


# SHAKESPEARE ALL'OPERA

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



a cura di  
Maria Ida Biggi  
e Michele Girardi

edizioni di pagina

visioni  teatrali / 12

collana diretta da Franco Perrelli

© 2018, Pagina soc. coop., Bari

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



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



## FONDAZIONE GIORGIO 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>

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

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

# Indice

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

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



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 romaniche 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 doppieri», 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 abbonderà 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 sventura 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

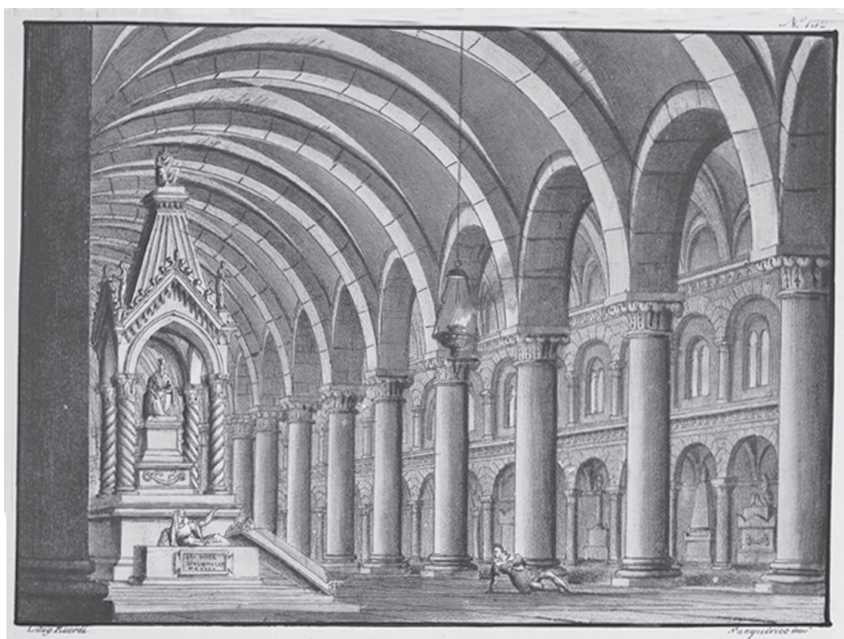


Fig. 1. Alessandro Sanquirico, *Luogo funebre ove stanno le tombe dei Capelli per Giulietta e Romeo* di Romani-Vaccai, Milano 1825, stampa 1826.



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.



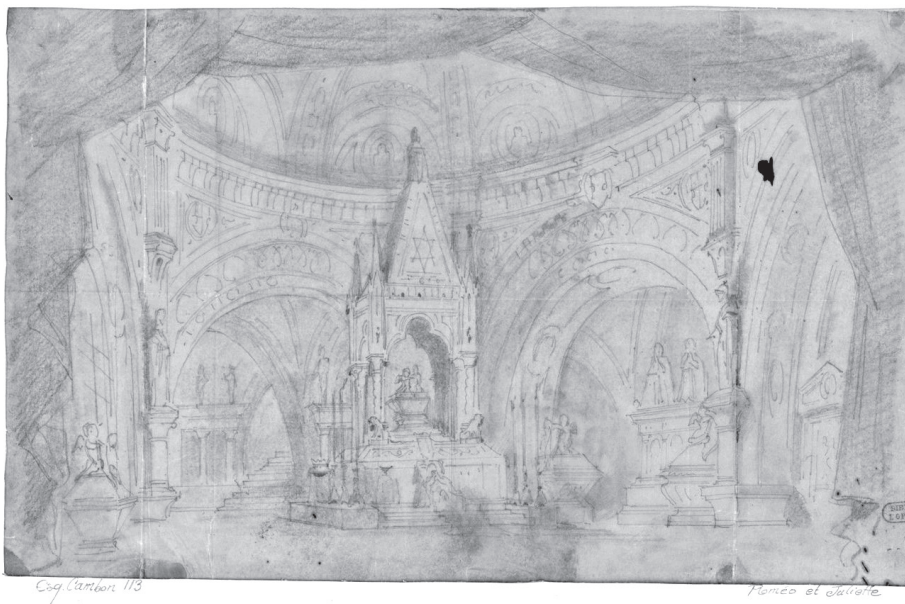


Fig. 3. Charles Cambon, *Crypte souterraine avec les tombeaux* per *Roméo et Juliette* di Barbier-Carré e Gounod, Parigi 1867. Disegno, Bibliothèque nationale de France, Paris.



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 particolare 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 arche scaligere, 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.