overture, solo la malattia mi ha impedito di risponderLe immediatamente e dirLe che tutti sono deliziati dal Suo tema in Re bemolle maggiore, compreso Stasov che ha detto: ‘Eravate in cinque, ora siete in sei’», in M.A. Balakirev, *Vospominanija i pis'ma* [Ricordi e lettere] cit., p. 151; cit. in tedesco in Bender, *Čajkovskijs Programmusk* cit., p. 117.

tivo shakespeariano – non è altro che un pretesto<sup>17</sup>. Non è più importante quale tema appartenga a chi, o se il tema dell'amore si riferisca all'incontro sotto il balcone di Giulietta o al risveglio degli amanti dopo la prima notte insieme, o se lo Sviluppo rappresenti i Capuleti e Montecchi che si rincorrono armati per le strade di Verona, o ancora se Padre Lorenzo sia una sorta di destino incombente sull'intera vicenda<sup>18</sup>. Al contrario, è la conquista delle possibilità narrative insite nelle strutture musicali a determinare una trasformazione del linguaggio dell'Ouverture. In questo modo, il compositore non ha più l'esigenza di descrivere o mimare una qualsiasi situazione, quanto quella di cogliere l'essenza delle situazioni emozionali. Paradossalmente Čajkovskij si appropria della storia di Romeo e Giulietta nello stesso modo in cui Shakespeare stesso fece a suo tempo: interpretando un archetipo, e piegandolo ai propri mezzi, nella consapevolezza delle possibilità e dei limiti della propria arte che traspaiono proprio nel Coro del Prologo:

The fearful passage of their death-marked love  
 And the continuance of their parents' rage,  
 Which, but their children's end, naught could remove,  
 Is now the two hours' traffic of our stage –  
 The which, if you with patient ears attend,  
 What here shall miss, our toil shall strive to mend.

In questo senso il mio titolo parla di «trasfigurazione», in quanto la musica si libera progressivamente dalle parole, cerca di esplorare il senso drammatico al di là di un eccesso di informazioni secondarie o di relazioni di concatenamento univoche. È la scoperta della possibilità di poter fare “teatro”, al di là dell'angustia di una scena, di conferire alla musica quella possibilità che le è assolutamente propria: poter generare continuamente una proliferazione di significati e di interpretazioni.

<sup>17</sup> Interessante in questa stessa direzione la riflessione di Lawrence Kramer che ripercorre nel suo saggio l'idea di feticismo legata al cosiddetto tema dell'amore dell'Ouverture nella ricezione contemporanea. Cfr. L. Kramer, *The Thought of Music*, University of California Press, Oakland 2016, pp. 76-80, 82-86.

<sup>18</sup> Jackson, *Tchaikovsky: Symphony No. 6* cit., pp. 134-135, n. 44.



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»<sup>1</sup>. 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'Atri<sup>2</sup>, 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»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> 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 1983<sup>2</sup>, 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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»<sup>4</sup>. 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)<sup>5</sup>, 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 1554<sup>6</sup>. 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 traduzione<sup>7</sup>. 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 suggestioni<sup>8</sup>.

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 1864<sup>9</sup>. 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.

<sup>4</sup> Una rivista comparsa appunto nel 1919.

<sup>5</sup> *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).

<sup>6</sup> *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.

<sup>7</sup> 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, *Manuale dello shakespeariano*, Einaudi, Torino 1964, pp. 202-217.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 secolo<sup>10</sup>. 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»<sup>11</sup> e firmerà nel 1931 una *Bisbetica domata* per la musica di Mario Persico della quale ugualmente indicherà l'origine shakespeariana<sup>12</sup>, evitando quindi la via proposta dai consiglieri di Zandonai e da lui accolta<sup>13</sup>.

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 Adami<sup>14</sup>: stando a Cagnoli, un testo decisivo per la «scintilla» musicale iniziale in virtù della sua aggraziata veronesità<sup>15</sup>. 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.

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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.)».

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

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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 fatale<sup>16</sup>. Segue la vicenda, scandita come altrove nella sequenza di eventi indicata dagli studiosi shakespeariani 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 famiglie<sup>17</sup>.

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 spozalizio, e poscia mezzano a dover fare, che il padre di lei a questo accordo

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

<sup>17</sup> 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 pace<sup>18</sup>.

Pur ben articolato, il racconto fino a una certa altezza risulta ridotto all'osso; sennonché – 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 narrazione<sup>19</sup>, 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 rese<sup>20</sup>.

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

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

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, pp. 13-18.

<sup>20</sup> *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 capo<sup>21</sup>.

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 tomba<sup>22</sup>.

Shakespeare avrebbe tratto dai testi di Da Porto e Bandello il massimo giovamento, 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 frate<sup>23</sup>, 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 tempo<sup>24</sup>. 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»<sup>25</sup>.

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-

<sup>21</sup> Bandello, *Giulietta e Romeo* cit., pp. 80-81.

<sup>22</sup> Cfr. ivi, p. 84.

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

<sup>24</sup> Cfr. ivi, pp. 180-183.

<sup>25</sup> Sull'argomento si veda Baldini, *Manualetto shakespeareano* 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 verista<sup>26</sup>, 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 lontano<sup>27</sup>. Si tratta dunque di un atto diviso in due parti di carattere opposto (contrastati 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 letteraria<sup>28</sup>.

Anche lo scenario del secondo atto è ampio<sup>29</sup>: 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 avvicina<sup>30</sup>. In questo caso ab-

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> «Bocoleto de rosa / spanio ne l'orteseło d'un convento / l'è la to boca cara e picinina / e mi voria cambiarme el core in vento / per venir pian piano stamatina / 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.

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

<sup>29</sup> 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 sovrappiù.

<sup>30</sup> 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»)<sup>31</sup>, 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»<sup>32</sup>, 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 Barbarani<sup>33</sup> 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, piansì»), ma «piano»<sup>34</sup>. 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 vicenda<sup>35</sup>. 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-

<sup>31</sup> *Giulietta e Romeo* cit. (libretto), p. 46.

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, p. 50.

<sup>33</sup> «Done, piansì, ché Amor pianse in segreto [...]»: *ivi*, p. 60.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>35</sup> 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 suicidio<sup>36</sup>. 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 drammaturgia<sup>37</sup>; 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 data<sup>38</sup>, Nicola D'Atri, sulla base delle lettere inedite

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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 drammaturgo<sup>39</sup>.

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 cose<sup>40</sup>.

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 avanzato<sup>41</sup>. 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

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

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

<sup>41</sup> 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 mondo<sup>42</sup>.

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 conosciamo<sup>43</sup>. 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 raggiunto<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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.



Riccardo Pecci

«The Most Excellent and Lamentable Tragedy»  
del Terzo Reich: *Romeo und Julia*  
di Heinrich Sutermeister\*

È probabile che le note più popolari associate nel dopoguerra al compositore svizzero Heinrich Sutermeister (Feuerthalen, Schaffhausen, 1910 - Morges, 1995) siano quelle di una colonna sonora, composta per un oleografico film su Ludwig II destinato a essere oscurato dal successivo capolavoro di Visconti: *Ludwig II: Glanz und Elend eines Königs* (1955) di Helmut Käutner. Oltre alla «fotografia sontuosa» di Douglas Slocombe, l'unico aspetto del film a essersi guadagnato un plauso duraturo è infatti il *mélange* wagneriano che fa da sottofondo alla vicenda, messo a punto da Sutermeister selezionando, rimontando, modificando e distorcendo materiali musicali che spaziano dal *Tristan und Isolde* a *Parsifal* passando per il *Ring des Nibelungen*<sup>1</sup>.

La procedura di selezione, ricombinazione e (occasionale) distorsione che Sutermeister applica qui alla musica di Wagner è la quintessenza dell'approccio del compositore ai due suoi adattamenti shakespeariani, entrambi su libretto proprio ed entrambi portati in scena in rapida successione alla Staatsoper di Dresda all'inizio degli anni Quaranta: *Romeo und Julia* (13 aprile 1940) e *Die Zauberinsel* (tratto da *The Tempest*, 30 ottobre 1942). Nell'imbarcarsi in questo progetto di ricerca, è stata forte la sensazione di infilarsi in una nicchia microscopica, pressoché irrilevante, della ricezione di Shakespeare nel Novecento: al contrario, si è dovuto prendere atto dell'enorme successo del *Romeo und Julia*, fiore all'occhiello del catalogo dell'influente casa editrice Schott<sup>2</sup>, lanciato a Dresda

\* Il presente saggio sviluppa i temi discussi nella prima parte della relazione presentata al convegno («Per l'anima mia, una sfida»: *Romeo und Julia tra Sutermeister e Blacher nella Germania del Terzo Reich*). La seconda parte del saggio (che introduce il *Romeo und Julia* di Boris Blacher) verrà pubblicata in altra sede editoriale. Le traduzioni dall'inglese e dal tedesco sono a cura di chi scrive.

<sup>1</sup> D. Huckvale, *Visconti and the German Dream: Romanticism, Wagner and the Nazi Catastrophe in Film*, McFarland, Jefferson (N.C.) 2012, p. 158.

<sup>2</sup> Il «monopolio di fatto» sulla pubblicazione di nuova musica colta in Germania conquistato da Schott durante i primi anni di guerra e il ruolo di Sutermeister sono discussi da E. Levi, *Music in the Third Reich*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1994, pp. 159 sgg. (*The pre-eminence of Schott*).

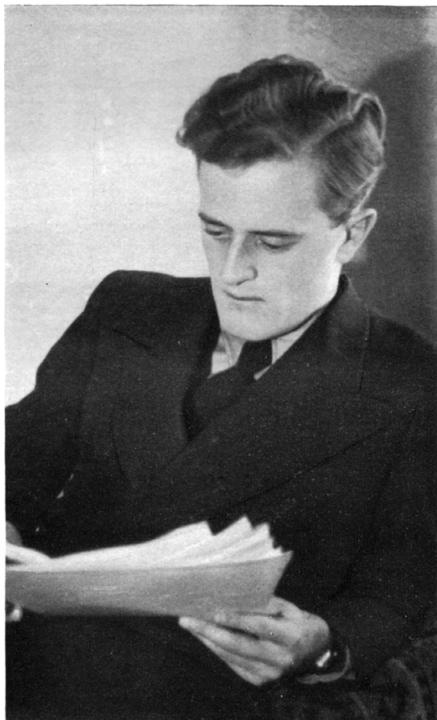


Fig. 1. Ritratto di Heinrich Sutermeister pubblicato nel 1942 dalla «Zeitschrift für Musik».

nientemeno che dalla bacchetta di Karl Böhm e dalla voce del soprano rumeno Maria Cebotari, e da lì migrato in decine di teatri tedeschi e svizzeri, tanto da imporsi come uno dei capitoli più significativi dell'intera storia del teatro musicale nella Germania nazionalsocialista.

Già nell'ottobre del 1942 la prestigiosa «Zeitschrift für Musik» di schumanniana memoria celebrava il trentenne musicista del Kanton Zürich con un «Heinrich Sutermeister-Heft». In questo numero a lui dedicato, il teatro musicale shakespeariano di Sutermeister viene presentato da Günter Haußwald come il naturale punto di convergenza – e il brillante «coronamento» – delle precedenti esperienze del compositore, dalla mano indubbiamente versatile: musica strumentale e corale, balletto (*Das Dorf unter dem Gletscher*, 1937) e soprattutto opera radiofonica (*Die schwarze Spinne*, 1936)<sup>3</sup>. La «Zeitschrift für Musik» (da qui in avanti ZfM) attinge le coordinate del *Romeo und Julia* sostanzialmente dalla *Premessa* anteposta da Sutermeister al suo libretto dell'opera. In questa

<sup>3</sup> G. Haußwald, *Heinrich Sutermeister. Leben, Werk, Persönlichkeit*, in «Zeitschrift für Musik», CIX, 10, 1942, pp. 433-436: 434.

paginetta il compositore-librettista gioca a carte davvero scoperte, dandoci informazioni preziose sulle intenzioni che informano il progetto. Innanzitutto, la volontà di attenersi il più fedelmente possibile al linguaggio di Shakespeare – s'intende, nella «ineguagliabile traduzione» tardo-settecentesca di August Wilhelm Schlegel, in sé un monumento della letteratura tedesca (e soprattutto una delle massime testimonianze delle risorse e della duttilità della sua lingua, pesantemente sollecitata dall'originale shakespeariano)<sup>4</sup>. Al tempo stesso, il progetto è quello di un'«opera di melodia e belcanto [*Melodie- und Belcanto-Oper*]», una scelta che impone di concentrare fortemente la drammaturgia sulla «coppia di amanti», e pertanto di tagliare drasticamente episodi e personaggi troppo legati alle dinamiche del teatro di parola (e vedremo di quale drasticità sarà capace Sutermeister).

Alcune di queste soppressioni sono nondimeno compensate da «aggiunte» che Sutermeister giustifica appunto invocando esigenze di tipo *musicale*: aggiunte che comportano a loro volta degli «ampliamenti testuali», per i quali il compositore ci comunica di essere ricorso ai *Sonnets* dello stesso Shakespeare ovvero a poeti a lui cronologicamente vicini. Su questo – come su altri punti – è più esplicito il saggio che Sutermeister stesso confeziona per il già citato numero della ZfM, nel quale entra più nel dettaglio della “ricetta” shakespeariana sperimentata in *Romeo und Julia* e *Die Zauberinsel*. Qui afferma infatti con una certa enfasi: attraverso molte letture, «ho colmato il mio subconscio con la magnifica lirica del Barocco tedesco, così da poter adattare da questo terreno incomparabilmente fertile quanto la situazione del momento richiedesse dal punto di vista dell'ampliamento del testo»<sup>5</sup>.

Il saggio di Sutermeister getta anche qualche luce sull'idea, avanzata nella *Premessa* al libretto, di uno Shakespeare riplasmato nella forma di una *Melodie- und Belcanto-Oper*: qui il compositore svizzero dichiara senza mezzi termini di essersi ispirato alla drammaturgia shakespeariana di Boito e Verdi, e segnatamente a quella di *Otello* per *Romeo und Julia* e a quella di *Falstaff* per *Die Zauberinsel*<sup>6</sup>. Questo per Sutermeister significa, tra l'altro, una drammaturgia che non rinuncia ad «arie, *Lieder*, duetti, terzetti, quartetti e altri pezzi d'assieme»: intesi però non come le “solite forme” precostituite della tradizione melodrammatica,

<sup>4</sup> Cfr. C. Roger, R. Paulin, *August Wilhelm Schlegel*, in *Great Shakespearians*, a cura di P. Holland e A. Poole, 18 voll., Bloomsbury Arden Shakespeare, London-New York 2013, vol. 3, *Voltaire, Goethe, Schlegel, Coleridge*, a cura di R. Paulin, pp. 92-127: 113 sgg.

<sup>5</sup> H. Sutermeister, *Meine Oper «Die Zauberinsel»*, in «Zeitschrift für Musik», CIX, 10, 1942, pp. 437-439: 439. Gli fa eco Haußwald nel suo profilo sulla ZfM, parlando di «maestri barocchi [tedeschi] spiritualmente affini» a Shakespeare (Haußwald, *Heinrich Sutermeister* cit., p. 435).

<sup>6</sup> Sutermeister, *Meine Oper «Die Zauberinsel»* cit., pp. 437, 439. Cfr. anche H.-J. Wagner, *Komponieren nach Verdi – Komponieren mit Verdi. Paradigmen der Rezeption*, in *Verdi-Handbuch*, a cura di A. Gerhard e U. Schweikert, J.B. Metzler-Bärenreiter, Stuttgart 2013<sup>2</sup>, pp. 604-617: 611.

bensì come strumenti malleabili per conseguire «l'effetto [in it. nel testo] nel senso verdiano della parola»<sup>7</sup>.

Già Haußwald, qualche pagina prima, aveva sottolineato l'indisponibilità di Sutermeister a rinunciare alla «cantabilità», caratteristica che il critico riconduceva alla sua identità «cosmopolita» di svizzero<sup>8</sup>. E aveva parafrasato felicemente il contenuto fondamentale della *Premessa* affermando: «[con *Romeo und Julia*] Sutermeister non voleva scrivere una *Schauspieleroper*, bensì un'opera di belcanto a pieno titolo, press'a poco nello spirito di Verdi, nella quale la musica in quanto esperienza primaria si accende [*entzündet*] al contatto con la poesia»<sup>9</sup>.

L'inevitabile fumosità di queste dichiarazioni d'intenti andrà misurata sulla concretezza del libretto e della partitura di *Romeo und Julia*. Innanzitutto, è sufficiente fare il conto dei personaggi soppressi o ridotti più o meno al silenzio per avere la misura del ridimensionamento della vicenda. Il conte Paride, ad esempio, diventa una *Tanzrolle* affidata a un'interprete di sesso femminile. Ma a colpire è soprattutto l'eliminazione di Mercuzio, Benvolio e Tebaldo, e con essi inevitabilmente di tutta la prima scena dell'atto III del *Romeo and Juliet* con la sua cruciale «rissa sanguinosa [*bloody fray*]» (III, 1, 151)<sup>10</sup>. Fino all'epilogo tragico non si sparge sangue, nel *Romeo und Julia* di Sutermeister, né sul palcoscenico né dietro le quinte: e se non si sparge sangue non c'è esilio da Verona per Romeo. Il matrimonio celebrato in segreto e poi consumato rappresenta di fatto l'unica «colpa» dei due giovani rispetto alle loro famiglie in lotta.

A fronte di simili, pesantissimi tagli, Sutermeister preserva scrupolosamente tutte le scene che consentono a Romeo e Giulietta di duettare: il termine «duetto» è anzi esplicitamente utilizzato nel libretto sia per il primo dialogo di Romeo e Giulietta (*Romeo and Juliet*, I, 5) che per la scena dell'allodola e dell'usignolo (III, 5). Come aveva dichiarato il compositore, la sua è una drammaturgia effettivamente polarizzata sulla coppia di amanti; tanto che vengono alla mente le parole di Camille Bellaigue sul *Roméo et Juliette* di Gounod: l'idea che la tragedia di Shakespeare sarebbe «tout amour, et tout l'amour» e che Gounod, «musicien d'amour» per eccellenza, avrebbe ulteriormente distillato questo elemento separandolo da tutti gli altri ingredienti della tragedia<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Sutermeister, *Meine Oper «Die Zauberinsel»* cit., p. 439.

<sup>8</sup> Haußwald, *Heinrich Sutermeister* cit., p. 436.

<sup>9</sup> Ivi, p. 435.

<sup>10</sup> Per i testi shakespeariani e la loro traduzione italiana ci siamo serviti dell'edizione digitale di W. Shakespeare, *Opere complete con testo a fronte*, introduzione di N. D'Agostino, Garzanti, Milano 2016 e di Id., *Romeo and Juliet*, a cura di J.L. Levenson, Oxford University Press, Oxford-New York 2008<sup>2</sup>.

<sup>11</sup> Al punto da scrivere un'opera che coincide di fatto con i suoi duetti d'amore: eliminandoli, suggeriva Bellaigue, non resterebbe (quasi) nulla (C. Bellaigue, *Gounod*, Alcan, Paris 1919<sup>3</sup>, pp. 124-126).

Proprio l'esigenza di rafforzare – anche sul piano musicale – la linea “amorosa” spiega l'introduzione nel *Romeo und Julia* di una sorta di “personaggio collettivo” costituito da «quattro [anonime] coppie di innamorati», un *Madrigalchor* di otto voci (due soprani, due contralti, due tenori e due bassi) utilizzato per musica in scena: un madrigale alla festa dei Capuleti e – come sostituto di Mercuzio – uno scherzo sinfonico-corale basato sul monologo della regina Mab (*Romeo and Juliet*, I, 4, 53 sgg.). Altri momenti di effusione lirica esplicitamente prefigurati dal libretto sono un arioso e un'aria per Julia (registrata anche da Joan Sutherland), un'aria per Padre Lorenzo, un duetto tra Romeo e il servitore Balthasar e un quartetto che coinvolge Romeo, Padre Lorenzo, Julia e la nutrice; mentre sul fronte della musica in scena (ingrediente importante della drammaturgia, chiaramente evocato dal termine *Lieder* usato da Sutermeister sulle pagine della ZfM) il finale allinea in rapida successione l'esecuzione corale di *Hochzeitsmusik* e di canti funebri.

In entrambi i casi, si tratta di musica eseguita tra le quinte: un altro aspetto rilevante dello Shakespeare di Sutermeister chiaramente annunciato dal libretto è proprio quanto spesso un ingranaggio decisivo (se non il motore) della drammaturgia venga spostato *fuori* dallo spazio scenico. Parliamo di suoni e di voci provenienti dall'esterno del palco, che posseggono la tipica ambivalenza esemplificata dalla pucciniana *Suor Angelica*: da una parte – secondo una consolidata pratica del verismo melodrammatico – sono in grado di alimentare l'illusione di uno spazio reale, concreto, tangibile; dall'altra possono minarla, dando l'impressione di giungere da un “altrove” misterioso, non fosse che quello della psiche di uno dei personaggi<sup>12</sup>.

Al primo caso (almeno, secondo il libretto e la partitura) sembrano appartenere le «fanfare festose» che udiamo nell'epilogo del ballo a palazzo Capuleti. In Shakespeare Romeo e Giulietta attaccano senza alcuna preparazione il sonetto ampliato – ancora pieno di quel decoro che conviene all'occasione sociale – che condurrà ai loro primi due baci («If I profane with my unworthiest hand»: I, 5, 93 sgg.). *Romeo und Julia* introduce invece una palpabile esitazione. Al culmine delle danze, i due giovani si trovano per la prima volta l'uno al cospetto dell'altra e si immobilizzano all'istante fissandosi negli occhi; l'accompagnamento di una melodia schietta e robusta dei tromboni in Si maggiore (I, 69: *Allegro vivace*) risuona improvvisamente attutito come in un distanziamento (allucinatorio, onirico) dal reale<sup>13</sup>, finché due trombe tra le quinte fendono l'orchestra con il loro Do

<sup>12</sup> Sull'ambiguità degli «off-stage sounds» in *Suor Angelica* si veda A. Schwartz, *Puccini, in the distance*, in «Cambridge Opera Journal», XXIII, 2011, pp. 167-189: 170-171, ora in Id., *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, Leo S. Olschki, Firenze 2016, pp. 75-76.

<sup>13</sup> Questo effetto repentino di smorzamento si deve soprattutto agli archi, con il passaggio a una sonorità cameristica e con il gioco delle sordine e dei registri. Facciamo riferimento alla partitura

maggiore con inflessioni lidie (I, 70<sup>2</sup>) e «richiamano Julia alla realtà». Le fanfare offrono alla diciassettenne<sup>14</sup> l'ultima opportunità di sottrarsi al suo destino: d'istinto «lei vuole scappare», ma «Romeo la trattiene con un moto supplichevole» e la trascina irrevocabilmente dentro il loro primo duetto.

Poco più avanti, è la voce di Romeo che si perde in lontananza a dare la scossa a Julia, rimasta sola e meditata al proscenio, quasi paralizzata, innescando uno scambio di battute con la nutrice che porta all'amara scoperta dell'identità del figlio di Montecchi e sfocia nell'aria sbigottita del soprano («So einz'ge Lieb'»). Se il canto di Romeo (probabile memoria di quello di Alfredo nella seconda parte del primo atto di *Traviata*) si presenta come evento sonoro reale, altra cosa sono le voci tra le quinte che spandono il loro timbro sulla scena del balcone: voci infantili, o evocative «voci della notte», tutte accomunate dall'origine oscura. Il singolo «ahimè!» proferito dalla Giulietta shakespeariana (II, 2, 25), ad esempio, si trasforma e si moltiplica nelle interiezioni dolenti e ripetute di un gruppo di contralti («Wehe —, wehe —» ecc.) che costellano l'inizio della scena, orientando la nostra percezione e creando un clima ben diverso da quello della scena teatrale: quasi un presagio della tragedia imminente. Un analogo senso di minaccia proviene da un episodio *mosso ed ansioso* nel quale le nubi coprono improvvisamente la luna precipitando la scena nell'oscurità: sull'incessante glissando del coro tra le quinte si odono di lontano i «segnali dei corni e delle trombe» degli inseguitori di Romeo — un episodio assente dal dramma, che amplifica e materializza la preoccupazione espressa da Giulietta (II, 2, 64-65, 70: «questo posto [...] significa morte per te, se mai ti trovassero»; «se ti vedono ti uccideranno»). Significativo che nell'epilogo dell'opera il risveglio di Julia coincida con il momento in cui «il silenzio della camera sepolcrale» viene violato dal «frastuono» di una nuova baruffa tra Montecchi e Capuleti, che udiamo approssimarsi minacciosamente e poi allontanarsi.

L'idea di delegare a un pericolo che incombe al di fuori della scena il compito di muovere il dramma shakespeariano si era però già ripresentata nel secondo atto in corrispondenza del monologo di Giulietta che si conclude con l'ingestione del filtro (IV, 3). La protagonista di Shakespeare dice a se stessa: «la mia lugubre scena devo recitarmela da sola» (v. 19), e in effetti nel *Romeo and Juliet* non c'è alcuna interferenza del mondo esterno sulla sua *dismal scene*. Anche la Julia di Sutermeister pronuncia l'equivalente di quel verso («mein stilles Werk muß ich allein vollenden»): ma nel suo caso la camera da

d'orchestra edita da Schott (1940); i rimandi nel testo e negli esempi musicali sono dati indicando l'atto e il numero di battute che precedono o seguono la cifra di chiamata.

<sup>14</sup> Nel libretto di Sutermeister la battuta di Donna Capuleti «deve compiere i quattordici» (I, 3, 12) viene appunto mutata in «i diciassette», presumibilmente per un aggiornamento alla sensibilità novecentesca.

letto è impietosamente invasa dalla «musica nuziale» di un gruppo di invitati alle sue nozze con Paride. La soluzione, anche qui, più che all'*Otello* evocato da Sutermeister sembra guardare al Bacchanale esterno che irrompe nella camera di Violetta nel terz'atto di *Traviata*. Gli invitati tra le quinte intonano le parole di un componimento del poeta tedesco Georg Greflinger (1620-1677 circa), *Ebestand der Freude*, probabilmente noto al grande pubblico otto- e novecentesco soprattutto attraverso la raccolta del *Corno magico del fanciullo*: parole che invitano al divertimento, alla danza, alle gioie dell'unione coniugale e che stridono crudelmente con lo stato psicologico di Julia<sup>15</sup>. È proprio questa sgradita *Hochzeitsmusik* a funzionare da innesco drammatico e a precipitare Julia verso la conclusione della scena: con il suo motorismo ritmico "claudicante" (una serie implacabile di crome distribuite in battute alternate di 3/8 e 2/8) e con le sue blande dissonanze il coretto trasmette un senso crescente di inquietudine e ricorda a Julia l'incalzare delle nozze, inducendola infine a superare gli indugi e a bere il filtro.

Altra musica corale dietro le quinte che richiede l'innesto di materiali non shakespeariani è il compianto femminile che penetra all'interno della cripta dei Capuleti, ove Julia giace sul catafalco: esempio interessante di spazio scenico interamente svuotato di musica e movimento e di dissociazione protratta tra canto e presenza in scena (il tutto dura quasi quattro minuti)<sup>16</sup>. Per il compianto, Sutermeister attinge liberamente alle strofe del *Brautgrablied* di Georg Philipp Harsdörfer (o Harsdörffer, 1607-1658), lirica piuttosto fortunata che ricama appunto versi sull'immagine straziante di una novella sposa calata nella tomba<sup>17</sup>.

### Nazional-socialista, escapista o umanista? Il dibattito sullo Shakespeare di Sutermeister

Nel 1990 (e dunque in concomitanza con l'ottantesimo compleanno di Sutermeister) usciva sulle pagine della rivista musicologica svizzera «Dissonanz/Dissonance» un duro articolo firmato da Antje Müller che metteva provocatoriamente in parallelo le forniture belliche al Terzo Reich da parte dell'industria elvetica e le «munizioni spirituali [*geistige Munition*]» offerte alla politica cul-

<sup>15</sup> Cfr. L.A. von Arnim, C. Brentano, *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, 3 voll., Mohr u. Zimmer, Heidelberg 1806-1808, vol. 1, p. 181.

<sup>16</sup> Si rileggano le osservazioni di Arman Schwartz sull'inizio di *Suor Angelica* nei saggi indicati *supra*, nota 12.

<sup>17</sup> Tra le raccolte di poesia tedesca che tramandano il *Brautgrablied* abbiamo utilizzato *Poetischer Lustwald: Sammlung von Gedichten älterer größtentheils jetzt unbekannter Dichter*, a cura di F. Haug, Osiander, Tübingen 1819, pp. 151-152.

turale nazionalsocialista dall'arte del compositore svizzero, accusato di essersi posto al servizio del regime hitleriano senza patire alcuna conseguenza personale dopo il 1945 e soprattutto senza avvertire mai la necessità di fare pubblicamente autocritica<sup>18</sup>.

Nell'analisi della Müller, *Romeo und Julia* esibisce implicitamente tutti i requisiti delle cosiddette *Volkstum-Opern* allestite negli anni del nazionalsocialismo, ovvero di quelle opere radicate nel «carattere nazionale [*Volkstum*]» fortemente incoraggiate soprattutto a partire dal 1939. Sul piano musicale, ciò significa evitare accuratamente «lo stigma della 'degenerazione' [*Entartung*]», riassunto nella triade «atonalità, stile di canzone o elementi desunti dal jazz». Opponendo a essa l'ossequio all'identità musicale del popolo tedesco (*das Volkstümliche*): diatonismo della scrittura, armonie modali eredi della tradizione del *Volkslied*, forme musicali semplici. E anche riconoscendo direttamente sulla scena il ruolo del *Volk*, delle masse, attraverso la valorizzazione del coro, che oltretutto – quando si sposta dietro le quinte e assume la natura di una voce “irreale” – consentirebbe a Sutermeister di imprimere all'opera «un forte tono misticcheggiante».

Sul piano del soggetto, Antje Müller nega un significato politico al *Romeo and Juliet* shakespeariano: ciò che trova disturbante nell'opera di Sutermeister – e congeniale all'ideologia nazionalsocialista – è «la glorificazione [*Verherrlichung*] musicale della morte, alla quale le persone sono pronte per amore o lealtà».

Diciamo subito che non possiamo non cogliere una forzatura in quest'ultima tesi. Se c'è una *Verherrlichung* della morte, lo è piuttosto nel senso di una “tristanizzazione” di Shakespeare: tanto che la partitura – polarizzata su un triangolo che ha in Capuleti una sorta di re Marke iracondo e brutale – si conclude con un *Liebestod* di Julia in piena regola. Ed è appunto al *Tristan und Isolde*, e non al *Führerprinzip* (la sottomissione dell'individuo alla volontà assoluta dell'uomo forte), come vorrebbe in sostanza la Müller, che fanno pensare le parole con cui Hauswald descrive sulla ZfM il contenuto della scena finale dell'opera: «la grandezza commovente dell'amore puro, che trova nella morte la sua più profonda realizzazione [*Erfüllung*]»<sup>19</sup>.

Il dibattito è ripreso più recentemente grazie a un saggio pubblicato da Chris Walton su «Tempo», che riesamina le conclusioni della Müller prendendo in

<sup>18</sup> A. Müller, *Heinrich Sutermeister, der 'Neutrale' im NS-Staat*, in «Dissonanz/Dissonance», 25, 1990, pp. 10-14.

<sup>19</sup> Hauswald, *Heinrich Sutermeister* cit., p. 435. Sugli elementi costitutivi del «mito del *Liebestod*» incapsulato nella tragedia cfr. Shakespeare, *Romeo and Juliet* cit., pp. 2-3. Rende esplicita la sovrapposizione dei due finali la rivisitazione cinematografica firmata da Baz Luhrmann (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*, 1996), nella quale la visione dei due corpi allacciati nella morte, inframmezzata da immagini dalla loro breve storia, è appunto accompagnata dalle note estreme della partitura di Wagner. A sottolineare la scelta di Luhrmann è ad esempio l'*Introduction a Romeo and Juliet*, a cura di R. Weis, Bloomsbury, London 2012 (consultato nell'edizione digitale).

considerazione un altro episodio controverso della carriera di Sutermeister: la visita ufficiale del compositore nel 1964 alla Repubblica Sudafricana, allora sulla via delle sanzioni internazionali per la politica di apartheid. La descrizione che Walton fa della drammaturgia musicale di *Romeo und Julia* sembra più aderente di quella (un tantino preconcetta) della Müller e dei recensori che cita: una «combinazione di immediatezza alla [Carl] Orff, un linguaggio musicale ispirato dal primo modernismo», notevoli capacità di orchestratore e un istinto drammatico che si ispira al modello del teatro verdiano<sup>20</sup>. L'opera di Sutermeister, del resto, si metterà in competizione diretta con il teatro di un altro studente e amico di Orff, Werner Egk (*Die Zauberberge*, 1935; *Peer Gynt*, 1938), il «cauto modernista» baciato dal successo e autore di musica «vagamente dissonante e acerba, aspra per qualcuno, ma [...] solidamente diatonica»<sup>21</sup>. Ed è significativo che Walton eviti, a differenza della Müller, di ritenere la musica di *Romeo und Julia* responsabile in sé di una sorta di “nazificazione” di Shakespeare: discorso complesso che dobbiamo qui abbandonare – non prima però di aver ricordato l'antico monito di Dahlhaus a non cadere nella trappola di considerare *tout court* nazionalsocialista ogni «tendenza a evitare gli estremismi della Nuova Musica, a ricollegarsi a tradizioni nazionali, reali o fittizie, a cercare un sostegno sociale nel pubblico dei ‘normali’ frequentatori di concerti e di opere, per decenni trattato con sufficienza»<sup>22</sup>.

Ci interessa invece ciò che Walton dice del libretto di *Romeo und Julia*:

al fine di conferire massimo risalto all'elemento amoroso, le due famiglie in stato di guerra vengono quasi del tutto dimenticate, sebbene siano la *raison d'être* dell'intera trama. Il risultato è non solo una romanticizzazione del dramma, bensì – in un certo senso – la sua depoliticizzazione (circostanza, questa, che ha anche allineato perfet-

<sup>20</sup> C. Walton, *Black or Brown? Heinrich Sutermeister in Apartheid's Web*, in «Tempo», LXI, 239, 2007, pp. 41-51.

<sup>21</sup> M.H. Kater, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, Oxford University Press, Oxford-New York 1997, pp. 53, 185. Lo stesso Kater fornisce informazioni utili a dimostrare che Sutermeister percepiva Egk come il rivale da superare all'interno della cerchia di Orff: cfr. il cap. 1 di Id., *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits*, Oxford University Press, Oxford-New York 2000. *Die Zauberberge* costituisce un probabile precedente diretto di *Romeo und Julia* anche nell'uso di lirica barocca tedesca: cfr. K.H. Ruppel, *Libretto und Dichtung*, in W. Egk, *Musik Wort Bild. Texte und Anmerkungen, Betrachtungen und Gedanken*, Albert Langen Georg Müller, München 1960, pp. 11-18: 13.

<sup>22</sup> C. Dahlhaus, *Implicazioni politiche della drammaturgia operistica. A proposito di alcune opere tedesche degli anni Trenta*, in Id., *Dal dramma musicale alla Letteraturopera* (1983), Astrolabio, Roma 2014, pp. 242-251: 243. In un contesto analogo, Fiamma Nicolodi è tornata recentemente a interrogarsi su quanto sia «difficile precisare quali furono i tratti distintivi della musica fascista» (nella *Postfazione: trent'anni dopo* scritta per l'imminente ristampa del suo *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984; si ringrazia la studiosa per aver consentito di leggere in anteprima il testo).

tamente il compositore con la posizione politica neutrale e attendista [*fence-sitting*] del suo governo)<sup>23</sup>.

Si noti il curioso chiasmo: per Antje Müller, *Romeo and Juliet* è un dramma in sé apolitico, che Sutermeister “politicizza” enfatizzando l’amore/morte dei protagonisti; per Chris Walton, al contrario, la tragedia di Shakespeare è intrinsecamente politica, ed è invece la scelta del compositore di preservare solo l’amore che la “depoliticizza”. In entrambi i casi, a quanto sembra, col risultato di assecondare la politica culturale del regime.

Già, ma quale politica culturale, esattamente? Da tempo gli storici ci raccontano che la Germania del Terzo Reich assunse rapidamente la forma di «una paralizzante struttura *policratica*», nella quale «diverse reti neo-feudali di autorità *de facto* diedero inizio a una spietata battaglia giurisdizionale [...], contendendosi il potere complessivo, le competenze specifiche, nonché il favore del Führer»<sup>24</sup>. Lo scontro non risparmiò ovviamente gli affari culturali, e nello specifico musicali. Fiumi d’inchiostro sono stati versati sul lungo duello tra Alfred Rosenberg, ideologo del Nsdap e fondatore della *Kampfbund für deutsche Kultur*, e Joseph Goebbels, ministro del Reich per la Propaganda<sup>25</sup>: un duello che oppose la linea ultrareazionaria, ortodossa, intransigente del primo e la linea pragmatica, di compromesso del ministro. Consapevole della necessità di sostenere il morale della popolazione e della Wehrmacht al fronte («la depressione non fa vincere le battaglie»<sup>26</sup>), Goebbels riconosceva infatti ai tedeschi il diritto a una loro *Wonderland*, ovvero a una cultura di massa capace «di far sognare e di allontanare, almeno temporaneamente, gli spettatori dalle tristezze della vita quotidiana»<sup>27</sup>.

Se abbiamo compreso la lettura di Walton, a rendere il *Romeo und Julia* “depoliticizzato” di Sutermeister adatto ai palcoscenici della Germania di Goebbels sarebbe insomma proprio la stessa «radicale mancanza di rapporto con l’epoca», lo stesso «escapismo» o «fuga dalla realtà» che Dahlhaus attribuisce ai quasi

<sup>23</sup> Walton, *Black or Brown?* cit., p. 42.

<sup>24</sup> A.A. Kallis, *Nazi Propaganda and the Second World War*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (UK)-New York 2005, p. 219.

<sup>25</sup> Per una sintesi in lingua italiana si vedano L. Lorusso, *Orfeo al servizio del Führer. Totalitarismo e musica nella Germania del Terzo Reich*, L’Epos, Palermo 2008, e il cap. *Dalla dissonanza all’armonia* di R.J. Evans, *Il Terzo Reich al potere 1933-1939* (2005), Mondadori, Milano 2011, pp. 176 sgg.

<sup>26</sup> Lorusso, *Orfeo al servizio del Führer* cit., p. 191.

<sup>27</sup> Dal capitolo II (*Narrazioni mainstream*) dell’edizione digitale di A.M. Banti, *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Laterza, Roma-Bari 2017. Prendiamo in prestito il termine *Wonderland* da questo volume, nel quale indica quella cultura di massa rassicurante e consolatoria che esplose negli Stati Uniti negli anni bui a ridosso dello scoppio della crisi economica del 1929.

contemporaneo *Capriccio* (1941) di Strauss<sup>28</sup>. In termini simili si è espresso Erik Levi: per agguantare il successo, il compositore svizzero «aveva indubbiamente sfruttato una vena di tardo romanticismo escapista che fornì il necessario sollievo emotivo dalla dura realtà della guerra»<sup>29</sup>.

La posizione di Levi e di Walton è indubbiamente ragionevole, dettata dal buonsenso. Eppure, quando il 7 febbraio 1950 *Romeo und Julia* viene messo in scena alla Staatsoper di Berlino, e dunque nel territorio della Repubblica democratica tedesca, in una Germania ormai tagliata in due dalla “cortina di ferro”, il successo è clamoroso; e l'impressione è che a questo successo non sia affatto estranea proprio quella “politica” che Levi e Walton lasciano fuori dalla porta. La reazione del pubblico berlinese lascia infatti supporre che almeno una parte degli spettatori identifichi le famiglie Capuleti e Montecchi di Sutermeister con quell'Est e quell'Ovest che hanno cominciato a scambiarsi «affondi e colpi» (*Romeo and Juliet*, I, 1, 113). E interpreti l'opera nei termini di un ispirato «manifesto umanista»: «il trionfo dell'amore sulla politica distruttrice»<sup>30</sup>.

Varrà dunque la pena di grattare un poco la vernice “escapista” di *Romeo und Julia*, andando probabilmente al di là delle stesse intenzioni di Sutermeister. Gli elementi interessanti, sotto la superficie, non mancano, e correggono almeno in parte l'impressione di un'opera «tout amour, et tout l'amour», per dirla con Bellaigue. Prendiamo il primo quadro, che riscrive molto liberamente la prima scena della tragedia shakespeariana, trasformandola in un assalto dei Montecchi al palazzo dei Capuleti: ai personaggi si sostituiscono le masse, in una gigantesca zuffa annunciata da schiamazzi e rumori d'armi che si approssimano minacciosi da dietro le quinte (*Allegro ed agitato*). Scandito dalle grida terrorizzate delle donne veronesi, lo scontro si conclude come in Shakespeare con l'intervento sdegnato del Principe Escalus. Sutermeister compone una musica primitivista e ritmica alla Orff, siglata dal suono inquietante di un gong percosso con un battente metallico e solcata dai glissando delle voci e dei tromboni: musica modernista per «bestie selvagge» – così le due fazioni rivali saranno apostrofate dal Principe nella traduzione di Schlegel<sup>31</sup>. Il palcoscenico infine si svuota per lasciare il campo a Romeo e al suo vecchio servitore Balthasar. L'uscita in scena di

<sup>28</sup> Dahlhaus, *Implicazioni politiche* cit., p. 246.

<sup>29</sup> E. Levi, *Opera in the Nazi Period*, in *Theatre Under the Nazis*, a cura di J. London, Manchester University Press, Manchester 2000, pp. 136-186: 165.

<sup>30</sup> M. Kraus, *Die musikalische Moderne an den Staatsopern von Berlin und Wien 1945-1989. Paradigmen nationaler Kulturidentitäten im Kalten Krieg*, J.B. Metzler, Stuttgart 2017, pp. 25-27.

<sup>31</sup> Schlegel traduce infatti «Männer!?! Nein: *Wilde Tiere!*!» il rimprovero «You men, you beasts!» dell'originale, in qualche modo intensificandolo (I, 1, 83). Per la traduzione del *Romeo and Juliet* di Schlegel abbiamo utilizzato l'edizione primonovecentesca con testo a fronte della Tempel-Verlag, Leipzig [s.a.] e quella a cura di D. Klose, Reclam, Stuttgart 2014<sup>2</sup> (basata sull'ultima edizione pubblicata nell'arco della vita di Schlegel, nel 1843-1844).

Romeo è un esempio perfetto di quel gioco di incastri millimetrici con il testo di Shakespeare che avevamo evocato all'inizio, parlando del *mélange* wagneriano della colonna sonora di *Ludwig II*.

---

H. Sutermeister, *Romeo und Julia*

W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*  
(trad. A.W. Schlegel)

---

3. Szene

*Romeo nähert sich langsam von rechts.*

BALTHASAR  
Gnädiger Herr...

BEDIENTER. Ei, gnädiger Herr, das wäre ein schlechter Koch [...] (IV, 2, 6)

ROMEO  
Sag mir nichts,  
ich hört' es alles schon.  
Haß gibt hier viel zu schaffen...  
Warum denn dieser Haß?  
*Langsame Dämmerung.*  
*Für sich, sehr rubig:*  
Montague – –  
Capulet – –  
Was für ein Fluch  
auf diesem Hasse ruht!  
Und ich ein Montague...  
Was ist denn »Montague«?  
Es ist nicht Hand, nicht Fuß,  
nicht Arm noch Antlitz, noch  
ein anderer Teil,  
der Menschen eignet...

ROMEO. [...] Ach, welch ein Streit war hier?  
/ Doch sagt mir's nicht, ich hört' es alles schon. / Hass gibt hier viel zu schaffen, Liebe mehr. (I, 1, 174-175)

PRINZ. [...] Wo sind sie, diese Feinde? –  
Capulet! Montague! / Seht, welch ein Fluch auf euren Hasse ruht, (V, 3, 290-291)

JULIA. [...] Was ist / Denn Montague? Es ist nicht Hand, nicht Fuß, / Nicht Arm, noch Antlitz, noch ein anderer Teil / [Belonging to a man.] (II, 2, 40-42)

---

Come mostrano le parole sottolineate nella tabella, perfino le due insignificanti parole dell'imbeccata di Balthasar hanno una fonte potenziale: una scena del quarto atto, la conversazione tra Capuleti e un suo servo sui cuochi da ingaggiare per le nozze della figlia con il conte Paride. Poi Sutermeister ritorna al primo atto, allo scambio tra Romeo e Benvolio («Non occorre che tu me lo dica, ho già sentito tutto»). Qui accade qualcosa di singolare, nella prospettiva di un'opera che si vuole puramente «escapista»: Sutermeister potrebbe virare in direzione del tema amoroso semplicemente seguendo Shakespeare («Ci si dà molto da fare con l'odio, qui, *ma più ancora con l'amore*»), ma al contrario non intende affatto mollare la presa sullo scontro che ha animato la Piazza dei Signori, e sull'odio dei Capuleti e dei Montecchi che lo ha generato. Mette così insieme una fulminea «aria di sortita» per Romeo, un *Andante mesto* e riflessivo in La bemolle minore

**Andante mesto** ( $\text{♩} = 80$ )

*a*

Fl., Arpa (armonici)  
Cl. b., Cfg.,  
B. Tu. con sord.,  
Timp. coperto,  
Arpa

Romeo  
Mon - ta - gue, -- Ca - pu - let, --

Via.  
Cello.  
*pp* (leggiero)

*etwas fließender*

*b*

Ott., Fl.,  
Ob., Cl.

Fg., Cfg.,  
Cr.

Romeo  
ruht! Und ich ein Mon - ta - gue! Was ist denn

Via,  
4 Solo Vlc.  
Cello.  
*pp* (ponticello)

Es. 1. Heinrich Sutermeister;  
*Romeo und Julia*, I, 1 dopo  
17 e 18.

che il personaggio intona a parte («tra sé»): i versi (leggermente ritoccati) appartengono addirittura alla conclusione della tragedia, dove sono pronunciati dal Principe di fronte ai cadaveri degli amanti («Capuleti, Montecchi, / guardate che maledizione è scesa sul vostro odio») [es. 1].

Nella sezione centrale di questa piccola forma chiusa (*etwas fließender*, «un poco più scorrevole») Romeo si appropria dei versi celeberrimi di Giulietta sull'opposizione tra nominare ed essere («cos'è un Montecchi? / Non è una mano, un piede, un braccio, un volto, o qualunque parte di un uomo»), prima di tornare a intonare i duri versi del Principe.

I materiali musicali della sortita di Romeo, caricati di valenze “politiche”, non verranno dimenticati: rivivranno più avanti in un'aria vera e propria, quella di Julia. Si tratta di un altro *Andante* (*in tempo d'una marcia funebre*), una me-

**VERWANDLUNG**

Hinter der Szene

Ott.

Stimmen der Nacht

Stimmen der Nacht

Julia

lie - - - ben!

sub. e desperatamento [sic]

Hinter der Szene

Ott.

Stimmen der Nacht

Stimmen der Nacht

Julia

Es. 2. Heinrich Sutermeister,  
*Romeo und Julia*, I, 6 dopo  
85.

ditazione sconsolata sul destino che costringe la ragazza ad amare «il peggior nemico» della sua famiglia, basata su I, 5, 138-141 («Il mio unico amore nato dal mio unico odio! Uno sconosciuto / troppo presto visto e troppo tardi conosciuto! / Nascita d'amore tra le più strane e rare, / che un odioso nemico io debba amare»), con un innesto dal sonetto 29 («When, in disgrace with fortune and men's eyes») nella traduzione ottocentesca di Friedrich Bodenstedt<sup>32</sup>. Dissimulata all'interno dell'aria, la musica dell'*Andante* di Romeo ridiventa pienamente riconoscibile nella *Verwandlung* sinfonico-corale (ancora le «voci della notte» tra le quinte!) che ci traghetta dall'aria al *Notturmo* della regina Mab [es. 2]. E che dunque ne ripropone implicitamente i temi, quasi a commento della dispe-

<sup>32</sup> Cfr. il sonetto 56 in W. Shakespeare, *Sonette*, in deutscher Nachbildung von F. Bodenstedt, R. Decker, Berlin 1862, p. 71.

razione di Julia: ancora una volta veniamo invitati a riflettere sulla maledizione dell'odio, sulla stolta inimicizia dei nomi.

Alla fine dell'opera, come abbiamo visto, Julia è svegliata dal frastuono incombente di un nuovo combattimento tra Montecchi e Capuleti, che come nel primo atto si muove tra le quinte in direzione dello spazio scenico. Ed è la stessa musica dell'*Allegro ed agitato* del primo quadro: il cerchio si chiude, l'opera sembra regredire al suo punto di partenza. Proviamo una sensazione claustrofobica, e non solo perché siamo dentro a una cripta: non c'è via d'uscita da questo tunnel di violenza (fratricida, patriarcale). Intuiamo che il Prologo shakespeariano verrà smentito: difficilmente ci sarà pacificazione tra le due famiglie, i corpi degli amanti non seppelliranno l'odio dei genitori (vv. 7-8). Se ne potrebbe trarre una sorta di morale del trentenne Sutermeister: i figli non possono sfuggire al rumore sinistro e ottuso della storia scritta dai loro padri, dal quale presto o tardi saranno inghiottiti, nella loro sostanziale impotenza.

Non a caso, se c'è un filo conduttore che lega la maggior parte dei testi del barocco tedesco introdotti da Sutermeister esso è appunto la precarietà dell'esistenza umana<sup>33</sup>. Insieme, però, con il monito insistente a godere appieno i giorni, le ore, i minuti di felicità che ci sono concessi. In tempi di guerra (calda o fredda che fosse), il messaggio dolcemente di *Romeo und Julia* doveva toccare corde sensibili.

<sup>33</sup> Oltre a quelli già citati, si fanno notare una poesia di Martin Opitz (1597-1639) utilizzata per il testo del madrigale delle coppie di innamorati (cfr. M. Opitz, *Teutsche Poemata. Abdruck der Ausgabe von 1624 mit den Varianten der Einzeldrucke und der späteren Ausgaben*, a cura di Georg Witkowski, Niemeyer, Halle a.S. 1902, p. 143) e un componimento di Benjamin Neukirch (1665-1729), *Als er von ihr reiset*, confluito nell'arioso della scena 10 del secondo atto (cfr. *Deutsche Gedichte des siebzehnten Jahrhunderts*, scelti da W. Vesper, Beck, München 1921, pp. 96-97).



Michele Girardi

## «There's a place for us»: Giulietta e Romeo nel West-Side

We are such stuff / As dreams are made on.  
(Shakespeare, *The Tempest*, IV, 1)

This poetic language of Jets and Sharks that was created by Arthur Laurents is something truly poetic in a sense that it lasts as a poem lasts. I feel that this piece is, in its funny little crazy way, a classic.  
(Bernstein)\*

Volendo dedicare un corso universitario alle principali intonazioni delle vicende amorose fra Romeo e Giulietta, scelsi di trattare tre opere: *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, *Roméo et Juliette* di Gounod e *West Side Story* di Leonard Bernstein<sup>1</sup>. Nell'analizzare libretti e partiture mi proponevo anche di comprendere quale di questi lavori fosse più fedele agli ipotesti (Romani aveva tratto ispirazione anche dalle novelle di Matteo Bandello e Luigi Da Porto), e mi convinsi che Bernstein fosse andato più vicino alla drammaturgia di *Romeo and Juliet*, sia pure in un'interpretazione "critica"<sup>2</sup>. Un esito che ho poi ritenuto più conforme di qualunque altro estendendo l'esame agli altri titoli ispirati alla tragedia ingle-

\* Leonard Bernstein Conducts "West Side Story". *The Making of the Recording*, © 1985 Unitel, © 1988/2001 Deutsche Grammophon. Ringrazio Vincenzina Ottomano, Stefano La Via, Alessandro Roccatagliati e Jesse Rosenberg per gli scambi avvenuti durante la stesura di questo articolo.

<sup>1</sup> «*Romeo and Juliet*» nel teatro musicale, secondo Bellini, Gounod, Bernstein, Università degli studi di Pavia, a.a. 2002-2003 (cfr. <http://www-5.unipv.it/girardi/C2002-2003b.htm>). Sulla questione del genere di *West Side Story*, scritto come *musical* per Broadway, ma in realtà dotato di caratteristiche formali e sostanziali di un'opera lirica cfr. R.P. Locke, *The Border Territory between Classical and Broadway: A Voyage around and about "Four Saints in Three Acts" and "West Side Story"*, in *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*, a cura di P.-A. Bempéchat, Pendragon, Hillsdale (NY) 2005, pp. 179-226, e E.A. Wells, "West Side Story": *Cultural Perspectives on an American Musical*, The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Plymouth 2011; sulle nuove prospettive drammatiche lanciate dal documentario *Leonard Bernstein Conducts "West Side Story"* cit., cfr. M. Girardi, *Remediation or Opera on Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research*, in *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, a cura di G. Borio, Ashgate, Farnham 2015, pp. 107-132: 124-129.

<sup>2</sup> Cfr. R. Hapgood, "West Side Story" and the Modern Appeal of "Romeo and Juliet", in *Shakespeare Jahrbuch Band 1972*, a cura di H. Heuer, Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West, 1972, pp. 99-112; rist. in "Romeo and Juliet" *Critical Essays*, a cura di J.F. Andrews, Garland, New York 1993, pp. 229-241: 229; sul rapporto fra il play shakespeareano e l'opera di Bernstein si vedano inoltre S. Rapajić, *Shakespeare in music theatre: "West Side Story"*, in «Belgrade Bells», vol. 6, 2014, pp. 23-41; I.G. Dash, *The challenge of tragedy: "West side story" and "Romeo and Juliet"*, in Ead., *Shakespeare and the American Musical*, Indiana University Press, Bloomington 2010, pp. 77-151;

se: *West Side Story*, oltre a vivere di meriti propri, ricreava la drammaturgia del *play* di Shakespeare con una profonda adesione spirituale, anche se la trama veniva riproposta, con ulteriori divergenze, nell'attualità dei tardi anni Cinquanta (quelli del debutto del lavoro, al National Theatre di Washington il 19 agosto 1957), e l'azione condensata in due giorni di fila – dalle cinque del mattino alla mezzanotte del giorno dopo, per un totale di trentuno ore<sup>3</sup>.

La genesi dell'opera è piuttosto complicata e si estende in un arco di tempo che inizia nel 1949, ma una notevole messe di documenti conservata alla Library of Congress di Washington, fruibile in rete a cominciare dal 1998 e ampliata fino al 2018 (per il centesimo anniversario della nascita di Bernstein), consente di seguirla agevolmente<sup>4</sup>. In breve: tutto nacque dalla fantasia del grande coreografo e uomo di spettacolo a tutto campo Jerome Robbins che, discutendo con Montgomery Clift nel 1948, ebbe l'idea di mettere in scena un *Romeo and Juliet* rivissuto nella contemporaneità come lotta tra fazioni rivali, italiani e irlandesi<sup>5</sup>. Ma non se ne fece nulla, e l'anno dopo il progetto finì in mano a Bernstein (novello Puccini, visto il suo pieno investimento nel trattamento della proposta originale) affiancato dal drammaturgo Arthur Laurents.

I due artisti accentuarono la dimensione del problema sociale nel loro adattamento del *play*, e spostarono le vicende dei due amanti veronesi nel contesto della guerra fra bande di "cristiani" (i Montecchi) ed ebrei (i Capuleti), nell'East Side a New York al tempo delle festività pasquali (memori, forse, della *Juive* di Halévy). Nell'ottobre del 1955, quando la decisione di fissare la contesa fra nativi americani (Tony è di origine polacca) e portoricani era già stata presa

A. Mariani, "West Side Story": da Shakespeare a Hollywood, via Broadway, in «Oltreoceano», rivista sulle migrazioni, vol. 9, 2015, pp. 83-94.

<sup>3</sup> La ricerca scientifica sul teatro musicale di Bernstein è molto cresciuta negli ultimi anni, sia quantitativamente sia qualitativamente, e fra le monografie vanno almeno citati i titoli seguenti: A. Jaensch, *Leonard Bernsteins Musiktheater: auf dem Weg zu einer amerikanischen Oper*, Bärenreiter-Verlag, Kassel [ecc.] 2003; N. Simeone, *Leonard Bernstein: "West Side Story"*, Ashgate, Farnham and Burlington 2009; H. Smith, *There's a Place for Us*, Ashgate, Farnham and Burlington 2011; N. Grosc, "West Side Story", in *Leonard Bernstein und seine Zeit*, a cura di A. Eichhorn, Laaber Verlag, Laaber 2017; sul compositore si tenga come punto di riferimento in *primis et ante omnia* la monografia di H. Burton, *Leonard Bernstein*, New York, Doubleday 1994 (n.e. Faber & Faber, London 2017).

<sup>4</sup> Una parte dei documenti donati da Bernstein – lettere, autografi musicali (schizzi, partiture), fotografie, programmi di concerti e molto altro – venne resa pubblica nel 1998, in occasione dell'ottantesimo anniversario della nascita del musicista, indi, per il cinquantenario dalla *première* di *West Side Story* (2007) fu allestita una mostra, e ulteriori documenti relativi all'opera vennero aggiunti; la collezione è ora disponibile a partire dall'indirizzo <https://www.loc.gov/collections/leonard-berstein/about-this-collection/>.

<sup>5</sup> Cfr. G. Lawrence, *Dance with Demons: The Life of Jerome Robbins*, G.P. Putnam's Sons, New York 2006, pp. 124-125; Robbins e Clift si erano formati all'Actor's Studio, e allora erano amanti (Jerome aveva pensato a Montgomery come Romeo).

nell'agosto precedente (nonostante il fatto che gli autori fossero tutti di origine ebraica, o forse proprio per questo), si aggiunse infine alla squadra Stephen Sondheim, giovane poeta e musicista, che formò con Laurents una coppia perfetta di librettisti, tale da rinnovare i fasti di Giacosa e Illica<sup>6</sup>. Nel diagramma della pagina successiva sono paragonate le corrispondenze tra le rispettive *Dramatis personæ* e le loro funzioni nella diegesi: se nei primi abbozzi l'adesione alla trama di Shakespeare risultava più stretta, nella rielaborazione le simmetrie fra *play* e *musical* risultano ugualmente chiare, ma ancor più legate alla dimensione sociale della vicenda, come si può constatare dallo schema che riporta le corrispondenze tra gli sviluppi delle rispettive trame, che segue il diagramma precedente<sup>7</sup>. È quanto attesta, in maniera vistosa, la scelta di rinunciare ai due frati Laurence e John, i quali nel modello testuale gestiscono la dinamica che porta al duplice suicidio – di Romeo sulla tomba di Juliet e di lei sul corpo esanime di lui. Niente filtri, ma realtà artisticamente rivissuta, anche nei suoi tratti più spiacevoli: Anita, che ha appena perso il fidanzato Bernardo ucciso da Tony, dovrebbe svolgere le funzioni di Balthasar, non solo della nutrice della protagonista. Peraltro, a differenza del servo di Romeo che ha assistito al funerale di Juliet ignorandone la sorte reale, la ragazza portoricana diffonde deliberatamente la notizia falsa della morte di Maria uccisa da Chino. Prima i Jets l'hanno fatta oggetto di pesanti *avances* di chiara connotazione razzista causandone la perdita di ogni speranza

<sup>6</sup> Il paragone è più che lecito, visto che l'abilità nel trattamento del soggetto di Laurents-Illica si fuse a meraviglia col virtuosismo poetico di Sondheim-Giacosa. Quest'ultimo intervenne nella rifinitura dei versi di «Maria», che Bernstein stesso aveva abbozzato nel 1949 (cfr. C. Zadan, *Sondheim & Co.*, Macmillan, New York 1974, p. 22), dove un distico suonava impacciato: «Maria / It's a sound like there's music playing / It's a sound like in church when they're praying». Sondheim lo modificò così, secondo Jamie Bernstein, figlia del musicista: ««Maria / Say it loud and there's music playing / Say it's soft and it's almost like praying» [non sfugga l'allusione a una vergine illustre]. Oh, that's a *lyric*». Cfr. S. Simon, *Something Develops Onstage Called Love: Baltimore Symphony's Bernstein Centennial*, N[ational] P[ublic] R[adio], 12 maggio 2018 (<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2018/05/12/610517474/something-develops-onstage-called-love-baltimore-symphony-celebrates-the-bernsite>). La nascita dell'opera si può seguire in alcuni estratti pubblicati dall'autore, cfr. L. Bernstein, *Excerpts from a West Side Log*, in «Playbill», 30 settembre 1957, pp. 47-48, rist. in Id., *Findings*, New York, Simon & Schuster 1982, pp. 144-147 (anche in <https://www.westsidestory.com/archives-1/>). La ricostruzione più dettagliata e meglio argomentata della genesi dell'opera si legge in Simeone, *Leonard Bernstein: "West Side Story"* cit., pp. 17-52.

<sup>7</sup> Nato come *East Side Story*, il *musical* si chiamò *Gangway* fino a poco tempo prima del debutto. Nelle tabelle vengono riportati solo i personaggi dei due lavori e gli eventi che si corrispondono: quelli della tragedia come i versi citati sono tratti da *Romeo and Juliet*, in *The Works of William Shakespeare*, volume the Fifth, London, Jacob Tonson, 1709, pp. 2073-2156: 2074 (<https://archive.org/details/worksofmrwilliam05shak>); i protagonisti dell'opera e i rispettivi ranghi vocali vengono dalla partitura d'orchestra, L. Bernstein, *West Side Story*, Boosey & Hawkes, New York © 1994, HPS 1176, dalla quale sono estratti anche gli esempi musicali, individuati mediante l'atto, la scena, il numero e le battute.

*Dramatis personæ*

<i>Romeo and Juliet</i>	<i>West Side Story</i>
<p>CHORUS</p> <p>ESCALUS, principe di Verona</p> <p>PARIS, nobiluomo suo parente, innamorato di Juliet</p> <p>MONTAGUE } capi delle due famiglie nemiche</p> <p>CAPULET }            Lady CAPULET, sua moglie</p> <p style="text-align: center;"><i>Montague</i></p> <p>ROMEO, figlio di Montague</p> <p>MERCUTIO, suo amico e parente del principe</p> <p>BENVOLIO, parente e amico di Romeo</p> <p>BALTHASAR, servo di Romeo</p>	<p>A GIRL (mezzosoprano)</p> <p>SCHRANK, tenente, e KRUPKE, agente } ruoli parlati</p> <p>CHINO, amico di Bernardo</p> <p>DOC, proprietario del <i>drugstore</i></p> <p>Il padre } ruoli parlati</p> <p>La madre }</p> <p><i>Jets</i>, «un' antologia di ciò che viene chiamato "americano"»</p> <p>TONY, tenore, amico di</p> <p>RIFF, baritono, il capo</p> <p>DIESEL, tenore o baritono, il suo braccio destro</p> <p>ANITA (mezzosoprano)</p>
<p style="text-align: center;"><i>Capulet</i></p> <p>TYBALT, parente di Capulet</p> <p>SAMSON } servi dei Capuleti</p> <p>GREGORY }</p> <p>JULIET, figlia di Capulet e innamorata di Romeo</p> <p>La sua NUTRICE</p> <p>PETER, suo servo</p>	<p style="text-align: center;"><i>Sharks</i>, portoricani</p> <p>BERNARDO, baritono, il capo</p> <p>PEPE } ruoli parlati</p> <p>INDIO }</p> <p>MARIA, soprano, sorella di ANITA, } Bernardo</p> <p>mezzosoprano, fidanzata di</p> <p>ROSALIA, soprano</p>

<i>Romeo and Juliet</i>	<i>West Side Story</i>
Prologo CHORUS	Prologo strumentale
le famiglie dei CAPULET e MONTAGUE (I, 1), dal principe di Verona ESCALUS, ma un nuovo conflitto è inevitabile.	le bande degli SHARKS e dei JETS (I, 1), seidata dai poliziotti SCHRANK e KRUPKE,
ROMEO è innamorato di ROSALINE; l'amore gli interessa più del conflitto fra le due famiglie (I, 1), ma accetta di andare alla festa dei CAPULET.	TONY rifiuta di tornare fra i JETS perché sente che sta per arrivare qualcosa di nuovo (I, 2), ma accetta di andare al ballo dove le bande si incontreranno.
3. Il suo antagonista	
PARIS vorrebbe sposare JULIET, che pare rassegnata: lady CAPULET lo appoggia (I, 2).	CHINO è lo sposo predestinato da BERNARDO per MARIA (I, 3), che si prepara per il ballo, rassegnata.
4. Nella festa da ballo ha luogo il colpo di fulmine fra ROMEO e JULIET (II, 3), e la nutrice rivela ad entrambi le rispettive identità: ROMEO entra innamorato nel giardino dei CAPULET, segue la	TONY e MARIA (I, 4), e BERNARDO rivela l'identità della sorella: TONY, innamorato torna a casa ripensando a MARIA, segue la
5. Balcony Scene (II, 3 - I, 5), e 6. Il matrimonio	
LAURENCE celebra segretamente l'unione dei due giovani (II, 7).	TONY e MARIA si sposano per celia nel negozio di abiti nuziali (I, 7).
dopo che ROMEO, rifiutatosi di combattere (III, 1), ha cercato invano di fare da paciere, l'esaltato	dopo che TONY, non reagendo alle provocazioni (I, 9), BERNARDO ammazza RIFF, e TONY
TYBALT ammazza MERCUTIO, e ROMEO vendica l'amico uccidendolo.	
7. La coppia di amanti riesce a passare una notte insieme (III, 5 - II, 1).	
8. Arriva la falsa notizia della morte di JULIET, comunicata a ROMEO da BALTHASAR (V, 1)	MARIA comunicata da ANITA a DOC e da questi a TONY (II, 5).
dei due innamorati ricompongono i conflitti fra CAPULET e MONTAGUE	di TONY ricompongono i conflitti fra gli SHARKS e i JETS

di riscatto, che pure l'aveva trascinata sin lì nonostante il lutto personale. Così facendo spinge Tony, disperato, verso la sua tragica fine.

I ripensamenti sullo scioglimento del nodo nel finale condussero alla soluzione attuale, diversa da quella originale perché Maria resta in vita, ma coerente con la critica sociale che innerva la partitura e che pure è un filone del *play*, perché nel suo commovente discorso alle bande, pronunciato sul corpo esanime di Tony, richiama tutti alle loro responsabilità («We all killed him; and my brother and Riff. I, too», II, 6) portando alla ricomposizione dei conflitti, senza le pene che Escalus infliggerà ai perturbatori veronesi. Le soluzioni prospettate nelle discussioni fra gli autori furono molte, visto che in una serie di scenari dattiloscritti dei primi mesi del 1955, dove i personaggi apparivano ancora col nome dato da Shakespeare, Romeo si avvelenava credendo morta Juliet, che poi ne condivideva la sorte<sup>8</sup>, oppure era la ragazza ad avvelenarsi e Romeo che assumeva di conseguenza il tossico<sup>9</sup>.

Bernstein e i suoi collaboratori proiettarono sulla ribalta lo sfondo sociale, animato dalla miseria in cui vivono i giovani emarginati e dall'ingiustizia a cui sono sottoposti, fattori che ne originano la ribellione che si sfoga nello scontro fra coetanei e gruppi sociali. Il Principe di Verona, l'autorità del *play*, si sdoppia negli agenti Schrank e Krupke, cinici e spicci nei modi, che cercano di reprimere la disobbedienza dei ragazzi dstando la loro orgogliosa reazione. I Jets motivano il loro atteggiamento con la ghettizzazione di cui sono oggetto: «To them [i poliziotti] we ain't human. We're cruddy juvenile delinquents. So that's what we give 'em», seguitando con «Gee, Officer Krupke», un'ironica dissertazione collettiva sulle cause della delinquenza giovanile ch'è soltanto, minimizzando, «a social disease» (II, 2, *Another Alley*, n. 14).<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Doc passava l'errata informazione della morte di Juliet a Romeo, il giovane beveva il tossico e lei a sua volta (II, 6) si avvelenava; cfr. *Outline "Romeo and Juliet"*, in *West Side Story* [scene and musical sequence outlines, draft scripts, song lists, lyrics, 1955], [https://www.loc.gov/resource/mu\\_sbernstein.100020056.0?st=gallery,images](https://www.loc.gov/resource/mu_sbernstein.100020056.0?st=gallery,images) 5-9: 9.

<sup>9</sup> In due scenari successivi, redatti da Laurents nell'agosto del 1955, entrano finalmente in scena gli americani e i portoricani (ma i nomi restano quelli di Shakespeare, salvo quelli di Bernardo e Anita), ed è Juliet che si avvelena: nel primo scenario Benvolio le passa direttamente la falsa notizia della morte di Romeo, lei entra nella cabina della nave (avevano deciso di imbarcarsi insieme) prende il resto del veleno e muore (II, 7, *The boat Cabin*, cfr. *ivi*, images 10-12: 12), nel successivo sono i Jets che forniscono l'informazione, e i due muoiono nel negozio di abiti nuziali (II, 6, *The bridal Shop in Romeo* dell'ottobre 1955, *ivi*, images 13-18: 18).

<sup>10</sup> Cfr. Bernstein, *West Side Story* cit., pp. 389-420. Il testo delle parti recitate e delle didascalie di scena è tratto dal libretto "*West Side story*": *a musical*, Random House, New York © 1958. La canzone venne aggiunta dopo la *première*, per la ripresa a Broadway (Winton Garden Th., 26 settembre 1957), e pure in questa circostanza Laurents chiamò in causa Shakespeare: «Nobody wanted 'Officer Krupke'. [...] They all said that it was a cheap musical comedy number. But I tried to be a little intellectual and talkes Shakespeare's clowns and I felt it was really necessary», in Zadan, *Sondheim & co.* cit., p. 21.

Se «Gee, Officer Krupke» esprime il disagio dei ragazzi statunitensi, «America» (I, 5, *A back alley*, n. 7) è una satira palese del sogno americano del secondo dopoguerra e delle aspirazioni degli immigrati all'integrazione perseguita da Anita, che insieme alle altre ragazze schernisce Rosalia, nostalgica di Portorico. La disposizione di questi numeri, ai quali vanno aggiunti due brani ulteriori per i Jets – il loro inno (I, 1, *The Neighborhood*, n. 2 Jets Song) e «Cool» (I, 6, *The drugstore*, n. 8)<sup>11</sup> –, conferma nuovamente la centralità dello sguardo di critica sociale sulla vicenda, poiché le esigenze dei due gruppi s'impongono su quelle dei singoli: se «America» viene dopo la Balcony Scene, anche «Gee, Officer Krupke» fa seguito a un intenso scorcio amoroso, l'unica notte che Tony e Maria passano insieme (II, 1, *Maria's bedroom*), unica come quella che vivono i due innamorati veronesi (III, 5).

La fedeltà al modello si può constatare sin nei dettagli. Ad esempio la sequenza del monologo in cui Juliet immagina il suo matrimonio con Romeo («Gallop apace, your fiery-footed Steeds», III, 2) e la nutrice viene ad informarla della morte di Tebaldo, corrisponde a quella in cui Maria si abbiglia per il matrimonio conquistata dall'amore di Tony (II, 1, n. 12 «I feel pretty») e viene informata della morte di Bernardo da Chino. La fedeltà si traduce altresì in esempi anche formali. Il sonetto affidato al coro che apre *Romeo and Juliet* in guisa di prologo ispirò il compositore, che vide la sua prospettiva ben giustificata anche da Shakespeare, il quale descrive il contesto – «Two households [...], / From ancient grudge break to new mutiny. / Where civil blood makes civil hands unclean» – prima di passare al «pair of Star-cross'd Lovers». Bernstein annotò sulla sua copia di lavoro del *play* «Should be prologue interrupted by street fight»<sup>12</sup>, lasciando la parola a Robbins, che si è sempre riservato uno spazio per intervenire sullo sviluppo dell'azione, dimostrando un'acuta intelligenza delle esigenze del dramma<sup>13</sup>. Il musicista scrisse dunque un'introduzione orchestrale che descrive le battaglie accadute nei mesi precedenti l'azione vera e propria, interrotta dai

<sup>11</sup> Anche la melodia di «Cool», come quella «Gee, Officer Krupke», attacca con un tritono, un intervallo che, come si vedrà poco oltre, riveste un ruolo centrale nella strategia drammatica messa in atto in partitura.

<sup>12</sup> Cfr. *Romeo and Juliet* cit., p. 2156 e la pagina iniziale di *Romeo and Juliet*, Ginn and Co., Boston 1940 (<http://www.loc.gov/exhibits/westsidestory/images/object1.jpg>). Gounod aveva intonato il prologo nel suo *Roméo et Juliette*.

<sup>13</sup> Si legga, ad esempio, la lettera del 18 ottobre 1955, in cui Robbins critica l'impostazione in tre atti, frutto di un ripensamento temporaneo della struttura in due, e critica puntualmente altre scene; cfr. *West Side Story* cit., images 33-35. Robbins, oltre che autore, con Robert Wise, del celebre film del 1961 che vinse dieci Oscar nel 1962 catturando l'attenzione del mondo sul *Musical* per Broadway, fu il regista del primo allestimento. Nella pellicola la partitura viene adattata in molti scorcii alle nuove esigenze sceniche (come nel caso di «America», che diviene un scambio dialogico fra donne e uomini portoricani).

dialoghi fra membri delle due bande, dove la coreografia gioca un ruolo importantissimo, come si legge nella dettagliata didascalia all'inizio del libretto:

The opening is musical: half-danced, half-mimed, with occasional phrases of dialogue. It is primarily a condensation of the growing rivalry between two teen-age games, the Jets and the Sharks, each of which has its own prideful uniform. The boys – sideburned, long-haired – are vital, restless, sardonic; the Sharks are Puerto Ricans, the Jets an anthology of what is called “American”.

Anche in *West Side Story* uno scontro tra gruppi rivali apre l'atto primo vedendo sedato dai due poliziotti, come Escalus aveva duramente represso il conflitto iniziale fra Capuleti e Montecchi in Shakespeare (vv. 1-89), e la rissa funge da presupposto a nuove e più radicali battaglie. Ma il teatro musicale è in grado di giocare una carta in più rispetto a quello di parola, perché il compositore può esprimere il suo punto di vista nei pentagrammi, contribuendo a rifinire e determinare la drammaturgia. Mentre Jets e Sharks si affrontano sul proscenio abbiamo udito, nel prologo strumentale (b. 11) un motivo caratterizzato dal tritono, intervallo che invaderà letteralmente la partitura nel prosieguo e che, semantizzato poi come costitutivo del nome “Maria” (basta solo far scendere di un'ottava il La, prima nota della quinta diminuita nell'es. 1), rappresenterà la forza travolgente dell'amore tra le due stelle sfortunate del West Side, un sentimento destinato a sovrastare gli odi razziali:

Es. 1. I, 1, n. 1 Prologue. Instrumental, bb. 33-37.

The image shows a musical score for Example 1. At the top, there is a vocal line with the lyrics "Ma - ri - a" written above it. Below this, there is a musical staff for a trombone, labeled "Tr". The staff contains a melodic line starting with a piano dynamic marking "p" and the instruction "Sub. joyously". The music is in 2/4 time and features a tritone interval as a key element.

Il tritono anticipa qui un sentimento d'amore fra i due giovani di opposte fazioni che si farà largo fino a sconfiggere l'odio che ora le separa.

Posto in una successione ascendente, lo stesso intervallo, fattosi minaccioso poco dopo, marca l'uscita in scena dei personaggi: quando tocca a Bernardo, che è il capo degli Sharks, ma pure il fratello di Maria, il primo trombone (bb. 41-43) intona due quarte di fila, giusta la prima eccedente la seconda (Do-Fa-Si); la sequenza viene poi replicata dai violoncelli con rinforzi (bb. 80-83) e poi dai due corni (bb. 89-91) quando entrano Riff e altri Jets (Sol#-Do#-Sol#).<sup>14</sup> In questa

<sup>14</sup> Vedi l'es. 6. Rispondendo nel 1969 alla lettera di una laureanda olandese che gli chiedeva

forma il tritono, che ha una funzione diegetica ambivalente e una formalmente unificante, verrà ripreso nel n. 11 The Rumble (I, 9, *Under the Highway*), là dove avviene lo scontro fatale fra i gruppi nemici.

Poco dopo, quando Riff raggiunge Tony nel negozio di Doc, rivediamo il motivo del nome. Come Romeo, che arde per Rosaline, il ragazzo, che in passato ha fondato i Jets con l'amico, non vuol più battaglie e avverte che qualcosa di nuovo sta per entrare nella sua vita. Si chiamerà amore, un sentimento potente che compare qui senza oggetto: il tritono segnala dunque la disposizione di Tony verso un sentimento che affratella. Maria appare in incognito anche qui nella testa del motivo come nell'es. 1, dopo la quarta giusta iniziale<sup>15</sup>:

Es. 2. I, 2, *A back yard*, n. 3 «Something coming», bb. 33-37.

TONY *pp* (Ma ri a) (rhythmically)

Could be \_\_\_\_\_ Who knows? \_\_\_\_\_ There's something's due

Il tritono, e il motivo che su di esso va plasmandosi, svolgono un ruolo da mattatore nella progressione che dal colpo di fulmine porta fino alla *Balcony scene*, una sequenza che inizia nella palestra del Gymnasium (I, 4, *The gym*), adibito all'occasione per il ballo onde tentare una pacificazione fra le due bande, che però riprendono quasi subito a osteggiarsi intonando un «Mambo» come fosse una dichiarazione di guerra. In un istante Tony e Maria vengono isolati dalla musica, come accade a Romeo e Giulietta al primo incontro nella festa dei Capuleti, ma

un percorso analitico valido per *West Side Story*, Bernstein le indicava tre punti della partitura schizzando i pentagrammi (ma ad altezze diverse): il prologo, «Maria» e «Cool», n. 8, I, 6; il compositore citava come una sorta di *leitmotiv* la successione ascendente di una quarta giusta e una aumentata (che nel prologo si legge anche a b. 119): Mi-La-Re#, altezze alle quali non appare mai (cfr. <https://www.loc.gov/resource/musbernst.100020138.0?st=gallery>). Questa figura viene paragonata al richiamo dello shofar, il corno di montone che riveste un ruolo notevole nel cerimoniale ebraico, come ricordo del sacrificio di Isacco, cfr. J. Gottlieb, *Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein*, in Id., *Funny, it doesn't sound Jewish: how Yiddish songs and synagogue melodies influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood*, State University of New York-Library of Congress, Albany (NY) 2004, pp. 178-185: 179-180, ess. 10-1, 10-2a e b, 10-3. Offre spunti interessanti anche il saggio di P. Nash, «The most beautiful sound I ever heard»: *Liturgy, Religious Imagery and Symbolism in "West Side Story"*, in «Contemporary Theatre Review», vol. 19, n. 1, 2009, pp. 87-100.

<sup>15</sup> La canzone venne aggiunta il 7 agosto 1957, all'ultimo momento, quando la partitura era già completa (salvo che per il n. 14); Simeone, *Leonard Bernstein* cit., p. 62. Bernstein ha quindi potuto valersi di una strategia già messa in atto più o meno consapevolmente, anche perché il tritono è intervallo tipico della scala *blues*, con tendenza a risolvere sul V grado.

qui la danza congiunge, cancellando il mondo esterno, mentre viene anticipata con lievitazione, e per intero, la melodia di «Maria»:

Es. 3. I, 4, *The gym*, n. 4c Cha cha, bb. 210-213.

Andante con grazia

[Ma - ri - a! I've just met a girl named Ma - ri - a]

Fl, Pf, VI

*pp* Light and Dry

Il motivo prosegue la sua azione senza soluzione di continuità quando gl'innamorati si scambiano poche parole, letteralmente attoniti e presi l'uno dell'altra:

Es. 4. I, 4, n. 4d *Meeting scene*, bb. 232-238.

[Ma - ri - - a]

*p* *pp*

VI (1-2-3-4)

Vibrafono, celesta

MARIA	TONY	MARIA	TONY
I know you	Or that we've	I know you	I felt,
are not.	met before?	have not.	I knew...
			But this is

Bernardo strappa prontamente dall'istante di illusione la sorella richiamandola alla sua appartenenza portoricana, e lo scambio fra i due è particolarmente significativo per valutare il coinvolgimento pieno di lei sin dal primo istante: «Couldn't you see he's [Tony] one of them?» chiede il capo degli Sharks «No; I saw only him». Maria rientra in casa accompagnata da Chino, mentre Tony intona la sua immensa emozione. Dopo quest'accurata preparazione, l'effetto è quello di una vera e propria esplosione di vita:

Es. 5. I, 4, n. 5 «Maria», bb. 8-11.

Moderato con anima

TONY

[Ma - ri - a!]

*più cresc. e rall.*

*mf warmly*

Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma - - ri - a! I've just met a girl named Ma - ri - a

Il tema del nome comparirà per l'ultima volta, prima nella forma di danza

dell'es. 3, e poi fugacemente dal violoncello solo in coda nel n. 9a «One Hand, One Heart» (I, 7 *The Bridal Shop*), sancendo il matrimonio dei due ragazzi (bb. 107 e 109). Si compie così un percorso che l'intervallo di tritono ha orientato, condensando in un unico principio l'ambiente intriso di sanguinosi contrasti sociali e il sentimento che unisce i due giovani delle avverse fazioni, un amore indissolubile che in esso prende vita e che porterà al superamento dei conflitti stessi. Questo dualismo viene evidenziato quando il tritono ricompare nella pagina finale dell'atto nella forma di minaccia, fissando in una metafora sonora potente, gesto di grande intensità degno di Shakespeare, la disperazione di Tony. Il protagonista ha appena ucciso Bernardo dopo aver perso il miglior amico e ora vede compromessa la sua storia d'amore:

Es. 6. I, 9, *Under the highway*, n. 11 *The Rumble*, bb. 133-134.

TONY: Maria!



Bernstein e i suoi collaboratori hanno dunque saputo esprimere coi mezzi della musica l'amore assoluto di Romeo e Giulietta, tema centrale del *play*, creando un solido rapporto fra questo sentimento e un tragitto tracciato con nitidezza, che porta le bande rivali dall'ostilità feroce al riscatto. Un riscatto che suona persino più autentico rispetto all'abbraccio tardivo fra i due capi delle famiglie veronesi, forte com'è di una rapidità ben maggiore rispetto all'epilogo di Shakespeare, e di una rappresentazione visuale più chiara dell'esito della tormentata vicenda. Il corteo che si forma lasciando gli adulti «bowed, alone, useless» (II, 6), dopo l'abbraccio della protagonista ai ragazzi fin lì nemici, Maria che saluta teneramente e bacia il suo uomo come nel momento del primo incontro («Te adoro Anton») non sono solo azioni commoventi, ma un auspicio di pace universale.

La fedeltà allo spirito di Shakespeare trova peraltro un altro canale nella diegesi di *West Side Story*. Una sezione consistente della partitura non rientra nella sfera espressiva dell'intervallo di tritono e dei motivi e melodie ad esso legati, ma stabilisce ugualmente una fitta rete di richiami infratestuali che è decisiva per la definizione della morale della vicenda, visto che avrà un ruolo chiave nel finale. La *Balcony Scene* n. 6 (I, 5) fra Maria e Tony – l'episodio più noto di *Romeo and Juliet* –, si chiude con «Tonight», là dove i protagonisti celebrano la notte che li ha uniti con una metafora echeggiante i numerosi riferimenti alla luce contro le tenebre che popolano la tragedia di Shakespeare: «Tonight, tonight / The world

is full of light / With suns and moons all over the place»<sup>16</sup>. In chiusura del brano, prima che i violini riprendano la melodia degli amanti al momento del congedo, un fagotto propone nel registro acuto una melodia sin qui sconosciuta, che galleggia nell'aria fino alla conclusione (flauto e ancora fagotto), e per qualche istante le due linee s'intrecciano:

Es. 7. I, 5, n. 6 *Balcony scene*, bb. 124-130.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Fagotto (Fg), with lyrics "[There's a place for us]" and "[To - night, to - night]". The middle staff is for VI I (Violino I), with lyrics "(solo) p", "dolcissim.", and "pp con sord.". The bottom staff is for TONY, with lyrics "I saw you and the world went a - way." and "MARIA (Maria re-enters) I cannot stay. Go quickly". The score includes dynamic markings like p, pp, and pp con sord., and performance instructions like "(solo)" and "dolcissim.".

*L'a due* entrerà poi in un sofisticato montaggio sonoro di situazioni sceniche, il quintetto con coro (I, 8, *The Neighborhood*, n. 10 «Tonight»), una struttura da concertato italiano che precede il finale primo, strumentale e danzato, mentre la melodia del fagotto si inserirà in un giro complesso di significati. Tony si precipita da Maria dopo aver ucciso Bernardo, e dopo spiegazioni concitate i due iniziano a sognare a occhi aperti (II, 1, nn. 13-13e). È una scena onirica, ma anche una visione, come accade in tanti drammi e commedie di Shakespeare (dal *Midsummer Night's Dream* al *Winter's Tale*, da *Macbeth* a *Julius Caesar*, *Hamlet* ecc.), e lo stesso Romeo sogna, destando l'ironia scintillante di Mercutio («That Dreamers often lie», I, 2), che rievoca la Queen Mab («she gallops Night by Night, through Lovers Brains; and them they dream of Love»). Anche in questo scorcio la coreografia gioca un ruolo decisivo<sup>17</sup>: «As he [Tony] sings, the walls of the apartment begin to move off, and the city walls surrounding them begin to

<sup>16</sup> Il sostantivo «Light» è onnipresente in Shakespeare, ed estrapolo solo un esempio: «what light through yonder window breaks? / It is the east, and Juliet is the sun! / Arise, fair sun, and kill the envious moon» (II, 3).

<sup>17</sup> «The narrative importance of the element of dance is further reflected in Robbins' inclusion of a dream ballet, a formal element which had become something of a cliché in stage and screen musicals in the wake of the success of *Oklahoma!* (1943)», cfr. Nash, «The most beautiful sound I ever heard» cit., p. 89.

close in on them». Scompaiono poi anche le mura della città e i due entrano in un mondo dove non ci sono più battaglie, dove tutti si amano, il mondo in cui vorrebbero vivere, mentre una voce da fuori campo (il noto soprano Reri Grist alla *première*) intona proprio la melodia del fagotto dell'es. 7<sup>18</sup>:

Es. 8. II, 1, *Maria's bedroom* n. 13d «Somewhere», bb. 123-126.

A GIRL  
*mp*

There's a place for us, Some-where a place for us.

La pace dura qualche istante, e subito la realtà torna alla ribalta nel n. 13e, *Procession and Nightmare*:

The lovers hold out their hands to each other; the others follow suit: Jets to Sharks; Sharks to Jets. And they form what is almost a procession winding its triumphant way through this would-be world [...]. Then suddenly, there is a dead stop. [...] The dream becomes a nightmare: as the city returns, there are brief reenactments of the knife fight, of the deaths.

Ma nel finale si forma la stessa processione del sogno, e stavolta il sacrificio di Tony-Romeo fa sì che l'incubo si trasformi in una realtà di pace confortante. Le pagine conclusive di *West Side Story* sono dominate da due melodie: quella con cui Maria ribatteva a Anita, «I Have a Love», importante allusione a una celeberrima ricomposizione dei conflitti nel finale del *Ring des Nibelungen*<sup>19</sup>, e dalla melodia di «Somewhere», come se quel posto tanto cercato dai due amanti newyorchesi fosse finalmente arrivato. «A gloomy Peace this Morning with it brings» sentenza Escalus tirando la morale di *Romeo and Juliet*: la conclusione di *West Side Story* prende le distanze da Shakespeare per regalare al suo pubblico un messaggio meraviglioso di conciliazione.

<sup>18</sup> Nell'es. 7 il Do<sub>2</sub> invece che Do<sub>3</sub> viene scritto per far coincidere la melodia di «Somewhere» con quella di «Tonight». Bernstein intervenne ancora dopo la stampa della prima partitura (copia olografa dal ms., 1957) per inserire al grave, sovrapponendolo a un accordo di Do maggiore nel registro acuto, un Fa<sub>2</sub>. In questo modo ribadì la sua strategia drammatica con un ulteriore tritono; cfr. Simeone, *Leonard Bernstein: "West Side Story"* cit., pp. 73-74.

<sup>19</sup> La melodia del n. 15 «I have a Love» (*Andante sostenuto*, da b. 68) contiene ben due richiami: il primo al cosiddetto tema della glorificazione di Brünnhilde («Im Feuer Leuchtend»), che celebra il rito del sacrificio nel finale della *Götterdämmerung*, il secondo «I love him» è rivolto invece alla frase sensuale di Dalila nel *Samson et Dalila* di Saint-Saëns («Ah! Réponds à ma tendresse!»). La consistenza dei legami intertestuali nella partitura di *West Side Story* richiederebbe un capitolo a parte.



Giordano Ferrari

## Les jeux interdits de Roméo et Juliette

Nel corso del Novecento, l'allontanamento dai tratti formali, contenutistici e narrativi del romanticismo ha contribuito a dare vita a delle letture stranianti della storia degli amanti di Verona, utilizzata anche per porre l'attenzione su tematiche di carattere politico o sociale. Il repertorio francese propone almeno due esempi degni di nota in tal senso, appartenenti a fasi diverse del secolo. Dapprima quello di Darius Milhaud che, negli anni Venti, riunisce nei *Malheurs d'Orphée*, una delle sue opere "corte" e sperimentali, la trama shakespeariana a quella del mito d'Orfeo: il rifiuto del loro amore da parte delle rispettive e nemiche comunità d'appartenenza è la causa della morte prima d'Euridice e poi d'Orfeo. Una quarantina di anni più tardi, quello di Pascal Dusapin e Olivier Cadiot, che associano la figura dei giovani amanti all'idea di rivoluzione nell'opera *Roméo & Juliette*, composta in occasione del bicentenario della Rivoluzione francese nel 1989. Una differenza di sostanza tra queste due opere risiede dunque nel fatto che se in Dusapin il soggetto shakespeariano è il punto di riferimento, nel caso di Milhaud, invece, lo si legge tra le righe, come un'allusione non dichiarata, nata da un'ennesima variazione del mito d'Orfeo.

Composta nel 1924 su libretto di Armand Lunel, l'opera in tre atti *Les malheurs d'Orphée* viene rappresentata per la prima volta nel 1926 al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. L'articolazione drammatica si sviluppa in poco più di una mezz'ora appoggiandosi su alcuni cardini semplici e identificabili già a una prima lettura del libretto: presentazione della situazione (atto I), morte di Euridice (atto II), morte di Orfeo (atto III). Orfeo ci appare come una sorta di guaritore che viene considerato come un originale dagli abitanti del suo paese di campagna, qui raccontati da un coretto di vecchi artigiani («comme on les voit dans les images populaires», si legge nel libretto). Infatti Orfeo si assenta spesso per andare nella foresta a curare gli animali selvatici. L'annuncio dell'amore con Euridice, che qui è una *bohémienne*, li rende poi furiosi: «Insensé! S'allier avec cette race de sournois, de maraudeurs!» e poi «La fille de Bohème ne voudras

pas de toi, heureusement» (atto I, 3). Segue l'entrata di Euridice che racconta lo scontro che ha avuto con i suoi e la scelta di andarsene per seguire Orfeo. Il coro dapprima è sorpreso nel constatare che una zingara è pronta a infrangere le regole della sua comunità, e poi si commuove e li incita a fuggire: dopo un breve duetto, i due amanti s'inoltrano nella foresta. L'atto II si apre subito con l'annuncio dell'agonia di Euridice da parte del coro degli animali. Euridice affida Orfeo alla cura delle bestie amiche, mentre lui confessa la sua impotenza nel guarire la sua donna (*Lamentation d'Orphée*), la cui fine viene celebrata nel finale secondo con il *chœur des funérailles*. L'atto III vede la morte di Orfeo per opera delle tre sorelle di Euridice: la variazione del mito, da un punto di vista narrativo, risiede dunque tra il primo e il secondo atto. L'amore non è accettato dalla comunità, non è amore lecito, e si rinuncia al cuore del mito, ovvero al viaggio nel mondo dei morti: i due amanti fuggono insieme in un luogo selvaggio, di libertà, dove «Le Sanglier, le Renard, l'Ours, le Loup vous défendront» (coro, I, 4). In questo luogo al di fuori della società lei decede per morte naturale e Orfeo appare impotente nonostante sia un guaritore («A quoi bon connaître les maladies, quand la seule que tu ignores est celle dont la perfidie frappe la femme que tu adores!», *Lamentation d'Orphée*, II, 5). Sulle cause della morte di Euridice il libretto tace, lasciando la porta aperta a tante supposizioni: per esempio, in una recensione dopo la *première*, Francis Poulenc l'attribuisce al fatto che lei non ha saputo resistere a tale isolamento<sup>1</sup>. Al di là delle ipotesi, i due scelgono di vivere in un luogo dove anche gli animali sono vecchi e malati: non si tratta dunque di un paradiso in mezzo alla natura, ma di un vero e proprio esilio, forse l'inferno dell'antico mito. L'amore tra i due è dunque una colpa che si deve nascondere agli occhi del mondo: la variante shakespeariana e il mito orfico sembrano confondersi, e altri elementi ce lo indicano. Per esempio Orfeo-Romeo è presentato come un adolescente che ama isolarsi, invaghito di tale Rosalia (in Shakespeare), e diventa il guaritore che vive tra gli animali selvatici, dove nessuno mai oserebbe abitare (Orfeo). Non può passare inosservata anche l'idea di un amore dai tratti shakespeariani: Euridice, in punto di morte, canta «puisque tu me sera fidèle et qu'un jour tu me rejoindras, notre séparation me semble moins cruelle» (II, 6); e Orfeo, mentre sta soccombendo alle tre sorelle di Euridice, canta «Un rêve? un rêve? non!... la fin de mes tourments. Mes sœurs! nous n'avons plus les mêmes yeux: je vois, je vois mon Eurydice qui s'avance...».

La scrittura musicale è polimodale, costruita su frasi melodiche corte ed essenziali, formule ritmiche altrettanto corte e ripetute, e un organico strumentale ridotto (tredici strumenti, voci soliste e coro<sup>2</sup>). Nonostante questo contesto

<sup>1</sup> Cronaca che è stata pubblicata in «Le Menestrel», 88, 21, 21 maggio 1926. Oggi l'articolo è riprodotto nello spartito canto e piano (Heugel 29202, 1993).

<sup>2</sup> Cfr. J. Drake, *Le langage musical dans les œuvres dramatiques de Milhaud*, in Honegger-Mil-

musicale decisamente non romantico, c'è un'evidente sottolineatura musicale del concetto, che è invece tipicamente romantico, di Amore-Morte. Quando si parla di amore, come nell'aria di Euridice, ma soprattutto nel duetto dell'atto I, si ascolta un corto gesto cromatico – due o tre note – spesso discendente. Così come, quando si avverte la presenza della morte, che sia nelle parole dell'agonizzante Euridice, o al suo funerale, o mentre si svolge l'azione assassina delle tre sorelle, i timpani scandiscono una pulsazione ritmica. Si può affermare che il linguaggio di Milhaud punta non tanto a un distacco di tipo brechtiano, ma a un'efficacia espressiva, volontariamente lirica, anche se anti-wagneriana<sup>3</sup>. Milhaud voleva fare del suo Orfeo «une chose humaine. Comme rien ne s'arrange dans la vie, il ne faut pas qu'Orphée retrouve Eurydice»<sup>4</sup>. Il mito viene chiamato in causa per parlare della potenza dei sentimenti umani nel contesto della vita di tutti i giorni, e questo senza l'ironia e lo straniamento tipici del teatro musicale del *Groupe des Six* nell'immediato primo dopoguerra<sup>5</sup>, anche se ne conserva l'intento provocatorio. Infatti, all'analisi dei sentimenti si preferisce la loro istigazione, come il mettere il pubblico di fronte all'evocazione realistica di un momento tragico. L'esempio più chiaro è quello della morte di Orfeo, che non si realizza con un'esplosione sonora, ma con l'affermazione del silenzio: alle sue ultime parole, dedicate all'immagine di Euridice, le tre sorelle reagiscono nel pianissimo e nel registro grave con una considerazione laconica: «Le malheureux, il l'aimait bien... silence». La partitura indica poi la morte del protagonista nell'ultima misura, in concordanza con il silenzio sonoro. Non si ode nessun ulteriore commento musicale a un realistico silenzio, come non si levavano alcun commento né vene di sentimentalismo per la morte di Euridice (II, 14)<sup>6</sup>. Milhaud sembra voler mostrare la durezza della tragica realtà umana.

*haud. Musique et esthétique*, a cura di M. Kelkel, Vrin, Paris 1994, pp. 279-295. Dello stesso autore cfr. anche *The Operas of Darius Milhaud*, Garland Publishing, New York-London 1989.

<sup>3</sup> Milhaud ha espresso un'ostilità nei riguardi di Wagner a più riprese e in diverse sedi, così come l'ammirazione per altri compositori romantici (Mahler, Chabrier, Bizet e soprattutto Berlioz). A proposito di Berlioz, il musicologo Joseph-Marc Bailbé identifica un'eco al «jetez les fleurs» del *Roméo et Juliette* nel momento del *Chœur des funérailles* dell'opera di Milhaud (*Darius Milhaud et le mythe d'Orphée*, in *Honegger-Milhaud* cit., p. 232).

<sup>4</sup> «[...] una cosa umana. Come niente si aggiusta nella vita, non bisogna che Orfeo ritrovi Euridice» (traduzione mia). Estratto da una lettera del 1921 citata, senza precisare il destinatario, in P. Callaer, *Darius Milhaud*, Éditions Slatkine, Genève-Paris 1982, p. 131.

<sup>5</sup> Si pensi, a titolo di esempio, a *Les mariées de la Tour Eiffel* (1921), opera collettiva del gruppo su testo di Jean Cocteau, o a *Le gendarme Incompris* (1921) di Francis Poulenc su testo di Raymond Radiguet e dello stesso Cocteau.

<sup>6</sup> La musicologa Barbara L. Kelly non solo conferma la nostra lettura descrivendo la morte di Euridice «sans commentaire ni sentimentalisme», ma sottolinea come *Les malheurs d'Orphée* entri in risonanza con la produzione contemporanea di Maurice Ravel, compositore abitualmente ritenuto lontano dall'estetica di Milhaud. La Kelly fa riferimento alle *Chansons madécasses* (1925) che, oltre a tessere dei legami per via della scrittura musicale bitonale, stabiliscono un rapporto molto

Il modello shakespeariano dell'amore contrastato apre il mito orfico anche a quello dell'intolleranza e del razzismo (ricordiamoci del «cette race de sournois» pronunciato dai simbolici compaesani d'Orfeo nell'atto I). Inoltre, l'ambientazione in una campagna del Sud della Francia (probabilmente la Provenza natale di Milhaud, ma anche di Lunel), priva di ogni connotazione d'epoca, attribuisce a questo atteggiamento un aspetto di quotidiano "universale", ovvero che si può applicare, o trovare, nella realtà di tutti i giorni di persone semplici di ogni epoca. L'ipotesi di una denuncia tra le righe di un razzismo banalizzato prende corpo se si pensa alla figura dell'autore del libretto, Armand Lunel, e al suo legame con il compositore. Lunel, scrittore e professore di filosofia, è amico d'infanzia di Milhaud (nativi entrambi dei dintorni di Aix-en-Provence) e – come lui – di religione ebraica. Il suo impegno intellettuale nella difesa della propria cultura è una costante che si concretizza anche in alcuni libri totalmente dedicati alla questione<sup>7</sup>: radici e cultura a cui anche Milhaud è sempre stato apertamente legato. A ulteriore conferma della consistenza della presenza di questa tematica è il fatto che ai *Malheurs d'Orphée* seguirà immediatamente la composizione di un'altra opera corta (andata in scena all'Opéra-Comique solo nel 1938), *Esther de Carpentras*, opera *bouffe*, dove il soggetto è apertamente quello del rapporto tra ebrei e cattolici ai tempi del Comtat Venaissin (sempre in Provenza): un tentativo di conversione generale sventato grazie alla debolezza carnale del legato papale.

In definitiva, Milhaud si lancia con *Les malheurs d'Orphée* nella sperimentazione della forma breve, ma senza rinunciare a una ricerca espressiva, dove i miti teatrali collettivi, l'ostentato *Orfeo* o il sottinteso *Giulietta e Romeo*, aiutano a veicolare i contenuti di un'opera che il compositore vuole fortemente ancora lirica.

Passiamo ora al secondo caso, quello del *Roméo & Juliette* di Pascal Dusapin su libretto di Olivier Cadiot, andato in scena il 10 luglio 1989 all'Opéra di Montpellier in occasione del bicentenario della Rivoluzione francese. Si tratta del primo lavoro operistico<sup>8</sup> dell'allora trentenne compositore francese. Un la-

simile con la rappresentazione del quotidiano e del reale, portando ad esempio il finale della terza canzone. Delle affinità si esprimono anche nella concezione lirica della linea vocale, e Kelly cita una frase significativa di Ravel proprio a commento dei *Malheurs d'Orphée*: «il est [...] significatif de voir la polytonalité dont Milhaud fait occasionnellement usage, intimement mêlée aux éléments lyriques et poétiques au point d'en être à peine reconnaissable, tandis que sa personnalité artistique, reconnue, reparait habillée avec une évidente clarté de dessins mélodiques de caractère entièrement français». Cfr. B.L. Kelly, *Milhaud et Ravel: affinités, antipathies et esthétiques musicales françaises*, in *Darius Milhaud. Compositeur et expérimentateur*, a cura di J. Harbec e M.-N. Lavoie, Vrin, Paris 2014, pp. 142-147.

<sup>7</sup> Cfr. A. Lunel, *Juifs du Languedoc, de la Provence et des États français du pape*, Albin Michel, Paris 1975.

<sup>8</sup> Seguiranno *Medeamaterial* (1990), *To Be Sung* (1993), *Perelà, uomo di fumo* (2001), *Faustus, The Last Night* (2004), *Passion* (2008), *Opéra de feu* (2010), *Penthesilea* (2015).

voro preceduto solo da esperienze di musiche per le coreografie di Dominique Bagouet e alcuni lavori vocali con il giovane poeta Olivier Cadiot. Come ricorda il compositore, fu un'esperienza diretta, senza avere piena coscienza di che cosa fosse veramente un'opera<sup>9</sup>. Il punto di partenza è la problematica legata al rapporto tra testo e musica, individuato subito come tematica centrale della composizione drammaturgica, come afferma il compositore:

Nous ne voulions pas de drame entre les personnages sur scène. Ce qui nous intéressait, c'était de mettre en crise la relation texte/musique. Tel fut le véritable sujet de cet opéra, car nous avons compris que texte et musique ne vont pas ensemble de soi. Cela explique le titre de l'opéra *Roméo & Juliette*: ils s'aiment, mais ont du mal à filer le parfait amour. Nous voulions imaginer un travail en commun dont la forme globale serait l'histoire et l'avenir des techniques lyriques et textuelles que nous utiliserions. Pour réaliser cette ambition, nous devons limiter le théâtre à l'extrême. Afin que la mise en scène devienne une *mise en son*, il convenait de ne pas donner des faux corps à ces fausses voix et ne pas faire croire trop vite en une vérité conventionnelle pour en perdre, jusqu'à la fin, la vérité sur la musique elle-même<sup>10</sup>.

Questa citazione suggerisce già molte cose: l'opera si situa in una dimensione drammaturgica che oggi potremmo definire "postdrammatica" (c'è una negazione formale del dramma<sup>11</sup>); si posiziona contro l'estetica del "teatro di regia"; il rapporto testo/musica è visto come una problematica dialettica; l'opera shakespeariana è un'idea, eventualmente un mito in senso barthesiano o un "pre-testo", non una storia da riprendere o rivisitare<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> «Lorsque j'ai commencé à écrire mon premier opéra, je n'avais résolu aucune de ces questions. Je désirais ardemment *faire un opéra*. Voilà tout» (P. Dusapin, *Une musique en train de se faire*, Seuil, Paris 2009, p. 135).

<sup>10</sup> «Non volevamo un dramma tra i personaggi in scena. Quello che ci interessava, era di mettere in crisi la relazione testo/musica. Tale fu il vero soggetto di quest'opera, poiché avevamo capito che testo e musica non vanno insieme naturalmente. Questo spiega il titolo dell'opera *Roméo & Juliette*: si amano ma fanno fatica a vivere un amore perfetto. Volevamo immaginare un lavoro comune di cui la forma globale sarebbe stata la storia e l'avvenire delle tecniche liriche e testuali che noi avremmo utilizzato. Per realizzare questa ambizione, dovevamo limitare il teatro all'estremo. Per fare in modo che la messa in scena diventi una *messa in suono*, conveniva non dare dei falsi corpi a queste false voci e a non fare credere troppo rapidamente in una verità convenzionale per perderne, fino alla fine, la verità sulla musica stessa» (traduzione mia). Ivi, p. 141.

<sup>11</sup> Va qui ricordata la riflessione teorica che si è sviluppata negli ultimi decenni in ambito teatrale sull'idea di "dramma moderno" e di teatro "postdrammatico". Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 1962 (ed. or. *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1956); H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999; J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Seuil, Paris 2012.

<sup>12</sup> «La tragédie shakespearienne n'est que le pré-texte du palimpseste qui transparait à travers d'autres couche sémantiques. Pascal Dusapin souligne que d'autres couples amoureux pourraient être présent au lieu et place de Roméo et Juliette: Pelléas et Melisande, Béatrice et Bénédict, Tristan

Si capisce dunque la logica della scelta di un librettista che non è un dramaturgo. Anche se privo di ogni esperienza teatrale, Olivier Cadiot è un poeta aperto alle “intrusioni” musicali e sonore nei suoi testi: si ricordi *La Dame du lac* nella raccolta *L'art poétic'* (1988), dove si mima l'opera di Rossini con parole, segni grafici e frammenti musicali di Dusapin. Un'opera senza teatro, appunto. La poesia di Cadiot si costruisce principalmente sulle combinazioni e variazioni di elementi (parole, frasi, spezzoni di frasi), che creano echi, ritmi e talvolta anche vere costruzioni sonore. Del *Roméo & Juliette*, Cadiot ha fatto due versioni, una per il libretto e una destinata alla pubblicazione in libro. La principale differenza delle due versioni risiede nell'articolazione del testo: distribuito su diverse voci nel libretto, si presenta come un flusso continuo senza indicazioni a riguardo di eventuali personaggi nella versione libro:

---

Olivier Cadiot, <i>Roméo &amp; Juliette</i> , P.O.L., 1989, p. 1 (libretto)	Olivier Cadiot, <i>Roméo &amp; Juliette</i> Salabert, 1988, p. 1 (libretto)
-----------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------

---

Une

une aventure extraordinaire nous est arrivée  
 une extraordinaire aventure nous est arrivée

Ah

une multitude de périls m'envi-  
 ronnent  
beaucoup certains beaucoup vi-  
endront  
 c'est le lever du jour  
 le soleil ne s'était pas encore levé  
ah que se passera-t-il  
que se passera-t-il  
que va se passer

est-ce que par hasard  
 tu aurais peur  
 Guillaume Tell  
 vise longtemps  
 bande son arc  
 la flèche

**Chœur**

c'est le lever du jour  
 le soleil ne s'était pas encore levé  
que va-t-il se passer?  
que va-t-il se passer?  
que vont-ils faire?  
que vont-ils faire?

**Juliette 1**

une aventure extraordinaire nous est arrivée  
 une extraordinaire aventure nous est arrivée

**Romeo 1**

une multitude de périls m'environ-  
 nent  
 est-ce que par hasard tu aurais  
 peur?  
 Guillaume Tell vise longtemps bande son arc  
 la flèche siffle part atteint la pomme  
 sitôt dit sitôt fait sitôt pris sitôt pendu  
 Des fautes aussitôt faites que réparées  
 Titus assiégea détruisit et prit Jérusalem  
 quelques vains lauriers que promette la guerre  
 on peut être un héros  
 on peut être un héros sans ravager la terre

et Isolde, Orphée et Eurydice, voir Zig et Puce. L'important, selon le compositeur, c'est le modèle qui réunit ces couples d'amoureux» (O. Garbuz, *Pascal Dusapin. Mythe, Algorithme et Palimpseste*, Éditions AEDAM MUSICÆ, Château-Gontier 2017, p. 190).

siffle part atteint la pomme  
 sitôt dit sitôt fait  
 sitôt pris sitôt pendu  
 Des fautes aussitôt faites que  
 réparées  
 Titus  
 assiégea  
 détruisit et prit Jérusalem  
 quelques vains lauriers que pro-  
mettent la guerre  
 on peut être un héros  
 on peut être un héros sans rav-  
 ager la terre

où

où avez-vous appris ce que  
 vous racontez  
 ce que vous racontez là  
 c'est fou ce que les gens peu-  
 vent tenter  
 c'est fou[...].

### Romeo 1

où avez-vous appris ce que vous ra-  
 contez  
 ce que vous racontez là?  
 c'est fou ce que les gens peuvent  
 tenter c'est fou [...].

*Nota:* vengono sottolineati i versi o le parole che subiscono cambiamenti da una versione all'altra.

Le differenze testuali sono molto piccole e tutte, a mio avviso, funzionali: nell'ottica di mantenere un ritmo interno al testo poetico nella versione a stampa e per aprire a elaborazioni musicali o letture più direzionali nel caso del libretto (con qualche ripetizione in più e cambiamento della versificazione). Punto centrale in entrambe le versioni è il fatto che non ci siano personaggi ma voci interne a uno stesso discorso: Dusapin, ad esempio, spiega come lo sdoppiamento della coppia dei protagonisti (Romeo 1 e 2, Juliette 1 e 2) sia dovuto più a un'idea musicale che a un tentativo di spersonalizzare i personaggi (che di fatto non esistono): «Il y a avait en effet deux Roméo(s) et deux Juliette(s), qui incarnaient un contrepoint de rythmes, de sens et de couleurs sonore. Le texte d'Olivier était une machine à musique, pré-musicalisé, presque un *pléonasme musical*»<sup>13</sup>. Le "voci" sono dunque Juliette 1 (mezzosoprano), Roméo 1 (baritono-basso), Juliette 2 (voce parlata poi soprano), Roméo 2 (voce parlata poi baritono basso),

<sup>13</sup> «C'erano effettivamente due Romei e due Giuliette, che incarnavano un contrappunto di ritmi, di sensi e di colori sonori. Il testo d'Olivier Cadiot era una macchina a musica, pre-musicalizzato, quasi un *pléonasme musicale*» (traduzione mia); Dusapin, *Une musique en train de se faire* cit., p. 143.

un quartetto vocale (soprano, mezzosoprano, controtenore, baritono *martin*), Bill (voce parlata poi basso) e un clarinettista (in Si), contralto, contrabbasso), figura scenica e musicale a lui complementare. Bill è un commentatore, attore e spettatore degli avvenimenti che coinvolgono i protagonisti, parla sempre salvo alla fine dove libera il suo canto; mentre il clarinetto è attore musicale, che non pronuncia parole ma che, come Bill, accompagna le evoluzioni vocali delle altre voci. L'articolazione drammaturgica è in nove quadri: quattro prima della Rivoluzione, la Rivoluzione, e quattro dopo. Alcune trame possibili s'intrecciano. Roméo e Juliette prendono corsi di canto con Bill e il suo doppio (il clarinettista) e imparano a cantare insieme un vero duetto d'opera. Ci riescono dopo la Rivoluzione e credono anche, nel settimo quadro, di poter sostenere una vera opera insieme al "coro-quartetto", i loro rispettivi doppi e Bill, ma tutto si complica nel quadro successivo dove si capisce che Bill è pazzo e tutti muoiono. Nell'ultimo quadro i due Roméo e le due Juliette danno gli addii alla scena. Un'altra possibile lettura vede una Juliette che convince Roméo a fare la rivoluzione, grazie anche alle lezioni di matematica di Bill: i due giovani sono mossi dalla voglia d'opporsi a una realtà ostile (qui poco importa quale) e difendere i loro ideali da realizzare in quello che sarà un "nuovo mondo". Dopo la rivoluzione, cantano parole di pace – e il coro anche un canto d'indiani d'America, come per affermare l'idea di essere ormai nel "nuovo mondo" – cercando un equilibrio ideale che si rompe nel finale tragico riportandoci alla situazione iniziale, come se nulla fosse successo.

Interessante è anche il fatto che l'apice della costruzione drammaturgica, il quinto quadro, la Rivoluzione, sia per orchestra sola. Nel poema di Cadiot si leggono semplicemente due pagine dove si ripete una parola: *bang bang*. Quello che dovrebbe essere il cuore del dramma non è dunque raccontato; ci si occupa di tutto ciò che sta intorno, di ciò che ha portato verso di esso e ciò che ha smosso o creduto smuovere. Questo è un punto importante perché tra gli ingredienti che secondo Dusapin definiscono l'opera c'è proprio quello del dramma: «A l'opéra on ne parle pas pourtant de récit, mais de drame»<sup>14</sup>. E propone anche un esempio concreto:

Mais l'opéra est, et reste, une jubilation. Qui n'a pas ressenti au plus profond de lui la joie qu'offrent les premiers accords de l'*Or du Rhin* de Wagner ne peut concevoir ce qu'est une jubilation vraie, presque sauvage, née du plaisir et de l'effacement. [...] Ce sentiment n'est possible qu'à la condition que l'opéra soit *dra-ma-tique!* Mais le drame reste condamné à l'extase. Sans extase, pas de vrai drame, donc pas d'opéra. Ce que le spectateur désire à l'opéra, est le transport total des émotions<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> «All'opera non si parla pertanto di storia, ma di dramma» (traduzione mia). Ivi, p. 133.

<sup>15</sup> «Ma l'opera è, e resta, una giubilazione. Chi non ha provato nel suo più profondo la gioia che offrono i primi accordi del *Oro del Reno* di Wagner non può concepire quello che è una vera

Ma Dusapin voleva fare un'opera, il *Roméo & Juliette* è definito e presentato come tale. Per capire la sua posizione all'interno di questa dicotomia, bisogna ricordare ch'egli ha spesso sottolineato come l'incontro con il pensiero di Gilles Deleuze (la lettura di *Mille Plateaux* scritto a quattro mani con Félix Guattari, così come i corsi seguiti all'università) sia stato determinante per liberarlo dal peso del giudizio della storia<sup>16</sup>, e come il concetto di "rizoma" – espresso appunto in *Mille Plateaux* – abbia aperto degli orizzonti critici alla nozione di unità, nella direzione di un approccio senza dogmi e gerarchie, dunque fortemente destabilizzante rispetto ai sistemi narrativi arborescenti in vigore nel pensiero occidentale<sup>17</sup>. La liberazione dal "giudizio della storia" gli consente una concentrazione sul presente compositivo, ma anche una libertà formale nei confronti del genere operistico, non più visto come uno spettacolo codificato; mentre l'idea di una narratività "rizomatica" gli permette d'interpretare il dramma con una relativa libertà: ne conserva una struttura lineare di base (prima e dopo l'evento; un'articolazione formale ad arco), ma sulla quale le immagini suggerite dai suoni e dalle parole appaiono e scompaiono in modo apparentemente casuale, "rizomatico" e diversamente interpretabili. Il libretto, scrive Dusapin, è *l'hic et nunc* dell'opera<sup>18</sup>, ma non nel senso di una messa in musica di un dramma scritto, ma di un dramma che si articola secondo il pensiero musicale dialogando con la poesia. Un dialogo che avviene nel rapporto tra musica e voci, ma anche all'interno dell'atto del cantare che per lui riunisce il corpo (movimento, gesto) e la voce: l'anima stessa del fare teatro. Ricorda il compositore: «Chanter, c'est aussi rejondre le mythe et le songe suprême des humains, car cette jouissance du chant ouvre sur l'éternité. Pensez

giubilazione, quasi selvaggia, nata dal piacere e dallo sgomento. Questo sentimento non è possibile che alla condizione che l'opera sia *dram-ma-ti-ca!* Ma il dramma resta condannato all'estasi. Senza estasi, non c'è vero dramma, dunque niente opera. Quello che lo spettatore desidera all'opera, è il trasporto totale delle emozioni» (traduzione mia). *Ibid.*

<sup>16</sup> «La rencontre avec le texte de Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Rhizome*, fut, à ce titre, une véritable révélation. Ce petit livre présentait une critique radicale de la notion d'unité, par une réflexion anti-généalogique, décentrée, sans fondamentalisme dogmatique ni hiérarchie, mais fortement déstabilisante pour quiconque s'était nourri des schémas arborescents en vigueur dans la pensée occidentale». P. Dusapin, *Entrer dans l'écriture de la musique*, in D. Cohen-Levinas, *Causeries sur la musique. Entretiens avec des compositeurs*, L'Harmattan, Paris 1999, p. 224. Cfr. anche G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Les éditions de minuit, Paris 1980. *Rhizome* è l'articolo introduttivo alle pagine 9-37. Va anche ricordato che il volume si apre con l'immagine di un frammento di una partitura di Sylvano Bussotti.

<sup>17</sup> «Cette pensée si libre, si fragile mais souveraine me déculpabilisa de ce que l'histoire, avec son syndrome interprétatif, avait annihilé en moi. L'histoire ne se posait plus en juge ni en père sévère» (Questo pensiero così libero, così fragile ma sovrano, mi tolse il senso di colpa che la storia, con la sua sindrome dell'interpretazione, aveva annichilito in me. La storia non si poneva più come giudice o padre severo). *Ivi*, p. 227.

<sup>18</sup> Dusapin, *Une musique en train de se faire* cit., p. 132.

à Isolde: elle meurt littéralement de son chant pour Tristan. Sa voix est sa mort»<sup>19</sup>. La partitura del *Roméo & Juliette* è un'impressionante successione di momenti di scrittura vocale molto diversi per tecniche usate e intenti espressivi: dal parlato al cantato, da Schönberg a Aperghis, passando da Nono, Berio e Xenakis...<sup>20</sup>. Insomma, Dusapin ricerca, con i mezzi espressivi del suo linguaggio compositivo degli anni Ottanta, quell'estasi necessaria al canto lirico che è il cuore per lui dell'opera. Un atteggiamento che è radicato già nel giovane compositore: va ricordato il brano da camera *Mimì*, che Dusapin ha composto sempre con Cadiot nel 1987 alludendo metaforicamente alla scena finale della *Bohème* di Puccini<sup>21</sup>. In *Roméo & Juliette* tutto sembra orientato in tal senso: la struttura drammatica di Shakespeare e la Rivoluzione francese sono dei riferimenti culturali capaci di creare le dinamiche necessarie per un forte gesto espressivo, indispensabile per evocare la "presenza" del dramma, condizione essenziale al canto lirico e dunque all'opera.

In chiusura di questa incursione nei lavori di Milhaud e Dusapin, si può constatare che entrambi i compositori compiono un'operazione di ricerca espressiva che è di natura operistica, anche se non si appoggia sul linguaggio tonale, i codici e la retorica dell'opera ottocentesca, ma sui mezzi espressivi che costituiscono l'arsenale compositivo e drammaturgico del loro presente. E Shakespeare? Per entrambe le opere si può parlare di una "presenza" fra le righe della tragedia, un riferimento "mitico", ma centrale perché indica al pubblico l'accesso a contenuti non evidenti a un primo grado di lettura, siano essi politici, sociali, ma anche estetici e teorici. Insomma, Giulietta e Romeo nascondono molti segreti, tipici dei giochi vietati di due giovani amanti.

<sup>19</sup> «Cantare è anche raggiungere il mito e il sogno supremo degli esseri umani, poiché questo godimento del canto apre sull'eternità. Pensate a Isotta: muore letteralmente del suo canto per Tristano. La sua voce è la sua morte» (traduzione mia). Ivi, p. 134.

<sup>20</sup> Una prima analisi del rapporto testo-musica in quest'opera è stata pubblicata in Garbuz, *Pascal Dusapin* cit., in particolare alle pp. 190-204.

<sup>21</sup> Per due voci femminili, oboe, clarinetto basso e trombone (éd. Salabert). La prima esecuzione è avvenuta nel novembre 1987 al Musée d'Orsay di Parigi.

Sandra Pietrini

## Amarsi da morire: la scena finale di *Romeo e Giulietta* nell'iconografia dell'Ottocento

Fra tutte le tragedie shakespeariane, *Romeo e Giulietta* occupa un posto particolare nell'immaginario collettivo. Fra invenzione storica e narrazione mitica, la presunta casa di Giulietta a Verona attrae ogni anno frotte di turisti, mentre i due protagonisti vengono comunemente associati, da persone poco familiari con la letteratura, ad altre coppie di sfortunati amanti, come Paolo e Francesca. Eppure, la fortuna della tragedia shakespeariana in Italia iniziò soltanto a partire dall'Ottocento, come accadde agli altri drammi, che divennero poi cavalli di battaglia del grande attore e ispirarono gli artisti figurativi di tutta Europa. La crescente diffusione di Shakespeare diede vita a un immaginario sempre più esteso e composito, che intrattiene con la pratica scenica un complesso rapporto di interazione. Come cercherò di dimostrare, il carattere universale della tragedia, adattabile a diversi contesti storici, geografici e culturali, è connesso al fatto che dagli inizi dell'Ottocento la focalizzazione sulla vicenda amorosa pervade l'immaginario visivo, trasmigrando dal teatro alle arti figurative e viceversa. Ricondotta, e in qualche misura ridotta, alla sua tipicità quasi archetipica, la passione amorosa dei due protagonisti diventa l'elemento dominante. La diffusione delle incisioni e l'apertura delle prime esposizioni di pittura hanno contribuito in modo sostanziale a questo processo di focalizzazione sui due protagonisti, attivando interpolazioni e influenze reciproche fra le arti. Pur con particolare attenzione al contesto nazionale, che ha contribuito in modo determinante alla fortuna della tragedia attraverso gli adattamenti melodrammatici, farò riferimento anche ad altri ambiti geografici, soprattutto in riferimento ai documenti figurativi.

Vale la pena ricordare come la mediazione del teatro musicale sia stata fondamentale per aprire la strada alla ricezione della tragedia, che sarà apprezzata dal grande pubblico soltanto grazie alla nuova estetica romantica<sup>1</sup>. Ciò vale anche per altre opere, ma in questo caso l'influenza del melodramma ha implicazioni

<sup>1</sup> Cfr. F. Vittorini, *Shakespeare e il melodramma romantico*, La Nuova Italia, Firenze 2000.

più profonde, che investono il rapporto fra scrittura e iconografia, soprattutto in ambito italiano e francese. Una particolare pregnanza assume la scena finale, assunta fin dalla fine del Settecento a espressione emblematica dell'amore infelice dei due protagonisti e rielaborata dagli artisti figurativi in forme diverse, talvolta specificamente riferite al teatro musicale. Come vedremo, per un apparente paradosso le immagini più interessanti dal punto di vista delle scelte iconografiche sono tuttavia quelle solo indirettamente ispirate alla scena.

La prima penetrazione delle vicende di Romeo e Giulietta in Italia avvenne attraverso il ballo pantomimico di Luigi Marescalchi, su soggetto di Filippo Bertetti, rappresentato al Teatro Grande alla Scala nel Carnevale del 1788, mentre la prima opera seria fu musicata da Nicola Zingarelli con libretto di Giuseppe Maria Foppa nel 1796, cui seguì nel 1810 la versione di Pietro Guglielmi con adattamento di Stefano Bonaiuti<sup>2</sup>. La fortuna della tragedia in Italia era ormai iniziata, anche grazie all'impulso ricevuto dai primi traduttori di Shakespeare e dalle istanze di rinnovamento culturale degli intellettuali di fine Settecento. Nel 1825 Nicola Vaccai propose la sua versione di *Giulietta e Romeo* con libretto di Felice Romani, e i protagonisti furono interpretati fin dall'inizio da due donne, Joséphine de Méric e Isabella Fabricca. Com'è noto, si distinse nella parte di Romeo anche Giuditta Pasta, raffigurata insieme a Giulia Grisi come Giulietta in un dipinto di Michele Bisi del 1829<sup>3</sup>: l'immagine ritrae i due innamorati abbracciati, in piedi, come se si fossero appena ritrovati nella cappella, con la tomba sullo sfondo. La scena è perfettamente plausibile e probabilmente ricalca quanto avveniva durante la rappresentazione. Condizionati dall'esigenza di mediare fra emissione vocale e azione scenica, i cantanti prediligono le posture che non ostacolano l'apparato fonatorio, per cui una posa languidamente distesa non sarebbe stata la più indicata. Sono ritratte in piedi anche Giuditta Grisi e Amalia Schütz-Oldosi, che in un'incisione colorata del 1831 si stringono affettuosamente le mani guardandosi negli occhi [fig. 1]. L'immagine si riferisce alla rappresentazione dei *Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini, che aveva debuttato al Teatro La Fenice di Venezia l'anno precedente con libretto di Felice Romani, che rielaborò quello per Vaccai. Anche in questo caso l'attenzione è posta sul versante sentimentale, in linea con la mozione degli affetti veicolata dal canto.

La modifica del finale shakespeariano, con il risveglio di Giulietta prima della morte di Romeo, si ritrova nella tradizione del teatro inglese fin dall'epoca della Restaurazione e se ne può vedere un esempio in un celebre dipinto di Benjamin Wilson, in cui David Garrick è raffigurato in piedi, mentre George Anne Bel-

<sup>2</sup> Per una ricognizione complessiva, seppur datata, sugli adattamenti musicali della tragedia cfr. E.R. Hotaling, *Nineteenth Century Opera Adaptations of Shakespeare's Romeo and Juliet*, Northwestern University, Evanston 1964.

<sup>3</sup> Museo teatrale alla Scala, Milano.

lamy nella parte di Giulietta si solleva stupita dalla tomba<sup>4</sup>. In sostanza, ai due innamorati è concesso un risveglio per un patetico abbraccio, recuperando lo scioglimento della vicenda della novellistica italiana a cui la tragedia si ispira. La riscrittura di James Howard del 1660 aveva addirittura introdotto un lieto fine, certamente più consono ai gusti del pubblico della Restaurazione e destinato a essere riproposto in vari altri adattamenti e contesti (per esempio nella riscrittura di Louis-Sébastien Mercier *Les Tombeaux de Vérone*, del 1782). Una ricognizione delle versioni a lieto fine dovrebbe fra l'altro comprendere una storia della ricezione dello spettacolo, poiché il finale poteva addirittura essere modificato a seconda della serata e del gradimento del pubblico. L'adattamento di Garrick non rinunciava al culmine sentimentale dell'incontro nella tomba, facendo svegliare Giulietta appena

Romeo aveva bevuto il veleno, per cui il giovane credeva di trovarsi davanti a un'apparizione celeste<sup>5</sup>, come dimostra l'elegante atteggiamento di sorpresa nel dipinto di Wilson. Sempre in funzione patetica, Garrick aveva scelto di rappresentare la scena del funerale di Giulietta, che nell'originale shakespeariano è soltanto raccontata da Balthazar a Romeo (in V, 1), ma che ritroviamo nell'adattamento di Felice Romani per *I Capuleti e i Montecchi* e in un dipinto di Scipione Vannutelli del 1884<sup>6</sup>. Come si può notare già da questi pochi esempi, le interpolazioni fra teatro di prosa e teatro lirico sono ricorrenti e attraversano le epoche.



Fig. 1. Giuditta Grisi e Amalia Schütz-Oldosi come Giulietta e Romeo, incisione colorata, 1831. Civica raccolta di disegni e stampe Bertarelli, Milano.

<sup>4</sup> Victoria and Albert Museum, Theatre & Performance Collections, London.

<sup>5</sup> M. Dobson, *Brooke, Garrick, "Romeo and Juliet", and the Public Sphere*, in *Shakespeare, "Romeo and Juliet", and Civic Life: The Boundaries of Civic Space*, a cura di S. Bigliuzzi, L. Calvi, Routledge, London 2015, pp. 213-223: 218.

<sup>6</sup> *I funerali di Giulietta*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. L'adattamento di Garrick ebbe una notevole diffusione, e in Germania, dove la ricezione di Shakespeare trovò un terreno più fertile che altrove, fu utilizzata per esempio per la traduzione di Simon Grynaeus, contribuendo all'affermazione della scena finale con il risveglio di Giulietta per un ultimo abbraccio.

Tornando a Giuditta Pasta, la sua interpretazione di Romeo, che aveva appreso da Giuseppina Grassini<sup>7</sup>, suscitò pareri contrastanti (fu ritenuta ridicola dai critici più tradizionalisti ma apprezzata da altri, fra cui Théophile Gautier). Del resto, la moda delle cantanti *en travesti*, connessa alla scomparsa dei castrati e associata al gusto per la raffinatezza dell'opera italiana, era ormai lanciata. Definita dai contemporanei "attrice cantante", la Pasta sapeva accompagnare con l'espressione e il gesto i momenti più toccanti del dramma. Come si legge in vari documenti dell'epoca, fra cui un articolo riportato negli «Annali della città di Reggio», la cantante si era distinta, oltre che per la qualità eccelsa della voce, come "modello di espressione", che raggiungeva un culmine nella scena finale della versione di Zingarelli in cui Romeo, ormai bevuto il veleno, non ha il coraggio di rispondere alla richiesta di spiegazioni di Giulietta: «Ah! non ho core!». La Pasta accompagnava il verso con un'efficace espressione di disperazione, prendendosi poi il volto fra le palme<sup>8</sup>. Un gesto del tutto convenzionale, dunque, ma proprio per questo immediatamente leggibile in termini di stilizzazione emotiva, e perciò adatto a un pubblico avido di "icone affettive".

Come interpreti del personaggio, anche i cantanti attingono in primo luogo a quell'alfabeto delle passioni che si stava codificando nei trattati di declamazione e che essi stessi contribuiscono a diffondere grazie al loro successo. Sulla scia dei trattati di declamazione, il baritono Enrico Delle Sedie pubblicò nel 1874 *L'art lyrique. Traité complet de chant et de déclamation lyrique*, che uscì due anni dopo in traduzione italiana col titolo *Arte e fisiologia del canto*<sup>9</sup>. Una parte importante del trattato è dedicata all'azione mimica, improntata a una ridondanza dei codici che esprimono le passioni. Su un linguaggio di immediatezza comunicativa, fondato sull'espressione del sentimento, si fondano anche le reinterpretazioni iconografiche della tragedia, influenzate dalla mozione degli affetti tipica del melodramma. È tuttavia significativo il fatto che le raffigurazioni che documentano una messa in scena del teatro musicale ritraggano atteggiamenti e pose più contenuti, e dunque meno espressivi, rispetto a quelli raffigurati nei dipinti. Come si può intuire, la motivazione principale di questa discrepanza risiede nell'osservanza da parte dei cantanti del codice stilistico dell'opera, ma credo che in ultima analisi vi siano ragioni più profonde, che emergeranno più avanti.

<sup>7</sup> G. Landini, "La buona lombarda": qualche osservazione sulla voce e sull'arte di Giuseppina Grassini ovvero "della vocalità neoclassica", in *Affetti musicali: studi in onore di Sergio Martinotti*, a cura di M. Padoan, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 121-144: 129-130. La Grassini era a sua volta allieva del soprano castrato Girolamo Crescentini, che per primo aveva interpretato Romeo nell'opera di Zingarelli.

<sup>8</sup> C. Ritorni, *Annali della città di Reggio: anno 1825-1833*, Nobili e Comp., Bologna 1826-1834, p. 189.

<sup>9</sup> Alcuni accenni all'azione mimica si trovano già nel *Traité complet de l'art du chant* dello spagnolo Manuel García, del 1847.

Negli adattamenti musicali di ambito italiano, il carattere sensuale della passione dei due protagonisti, che nell'originale shakespeariano convive con il lirismo romantico, viene in qualche modo stemperato alla luce di un ideale astratto del sentimento amoroso. D'altra parte, è significativo il fatto che Bellini abbia riproposto, per i duetti della coppia, brani musicali utilizzati per il dialogo fra fratello e sorella nella sua sfortunata *Zaira*. Sebbene il congiungimento carnale resti parte integrante della trama, per certi aspetti si tratta di un amore idealizzato, in cui il *pathos* si fonda su un afflato sentimentale, sublimato dal canto e purificato dalla connotazione adolescenziale dei protagonisti. In un'edizione illustrata di fine Ottocento, Giulietta e Romeo sono addirittura raffigurati come due bambini in atteggiamento tenero: per quanto l'edizione sia esplicitamente concepita per una platea di giovanissimi lettori, la scelta è comunque significativa, tanto più che non tutti i personaggi delle altre opere sono ritratti come figure infantili<sup>10</sup>.

L'idealizzazione della passione amorosa trova un culmine perfetto nel finale, dove la sensualità negata, o comunque contrastata, si ribalta in istinto di morte: da *eros* a *thanatos*, dunque, come suggerisce un archetipo di fin troppo facile lettura, che in una mostra di alcuni anni fa è stato associato all'iconografia del bacio<sup>11</sup>. Negli adattamenti ottocenteschi, il bacio d'addio dopo la notte d'amore diventa un momento di forte gravidanza simbolica, che in ambito musicale viene accompagnato da un duetto canoro di grande effetto patetico. Nell'originale shakespeariano, il bacio viene replicato ben due volte nel finale: quando Romeo bacia Giulietta morta, risvegliandola, e quando la fanciulla tenta di suggerire il veleno dalle labbra dell'amato.

Fin dalla prima metà dell'Ottocento, nelle arti figurative prevale tuttavia il bacio d'addio al balcone, raffigurato in varie versioni da Francesco Hayez<sup>12</sup> e riproposto da altri pittori italiani, fra cui Gaetano Previati<sup>13</sup>. Nella seconda metà dell'Ottocento il soggetto raggiunge un culmine quantitativo e può assumere una connotazione romantica, come in un dipinto di Frank Dicksee<sup>14</sup>, o più spiccatamente passionale, come nelle tele di Ford Madox Brown<sup>15</sup> [fig. 2] e dello

<sup>10</sup> *The children's Shakespeare*, illustrated by Bowley, Brundage and Grey, London-Paris-New York 1895.

<sup>11</sup> Vedi in particolare S. Zatti, *Amore e Morte, passioni e patriottismo nell'iconografia del bacio tra Ottocento e Novecento*, in *Il bacio. Tra Romanticismo e Novecento*, Catalogo della mostra (Pavia, 14 febbraio - 2 giugno 2009), a cura di S. Zatti, L. Tonani, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 28-50.

<sup>12</sup> Il più celebre è *Ultimo addio di Giulietta e Romeo*, olio su tela, Villa Carlotta, Tremezzo (Como). L'artista ripropose il soggetto in altre tele (di cui una dispersa) fra il 1830 e il 1834, per poi rielaborarlo in forme diverse, anche patriottiche, nelle quattro versioni realizzate fra il 1859 e il 1861. Il dipinto di Previati dal titolo *Il bacio* è conservato a Milano in una collezione privata.

<sup>13</sup> G. Previati, *Il bacio*, olio su tela, 1889. Collezione privata, Milano.

<sup>14</sup> F. Dicksee, *Romeo and Juliet*, olio su tela, 1884. Southampton City Art Gallery, Southampton.

<sup>15</sup> F.M. Brown, *Romeo and Juliet*, olio su tela, 1870. Delaware Art Museum, Wilmington.

svedese Julius Kronberg<sup>16</sup>. Ricorrendo a un immaginario associato all'espressività mediterranea, anche i pittori anglosassoni e dei paesi del Nord accentuano il *pathos* con una semplificazione delle valenze affettive in funzione comunicativa. Un'analogia esaltazione del sentimento si ritrova nel teatro lirico, che attiva proiezioni emozionali negli spettatori mediante il connubio di musica e spettacolo. Cambiano i codici ma permangono i segni: ricorrendo ai propri mezzi espressivi, l'iconografia conferma la tendenza a un'esasperazione degli atteggiamenti riferibili alle passioni e alla mozione degli affetti, tra le finalità del melodramma.

Analizzate da questa prospettiva di comparazione fra i diversi codici, le raffigurazioni non direttamente riferibili alla scena lirica sono molto più interessanti di quelle che ritraggono dei cantanti, poiché non sono condizionate da finalità contingenti, realistiche o encomiastiche, e rivelano maggiormente la tendenza di fondo. Così come una caricatura è spesso più rivelatrice di un ritratto, i dipinti liberamente ispirati alla tragedia ci raccontano molto di più di quanto non facciano le raffigurazioni dei cantanti e dei trattati di mimica, anche perché si sono nutriti nel profondo dell'immaginario diffuso e permeante del teatro lirico. Come vedremo, ciò emerge in modo particolare nella raffigurazione del finale della tragedia.

In ambito francese, la scena del commiato dopo la notte d'amore si ritrova nelle incisioni acquarellate dei *Souvenirs du Théâtre Anglais à Paris*, che ritraggono gli attori della compagnia di Charles Kemble nella tournée del 1827, ed è ripresa successivamente in varie raffigurazioni esplicitamente riferite al teatro musicale, soprattutto a partire dall'adattamento di Jules Barbier e Michel Carré musicato da Gounod nel 1867<sup>17</sup>. Ricordiamo che la prima tournée di attori inglesi presso il Théâtre de la Porte Saint-Martin, nel 1822, aveva provocato una vera e propria rissa fra gli spettatori, sconcertati dalla difformità di Shakespeare rispetto alla tradizione neoclassica, e la rappresentazione di *Romeo and Juliet* fu giudicata noiosa e ridicola<sup>18</sup>. Tutt'altra accoglienza ottenne la seconda tournée, del 1827, che esordì proprio con la tragedia, ormai nota ai francesi anche nella versione di Vaccai. La parte dei protagonisti fu interpretata da Charles Kemble e dalla più inesperta Harriet Smithson, che ebbe un clamoroso successo e folgorò Hector Berlioz con la sua bellezza. Vari documenti figurativi relativi a versioni francesi della tragedia si focalizzano sull'episodio dell'addio dopo la notte d'a-

<sup>16</sup> J. Kronberg, *Romeo and Juliet*, olio su tela, 1886. Collezione privata.

<sup>17</sup> Anche la versione del marchese d'Ivry, *Les Amants de Vérone: drame lyrique en cinq actes et six tableaux* (1878), ha ispirato un'incisione incentrata su questo momento fondamentale della vicenda, dove tuttavia prevale l'attenzione alla scenografia di M. Capelli, che raffigura la stanza di Giulietta.

<sup>18</sup> I. Schwartz-Gastine, "Romeo and Juliet" on the French Stage: From the early versions to the English productions at the Odéon Theatre in 1827, in "Romeo and Juliet" in *European Culture*, a cura di J.F. Cerdá, D. Delabastita, K. Gregor, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam 2017, pp. 77-100.

more, tanto più che le riscritture successive a quella di Ducis tendono a sottolineare maggiormente il carattere sensuale della relazione fra i due giovani. In due incisioni del 1888, rispettivamente di Adrien-Emmanuel Marie e di Paul Destez (quest'ultima pubblicata nell'«Univers Illustré»), i cantanti Adelina Patti e Jean de Reszke sono ritratti nella parte dei protagonisti e l'ambientazione ricalca fedelmente la messa in scena dell'opera di Charles Gounod. Anche la locandina per la prima utilizzò l'immagine del romantico addio, con Romeo seduto sul parapetto del balcone, pronto a dileguarsi con l'arrivo della luce del giorno [fig. 2].

Il connubio di amore e morte è la cifra dominante di tutte le riscritture, e proprio questo aspetto contribuirà all'interpretazione della tragedia in chiave quasi archetipica. Le varianti della conclusione successive alla versione shakespeariana giungono fino al già menzionato capovolgimento del lieto fine. Nell'adattamento francese di Jean-François Ducis<sup>19</sup>, le cui riscritture dei drammi shakespeariani hanno avuto un'influenza determinante nella penetrazione di Shakespeare in Europa, il finale tragico è mantenuto, sebbene egli faccia morire i due protagonisti in modo inverso, forse per attribuire la morte meno cruenta alla fanciulla: Giulietta si avvelena e Romeo si pugnala. Giulietta assume un atteggiamento molto volitivo, poiché decide di uccidersi per risolvere il drammatico *impasse*, che ricalca lo schema del conflitto fra l'amore e l'onore del *Cid* di Corneille<sup>20</sup>. Un'incisione contenuta nell'edizione del 1819 delle opere di Ducis mostra il momento in cui Romeo, rassicurato dal ravvedimento e dai buoni proponimenti del padre, legge un biglietto di quest'ultimo consegnato da Giulietta che preannuncia sventure [fig. 3]. «Quelle horreur ce billet va-t-il me révéler?», esclama Romeo nel momento cruciale in cui le speranze dei due giovani stanno per infrangersi. E così si legge nella didascalia dell'immagine, che mostra Giulietta riversa, le braccia abbandonate e la testa reclinata all'indietro. La scena, tuttavia, non corrisponde affatto allo svolgimento dell'azione nella versione di Ducis, dove la fanciulla continua a discorrere e argomentare, ricordando a Romeo i suoi doveri filiali ed enunciando la propria volontà di morire per salvare il padre. L'artista che ha illustrato l'edizione sceglie tuttavia di mostrare una scena diversa, di maggiore impatto e immediatezza visiva, sacrificando la fedeltà al testo a vantaggio del *pathos*. E così Giulietta viene raffigurata già morta mentre Romeo legge il biglietto, potenziando l'effetto melodrammatico della scena.

In particolare nelle riscritture, la cifra stilistica essenziale della tragedia è la commozione per la triste fine dei due innamorati. Non a caso, insieme alla scena

<sup>19</sup> Sugli adattamenti francesi cfr. B. Franco, «*Roméo et Juliette*»: traductions, adaptations, réceptions au tournant du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, in «Revue Germanique Internationale», 5, 2007, pp. 203-221.

<sup>20</sup> Romeo, di cui il «padre adottivo» non conosce l'origine, si ritrova a uccidere il fratello di Giulietta, a fianco del quale era cresciuto, per salvare il proprio padre.



Fig. 2. Ford Madox Brown, *Romeo and Juliet*, olio su tela, 1870. Delaware Art Museum, Wilmington.

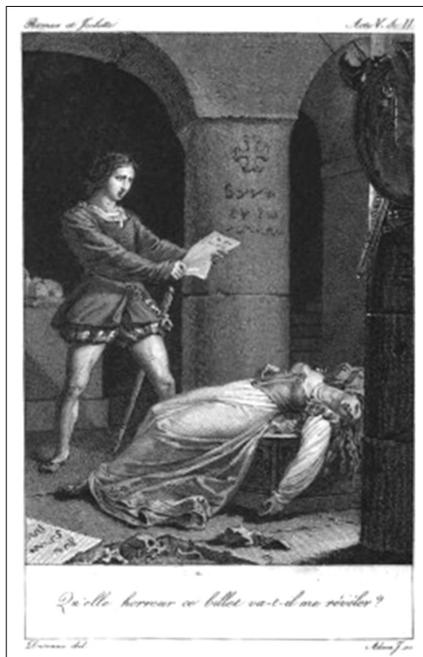


Fig. 3. Incisione contenuta in *Œuvres de Jean-François Ducis*, 3 voll., Paris 1819, vol. I.

del balcone, che rappresenta l'idillio, la morte dei due protagonisti è il momento più spesso raffigurato nei dipinti e nelle incisioni. Fra le altre scene che hanno ispirato la fantasia degli artisti si possono ricordare il ballo in casa Capuleti, le nozze celebrate da Frate Lorenzo, il commiato dei due innamorati dopo la notte d'amore, la rissa fra Montecchi e Capuleti, l'uccisione di Tybalt, la falsa morte di Giulietta, il colloquio fra Frate Lorenzo e Giulietta con la consegna del narcotico, Romeo e lo speziale da cui acquista il veleno. Poco frequenti sono altre scene episodiche e le raffigurazioni ispirate alle descrizioni dei personaggi, come il discorso di Mercutio sulla regina Mab e i sogni<sup>21</sup>.

Gli adattamenti per il teatro lirico hanno contribuito alla creazione di un'iconografia focalizzata sulle scene più significative in rapporto alla vicenda amorosa. Da qui la prevalenza anche quantitativa delle raffigurazioni del finale, le cui varianti rivelano la crescente influenza della scena teatrale sulle arti figurative. Una storia a parte, già oggetto di studi e approfondimenti anche in questo stesso

<sup>21</sup> Liberamente ispirata al racconto di Mercutio è una tela di Joseph Mallord William Turner, dove la grotta della regina Mab è rielaborata in una visione onirica, in cui fate e folletti si muovono in un paesaggio nebuloso e acquatico.

volume, è la sostituzione del finale scritto per Bellini con quello della versione per Vaccai. Fu Santina Ferlotti a far inserire per prima questo segnale posticcio nel libretto di Romani<sup>22</sup>. La Malibran ripropose la variante, che lasciava più spazio al virtuosismo attorale, e così l'opera rimase a lungo in cartellone in forma ibrida nonostante le proteste di Romani, che definì l'intrusione addirittura un «manicaretto» cucinato e servito al pubblico dalla Malibran, «bella come Circe, maga come Circe, potente come Circe»<sup>23</sup>. Anche successivamente, la maggior parte delle cantanti (tranne alcune eccezioni, come Giuseppina Ronzi De Begnis nel 1834) ripropose la contestata ibridazione, che venne addirittura formalizzata nei libretti della Ricordi<sup>24</sup>.

Al di là delle differenze, in entrambi gli adattamenti Giulietta si risveglia per un patetico addio all'amato. Come ho già osservato, non si tratta di una novità, visto che la variante era stata introdotta fin dall'epoca della Restaurazione. Nel *play* di Shakespeare, tutto avviene invece con una tempistica che impedisce ai protagonisti di amarsi se non da morti. Romeo si reca alla tomba dei Capuleti dopo aver acquistato del veleno dallo speziale. Determinato a morire accanto a lei, intima al fedele Baldassarre di allontanarsi, e con irruenza passionale risponde alla sfida di Paride uccidendolo, senza riconoscerlo, per poi compiangerlo come compagno di sventura. Non sono molti gli artisti figurativi che hanno scelto di raffigurare questo aspetto impetuoso di Romeo. Füssli, spesso in controtendenza rispetto alle scelte iconografiche dominanti, dedica all'uccisione di Paride un intenso dipinto, in cui il cadavere di Giulietta è posto al centro, in secondo piano ma investito da una luce bianca che lo rende una presenza diafana e simbolica, mentre un aitante Romeo affonda la sua lama nel petto del rivale. Significativamente, neppure Füssli rinuncia al versante più patetico-sentimentale, e in un altro dipinto dedicato al tema mostra Romeo in un momento di più intimo e tenero cordoglio, mentre è inginocchiato e solleva il velo che ricopre il cadavere di Giulietta, anche in questo caso risplendente di luce.

Poiché non sarebbe possibile ripercorrere qui la storia del finale e delle sue varianti a partire dalle fonti narrative, mi limiterò ad alcuni accenni, utili a comprendere il contesto di riferimento<sup>25</sup>. Sia nella novella di Luigi Da Porto del

<sup>22</sup> Cfr. Ph. Gossett, *Dive e Maestri: l'opera italiana messa in scena*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 587, nota 24 (ed. or. *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, University of Chicago Press, Chicago 2006).

<sup>23</sup> F. Romani, *I Capuleti e i Montecchi pot-pourri musicale*, in «Gazzetta Ufficiale Piemontese», 18 gennaio 1836.

<sup>24</sup> Sull'argomento vedi C. Toscani, *Bellini e Vaccai: peripezie di un finale*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario dalla nascita*, Atti del convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2011), a cura di G. Seminara, A. Tedesco, 2 voll., Olschki, Firenze 2004, vol. II, pp. 535-567.

<sup>25</sup> Nella traccia più antica della storia di Romeo e Giulietta, la novella XXXIII del *Novellino* di Masuccio Salernitano del 1476, Ganozza si chiude in un convento e muore di dolore dopo aver

1530, che è probabilmente una riscrittura di quella di Salernitano<sup>26</sup>, sia in quella di Matteo Bandello, del 1554, Giulietta si sveglia prima della morte di Romeo, consentendo alla coppia un ultimo abbraccio. La fanciulla muore di dolore, semplicemente trattenendo il respiro. Certamente Shakespeare attinse a varie fonti, fra cui alcuni rifacimenti inglesi, a partire dal poema di Arthur Brooke *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet* (1562), a sua volta ispirato alla traduzione di Pierre Boaistuau delle novelle del Bandello, *Histoires tragiques* (1559). Il titolo di Boaistuau, *Histoire troisieme de deux Amants, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*, pone l'accento proprio sul finale, che com'è noto sarà invece modificato da Shakespeare, la cui eroina assume un atteggiamento più determinato, uccidendosi con la spada dopo avere più romanticamente tentato di suggerire il veleno dalle labbra di Romeo.

Nella tragedia di Shakespeare, dopo aver depresso Paride nella tomba, Romeo si produce in un monologo sulla morte e la bellezza, che di certo costituiva, anche in epoca elisabettiana, un momento di virtuosismo attorale per il protagonista. Appena bevuto il veleno, bacia Giulietta, ed è in quel preciso momento che arriva Frate Lorenzo, con la fanciulla risvegliata dal suo arrivo o, più romanticamente, dal bacio di Romeo. Giulietta si rifiuta di seguire il frate e bacia a sua volta Romeo, ormai morto, per suggerire dalle sue labbra il veleno fatale. A quel punto entrano le guardie, condotte fin lì dal paggio di Paride, al che Giulietta si affretta a darsi la morte col pugnale. Segue poi la scena della riconciliazione delle due famiglie rivali al cospetto dei due giovani infelici, il cui sacrificio serve almeno a far ritrovare la pace dopo tanto insensato rancore.

Alla scelta del suicidio, la maggior parte dei libretti italiani per il teatro musicale preferisce la più poetica morte per eccesso di dolore. Così accade già nel libretto di Giuseppe Maria Foppa per le musiche di Antonio Zingarelli, del 1796, mentre nell'adattamento del 1810 di Stefano Bonaiuti per il compositore Pietro Carlo Guglielmi la fanciulla si pugnala, per giunta davanti a Frate Lorenzo e ai familiari accorsi. Nel sottolineare la sua determinazione, accentuandone il versante spettacolare, Bonaiuti sottrae in qualche modo peso al patetismo dell'idillio finale e al simbolismo del ricongiungimento attraverso la morte. Anche in questa versione i due giovani esprimono col canto la loro felicità effimera nel ritrovarsi, che si trasforma presto in disperazione, ma la scena si chiude comunque in un contesto corale, in cui le due famiglie assumono una responsabilità morale che

saputo della morte dell'amato, giustiziato per aver contravvenuto all'esilio ed essere tornato per visitare la sua tomba. Elementi fondamentali della storia si ritrovano in altre novelle della raccolta (XXXI, XXXV, XXXVII): cfr. V. Minutella, *Reclaiming Romeo and Juliet: Italian Translations for Page, Stage and Screen*, Rodopi, Amsterdam-New York 2013, p. 54.

<sup>26</sup> Così ritiene, fra gli altri, R. Mullini, 'Vieni a veder Montecchi e Cappelletti': *Romeo and Juliet da Dante a Shakespeare*, in "Romeo and Juliet": dal testo alla scena, a cura di M. Tempera, Clueb, Bologna 1986, pp. 51-68: 54.

racchiude il senso della vicenda. Molto più spesso, tuttavia, sia negli adattamenti che nell'iconografia prevalgono le versioni in cui la riconciliazione finale delle casate rivali viene eliminata a vantaggio di un più intimo *pathos* sentimentale.

Nei due libretti di Felice Romani la scena della riconciliazione delle due famiglie è espunta e la tragedia termina con il duetto finale dei protagonisti, che si ricongiungono idealmente nella morte. Fra l'altro, mentre nella versione per Bellini Romeo giunge almeno alla tomba di Giulietta accompagnato dai Montecchi, con una dimensione corale che fa da contrappunto dialogico ai lamenti del protagonista, in quella per Vaccai Romeo è da solo, mentre i Cappelletti che circondano la tomba per un compianto funebre fanno soltanto da sfondo al suo assolo canoro, un pezzo di virtuosismo a cui gli interpreti avrebbero rinunciato malvolentieri. Il fulcro della scena è comunque la passione tragica dei due giovani.

Come si ricava dal corpus iconografico relativo al finale della tragedia nel Settecento e nell'Ottocento, le raffigurazioni pittoriche che recuperano il momento della riconciliazione sono poche<sup>27</sup>. Fra queste, un dipinto di Frederick Leighton del 1855, *The Reconciliation of Montagues and Capulets over the Dead Bodies of Romeo and Juliet*<sup>28</sup>. Sebbene la fonte di ispirazione diretta non possano essere gli adattamenti del teatro musicale, la connotazione melodrammatica del dipinto è evidente: i due protagonisti sono in primo piano, languidamente distesi e ricongiunti nella morte, mentre a destra il cadavere di Paride sembra addormentato; Frate Lorenzo è in atteggiamento di preghiera ai loro piedi, gli occhi e le palme rivolti al cielo, mentre i due vecchi, Capuleti e Montecchi, si stringono la mano a suggellare una pace raggiunta a caro prezzo, uno a capo chino e atteggiamento contrito, l'altro che fronteggia l'antico avversario con atteggiamento aperto e leale. Come in un *tableau* teatrale, il dipinto mostra dunque i personaggi nel loro atteggiamento fondamentale, con Lady Capulet che piange la morte della figlia con il corpo riverso sul letto, mostrando all'osservatore solo la veste che la avvolge. Il suo corpo, come quello di Giulietta, irradia una luminosità che è invece sottratta agli altri personaggi, immersi in una luce cupa. Anche le figure indefinite dietro di loro concorrono alla teatralità della scena, fungendo da sfondo corale a un contesto che intende conferire alla morte finale dei due innamorati una valenza universale di ammonimento.

La scena della riconciliazione è poco rappresentata persino nelle edizioni illustrate, dove la tendenza alla rappresentazione dello sviluppo diegetico do-

<sup>27</sup> Questo è quanto emerge da una ricerca svolta in *Shakespeariana*, il meta-archivio dell'Università di Trento da me portato avanti in collaborazione con varie istituzioni nazionali e internazionali (<http://arianna.lett.unitn.it/search/>). Nel database le raffigurazioni del Settecento e dell'Ottocento dedicate alla tragedia sono quasi seicento, di cui oltre un decimo dedicate alla scena finale.

<sup>28</sup> F. Leighton, *The Reconciliation of Montagues and Capulets over the Dead Bodies of Romeo and Juliet*, olio su tela, 1855; Agnes Scott College, Decatur, Georgia.

vrebbe suggerirne il recupero. Si ritrova tuttavia nell'edizione delle opere di Shakespeare con incisioni di Moritz Retzsch, del 1836<sup>29</sup>, e in un'edizione molto particolare, del 1888-1890, detta *Henry Irving Shakespeare*, in quanto fu probabilmente ispirata agli spettacoli del celebre attore inglese<sup>30</sup>. Qui i componenti delle due famiglie rivali osservano con dolore la morte dei due giovani, con il focus comunque spostato dalla riconciliazione al lutto, come accade anche in un'edizione newyorkese del 1892, curata da Jacques Wagrez e Louis Titz<sup>31</sup>.

La maggior parte delle raffigurazioni della scena finale è focalizzata sulla morte dei due giovani, con alcune tipologie ricorrenti. L'influenza della scena sulle scelte iconografiche è determinante e il teatro musicale vi contribuisce in modo ancora più sostanziale, poiché fissa alcuni modelli sentimentali e crea un rimescolamento di codici fra gli adattamenti in prosa e quelli in musica. L'iconografia funge spesso da collante e catalizzatore osmotico fra i due ambiti. In generale, la libertà concessa agli artisti figurativi diventa occasione di frequenti sovrapposizioni e interpolazioni drammatico-narrative, mentre a livello simbolico determina una focalizzazione sul *pathos* e un depotenziamento o eliminazione del contesto. Nelle raffigurazioni genericamente ispirate alla tragedia assistiamo infatti un progressivo restringimento della scena, con particolare attenzione al momento che precede lo snodo tragico o alla drammatizzazione patetica della morte dei due innamorati.

Le raffigurazioni ispirate direttamente al testo shakespeariano, in cui la fanciulla si suicida, sono ricorrenti nel Settecento, a partire dalla prima edizione illustrata shakespeariana, a cura di Nicholas Rowe. In un dipinto di Matthew William Peters dal titolo *The death of Juliet* (1793), da cui nel 1817 è stata tratta un'incisione colorata di Richard Rhodes, la fanciulla è raffigurata in piedi, come si addice a un'intrepida eroina tragica [fig. 4], ma più spesso si inginocchia in una posa teatrale accanto al corpo di Romeo, come in un'incisione di Charles William Sharpe del 1786, realizzata per l'edizione Bell, pubblicata due anni dopo, che ritrae l'attrice Elizabeth Kemble Whitlock [fig. 5].

A partire dalla seconda metà del Settecento, prevalgono tuttavia le raffigura-

<sup>29</sup> E. Fleischer, *Galerie zu Shakspeare's [sic] dramatischen Werken*, 8 voll., Leipzig-London 1828-1846.

<sup>30</sup> L'incisione è tratta da un disegno di Gordon Brown. Secondo Stuart Sillars, «The image is a close copy of the very end of the play in Irving's production, where the two lovers are held in a moment of stillness in silence before the final curtain, a moment known as a 'tableau' in the theatre terminology of the time. Its accuracy is suggested by its resemblance to written descriptions of the scene, and to other visual presentations such as that in the *Dramatic Notes* of the following year» (S. Sillars, *Thoughts on the Illustrated Edition*, in «Early Modern Literary Studies», a cura di A. Connolly, M. Steggle, 2013, [https://extra.shu.ac.uk/emls/si-21/09-Sillars\\_ThoughtsOnIllustratedEdition.htm](https://extra.shu.ac.uk/emls/si-21/09-Sillars_ThoughtsOnIllustratedEdition.htm)).

<sup>31</sup> *Romeo and Juliet*, con illustrazioni di J. Wagrez e L. Titz, New York 1892.



Fig. 4. Incisione colorata di Richard Rhodes, 1817.



Fig. 5. Incisione di Charles William Sharpe, in *The Dramatick [sic] Writings of Will. Shakspeare*, 20 voll., John Bell, London 1788.

zioni in cui Giulietta si rianima alla vista di Frate Lorenzo, come in un dipinto di James Northcote eseguito per la Boydell Shakespeare Gallery nel 1789<sup>32</sup>, da cui fu tratta un'incisione colorata di Jean Pierre Simon per la prestigiosa edizione Boydell del 1803 [fig. 6], o nell'udire il suo arrivo, come nella celebre tela di Joseph Wright of Derby<sup>33</sup>. La scelta di raffigurare il risveglio di Giulietta all'arrivo del frate rivela una fedeltà al testo che nel corso dell'Ottocento viene spesso soppiantata, nei dipinti, da intenti di drammatizzazione e ricerca del *pathos*. Resta tuttavia frequente nelle illustrazioni delle edizioni shakespeariane e se ne può vedere un esempio in un'incisione di Frank Howard per *The Spirit of the plays of Shakspeare [sic]*, del 1833 [fig. 7].

Nel vedere Romeo morto ai piedi di Giulietta che si risveglia, l'osservatore non può fare a meno di correre con l'immaginazione al momento della macabra scoperta da parte della fanciulla: l'effetto drammatico è così assicurato e il senso

<sup>32</sup> J. Northcote, *Romeo and Juliet*, olio su tela, 1879; P.D. Colnaghi & Co. Ltd, London.

<sup>33</sup> *Romeo and Juliet: the Tomb scene*, Derby Museum and Art Gallery, Derby (UK); olio su tela, 1790-1791.



Fig. 6. Incisione colorata di Jean Pierre Simon, contenuta in *A Collections of Prints. From Pictures Painted for the Purpose of Illustrating etc.*, 2 voll., John and Josiah Boydell, London 1803.

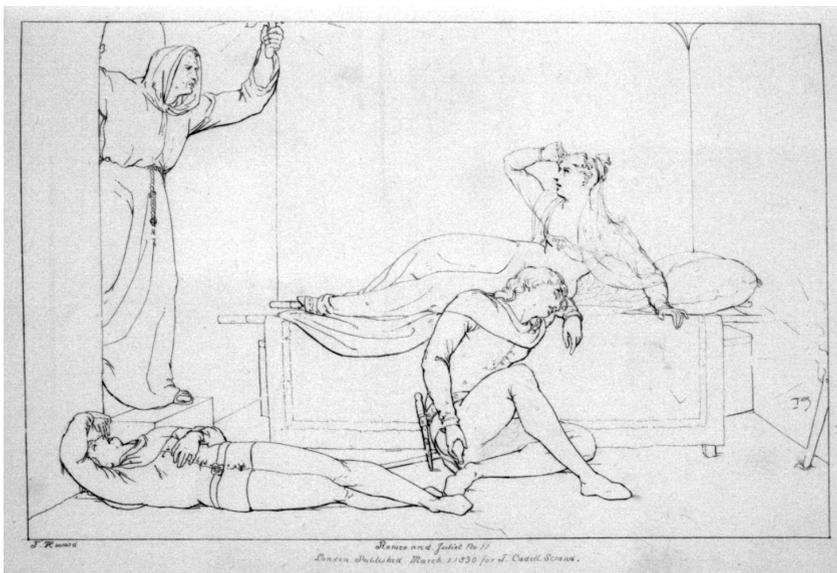


Fig. 7. Incisione di Frank Howard, contenuta in *The Spirit of the plays of Shakspeare [sic]*, 5 voll., Cadell, London 1833.

di sospensione garantisce una sorta di dinamismo interno, tutto emozionale, alla scena. L'esemplarità delle posture, in particolare dell'eroina, richiama fra l'altro i *tableaux* della scena europea dell'Ottocento. Ma a ben vedere la relazione con il teatro è ancora più profonda. Soprattutto nei dipinti, la connotazione melodrammatica rinvia infatti alla funzione "teatrale" della pittura di quegli anni. Vale la pena ricordare che alle prime esposizioni pubbliche di inizio Ottocento si andava anche per piangere, ovvero per lasciarsi commuovere dalla *vis* patetica tramessa dalle scene raffigurate<sup>34</sup>. Nel Settecento e nell'Ottocento la pittura svolgeva una funzione molto più simile a quella delle arti visive dinamiche, ovvero al teatro, di quanto la percezione contemporanea possa immaginare. Le connessioni e influenze reciproche fra le arti visive e dello spettacolo, pur deprecate dalla critica<sup>35</sup>, raggiungono un culmine proprio nel corso dell'Ottocento e delineano un immaginario visivo in qualche modo alternativo al testo stesso.

Le due scelte iconografiche, il suicidio e il risveglio, dominano la prima metà dell'Ottocento, con una decisa prevalenza per la seconda. In un'incisione di George Cruikshank del 1823, la fanciulla solleva il busto e il braccio, inorridita nel vedere Romeo morto ai suoi piedi [fig. 8]. Sebbene sia presente il cadavere di Paride, la scena viene semplificata in funzione del *pathos* eliminando la causa del risveglio, ovvero l'arrivo del frate. Ciò accade anche in raffigurazioni specificamente riferite a una messa in scena. Paradossalmente, queste sono molto meno credibili e verosimili delle immagini ispirate al testo. In alcuni casi, la rielaborazione della scena genera esiti sorprendenti. In una litografia del 1827 di Francis (François-Antoine Conscience), relativa alla già menzionata tournée degli attori inglesi a Parigi, Charles Kemble sorregge il corpo di Harriet Smithson, che si è appena svegliata dall'effetto del narcotico, come dimostrano gli occhi spalancati e la sorpresa dell'amante [fig. 9]. La fanciulla indossa un seducente abito di tulle bianco, che valorizza le sue forme e richiama la veste nuziale, ed emana una luce che ne fa il centro propulsore della raffigurazione. Non fa meraviglia il fatto che Berlioz fosse rimasto affascinato dalle grazie dell'attrice. Ad ogni modo, se l'artista si è ispirato direttamente a un momento della messa in scena, ne dobbiamo dedurre che la rappresentazione giocava su effetti che sconfinavano in un patetismo probabilmente ispirato alle pose del teatro lirico. Quasi trent'anni dopo, nel 1855, Eugène Delacroix riproporrà la stessa scena, rivisitata con gu-

<sup>34</sup> Vedi T. Crow, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, Yale University Press, New Haven-London 1985; J. Elkins, *Pictures & Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Painting*, Routledge, London 2001 (trad. it. *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro*, Mondadori, Milano 2007).

<sup>35</sup> In ambito francese, la polemica contro la teatralità nella pittura raggiunge il culmine nella prima metà dell'Ottocento e si fonda sul concetto di artificio applicato in modo pregiudiziale alla scena e alla gestualità degli attori: cfr. S. Pietrini, *Raccontare il dramma: Guérin interpreta la "Fedra" di Racine*, in «Teatro e Storia», n.s., XXV, 32, pp. 213-247: 227-233.



Fig. 8. George Cruikshank, *Romeo thinking her Dead poisons himself at the Tomb of Juliet, at the moment she revives*. Incisione colorata, 1823.

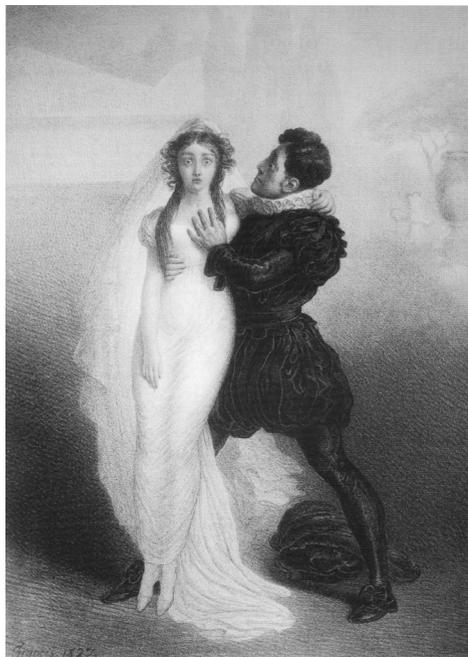


Fig. 9. Romeo (Charles Kemble) sorregge il corpo di Giulietta (Harriet Smithson). Litografia di Francis (François-Antoine Conscience), 1827.

sto estetico un po' *voyeur*, in un dipinto dal titolo *Roméo et Juliette devant le tombeau des Capulets*<sup>36</sup>: sorretta da Romeo, qui Giulietta è addirittura discinta, ma elegantemente coperta da un bianco drappo funebre che le lascia scoperto il seno, un dettaglio di certo non ammissibile sulla scena ma concesso ai pittori.

Le raffigurazioni in cui Giulietta si pugnala tendono a scomparire, o almeno a diventare del tutto sporadiche, dopo la metà del secolo, allorché un diverso immaginario, sempre più esplicitamente ispirato al teatro musicale, si fa strada nell'iconografia. Nella maggior parte dei libretti italiani, Giulietta muore di crepacuore, per amore, e se da un lato ciò la sottrae a una scelta consapevole, dall'altro la carica di una valenza patetica più consona al pubblico dell'opera. Mediante un simbolismo di facile presa emotiva sul pubblico e sugli osservatori dei dipinti, l'esplicito connubio di *eros* e *thanatos* diventa la cifra stilistica del finale, con Giulietta che muore fra le braccia dell'amante.

Nel libretto di Foppa, per la musica di Nicola Zingarelli, la fanciulla cerca invano di sottrarre a Gilberto la spada, finendo poi per accasciarsi, sopraffatta dalla disperazione: «cade svenuta su le sue donzelle». Nella versione di Vaccai «Romeo muore, Giulietta cade svenuta», mentre in quella di Bellini «Romeo muore, Giulietta cade sovr'esso». Come si può notare, le tre versioni mostrano un *crescendo* di drammatizzazione gestuale, con il focus concentrato sui due giovani, i quali, diversamente da quanto accade nel libretto per Zingarelli, muoiono in contemporanea e addirittura fisicamente uniti nella versione per Bellini.

L'immagine dei due innamorati ricongiunti nell'abbraccio fatale è presente nell'iconografia fin dalla prima metà dell'Ottocento, in particolare nelle incisioni di alcune edizioni, dove viene quasi sempre raffigurata come semplice suggello alla vicenda, di cui rappresenta il culmine emblematico. Talvolta la loro morte, pur decontestualizzata, assume una forte rilevanza morale, come nell'incisione dell'edizione del 1843 con disegni di Kenny Meadows, in cui i due giovani sono distesi sulla bara mentre due angeli si librano nell'aria abbracciandosi, finalmente liberi di amarsi<sup>37</sup>.

A partire dalla metà del secolo, probabilmente per influenza del teatro lirico, proliferano i dipinti che raffigurano i due innamorati morti in un languido abbraccio. Si tratta di un finale ricorrente anche nel teatro di parola, che intrattiene un rapporto di reciproca osmosi con la scena musicale. In un'incisione colorata di Louis Boulanger contenuta nei *Souvenir du théâtre anglais à Paris*

<sup>36</sup> E. Delacroix, *Roméo et Juliette devant le tombeau des Capulets*, olio su carta, 1855; Musée Eugène Delacroix, Paris.

<sup>37</sup> *The Works of Shakspeare [sic], Revised from the Best Authorities, with a Memoir, and Essay on his Genius, by Barry Cornwall, also, Annotations and Introductory Remarks on the Plays, by Many Distinguished writers; Illustrated with Engravings on Wood, from Designs by Kenny Meadows*, 3 voll., Robert Tyas, London 1843.

(1827), anch'essa ispirata alle rappresentazioni parigine della compagnia di Charles Kemble, Romeo è seduto a terra con in braccio il corpo esanime di Giulietta [fig. 10]. La spada buttata a terra allude al suicidio della fanciulla, mentre Romeo è in preda agli effetti del veleno. Il disegnatore si è dunque ispirato all'originale shakespeariano, com'è ovvio visto che intende raffigurare la versione proposta dalla troupe di attori inglesi, che diversamente da quella di pochi anni prima ottenne un grande successo: la passione per Shakespeare era ormai divampata e versioni più vicine all'originale cominciavano a essere accettate e apprezzate. Ciò che sorprende è semmai la scelta del disegnatore di non mostrare Giulietta in procinto di pugnarsi, ovvero nel culmine della tensione tragica prima



Fig. 10. *Souvenir du théâtre anglais à Paris*. Incisione colorata di Louis Boulanger, 1827. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

dell'evento (che anche Lessing riteneva la scelta di maggior efficacia)<sup>38</sup>, bensì il momento più patetico, successivo all'azione, in cui la tensione drammatica si scioglie nella commozione. Fonte di ispirazione indiretta di questa opzione, che diventerà dominante nell'iconografia nella seconda metà del secolo, è proprio il melodramma. Un disegno acquarellato di Alexandre Bida del 1850 riprende lo schema iconografico proposto nei *Souvenirs*, aggiungendo qualche tocco di *pathos* alla scena: la fanciulla giace riversa, con i capelli sparsi sul pavimento, la corona di fiori che le cingeva il capo abbandonata a terra, mentre Romeo reclina leggermente la testa all'indietro in preda all'effetto del veleno<sup>39</sup>. Anche in questo caso, l'immaginario melodrammatico si esprime in tutta la sua efficacia simbolica. Un'incisione dell'anno successivo di Giosuè Verdoni è ancora più eloquente nelle pose assunte dai due innamorati: Romeo è disteso a terra, con Giulietta che gli sorregge il braccio e si porta l'altra mano alla fronte nel tipico gesto di disperazione dei cantanti lirici [fig. 11]<sup>40</sup>. Nessun accenno al suicidio con la spada, a

<sup>38</sup> G.E. Lessing, *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, trad. it. di T. Zemella, Rizzoli, Milano 1994 (ed. or. *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766).

<sup>39</sup> A. Bida, *Romeo and Juliet*, disegno acquarellato, 1850; Folger Shakespeare Library, Washington.

<sup>40</sup> Si tratta di una stampa donata ai Musei Civici di Verona da Giovanni Rana.



Fig. 11. Giosuè Verdoni, *Morte di Romeo e Giulietta*, 1851, litografia colorata. Verona, Museo di Castelvecchio, Archivio Fotografico; foto Matteo Vajenti, Vicenza.

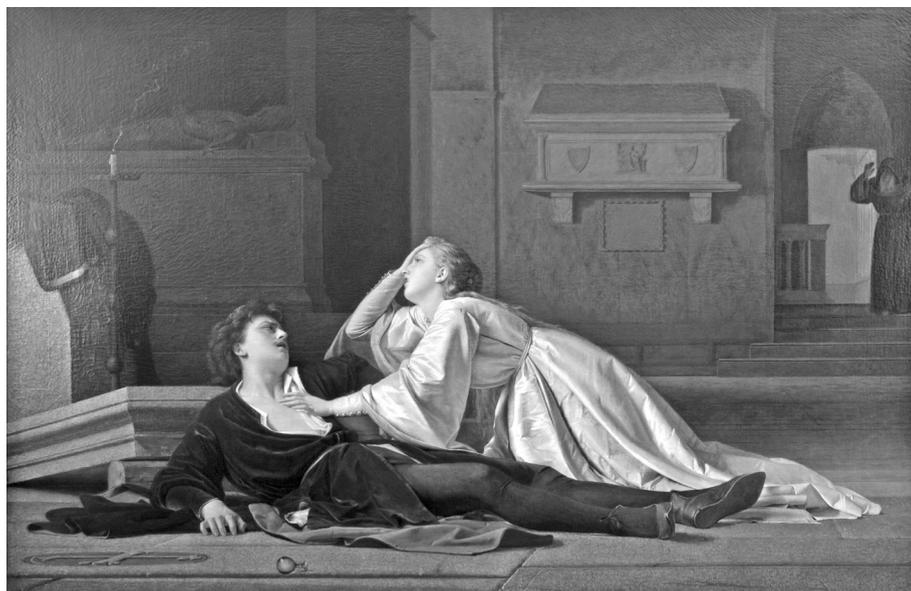


Fig. 12. Pietro Roi, *Gli amanti di Verona*, olio su tela, 1882. Musei Civici di Vicenza – Museo Civico di Palazzo Chiericati.

conferma del fatto che la morte, romanticamente invocata e poeticamente elusa, è semplicemente di dolore. La stessa impostazione, e un'analoga connotazione melodrammatica, si ritrovano nel dipinto di Pietro Roi *Gli amanti di Verona*, del 1882, in cui il gesto di Giulietta è accompagnato da una mimica ancora più espressiva, mentre un vaga aura di patriottismo aleggia sulla figura di Romeo, raffigurato come il tipico eroe romantico [fig. 12].

Nella seconda metà dell'Ottocento, periodo di massimo fulgore del teatro lirico, continua a essere rappresentato anche il risveglio di Giulietta, che costituiva un momento di virtuosismo dal punto di vista drammatico e canoro. Significativamente, sono sempre più frequenti anche le raffigurazioni in cui la fanciulla si desta senza che sia l'arrivo del frate a svegliarla. La verosimiglianza viene sempre più spesso sacrificata a vantaggio dell'efficacia simbolica, che predilige una focalizzazione sulla figura dei due innamorati. Nel corso dell'Ottocento, anche la figura di Paride viene sempre più spesso omessa dal quadro, che diventa così una perfetta illustrazione del duetto amoroso proposto negli adattamenti del teatro lirico. Significativamente, Bonaiuti è l'unico a inserire Paride nella scena finale, mentre gli altri librettisti preferiscono concentrarsi sui due protagonisti.

Il fatto che gli artisti figurativi si concentrino sulla morte congiunta o sul duetto finale è una conferma di come l'immaginario visivo attinga alle scelte del teatro lirico, riverberandosi poi, a sua volta, sia sulla scena di prosa che su quella operistica, in un circolo vizioso di prestiti e interpolazioni. A partire dalla metà del secolo, ispirandosi alle arti figurative, i cantanti accentuano la tendenza a trasformare i gesti in pittura dinamica, scandita dalla melodia, mentre gli artisti teatralizzano la scena ricorrendo a pose e gesti tipici dell'opera in musica. Adattando il linguaggio visivo alla presunta universalità delle passioni, nel corso dell'Ottocento pittori, attori e cantanti si concentrano sulla valenza iconica di alcuni momenti essenziali, come la scena del balcone e il finale, e attuano, anche loro malgrado, una commistione di segni dal palcoscenico alla tela e viceversa. La scena finale di *Romeo e Giulietta*, caratterizzata da una forte valenza archetipica e da un notevole potenziale melodrammatico, non poteva sfuggire a questi processi di rimescolamento di codici. E le varianti del finale proposte nel corso del secolo, di cui ho illustrato soltanto alcuni esempi, mostrano chiaramente la prevalenza di un immaginario modellato su elementi di forte impatto emozionale. L'alfabeto delle passioni del teatro musicale influenza le arti figurative, che a loro volta reinventano un linguaggio visivo capace di riverberarsi sulla scena, trascurando spesso la fedeltà al testo e prediligendo l'iconicità alla verosimiglianza. Proprio grazie a questi processi di semplificazione, amplificazione e proiezione, il teatro musicale, nato come arte d'élite, riuscì a raggiungere anche il grande pubblico.

# Indice dei nomi

- Adami, Giuseppe, 13, 159 e n, 160-161, 168n.  
Adamo, Maria Rosaria, 57n.  
Ader, Jean-Joseph (A! A! A!), 102n.  
Ahrens, Christian, 21n.  
Alberti, Annibale, 108n.  
Algarotti, Francesco, 111n.  
Alighieri, Dante, 74, 77 e n, 78.  
Allegrì, Gregorio, 25.  
Amann, Julius, 25n, 26n.  
Andolfati, Pietro, 5 e n, 6-7.  
Andrews, John Frank, 187n.  
Angelo, Emanuele d', 57, 78.  
Aperghis, Georges, 210.  
Armingaud, Jules, 90.  
Arnim, Ludwig Achim von, 177n.  
Arrivabene, Opprandino, 108n.  
Artôt-Padilla, Désirée, 148.  
Auber, Daniel-François-Esprit, 75.  
Audoubert, Nadine, 40n.  
Autié, Léonard-Alexis, 34n.
- Bach, Johann Christoph Friedrich, 21n.  
Baglioni-Oddi, Tommasa, 55.  
Bagnara, Francesco, 115-118, 120.  
Bagouet, Dominique, 205.  
Bai, Tommaso, 25.  
Bailbé, Joseph-Marc, 35n, 203n.  
Baini, Lorenzo, 7n.  
Balakirev, Milij Aleksevič, 139-142, 147, 148 e n, 156 e n.  
Balbi, Francesco, 5.  
Baldini, Gabriele, 4n, 160n, 164n.  
Bandello, Matteo, XII, 3 e n, 5-10, 12-13, 59, 160 e n, 163, 164 e n, 187, 220.
- Banti, Alberto Mario, 180.  
Barabani, Berto, 13.  
Barbaja, Domenico, 58, 61.  
Barbarani, Roberto Tiberio (*detto* Berto), 161, 166.  
Barbier, Paul-Jules, 12 e n, 13, 95-98, 119-120, 123, 130, 216.  
Barbieri, Gaetano, 11.  
Barclay, Bill, xIn.  
Barilli, Bruno, 169n.  
Baroni, Mario, 47n.  
Bartoli, Jean-Pierre, 91n.  
Bauman, Thomas, 16n, 21n, 22 e n, 24 e n, 25n, 28n.  
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 42.  
Beghelli, Marco, 49n, 85 e n, 100n.  
Bellaigue, Camille, 161 e n, 174 e n, 181.  
Bellamy, George Anne, 212-213.  
Belleforest, François de, 3.  
Bellini, Vincenzo, 9, 10 e n, 11-12, 33, 37, 57 e n, 60-67, 69-71, 73, 80, 83, 95, 115, 116n, 118, 187, 212, 215, 219, 221, 227.  
Bempéchat, Paul-André, 187n.  
Benda, Georg Anton, 22-24, 25 e n, 26, 28, 31.  
Bender, Elisabeth, 138n, 139n, 145n, 147n, 156n.  
Benedetti, Michele, 54n.  
Benetti, Raffaele, 68.  
Benincasa, Bartolomeo, 6 e n.  
Bérard, Suzanne Jean, 36n, 39n.  
Berenhorst, Georg Heinrich von, 24n, 25n.  
Beretti, Filippo, 7 e n, 9-10, 212.

- Berghahn, Cord-Friedrich, 19n, 28n.  
 Berio, Luciano, 210.  
 Berlioz, Hector, xii, 33 e n, 34 e n, 35 e n, 36, 37n, 38 e n, 43, 88 e n, 90-91, 95 e n, 98, 106, 127, 137, 139, 143, 203n, 216, 225.  
 Bernhardt, Sarah, 87.  
 Bernstein, Jamie, 189n.  
 Bernstein, Leonard, 187 e n, 188 e n, 189n, 192 e n, 193, 195n, 197, 199n.  
 Bertati, Giovanni, 27n.  
 Bertinotti Radicati, Teresa, 55.  
 Bertolotti, Davide, 10.  
 Betzwieser, Thomas, 22n.  
 Bianchi, Adamo, 51.  
 Bianchini, Charles, 120 e n, 121n.  
 Bianconi, Lorenzo, 117n.  
 Bida, Alexandre, 228 e n.  
 Biggi, Maria Ida, xii, 113n, 115n.  
 Bigliuzzi, Silvia, 213n.  
 Biondini, Luigi, 68.  
 Bisi, Michele, 212.  
 Bissoli, Francesco, 77n, 80n, 82.  
 Bizet, Georges, 89, 92, 103, 106, 203n.  
 Blacher, Boris, 171n.  
 Bloom, Harold, 77n, 163n.  
 Boaistuau, Pierre, 3-4, 220.  
 Bodenstedt, Friedrich, 184 e n.  
 Böhm, Karl, 172.  
 Boëldieu, François-Adrien, 75.  
 Boito, Arrigo, 78, 160-161, 173.  
 Boldieri, Gherardo, 3-4.  
 Bonaiuti, Stefano, 212, 220, 230.  
 Bonajuti Tarquini, Vittoria, 160n, 169n.  
 Bonfigli, Lorenzo, 63.  
 Bongrain, Anne, 88n.  
 Bonucci, Antonio, 5.  
 Borghetti, Vincenzo, 54n.  
 Borio, Gianmario, 187n.  
 Bouchor, Maurice, 94.  
 Boulanger, Louis, 227-228.  
 Bourdin, Philippe, 39n.  
 Bousquet, Emmanuelle, 167, 168n, 169.  
 Boutet de Monvel, Jacques-Marie, *vedi* Monvel.  
 Bowley, May, 215n.  
 Branconi, Maria Antonia, 18.  
 Brandenburg, Daniel, 22n, 49n.  
 Branger, Jean-Christophe, 88n, 94n.  
 Brauner, Charles Samuel, 57n.  
 Brentano, Clemens Maria, 177n.  
 Brooke, Arthur, 4, 220.  
 Brooks, Peter, 77n.  
 Brosovich, Carlo, 75.  
 Brown, David, 139n, 147n, 148n.  
 Brown, Ford Madox, 215 e n, 218.  
 Brown, Gordon, 222n.  
 Brückner, Fritz, 16n, 21n.  
 Brundage, Frances, 215n.  
 Brunet, François, 33n, 35n.  
 Brunet, Marguerite (Montansier, Mademoiselle), 37n.  
 Brunian, Joseph von, 20n.  
 Bryant, David, 27n.  
 Budden, Julian, 151n.  
 Buhler, Stephen M., xiiin.  
 Bullock, Philip Ross, 139n.  
 Buonaiuti, Serafino, 8n.  
 Burnett, Mark Thornton, xiiin.  
 Burney, Charles, 17 e n, 19, 25.  
 Burt, Richard, xiiin.  
 Burton, Humphrey, 188n.  
 Busch, Gudrun, 19n.  
 Buschmeier, Gabriele, 22n.  
 Bussotti, Sylvano, 209n.  
 Cadiot, Olivier, 201, 204-206, 207n, 208, 210.  
 Čagnoli, Bruno, 159n, 161 e n.  
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič (o Tchaïkovski, Piotr Illitch), xii, 90-91, 137 e n, 138 e n, 139-143, 145, 147, 148 e n, 150-152, 156 e n, 157.  
 Callaer, Paul, 203n.  
 Calvi, Lisanna, 213n.  
 Cambi, Luisa, 57n.  
 Cambon, Charles Antoine, 114, 119, 120 e n, 121, 122 e n.  
 Cammarano, Salvatore, 107n.  
 Cangrande della Scala, 114.  
 Cannizzaro, Sofia di, 70.  
 Capelli, M., 206n.  
 Carcano, Giulio, 12.  
 Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig-Wolfenbüttel, 17, 21.  
 Carlo Magno, 112.

- Carpani, Giuseppe, 36.  
 Carpezat, Eugène Louis, 120 e n, 121 e n.  
 Carradori Allan, Rosalbina, 63.  
 Carré, Michel, 12 e n, 13, 87, 88 e n, 89, 95-98, 104, 119-120, 123, 130, 216.  
 Caruso, Luigi, 27n.  
 Carvalho, Léon, 98, 106, 128-129.  
 Carvalho, Marie Caroline (Miolan Carvalho), 103n, 128, 129 e n.  
 Castelnuovo, Enrico, 112n.  
 Cavarero, Adriana, 125, 126 e n, 133.  
 Cebotari, Maria, 172.  
 Cerdá, Juan Francisco, 216n.  
 Cesari, Adele (*vedi* Corradini, Anna).  
 Cescotti, Diego, 169 e n.  
 Chabrier, Emmanuel, 203n.  
 Chaperon, Philippe, 112, 114, 119, 120 e n, 121 e n, 122 e n, 123.  
 Chausson, Ernest, 94.  
 Chénier, André, 40.  
 Cherubini, Antonio, 9.  
 Chiesa, Renato, 165n.  
 Cibber, Theophilus, 5.  
 Cibrario, Luigi, 11 e n.  
 Ciceri, Pierre Luc Charles, 120n.  
 Ciolfi, Simone, 87n, 89n.  
 Citron, Pierre, 33n.  
 Citti, Pierre, 33n.  
 Clausetti, Carlo II, 159-160, 167.  
 Clift, Montgomery, 188 e n.  
 Cocteau, Jean, 203n.  
 Cohen-Levinas, Danielle, 209n.  
 Colas, Damien, 37n.  
 Collins, Denis, 140n.  
 Collins, Michael, 57n.  
 Commons, Jeremy, 158n, 68.  
 Conati, Marcello, 107n.  
 Connolly, Annaliese, 222n.  
 Conscience, François-Antoine (Francis), 225-226.  
 Contorbia, Franco, 159n.  
 Corchia, Maria Rosaria, 113n.  
 Coreldi, Clotilde, 68.  
 Corneille, Pierre, 44, 217.  
 Cornwall, Barry, 227n.  
 Corradini, Anna (Cesari, Adele), 58-59, 68.  
 Coudroy-Saghaï, Marie-Hélène, 88n.  
 Coviello, Francesco, 68n.  
 Crescentini, Girolamo, 50-55, 214n.  
 Crespi Morbio, Maria Vittoria, 113n.  
 Cristal, Maurice, 91n, 92n.  
 Crow, Thomas, 225n.  
 Cruikshank, George 225-226.  
 D'Agostino, Nemi, 174n.  
 D'Annunzio, Gabriele, 159n.  
 D'Atri, Nicola, 13, 159 e n, 160, 167, 168 e n, 169.  
 Da Porto, Luigi, XII, 3, 5, 8-9, 11-13, 160, 162-164, 187, 219.  
 Dahlhaus, Carl, 179 e n, 180, 181n.  
 Dalayrac, Nicolas-Marie, 34, 36, 37 e n, 39, 40 e n, 41.  
 Dall'Occa Schoberlechner, Sofia, 67-68.  
 Dalla Corte, Girolamo, 4 e n, 5, 8.  
 Dash, Irene Golden, 187n.  
 De Angelis, Alberto, 124n.  
 De Bei, Alessandro, 48 e n, 55n.  
 De Leyre, Alexandre, 5n, 6n.  
 De Sanctis, Francesco, 4 e n.  
 Dean, Winton, XII e n, 16.  
 Debussy, Claude, 92, 94, 110.  
 Decroisette, Françoise, 33n, 168n.  
 Delabastita, Dirk, 216n.  
 Delacroix, Eugène, 225, 227n.  
 Deleuze, Gilles, 209 e n.  
 Della Seta, Fabrizio, 106n.  
 Della Valle, Cesare, 10, 59 e n.  
 Delle Sedie, Enrico, 214.  
 Demeric, Giuseppina (*vedi* Méric, Joséphine de).  
 Dent, Edward J., XI e n.  
 Deschamps de Saint-Amand, Émile, 33n.  
 Destez, Paul, 217.  
 Destranges, Étienne, 107n.  
 Devienne, François, 36n.  
 Dicksee, Frank, 215 e n.  
 Dobson, Michael, 213n.  
 Domingo, Plácido, 128n.  
 Donizetti, Gaetano, 98.  
 Drake, Jeremy, 202 n.  
 Duby, Georges, 114.  
 Ducis, Jean-François, XII, 5 e n, 6-8, 44 e n, 45, 59, 217.  
 Dusapin, Pascal, 201, 204, 205n, 206, 207 e n, 208, 209 e n, 210.

- Duse, Eleonora, 161.
- Eddy, Nelson, 125, 133.
- Egk, Werner, 179 e n.
- Ehrmann-Herfort, Sabine, 17n.
- Eichhorn, Andreas, 188n.
- Eisinger, Ralf, 17n.
- Elkins, James, 225n.
- Eredità, Raffaele d', 87 e n.
- Ernst II, Ludwig Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg, 21.
- Eschenburg, Johann Joachim, 15 e n, 17n, 18, 19 e n, 20, 23, 28 e n.
- Estrée, Paul d' (*pseud. di Henri Quentin*), 39n.
- Evans, Richard J., 180n.
- Everett, William A., 133n.
- Fabiano, Andrea, 33n.
- Fabricca, Isabella, 212.
- Facci, Roberto, 74n.
- Faccio, Franco, 78, 161.
- Fanna, Antonio, 60.
- Fauquet, Joël-Marie, 90n, 98n.
- Fauré, Gabriel, 94.
- Favelli, Stefania, 60.
- Faverzani, Camillo, 74n.
- Ferlotti, Santina, 11, 219.
- Ferrando, Enrico Maria, 96n, 108.
- Ferrario, Giulio, 113 e n.
- Ferri, Domenico, 120n.
- Ferron, Elizabeth, 58.
- Fioravanti, Valentino, 36.
- Flamel, Nicolas, 36, 42 e n.
- Fleischer, Ernst, 16n, 222n.
- Florimo, Francesco, 51 e n, 52, 53 e n, 79n.
- Fontemagi, Francesca, 68.
- Foppa, Giuseppe Maria, 7, 8 e n, 9-10, 12-13, 33, 47 e n, 50, 53, 59, 63, 80, 212, 220, 227.
- Forzano, Giovacchino, 159n.
- Francis (*vedi* Conscience, François-Antoine).
- Franco, Bernard, 35n, 217n.
- Frantz, Pierre, 39n.
- Friml, Rudolf, 125, 132.
- Fuggini, Federico, 74n, 75n.
- Füssli, Johann Heinrich, 219.
- Gailhard, Pierre Samson (*detto* Pedro), 120.
- Gall, Yvonne, 129.
- Gallagher, Lowell, xii.
- Garbuz, Olga, 206n, 210n.
- García, Manuel, 214n.
- Garrick, David, 5-6, 9 e n, 10, 109, 132 e n, 212, 213 e n.
- Gatti, Carlo, 47n.
- Gatti, Daniele, 127n.
- Gautier, Théophile, 87, 214.
- Gaveaux, Pierre, 46.
- Gerhard, Anselm, 173n.
- Giacosa, Giuseppe, 189n.
- Giani, Giovanni, 115.
- Giazotto, Remo, 54n.
- Gilinsky, Joshua Earl, 151n.
- Gioia, Ferdinando, 11, 12n.
- Giraldoni, Leone, 79n.
- Girardi, Michele, 120n, 187n.
- Gironi, Robustiano, 113.
- Glaser, Adolf, 20n.
- Glossop, Joseph, 58, 60-61.
- Gluck, Christoph Willibald, 24.
- Goebbels, Paul Joseph, 180.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 112.
- Goldoni, Carlo, 39.
- Gonzaga, Pietro, 112, 117.
- Gooch, Brian N.S., xiii, 93 e n.
- Gotter, Friedrich Wilhelm, 22-23, 25n, 27 e n, 28n, 31.
- Gottlieb, Jack, 195n.
- Gounod, Charles, 12 e n, 13, 87, 95-96, 98-105, 106 e n, 107-109, 112, 114, 119, 120 e n, 122-125, 127-132, 134-135, 137, 174, 187, 193n, 216-217.
- Graham, Arthur, xii.
- Grassini, Giuseppina, 51, 214n.
- Greflinger, Georg, 177.
- Gregor, Keith, 216n.
- Grétry, André-Ernest-Modeste, 40.
- Grey, J. Willis, 215n.
- Grisi, Giuditta, 71, 212-213.
- Grisi, Giulia, 212.
- Grist, Reri, 199.
- Grosch, Nils, 188n.
- Grynaeus, Simon, 213n.
- Guanti, Giovanni, 95n, 100n.

- Guardati, Tommaso (Salernitano, Masucio), 3, 160, 219n.  
 Guattari, Félix, 209 e n.  
 Guglielmi, Pietro Carlo, 8, 212, 220.  
 Guiraud, Ernest, 92.  
 Guizot, François, 11 e n.  
 Gyrowetz, Albert, 48.
- Halévy, Fromental, 74, 99, 188.  
 Halpérine-Kaminsky, Ely, 87n.  
 Hapgood, Robert, 187n.  
 Haraucourt, Edmond de, 94.  
 Harbec, Jacinthe, 204n.  
 Harsdörfer (o Harsdörffer), Georg Philipp, 177.  
 Hartnoll, Phyllis, xIn, 16n.  
 Hasse, Johann Adolf, 24, 182.  
 Häublein, Renata, 15n.  
 Haug, Friedrich, 177n.  
 Haußwald, Günter, 172 e n, 173n, 174 e n, 178 e n.  
 Hayez, Francesco, 215.  
 Herder, Johann Gottfried, 21n.  
 Heuer, Hermann, 187n.  
 Hiller, Johann Adam, 22.  
 Hochradner, Thomas, 27n.  
 Holland, Peter, 173n.  
 Hotaling, Edward Roy, xIn, 212n.  
 Howard, James, 5, 7, 213.  
 Howard, Frank, 223-224.  
 Huberti, Filippo, 10, 63 e n.  
 Huckvale, David, 171n.  
 Huebner, Steven, 66n, 98n, 103n, 109n.  
 Hugo, Abel, 102n.  
 Hugo, famiglia, 102.  
 Hugo, François-Victor, 88n, 96 e n, 97-98.  
 Hugo, Victor, 101, 112, 160.  
 Hust, Christoph, 17n.
- Illica, Luigi, 165n, 189n.  
 Imbert, Hugues, 93 e n.  
 Ivory, Paul d', 216n.
- Jackson, Timothy, 139n, 157n.  
 Jaensch, Andreas, 188n.  
 Jakob, Hans-Joachim, 28n.  
 Jambon, Marcel, 114, 119, 120 e n, 121 e n, 122 e n.  
 Jannone, Clotilde, 54.  
 Jannone, sorelle, 54n.  
 Jomaron, Jacqueline de, 39n.  
 Joosten, Guy, 128.
- Kallis, Aristotle A., 180n.  
 Kandler, Franz, 60.  
 Kaškin, Nikolaj Dmitrievič, 140, 141 e n.  
 Kater, Michael H., 179n.  
 Käutner, Helmut, 171.  
 Kelkel, Manfred, 203n.  
 Kelly, Barbara L., 203n, 204n.  
 Kemble, Charles, 216, 222, 225-226, 228.  
 Kinzel, Till, 19n, 28n.  
 Klose, Dietrich, 181n.  
 Kottman, Paul A., 126 e n.  
 Krämer, Jörg, 15n, 16n, 19n, 21n.  
 Kramer, Lawrence, 157n.  
 Kraus, Michael, 181n.  
 Kronberg, Julius, 216 e n.  
 Kuhl, Adrian, 21n, 24 e n.
- La Bussière, Charles Hyppolite de, 40 e n.  
 La Via, Stefano, 187n.  
 Lacombe, Hervé, 99n, 103n, 104 e n, 106n.  
 Lalo, Édouard, 90.  
 Landini, Giancarlo, 83 e n, 214n.  
 Landolfi, Andrea, 59n.  
 Lanza Tomasi, Gioacchino, 167n.  
 Laplace, Roselyne, 36n, 40n, 46n.  
 Laroche, Benjamin, 96-97.  
 Latilla, Gaetano, 25.  
 Lattuada, Felice, 161 e n.  
 Laurents, Arthur, 187-188, 189 e n, 192n.  
 Lavastre, Jean-Baptiste, 120 e n, 122 e n.  
 Lavoie, Marie-Noëlle, 204n.  
 Lawrence, Greg, 188n.  
 Le Tourneur, Pierre, 9 e n, 11.  
 Lee, Jung Kwon, 24n.  
 Legouvé, Ernest, 106n.  
 Lehmann, Hans-Thies, 205n.  
 Leighton, Frederick, 221n.  
 Leonardi, Claudio, 168n.  
 Leonardi, Lino, 168.  
 Leoni, Michele, 9, 11, 59.  
 Leopardi, Giacomo, 77.  
 Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Des-sau, 24n.  
 Leroux, Xavier, 87n.

- Lessing, Gotthold Ephraim, 23, 228 e n.  
 Letourneur, Pierre, 96.  
 Levenson, Jill L., 160n, 162n, 174n.  
 Levi, Erik, 171n, 181 e n.  
 Liberatore, Raffaele, 51 e n, 52, 54.  
 Lindley, David, xIn.  
 Lindner, Thomas, 49n.  
 Lippmann, Friedrich, 57n.  
 Liszt, Franz, 139, 147-148.  
 Locke, Ralph P., 187n.  
 Lombardi, Agostino, 164n.  
 Lorenz, Franz, 24n, 25n.  
 Lorusso, Lorenzo, 180n.  
 Losfeld, Antje, 24n, 25n.  
 Losfeld, Christophe, 24n, 25n.  
 Lucca, Francesco, 79.  
 Ludwig II di Wittelsbach, 171.  
 Lugli, Lamberto, 79n, 80n, 84n.  
 Lührmann, Baz, xIIn, 178n.  
 Luigi XVI di Borbone, 38-40.  
 Lunel, Armand, 201, 204 e n.  
 Lütteken, Laurenz, 16n, 21n.  
 Luzzi, Eusebio, 7n, 27n.  
  
 MacDonald, Jeanette, 125, 132-133, 135.  
 Maehder, Jürgen, 87 e n.  
 Mahler, Gustav, 203.  
 Malfitano, Catherine, 129.  
 Malibrán, Maria, 11, 53-54, 64, 67-70, 88, 219.  
 Malipiero, Gian Francesco, 13 e n.  
 Malitourne, Armand, 102n.  
 Mallet, Nicole, 88n.  
 Malnati, Andrea, 49n.  
 Marcello, Marcelliano Marco Michele (o Marco Marcelliano), 12 e n, 73 e n, 74 e n, 75-78, 79 e n, 80 e n, 82, 84-85.  
 Marchetti, Filippo, 12 e n, 13, 73n, 74, 79 e n, 80n, 82-83, 85.  
 Maréchal, Pierre-Sylvain, 40n.  
 Marescalchi, Luigi, 7, 212.  
 Maria Luigia di Parma, 61.  
 Mariani, Andrea, 188n.  
 Marie, Adrien-Emmanuel, 217.  
 Marie-Antoinette d'Asburgo Lorena, 31n, 37n, 40 e n.  
 Marini, Ignazio, 68.  
 Marsden, Jean, 132n.  
  
 Marty, Jean-Pierre, 128n.  
 Marx-Weber, Magda, 25n.  
 Mascagni, Pietro, 13.  
 Massenot, Jules, 12, 87, 88 e n, 89 e n, 90 e n, 91-92, 93 e n, 94 e n.  
 Masuccio Salernitano (Tommaso Guardati), 3, 160, 219.  
 Mattesini, Francesco, 78n.  
 Mauser, Wolfram, 23n.  
 McClymonds, Marita P., 27n.  
 Meadows, Kenny, 227.  
 Meck, Nadežda Filaretovna von, 137n.  
 Medić, Milena, 140n.  
 Meixner, Christoph, 22n.  
 Melchiori, Giorgio, xII e n, 85n, 165n.  
 Mendelssohn, Felix (o Félix / Jakob Ludwig Felix), xI, 26 e n, 90, 108.  
 Mercadante, Saverio, 74-75.  
 Mercier, Louis-Sébastien, 5, 6 e n, 7, 9, 213.  
 Méric, Joséphine de (Demeric, Giuseppina), 59, 60n, 212.  
 Merzari, Angelo, 75.  
 Mesplé, Mady, 128 e n.  
 Metastasio, Pietro (*pseud. di* Trapassi, Pietro Antonio Domenico), 19 e n.  
 Meusel, Johann Georg, 16n, 18n.  
 Meyer, Reinhart, 21n.  
 Meyerbeer, Giacomo, 60, 75, 98-99, 103, 106.  
 Michel, Francisque, 96.  
 Milhaud, Darius, 201, 203 e n, 204 e n, 210.  
 Milizia, Francesco, 111n.  
 Minutella, Vincenza, 220n.  
 Miolan Carvalho, Marie (*vedi* Carvalho, Marie Caroline).  
 Miroir, E.M.M., 38n.  
 Mistral, Frédéric, 129.  
 Mochi, Giovanna, 59n.  
 Montansier, Mademoiselle (*vedi* Brunet, Marguerite).  
 Montel, Albert, 98n.  
 Monvel, Jacques-Marie Boutet de, 33-34, 36-37, 39, 40 e n, 41, 42 e n, 43-45.  
 Morosini, Giuseppe, 9, 59 e n.  
 Mossa, Carlo Matteo, 107n.  
 Mosser, Daniel Wayne, 53n.  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 27.  
 Müller, Antje, 177, 178 e n, 179 e n, 180.

- Mullini, Roberta, 220n.  
 Muraro, Maria Teresa, 27n.  
 Nadeau, Martin, 39n, 42n.  
 Napoleone I Bonaparte, 40n.  
 Nash, Paul, 195n, 198n.  
 Neri, Carmelo, 39n, 57n.  
 Netrebko, Anna, 128 e n.  
 Neufchâteau, Nicolas François de, 39.  
 Neukirch, Benjamin, 185n.  
 Niccolai, Michela, 102n.  
 Nicolini, Fabrizio, 167n.  
 Nicolini, Filippo, 17.  
 Nicolini, Giuseppe, 55 e n.  
 Nicolodi, Fiamma, 179n.  
 Niemann, Carsten, 17n, 20n, 20n, 25n.  
 Niemann, Nils, 17n, 18n, 20n, 20n, 25n.  
 Nono, Luigi, 210.  
 Northcote, James, 223 e n.  
 Opitz, Martin  
 Orff, Carl  
 Orlandini, Orlandino  
 Orledge, Robert  
 Orlova, Aleksandra  
 Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič  
 Ottomano, Vincenzina Caterina  
 Otway, Thomas  
 Ovidio Nasone, Publio  
 Pacini, Giovanni, 48.  
 Padoan, Maurizio, 214n.  
 Paduano, Guido, 44n, 57n.  
 Pagannone, Giorgio, 49n, 66n.  
 Painter, William, 4.  
 Paolazzi, Carlo, 78n.  
 Parr, Sean M., 129n.  
 Pasini, Ignazio, 68.  
 Pasta, Giuditta, 48, 52 e n, 212, 214.  
 Pastura, Francesco, 57n.  
 Patte, Pierre, 111 e n.  
 Patti, Adelina, 217.  
 Paulin, Roger, 173n.  
 Pawłowska, Małgorzata, 139n.  
 Pedrotti, Carlo, 74.  
 Perocco, Daria, 3n, 160n.  
 Perrelli, Franco, 124n.  
 Perrucchini, Giovanni Battista, 60.  
 Persico, Mario, 161 e n.  
 Pestelli, Giorgio, 47n, 117n.  
 Peters, Matthew William, 222.  
 Petrarca, Francesco, 77-78.  
 Piave, Francesco Maria, 12.  
 Picard, Louis-Benoit, 35.  
 Picciola, Liliane, 44n.  
 Pietrini, Sandra, 225n.  
 Planelli, Antonio, 111 e n.  
 Plasson, Michel, 129.  
 Poirson, Martial, 39n.  
 Poisson, E., 120 e n, 121 e n.  
 Poole, Adrian, 173n.  
 Poulenc, Francis, 202, 203n.  
 Povoledo, Elena, 124n.  
 Poznansky, Alexander, 139n.  
 Previati, Gaetano, 215 e n.  
 Prunetti, Michelangelo, 55 e n.  
 Puccini, Giacomo, 128, 135, 188, 210.  
 Puppati Vaccai, Giulia, 66.  
 Quasimodo, Salvatore, 85n.  
 Quicherat, Louis, 38n.  
 Radecke, Thomas, 15n, 28n.  
 Radiguet, Raymond, 203n.  
 Ramaut, Alban, 88n.  
 Ramirez, Giuseppe, 6.  
 Rana, Giovanni, 228n.  
 Rapajić, Svetozar, 187n.  
 Ravel, Maurice, 203n, 204n.  
 Redepenning, Dorothea, 148n.  
 Regnault-Warin, Jean-Joseph, 9.  
 Reibel, Emmanuel, 34n, 35n.  
 Reichardt, Johann Friedrich, 28.  
 Renati, Camillo, 58n.  
 Rescigno, Eduardo, 10n.  
 Reszke, Jean de, 217.  
 Retzsch, Moritz, 222.  
 Reyer, Ernest, 92 e n.  
 Rhodes, Richard, 222-223.  
 Ricciardi, Simonetta, 57n, 101n.  
 Ricordi, Giovanni, 60 e n.  
 Ricordi, Tito II, 167.  
 Riepe, Juliane, 16n.  
 Rinaldi, Mario, 71n.  
 Ritorni, Carlo, 214n.  
 Robbins, Jerome, 188 e n, 193 e n, 198n.  
 Roccatagliati, Alessandro, 11n, 57n, 58n,  
 59n, 62n, 64n, 68n, 71n, 117n, 187n.

- Roger, Christine, 173.  
 Roi, Pietro, 229-230.  
 Romagnoli, Angela, 169n.  
 Romani, Felice, 9 e n, 10 e n, 11-13, 33, 57, 58 e n, 60, 61 e n, 62-65, 67 e n, 70-71, 73, 80, 95, 115 e n, 116 e n, 117 e n, 118, 120 e n, 160, 187, 212-213, 219 e n, 221.  
 Römer, Christof, 15n.  
 Ronzi De Begnis, Giuseppina, 219.  
 Rosenberg, Alfred, 180.  
 Rosenberg, Jesse, 187n.  
 Rossato, Arturo, 13 e n, 159n, 161 e n, 164, 165n, 168 e n, 169.  
 Rossini, Gioachino, 48, 54, 66, 88-91, 206.  
 Rossi-Scotti, Bernardino, 55.  
 Rovaldi, Alberto, 159n.  
 Rowe, Nicholas, 4 e n, 222.  
 Rubé, Auguste-Alfred, 114, 119, 120 e n, 121 e n, 122 e n.  
 Rubištejn, Anton Grigor'evič, 138-139, 148.  
 Rubištejn, Nikolaj Grigor'evič, 139.  
 Ruppel, Karl Heinrich, 179n.  
 Rusconi, Carlo, 12.  
 Ruskin, John, 114.  
 Russo, Umberto, 51n.  
 Rust, Friedrich Wilhelm, 24n, 25n.
- Sack, Karl Wilhelm, 17.  
 Saint-Saëns, Camille, 89, 199n.  
 Sala, Emilio, 102n, 109n, 120n.  
 Salandra, Antonio, 159n.  
 Salvatori (o Salvadori), Celestino, 68.  
 Salvetti, Guido, 48n.  
 Sanders, Julie, xIn.  
 Sanquirico, Alessandro, 113-115, 117-118, 120.  
 Sanseverino, Giulio Roberto, 7, 10, 16, 17n, 18 e n, 19-20, 29.  
 Saratelli, Giuseppe, 25.  
 Sardou, Victorien, 40n, 87, 128.  
 Sarrazac, Jean-Pierre, 205n.  
 Scaligeri, casata, 114.  
 Scevola, Luigi, 9, 59, 63.  
 Schläder, Jürgen, 109n.  
 Schlegel, August Wilhelm, 173, 181 e n, 182.  
 Schmidgall, Gary, xIn, 167n.
- Schönberg, Arnold, 210.  
 Schröder, Friedrich Ludwig, 25n.  
 Schumann, Robert Alexander, 139.  
 Schütz, Chantal, 91n.  
 Schütz-Oldosi, Amalia, 212-213.  
 Schwanenberger (o Schwanberger), Johann Gottfried, 7, 16, 17 e n, 20 e n, 21-24, 25n, 27, 29.  
 Schwartz, Arman, 175n, 177n.  
 Schwartz-Gastine, Isabelle, 216.  
 Schweikert, Uwe, 173n.  
 Schweitzer, Anton, 22, 24.  
 Scott, Walter, 113.  
 Scudo, Paul, 51 e n.  
 Segond, André, 106n.  
 Ségur, Joseph-Alexandre de, 34, 35n, 37, 38 e n, 40-41, 42 e n, 43, 44 e n, 45-46.  
 Seminara, Graziella, 57n, 219n.  
 Senofonte Efesio, 4n.  
 Sergi, Giuseppe, 112n.  
 Servières, Georges de, 37n.  
 Severini, Anna Rita, 79n, 80n, 82, 84.  
 Seyler, Abel, 21-22.  
 Sharpe, Charles William, 222-223.  
 Shearon, Stephen, 53n.  
 Sher, Bartlett, 129n.  
 Sillars, Stuart, 222n.  
 Simeone, Nigel, 188n, 189n, 195n, 199n.  
 Simon, Scott, 189n.  
 Simon, Jean Pierre, 223-224.  
 Sirtori, Marco, 74n.  
 Slocombe, Douglas, 171n.  
 Smith, Helen, 188n.  
 Smithson, Harriet, 33n, 216, 225-226.  
 Sografi, Antonio Simeone, 27.  
 Sokolovskij, Aleksandr Lukič, 138n.  
 Somma, Antonio, 101.  
 Sondheim, Stephen, 189 e n.  
 Souriguère de Saint-Marc, Jean-Marie, 37, 45 e n.  
 Sousa, Pietro, 54n.  
 Splitt, Gerhard, 16n.  
 Stasov, Vladimir Vasil'evič, 137, 139, 156n.  
 Steggle, Matthew, 222n.  
 Steibelt, Daniel Gottlieb, 34, 37, 38 e n, 41 e n.  
 Stendhal (*pseud. di Marie-Henri Beyle*), 113.

- Stothart, Herbert, 125, 132.  
 Streete, Adrian, xIn.  
 Sutermeister, Heinrich, 171 e n, 172, 173 e n, 174 e n, 175, 176 e n, 177-178, 179 e n, 180-185.  
 Sutherland, Joan, 175.  
 Szomory, Deszò, 107n.  
 Szondi, Peter, 205n.
- Taïeb, Patrick, 44n.  
 Talma, François-Joseph, 39n, 40.  
 Taneev, Sergej Ivanovič, 138n.  
 Tarchi, Angelo, 7.  
 Tatti, Silvia, 34n.  
 Tedesco, Anna, 57n, 219n.  
 Tempera, Mariangela, 220n.  
 Thatcher, David S., xIn, 93 e n.  
 Thom, Eitelfriedrich, 17n.  
 Thomas, Ambroise, 87n, 103, 106.  
 Tiella, Marco, 165n.  
 Tissier, André, 35 e n, 36n, 37n.  
 Titz, Louis, 222 e n.  
 Tonani, Lorenza, 215n.  
 Tornaghi, Eugenio, 79n.  
 Toscani, Claudio, 47n, 57 e n, 64, 219n.  
 Tottola, Andrea Leone, 36, 61.  
 Tourgueneff, Ivan, 87.  
 Trabucco, Gianamedeo, 112n.  
 Triaire, Sylvie, 33n, 35n.  
 Turner, Joseph Mallord William, 218n.
- Uvietta, Marco, 57n.
- Vaccai (o Vaccaj), Nicola, 9 e n, 10-11, 33, 48, 57, 58 e n, 59 e n, 60-61, 62 e n, 63-69, 70 e n, 71, 73, 80, 83, 95, 115 e n, 118, 212, 216, 219, 221, 227,  
 Vaccai, Giulio, 58n, 60n.  
 Valcarenghi, Renzo, 167.  
 Valder-Knechtges, Claudia, 25n.  
 Van Dyke, Woodbridge Strong, 133n.  
 Vannutelli, Scipione, 213.  
 Verdi, Giuseppe, 12-13, 88, 101, 106, 107 e n, 108n, 109, 151n, 161, 173-174.  
 Verdoni, Giosuè, 228-229.  
 Verger, Giovanni Battista, 60, 68.  
 Vesper, Will, 185n.
- Viale Ferrero, Mercedes, 112n, 113n, 117n, 124n.  
 Viardot, Pauline, 87, 88 e n, 89-90.  
 Viezzoli, Girolamo, 60, 62 e n, 63n, 67, 69, 70 e n.  
 Viotti, Giovan Battista, 34.  
 Visconti, Luchino, 171.  
 Vittorini, Fabio, 59n, 160n, 211n.
- Wagner, Hans-Joachim, 173n.  
 Wagner, Heinrich Leopold, 28n.  
 Wagner, Wilhelm Richard, 129, 171, 178n, 203n, 208 e n.  
 Wagrez, Jacques, 222 e n.  
 Walton, Chris, 178, 179 e n, 180 e n, 181.  
 Weber, Johannes, xi, 92 e n, 93n.  
 Weigl, Giuseppe, 11.  
 Weis, René, 126n, 178n.  
 Weiße (o Weisse), Christian Felix, 5-7, 9-10, 15, 23, 27.  
 Wells, Elizabeth Anne, 187n.  
 Wieland, Christoph Martin, 22.  
 Wilde, Nicole, 120 e n, 121n.  
 Wilson, Benjamin, 212-213.  
 Wilson, Christopher, xi e n.  
 Wise, Robert, 193n.  
 Witkowski, Georg, 185n.  
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 13.  
 Wray, Ramona, xIn.  
 Wright of Derby, Joseph, 223.
- Xenakis, Iannis, 210.
- Zadan, Craig, 189n, 192n.  
 Zaffira, Giuseppe, 12.  
 Zandonai, Riccardo, 13 e n, 159 e n, 160n, 161 e n, 164, 165n, 166n, 167, 167 e n, 169.  
 Zarembo, Nikolaj Ivanovič, 143.  
 Zatkalik, Miloš, 140n.  
 Zatti, Susanna, 215n.  
 Zecca Laterza, Agostina, 52n.  
 Zeffirelli, Franco, xii.  
 Zemella, Teresina, 228n.  
 Zeno, Apostolo, 112.  
 Zingarelli, Niccolò Antonio, 7-10, 33, 47 e n, 48, 50-51, 52 e n, 53, 54 e n, 55, 59, 73, 80, 83, 212, 214 e n, 220, 227.

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

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