Studi Zandonaiani
Accademia Roveretana degli Agiati

Centro Internazionale di Studi
"Riccardo Zandonai"

# «Done, piansì, ché Amor pianse in segreto»

## *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai

a cura di
Irene Comisso e Federica Fortunato

Scripta edizioni

*In copertina*
Bruno Angoletta, *Figurini per i personaggi di* Giulietta e Romeo, Atto II, Roma 1922.
Archivio Storico Ricordi, per gentile concessione (elaborazione grafica).

La riproduzione delle immagini storiche è stata gentilmente concessa dall'Archivio Storico Ricordi, consultabile alla pagina Giulietta e Romeo | Archivio Storico Ricordi | Collezione Digitale (digitalarchivioricordi.com).

© 2023 Accademia Roveretana degli Agiati
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 436663
segreteria.generale@agiati.it - www.agiati.org

© 2023 Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»
c/o Accademia Roveretana degli Agiati
www.centrostudizandonai.it
info@centrostudizandonai.it

*Realizzazione grafica e stampa*
Scripta edizioni, Rovereto (TN)
www.scriptasc.it
idea@scriptasc.it

ISBN: 979-12-5654-010-5

Tutti i diritti sono riservati

Centro Internazionale di Studi
«Riccardo Zandonai»

*Studi Zandonaiani, 5*

# «Done, piansì, ché Amor pianse in segreto»

## *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai

a cura di Irene Comisso e Federica Fortunato

Scripta edizioni

*Comitato Scientifico del Centro Studi*
Maria Ida Biggi, Irene Comisso, Federica Fortunato, Adriana Guarnieri Corazzol, Maria Antonietta Marongiu, Guido Salvetti, Carlo Todeschi, Marco Uvietta.

*Comitato di redazione di* Studi Zandonaiani
Irene Comisso e Federica Fortunato.

Pubblicazione realizzata
con il patrocinio di:

Comune di Rovereto

con il contributo di FONDAZIONE CARITRO
CASSA DI RISPARMIO DI TRENTO E ROVERETO

Società Italiana di Musicologia

Ibimus
Istituto di bibliografia musicale
ETS

Associato all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana
Autorizzazione del Tribunale di Rovereto n. 36 del 7.7.1956

*Alla memoria*
*di Antonio Rostagno*

Volumi già pubblicati:

1) *Il miele e le spine.* Melenis - *Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai*, a cura di Diego Cescotti, Osiride, Rovereto 2012.
2) *Alba d'Aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso, Osiride, Rovereto 2013.
3) *«A harmless music».* Il grillo del focolare *di Charles Dickens sulle scene del teatro lirico*, a cura di Diego Cescotti e Federica Fortunato, Osiride, Rovereto 2015.
4) *«Meravigliosamente un amor mi distringe». Intorno a* Francesca da Rimini *di Riccardo Zandonai*, a cura di Federica Fortunato e Irene Comisso, Osiride, Rovereto 2017.

# Indice

9 *Introduzione*

11 Adriana Guarnieri Corazzol
Presentazione

19 Giuseppe Calliari
Le attese del 2022

CONTESTO STORICO-ARTISTICO

21 Francesco Bissoli
«Fotografare» *Romeo e Giulietta*. Considerazioni sul problema della fedeltà al modello shakespeariano nella drammaturgia operistica

37 Saverio Porry Pastorel
La via nella tempesta. *Giulietta e Romeo* di Zandonai nel suo tempo

77 Maria Antonietta Marongiu
«Nella fucina nostra intellettuale ove si forgia Giulietta». La nascita dell'opera attraverso le fonti epistolari

LIBRETTO

119 Oreste Palmiero
Arturo Rossato e Riccardo Zandonai: analisi di un rapporto non solo professionale

129 Antonio Girardi
*Giulietta e Romeo* di Rossato e Zandonai: la lingua del libretto

PARTITURA

139 Erika Bonadiman, Simone Serafini, Gianluca Zanolli
Il duetto tra Giulietta e Romeo dall'atto secondo: strutture e aspetti compositivi

159 Stefano Siciliano
Richiami all'antico in *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai

179 Marco Uvietta
Invenzione timbrica e orchestrazione in *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai

229 IMMAGINI

INTERPRETAZIONI

235 Michele Callà
Traduzioni dall'opera al sinfonico: il caso della *Danza del torchio* di Zandonai da *Giulietta e Romeo*

251 Nicola Sfredda
Trascrivere Zandonai, maestro della scrittura orchestrale

263 Lara Sonja Uras
Considerazioni in merito alla critica italiana tra gli anni Venti e Quaranta: la vocalità femminile e le interpreti storiche di Giulietta

279 Elisa Maddalena Maffi
Miguel Fleta: un tenore per Zandonai

ALLESTIMENTI

295 Mariateresa Storino
Oggetto di propaganda o scambio culturale? *Giulietta e Romeo* di Zandonai nel Terzo Reich

315 Francesco Calcagnini
«L'orologio senza lancette»

321 Stefanos Koroneos
La creazione di "on-site" *Giulietta e Romeo* per la città di New York

FORTUNA CRITICA

325 Alice Tavilla
«Tra nemici e amici non si può dire in verità che Zandonai abbia avuto molta fortuna». La ricezione di *Giulietta e Romeo* tra successo di pubblico e dispute critiche

341 Guido Salvetti
Conclusioni

343 Indice dei nomi

Francesco Bissoli

# «Fotografare» *Romeo e Giulietta*. Considerazioni sul problema della fedeltà al modello shakespeariano nella drammaturgia operistica*

Abstract: A beautiful research project, started a few years ago by Silvia Bigliazzi, aimed to investigate the interpretations and transformations of Shakespeare's plays in certain critical phases of history and their interaction with social, political and cultural processes. In this regard it can be noted that, in conjunction with epochal turning points, three of the greatest Italian opera composers of the nineteenth century obtained a decisive stylistic evolution by working precisely on Shakespearean subjects: in the aftermath of the Congress of Vienna, Rossini with *Otello* in 1816; Bellini with *I Capuleti e i Montecchi* in the fateful 1830; Verdi with *Macbeth* in 1847, on the eve of a turbulent insurrectionary phase. Shortly after unification, in 1865, two composers who are less well known today, Franco Faccio and Filippo Marchetti respectively brought *Amlet* and *Romeo e Giulietta* to the stage. This paper dwells in particular on the last title, to examine the problem of fidelity to Shakespeare in operatic dramaturgy.

Key words: Shakespeare, Rossini, Bellini, Verdi, Faccio, Marchetti, Romeo e Giulietta.

Su un fascicolo del 1879 della «Nuova Antologia», Francesco D'Arcais osservava che «Shakespeare ha sempre esercitato una specie di fascino sui maestri di musica, ma questi, quando si provarono a misurarsi con lui, gli rimasero tutti, compresi i più illustri di troppo inferiori»[1]. Mancava qualche anno all'apparizione dell'*Otello* verdiano, intanto però, tra le riscritture operistiche dei drammi shakespeariani, si potevano annoverare lavori di grande importanza storica, a prescindere dal confronto con il poeta di Stratford e nonostante le difficoltà della sfida.

Com'è noto, la fortuna di Shakespeare nell'opera acquisì un carattere di continuità a partire dall'ultimo quarto del Settecento. La riflessione sulle mo-

* Relazione presentata nell'ambito della Giornata di studi in onore di Riccardo Zandonai (Centro di Ricerca Skenè – Università di Verona, 21 dicembre 2022).

[1] F. D'Arcais, *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», XVII, 1879, p. 160.

dalità di approccio ai testi va messa in relazione con le categorie culturali dell'epoca e dell'area geografica. È difficile oggi immaginare la vicenda di Romeo e Giulietta con una conclusione lieta, o Amleto che sopravvive e sale al trono, tuttavia tra il XVIII e il XIX secolo trasformazioni così sorprendenti non erano affatto insolite. Quando si ispirano a una fonte shakespeariana, come a qualsiasi altro autore, librettista e compositore devono anzitutto fare i conti con la trama: le convenzioni operistiche, i tempi della musica e le sue peculiarità comunicativo-espressive rendono necessari tagli e aggiustamenti. Infatti la fedeltà all'originale non è un pregio in assoluto, come dimostra il caso dell'opera *Romeo and Juliet* di John Barkworth, portata in scena il 7 gennaio 1916 alla Grand Opera House di Middlesbrough. Il libretto, elaborato dal compositore stesso, riprende in quattro atti il testo shakespeariano con alterazioni minime, includendo quasi tutti i personaggi del dramma: ne deriva una partitura troppo ampia nella quale il ricorso alla tecnica leitmotivica non basta a conferire coesione all'insieme[2].

Bisogna inoltre considerare che i contrasti tipicamente shakespeariani tra stile comico e drammatico, tra linguaggio triviale e tragico, possono mettere in crisi un modello drammaturgico collaudato, come quello operistico, quindi vengono spesso evitati. Tuttavia lo «shakespearian spirit»[3] – ossia il mondo morale-spirituale dei personaggi, le loro idee ed emozioni, l'ironia che spesso aleggia tra i loro dialoghi – è un fattore indipendente dal testo originale, quindi sopravvive anche nella traduzione e può rappresentare un arduo banco di prova.

Un bel progetto di ricerca, avviato qualche anno fa da Silvia Bigliazzi, si poneva l'obiettivo di indagare le interpretazioni e le trasformazioni dei drammi shakespeariani in determinate fasi critiche della storia e la loro interazione con i processi sociali, politici e culturali[4]. A tale proposito si può notare che, in concomitanza con snodi epocali, tre dei massimi operisti italiani dell'Ottocento ottennero una decisiva evoluzione stilistica lavorando proprio su soggetti shakespeariani: all'indomani del Congresso di Vienna, Rossini con *Otello* nel 1816; Bellini con *I Capuleti e i Montecchi* nel fatidico '30; Verdi con *Macbeth* nel '47, alla vigilia di una turbolenta fase insurrezionale. Poco dopo l'unificazione, nel '65, due compositori oggi meno noti, il veronese Franco Faccio e il marchigiano Filippo Marchetti portarono sulle scene rispettiva-

[2] Cfr. W. Hitchcock, *J.E. Barkworth*, in *The New Grove Dictonary of Opera*, I, London 1994, p. 327.

[3] W. Dean, *Shakespeare and Opera*, in *Shakespeare in Music*, edited by P. Hartnoll, London 1964, p. 89.

[4] Cfr. *Shakespeare and Crisis: One Hundred Years of Italian Narratives*, edited by S. Bigliazzi, Amsterdam/Philadelphia 2020.

mente *Amleto* e *Romeo e Giulietta*, due lavori di indiscutibile valore musicale e rilevanti per la storia della ricezione shakespeariana nel melodramma, dopo il crocevia fondamentale del *Macbeth* verdiano[5].

Il lento processo che nella prima metà dell'Ottocento segnò l'affermazione del gusto romantico in Francia e in Italia, coincise con un interesse crescente nei confronti del teatro shakespeariano. Accese discussioni animavano il dibattito intellettuale intorno al suo valore poetico e drammatico, sotto gli auspici di Foscolo, Pellico, Visconti, Tommaseo, Manzoni e Mazzini[6]. Tra gli anni Dieci e Venti, l'uscita della prima traduzione completa, ad opera di Michele Leoni, fu un segno tangibile della sua crescente importanza[7]. Nulla però si conosceva dalla viva esperienza teatrale e alla fine i testi dell'autore inglese giunsero nei teatri sulla scia dell'opera.

Francesco Berio di Salsa, librettista dell'*Otello* rossiniano, fece riferimento al fortunato adattamento di Ducis più che a Shakespeare. Doveva tuttavia aver presente anche la citata versione di Leoni[8], dal momento che i nomi dei personaggi sono quelli del dramma inglese, mentre nella *pièce* ducisiana risultano francesizzati[9]. Per Rossini la forza drammatica dell'epilogo costituì l'opportunità per sondare nuove modalità di articolazione delle forme musicali e per spingersi oltre il proprio orizzonte estetico. Il terzo atto è concepito come un'unica campata che passa dal recitativo, all'aria, alla preghiera, al duetto, al breve episodio corale conclusivo. Per altro già nell'originale shakespeariano, dopo l'agguato di Rodrigo ai danni di Cassio, orchestrato ad arte da Jago (V,i), l'epilogo è tutto concentrato nell'ampia seconda scena dell'atto quinto.

| | | |
|---|---|---|
| Scena | «Ah! / Dagli affanni oppressa» | [→ *Othello*, IV,iii] |
| Canzone | «Assisa a piè d'un salice» | |
| Preghiera | «Deh calma, o Ciel, nel sonno» | |
| Recit. | «Eccomi giunto inosservato e solo» | [→ *Othello*, V,ii] |
| Duetto | «Non arrestare il colpo» | |
| Stretta | «Notte per me funesta» | |
| Conclusione | «Rodrigo? / Egli è salvo» | |

[5] La Fondazione Arena di Verona ha proposto il primo allestimento moderno di *Amleto* nell'autunno 2023, al Teatro Filarmonico. *Romeo e Giulietta* tornò in scena al Festival di Martina Franca nel 2005, dopo più di un secolo di oblio.

[6] Cfr. A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino 1911, p. 110.

[7] Cfr. H. Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari 1968, p. 16.

[8] Esisteva pure la versione di Giustina Renier Michiel, stampata a Venezia nel 1798.

[9] Cfr. F. Tammaro, *Ambivalenza dell'*Otello *rossiniano*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino 1977, pp. 187-235.

Secondo Philip Gossett «if one were to choose a single moment as the watershed between the worlds of eighteenth- and nineteenth-century Italian opera, it would have to be the third act of *Otello*»[10], per come sono prefigurati gli esiti successivi e per la vocalità virtuosistica impiegata a fini drammatici. La scena si apre con un breve preludio strumentale, all'insegna di un fatalistico motivo puntato. Desdemona è in preda all'angoscia, mentre Emilia tenta di rincuorarla, offrendole il suo conforto e invitandola a parlare di ciò che l'affligge, su una ripresa delle pulsazioni del preludio. La protagonista allora stigmatizza la sua situazione, sempre in recitativo.

Che dici!… Che mai pensi?… In odio al Cielo,
al mio padre, a me stessa… in duro esiglio
condannato per sempre il caro sposo…
come trovar poss'io tregua o riposo[11]?

I quattro endecasillabi, di cui gli ultimi due a rima baciata, preludono alla citazione di due versi e mezzo dell'episodio dantesco di Paolo e Francesca («Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria»). L'accostamento di Dante a Shakespeare, peculiare della cultura romantica italiana[12], ritaglia una sequenza effimera nella durata, ma molto efficace in termini drammatici, per il senso di desolazione con cui prepara la *Canzone del salice*. Infine al consueto duetto in tre movimenti con Largo intermedio è preferita una concisa struttura bipartita Allegro-Agitato. Punto culminante dell'opera, *Notte per me funesta* è una stretta di notevole tensione drammatica nella quale le voci, raddoppiate dai tromboni, si mescolano con lo scrosciare in orchestra della tempesta, sintonizzando la natura con lo sconvolgimento emotivo dei personaggi. Il pubblico napoletano del debutto trovò l'epilogo troppo sconvolgente, inducendo l'impresa e di conseguenza il compositore ad operare gli opportuni aggiustamenti, in modo da concludere lietamente l'opera con un'insperata riconciliazione: di fronte alle rassicurazioni della moglie, Otello la prende per mano e canta con lei il duetto d'amore *Cara/o per te quest'anima* dell'atto primo di *Armida*[13].

---

[10] P. Gossett, *Introduction*, in *Otello*, New York-London 1979, s.n.p.

[11] F. Berio di Salsa, *Otello ossia Il Moro di Venezia*, Vicenza 1819, p. 28.

[12] Cfr. Graf 1911, p. 313.

[13] Ferruccio Tammaro ricollega l'accomodo perbenistico agli «ideali di restaurazione diffusisi dopo il Congresso di Vienna», puntualizzando che priva però il dramma del *climax* preparato dalla musica sino a quel punto (Tammaro 1977, p. 219). Già la riscrittura ducisiana era stata stampata con un doppio finale, per ovviare alla perplessità e all'indignazione destate dalla sconvolgente catastrofe originale, com'è spiegato nell'*Avvertimento*. «Devo ora parlare del mio scioglimento. Mai impressione

Il conflitto tra aspirazioni individuali e loro negazione da parte delle istituzioni (politiche, sociali, familiari), alla base del soggetto di *Romeo and Juliet*, incarna un archetipo melodrammatico. Con *I Capuleti e i Montecchi* l'evoluzione stilistica di Bellini trovò il suo compimento, come dimostrano la pertinenza drammatica della declamazione e del linguaggio armonico, le peculiari melodie lunghe e le intense introduzioni orchestrali con strumento obbligato. È diventata una delle opere su soggetto shakespeariano più conosciute e rappresentate, sebbene il libretto abbia poco in comune con *Romeo and Juliet*[14]. Probabilmente influenzato dal balletto *Le tombe di Verona, ossia Giulietta e Romeo*, Felice Romani recuperò e riscrisse il testo realizzato nel 1825 per Vaccai, che a sua volta aveva come modello principale il precedente di Giuseppe Maria Foppa per Zingarelli (*Giulietta e Romeo*, 1796)[15]. Nella prefazione di quest'ultimo è presente un accenno a Shakespeare, benché l'autore tradisca il suo scarso interesse per la fonte inglese, dopo aver riepilogato i dati salienti della storia[16]. Assai apprezzato, il libretto di Foppa diede avvio alla fortuna ottocentesca del soggetto.

Come quasi in ogni successiva opera in lingua latina derivata dal dramma, vi è introdotto l'espediente di ritardare la fine di Romeo in modo da permettergli di interpretare un duetto finale con Giulietta, la quale sopravvive all'amato scongiurando così una catastrofe completa. Una delle peculiarità di *Romeo and Juliet* consiste nell'ignoranza dei personaggi su quanto accaduto. Particolarmente frustrante per lo spettatore è quella che induce Romeo a uccidere sé stesso, lasciando a sua volta Juliet ignara dei motivi che hanno determinato la morte dell'amato. Per tale motivo, com'è noto, sin dalla seconda metà del Seicento, il finale del dramma inglese venne frequentemente modificato ritardando la morte di Romeo fino al risveglio della fanciulla, in modo che ci fosse almeno una spiegazione tra i due giovani[17]. Benché Verdi,

---

fu più terribile. L'intera assemblea si alzò in piedi e lanciò un grido. Numerose donne svennero. […] Così, per soddisfare molti dei miei spettatori che avevano sentito nel mio scioglimento il peso eccessivo della pietà e del terrore, ho approfittato della struttura della mia opera, che mi rendeva agevole il cambiamento, per sostituire uno scioglimento felice a quello che li aveva feriti». J.F. Ducis, *Avertissement à* Othello ou Le more de Venise*, tragédie en cinq actes*, in *Œuvres*, Paris 1827, pp. 159-160.

[14] Cfr. M. Collins, *The Literary Background of Bellini's* I Capuleti e i Montecchi, «Journal of the American Musicological Society», 1982, p. 532; E. D'Angelo, I Capuleti e I Montecchi*, un intreccio di drammi all'ombra di Tasso. Aggiunte alle fonti del libretto*, Venezia 2014, pp. 43-57.

[15] Cfr. A. Roccatagliati, *Giulietta e Romeo di Romani, tra Vaccai e Bellini*, in *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di* Romeo e Giulietta, a cura di M.I. Biggi, M. Girardi, Bari 2018, pp. 57-71.

[16] G.M. Foppa, *Giulietta e Romeo*, Firenze 1798, p. 4.

[17] Cfr. R. Rutelli, *Romeo e Giulietta: l'effabile, analisi di una riflessione sul linguaggio*, Milano 1985, pp. 11-15.

progettando un'opera sul soggetto di *Romeo e Juliet*, affermò che non fosse intenzionato a farvi ricorso[18], i compositori sono stati tendenzialmente propensi ad avvalersi del convenzionale duetto conclusivo. In ciò evidentemente non seguono Shakespeare ma la versione di Da Porto, nella quale Romeo, dopo aver bevuto il veleno, abbraccia Giulietta, svegliandola.

Il movimento romantico assicurò al drammaturgo di Stratford una posizione preminente in tutta Europa. In Italia apparvero le traduzioni di Carlo Rusconi (1838) e di Giulio Carcano (1854), e il dibattito fu coronato dall'attività critico-letteraria di Manzoni che assunse Shakespeare a modello ideale d'arte, per la sua qualità «morale»[19]: nell'ottica di un teatro inteso come strumento di educazione civile, la rivelazione della verità umana, tipicamente shakespeariana, poteva diventare simbolo di libertà umana e conseguentemente di libertà della nazione, venendo a coincidere negli anni Trenta-Quaranta con l'emergere delle istanze patriottiche[20]. Ciononostante l'allestimento di *Otello*, tentato da Gustavo Modena al Teatro Re di Milano nel 1842, fu accolto con viva disapprovazione. Per una rappresentazione completa del testo originale si sarebbe dovuto attendere il 1856, anno-chiave per la fortuna del Bardo sulle scene italiane[21]. Da allora, infatti, gli attori Salvini e Rossi iniziarono a far conoscere i drammi di Shakespeare nella viva esperienza teatrale. Per comprendere pienamente le ragioni e i fattori di quella svolta gli storici del teatro sono concordi nel sottolineare l'importanza storica del *Macbeth* verdiano, rappresentato per la prima volta alla Pergola di Firenze nel 1847. L'entusiasmo con cui fu accolto diede avvio a un nuovo corso della fortuna del drammaturgo inglese in Italia, familiarizzando il pubblico dei teatri alle sue *irrégularités sauvages*, facendolo entrare nella coscienza popolare e propiziando, per la seconda metà del secolo, il «dominio» del suo teatro tragico sulle scene italiane[22].

Al pari di Manzoni, Verdi aveva un'approfondita conoscenza del Bardo, al quale, com'è noto, nei suoi epistolari fa significativamente riferimento come al 'papà'. Prima opera in Italia a rifarsi direttamente alla fonte shakespeariana e non a un adattamento, *Macbeth* fu il risultato di un'intelligente comprensione del dramma originale: è cautamente evitata la scena comica del Portiere ma non mancano le apparizioni e le streghe, alle quali rinuncerà ancora Ernesto Rossi

[18] M. Conati, *Interviste con Verdi*, Milano 1981, p. 214.

[19] «La perfezione morale è la perfezione dell'arte». A. Manzoni, *Opere inedite e rare.* Milano 1888, p. 163.

[20] Cfr. G. Mazzini, *Filosofia della musica*, Pisa 1996.

[21] Cfr. A. Busi, *Otello in Italia*, Bari 1973, p. 88.

[22] Gatti 1968, p. 175.

per il suo allestimento del dramma originale al Teatro Re, nel 1858[23]. Il breve *incipit* shakespeariano che, per dirla con Silvia Bigliazzi, «riassume enigmaticamente il destino tragico di Macbeth»[24], è ripreso all'inizio dell'opera verdiana: anche nel libretto l'azione si svolge infatti tra due mondi, quello reale da un lato e dall'altro quello irreale delle visioni che determinano una realtà ancor più concreta e incombente. Nell'oscurità prevalente e solo a tratti squarciata da lampi di luce, le voci della coscienza si confondono con quelle esterne sotto forma di lamenti e mormorii in dimensioni subliminali, tradotti dalla partitura verdiana con una particolare attenzione per le componenti timbriche e con l'impiego pervasivo del cromatismo, veste sonora del male e del soprannaturale.

Anche se l'azione è ovviamente compressa e la presenza di figure come Macduff e Malcom è assai ridimensionata, il libretto è per lo più una traduzione letterale, benché abbreviata. La scena del sonnambulismo, ad esempio, segue il dramma parola per parola e sono riprese le problematiche affrontate dal dramma: il rapporto con il potere, il confronto dell'individuo con la propria coscienza, la presenza del male nella natura umana. Aumentata sensibilmente la percentuale di recitativo, con *Macbeth* Verdi riuscì a superare i confini dell'opera italiana e a sollevarsi sulla *routine* operistica, in virtù del carattere magmatico del dramma, della complessità psicologica dei protagonisti e della varietà sonora che si poteva ricavare dal timbro baritonale[25].

Come oggi la storiografia ha riconosciuto, il teatro d'opera era stato uno dei cardini dell'epopea risorgimentale. Negli anni postunitari fu oggetto di un vivace dibattito: nella nuova Italia, segnata dalle profonde lacerazioni della borghesia settentrionale e meridionale, finanziaria e mercantile, artigianale e agricola, si pensava che potesse ritrovare una funzione politica, liberandosi del peso delle convenzioni ed elevandosi a simbolo di una superiore unità di ideali[26]. Nelle recensioni dell'epoca si avverte un forte senso d'attesa per il rinnovamento del teatro operistico e, a proposito dell'*Amleto* di Franco Faccio, rappresentato per la prima volta al Carlo Felice di Genova il 30 maggio 1865, Filippo Filippi, altra firma di spicco della critica musicale italiana, scrisse:

> Oltre a questi pregi di struttura, il libretto di Boito ha quello di seguire fedelmente Shakespeare non solo nel cammino materiale dell'azione, ma nel suo

[23] Cfr. I. Aradas, *Macbeth in Italia*, Bari 1989, p. 136.

[24] S. Bigliazzi, *Oltre il genere. Amleto tra scena e racconto*, Alessandria 2001, p. 267.

[25] Cfr. J. Budden, *Le opere di Verdi*, I, Torino 1985, p. 298; C. Moscatelli, *Il «Macbeth» di Giuseppe Verdi. L'uomo, il potere, il destino*, Ravenna 1978, pp. 89-91; P. Gallarati, *Verdi*, Milano 2022.

[26] Cfr. G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, p. 570.

> sviluppo ideale, non lasciando fuori nessuna delle più importanti rivelazioni filosofiche, compreso il famoso *To be or not to be*. Ciò ha portata la necessità di scrivere molti versi e molto lunghi, come per esempio nel racconto dello spettro […] e poi sempre lunghi recitativi, versi endecasillabi: ma questa difficoltà fu vinta meravigliosamente dal maestro. […] Il lavoro di Faccio […] va giudicato in relazione al dramma di Shakespeare, che è tradotto musicalmente in modo tale da stupire così dal lato della fantasia, come del senso filosofico e della fattura scientifica. Il maestro Faccio ha portato lo stile drammatico alle sue ultime conseguenze, senza mai transigere cogli effetti e coi lenocinii della convenzione: egli, quando il dramma lo esige, ha il coraggio di interrompere una frase e perfino una cadenza, in quel luogo ove il pubblico sarebbe trascinato all'applauso[27].

La scelta del soggetto e le modalità della riscrittura sottendono la convinzione che la drammaturgia operistica non pregiudichi la possibilità di addentrarsi nella complessità concettuale e drammatica del testo[28]. Del resto Boito non nutriva dubbi sull'attualità del teatro shakespeariano e sulla sua idoneità alla riscrittura operistica.

> Il melodramma è la grande attualità della musica; Shakespeare è la grande attualità del melodramma. Sintomo imponente! L'arte tocca a Shakespeare? Sta bene, l'arte s'innalza. […] Se oggi il melodramma s'attenta a toccar Shakespeare, è indizio sicuro che oggi il melodramma è degno di Shakespeare. Le cose dell'uomo, come quelle di Dio, lavorano e faticano più là dove presentono prossimo l'avvento dell'avvenire[29].

Snellita la vicenda (i numerosi personaggi del dramma sono ridotti a nove, le scene da venti a otto), ne sono colti i momenti salienti. In segno di ossequio alla fonte letteraria, all'inizio di ognuna delle otto parti in cui si suddividono i quattro atti dell'opera, è trascritto in lingua originale un verso di *Hamlet*, emblematico della situazione. Ritroviamo inoltre la successione degli episodi principali (con le doverose soppressioni e modifiche in relazio-

---

[27] F. Filippi, *Rassegna musicale*, «La Perseveranza», VII, 1865, n. 1999.

[28] Il soggetto era assai in voga in Italia: negli anni precedenti aveva già incontrato tre diverse riscritture operistiche (Buzzolla, Zanardini, Moroni) e fra il 1858 e il '62 la tragedia shakespeariana fu allestita nella sola Milano una decina di volte, sette delle quali dalla compagnia di Ernesto Rossi. Cfr. Gatti 1968, p. 175.

[29] A. Boito, *Esperimenti della società del Quartetto*, Terzo esperimento (Anno II), 14 maggio 1865 (*Giornale della Società del Quartetto*, 1865), in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano 1942, pp. 1172-1173.

ne ai tempi della recitazione canora), l'esatta individuazione psicologica dei personaggi e addirittura la componente raziocinante, come sottolineato dallo stesso Filippi. Così si presenta l'inizio del monologo di Amleto che s'avanza assorto, «in profondissima meditazione».

Essere o non essere! codesta
La tesi ell'è – Morir? – Dormire – e poi?…
Finir le angoscie di quest'egra e lercia
Di carne eredità con un letargo!…[30]

Particolare interesse desta l'intervento dello spettro in terza rima. Per il librettista il richiamo a Dante, nell'anno delle celebrazioni per il sesto centenario della nascita, permetteva di ricondurre Shakespeare su un piano formalmente nuovo: la riscrittura drammatico-musicale passava così per la sublimazione della fonte, attraverso il filtro della lingua e della poesia italiane[31].

Tu dêi saper ch'io son l'anima lesa
Del morto padre tuo, su cui lo sdegno
Dell'Eterna Giustizia incombe e pesa…[32]

Lo sperimentalismo del libretto trovò compimento nella partitura, con l'allargamento dei mezzi armonici, con l'abolizione quasi totale della forma chiusa (recuperata solo per Ofelia) e con una particolare cura dell'orchestrazione. Il lavoro tuttavia non incontrò successo, probabilmente perché il desiderio di ampliare le istanze culturali del teatro d'opera non si conciliava con le aspettative del vasto pubblico del melodramma. Alla *première*, tenutasi con discreto successo, l'ultimo atto seguiva il dramma fedelmente. Per la sfortunata ripresa scaligera del 1871 Boito sostituì invece l'originaria conclusione tragica con un finale più debole in cui muore solo Claudio, il protagonista sopravvive e lo straniero Fortebraccio non invade il suolo patrio.

Anche nel libretto *Romeo e Giulietta* del veronese Marco Marcelliano Marcello per Marchetti, il tentativo di attenersi il più possibile al testo shakespea-

[30] A. Boito, *Amleto. Tragedia lirica in quattro atti*, Milano 1871, p. 17.

[31] Cfr. E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia 2010, p. 17; Id., *Boito e Shakespeare prima di Verdi. Genesi e fonti dell'*Amleto *del 1865*, «Verdiperspektiven», 1, 2016, pp. 43-66. D'Angelo avverte tuttavia che *Amleto* è «una riscrittura fedele solo in apparenza», in quanto Boito «inserisce elementi originali su più piani, non escluso quello della battaglia per l'avvenire dell'arte» (p. 63).

[32] Boito 1871, p. 14.

riano si associa a diversi echi danteschi, a partire dalla citazione, sotto il titolo, del verso «Vieni a veder Montecchi e Cappelletti» (*Purg*. IV, 106)[33]. Alla luce dei dati biografici, possiamo verosimilmente inquadrare Marcello come esule politico. Pertanto i richiami testuali a Dante (sempre nell'anno dei festeggiamenti per il sesto centenario della nascita), assieme ai riferimenti precisi al contesto veronese presenti nel libretto[34], rivelano non solo la nostalgia della città natale, ma paiono soprattutto connotare il libretto in chiave identitaria e irredentistica[35]. Inoltre nell'*Avvertimento* gli autori dichiarano addirittura l'intenzione di «fotografare» la tragedia di Shakespeare[36].

> …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 questa commovente istoria, che primi eternarono i novellieri italiani, non potemmo resistere alla tentazione di rifarla, avendo veduto che 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

---

[33] Si sofferma sulla questione M. Tedeschi Turco, *Dante, Verona e «la mia povera Giulietta»: sul* Romeo e Giulietta *di Filippo Marchetti e Marcelliano Marcello*, in *Shakespeare all'Opera* cit., pp. 73-86.

[34] Il fiume Adige, le colline circostanti la città, Piazza dei Signori, dov'è ambientata la prima scena, durante il baccanale carnevalesco, tradizione ancor oggi molto sentita della vita cittadina.

[35] Cfr. F. Fuggini, *Marco Marcelliano Marcello in movimento*, in *Ponton Paquaro, Marcelliano Marcello, paesaggi sonori e storia nella comunità lupatotina*, a cura di R. Facci, Vago di Lavagno-Verona 2003, pp. 119-129. Intorno al fervore di iniziative musicali e alla valenza politica dei festeggiamenti danteschi del 1865, mi permetto di rinviare al mio articolo *L'orgoglio identitario e lo 'spirito di Dante'*, «Dante e l'arte», 2, 2015 (*Dante e la musica. Il sinfonismo*), pp. 143-160.

[36] La tematica fu al centro della mia tesi di laurea. Più di vent'anni fa ne ricavai la prima pubblicazione ('*Fotografare*' Romeo and Juliet, «Vertemus», I, 2001, a cura di P. Rigoli, pp. 125-151), un piccolo seme. Da lì nacque infatti la collaborazione con Lamberto Lugli e Anna Rita Severini, assieme ai quali sviluppai una più ampia ricognizione sulla carriera e sulla produzione del compositore marchigiano (*Filippo Marchetti / l'uomo, il musicista*, Bologna, Bongiovanni 2002) e, soprattutto, si iniziò a concepire il proposito di eseguire *Romeo e Giulietta*, dopo più di un secolo di oblio, alla luce dei pregi innegabili della partitura. Così il 20 settembre 2003 l'opera fu riproposta, in un'ampia selezione, al Teatro Filippo Marchetti di Camerino e nel 2005 tornò in scena nell'ambito del XXXI Festival della Valle d'Itria. Per quest'ultima occasione fu pubblicato il volume miscellaneo *Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di* Romeo e Giulietta, a cura di L. Lugli, Lucca 2005, dove confluirono gli atti del Convegno di studi *Filippo Marchetti e il suo tempo*, tenutosi a Camerino, nell'ottobre del 2002. Di quella felice riscoperta sono giunti gli echi sino al recente contributo, già citato, Tedeschi Turco 2018.

> le orme del sommo poeta, il nostro dramma lirico sarebbe 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 fronti ai poeti ed ai maestri che ci hanno preceduto neppure nella catastrofe; nella quale eziandio rimanemmo fedeli al testo[37] […].

A dispetto della fortuna già incontrata dal soggetto, la consapevolezza di proporre un lavoro originale consiste semplicemente nel maggiore grado di fedeltà all'autore inglese, a partire dal titolo, rispetto agli antecedenti che avevano privilegiato i rifacimenti. In alcuni punti, Marcello si limita semplicemente alla traduzione della fonte e l'operazione più evidente a livello strutturale è l'indispensabile riduzione delle proporzioni, con il passaggio da cinque a quattro atti, secondo le seguenti corrispondenze:

| *Romeo and Juliet* | *Romeo e Giulietta* |
|---|---|
| I | > I |
| II-III,ii | > II |
| III,v-IV | > III |
| V | > IV |

Alle sforbiciature non sfuggì una formidabile invenzione shakespeariana, il personaggio di Mercutio, che campeggia nella prima parte della tragedia inglese, fino alla scena del duello. Con i taglienti scarti di registro dei suoi interventi e con lo spumeggiare delle sue burle, avrebbe comportato una deviazione verso il contrasto comico-drammatico[38]. Mentre la centralità del tema dell'equivoco determina l'indole ibrida di *Romeo and Juliet*, con quella sua atmosfera scoppiettante che precipita nella tragedia, il librettista individua un clima drammatico uniformemente austero. Inoltre trasforma Paride in amico di Romeo e suo inconsapevole rivale in amore, in modo da determinare il convenzionale triangolo della drammaturgia operistica italiana[39].

---

[37] M.M. Marcello, *Romeo e Giulietta*, Milano 1865, pp. 5-6.

[38] A tale proposito, Giancarlo Landini fa notare che la parte di Mercutio «avrebbe comportato l'obbligo di trasformare il dramma lirico in opera semiseria», poiché la tradizione italiana non conosceva la tipologia del baritono brillante di cui si avvale Gounod per il medesimo personaggio. G. Landini, *La vocalità e i creatori*, in *Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di* Romeo e Giulietta 2005, pp. 225-299: 243.

[39] Un altro aspetto originale del lavoro di Marchetti è la scelta di assegnare la parte di Romeo

Marcello morì poco prima della rappresentazione triestina di *Romeo e Giulietta*. Il 25 ottobre l'accoglienza al Teatro Grande fu tiepida, nonostante la partecipazione dei celebri coniugi Tiberini, come protagonisti (a loro è dedicato lo spartito). Il lavoro, leggermente ritoccato, incontrò miglior sorte due anni dopo al Teatro Carcano di Milano, dove tenne testa a *Roméo et Juliette* di Gounod, in scena nello stesso periodo alla Scala. Rianimato dai consensi ottenuti, il maestro si applicò subito dopo alla creazione di *Ruy Blas*, la partitura con la quale ottenne il successo internazionale. Intanto, per evitare che *Romeo* cadesse nel dimenticatoio, pensò di apportare ulteriori modifiche allo spartito e, in vista della ripresa veneziana del 1872, lavorò soprattutto sul finale. A tal proposito, come segnala il critico Biaggi, i recensori dei primi due allestimenti ravvisarono «un che di lento e di freddo nell'ultima scena», avvertendo che «quella menda veniva tutta dal libretto, nel quale, per una soverchia e inopportuna fedeltà alla tragedia dello Shakespeare, Giulietta era lasciata dormente nel sarcofago per tutta la scena, né si destava che per cantare due frasi e poi morire»[40].

Al momento del risveglio di Giulietta, nella prima edizione del libretto e dello spartito Giulietta ringrazia Dio, ma subito dopo Romeo «si caccia le mani nei capelli» ed esclama «Io moro!»[41], cadendo esanime. Quindi Giulietta, comprendendo che il suo sposo si è avvelenato, si uccide con un pugnale. Entrano infine Baldassarre e frate Lorenzo che ravvisano negli sventurati «due novelle vittime dell'odio e dell'amor»[42]. Come sottolineato nell'*Avvertimento* citato più sopra, tale epilogo non si discosta molto da quello shakespeariano: nelle sue *Lezioni sullo Shakespeare* di pochi anni prima (1846-1847), Francesco De Sanctis osserva che 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»[43]. Di fronte ai rilievi dei critici, tuttavia, il compositore fu costret-

alla voce del tenore, mentre le precedenti versioni operistiche italiane del soggetto avevano fatto ricorso al castrato o al mezzosoprano *en travesti*.

[40] G.A. Biaggi, *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», XXXII, 1876, n. 6, p. 413.

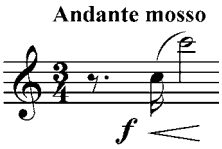
[41] Marcello 1865, p. 45.

[42] Ivi, p. 47.

[43] F. De Sanctis, *Lezioni sullo Shakespeare* (1846-1847), in *La fortuna di Shakespeare (1593-1964)*, II, a cura di G. Baldini, Milano 1965, p. 82. È evidente che il finale dell'opera riprende quello della fonte ma non alla lettera, difatti in *Romeo and Juliet* il giovane si spegne prima del risveglio dell'amata. Com'è noto, Shakespeare si basò sull'epilogo del poemetto *The Tragicall Historye of Romeus and Iuliet* di Arthur Brooke, a sua volta modellato sulla libera traduzione, ad opera di Pierre Boaistuau, della novella di Bandello. Cfr. F. Vittorini, *«Eccetto la catastrofe finale». Per una genealogia italiana della storia di Romeo e Giulietta*, in *Shakespeare all'Opera* 2018, pp. 3-4.

to a tornare sui suoi passi e a disattendere il proposito dichiarato inizialmente assieme al poeta, con la speranza di risollevare le sorti dello spartito. Fu così ampliata l'ultima scena, per concedere ai protagonisti il convenzionale duetto che ritroviamo ancora nel lavoro di Zandonai.

Nelle misure iniziali del Preludio la partitura di Marchetti concentra i contrasti della vicenda (*eros/thanatos*, amore/odio) in un semplice inciso (es. 1) enunciato ripetutamente dai violini primi, sul tremolo di secondi, viole, archi gravi e timpani, con note tenute dei fiati, intorno alla dominante di Fa minore.




Es. 1

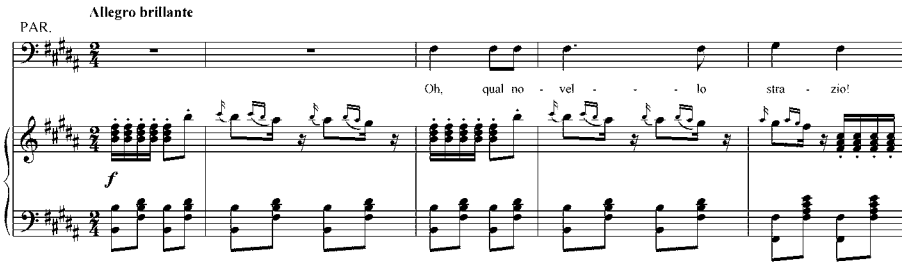
Tale elemento musicale ha il suo fascino nell'ambivalenza, visto che nel corso della vicenda si collega sia alla sfera drammatica (ad esempio per sottolineare un intervento livoroso di Tebaldo nell'atto primo e per accompagnare il momento in cui il protagonista beve il veleno) sia alla componente sentimentale, come rappresentazione della fatale scintilla d'amore. Dopo che nella sezione centrale, condotta da una sintassi armonica molto modulante, è comparsa un'anticipazione del Larghetto *In questi freddi marmi* dell'atto quarto, il motivo principale rivela l'altra faccia della medaglia nella terza parte del Preludio, trasfigurato dall'ambientazione elegiaca del modo maggiore di Fa. A conferma di tale interpretazione si osservi la sezione conclusiva del duetto Romeo-Paride nell'atto primo, quando il motivo incalza ossessivamente il declamato del protagonista, assorto in una visione funesta («…amore e morte coppia indivisa a questo ballo verran con me!…»), dopo che l'amico l'ha convinto a partecipare alla festa «nel palagio de' Cappelletti»[44]. Inoltre il tremolo che nel Preludio sostiene il motivo, con la medesima sintassi armonica, benché trasfigurato in Fa maggiore, accompagna il declamato «Qual luce appar» di Romeo, mentre Giulietta si affaccia al balcone, all'inizio dell'atto secondo.

Al Preludio iniziale fa da contraltare quello dell'atto terzo che prepara il duetto di commiato dei due amanti e, con un languido lirismo, ne rappre-

[44] Marcello 1865, p. 13. La perifrasi «amore e morte coppia indivisa» rispecchia il sintagma «death-mark'd love», presente nel prologo della tragedia inglese.

senta la passione in termini sonori, come suggeriscono le didascalie «amoroso», «dolcissimo espressivo», «morendo» presenti in partitura. L'impostazione nella tonalità di Do, dominante di Fa minore, determina tuttavia un collegamento implicito con il primo Preludio, facendo calare su questo momento di sensuale trasporto un'ombra di funesto presagio.

La coerente calibratura nella gestione dei piani tonali e dei loro rapporti dialettici – in particolare la contrapposizione tra l'orbita drammatica di Fa minore e quella sentimentale di Mi maggiore[45] – è peculiarità di una partitura che si attiene nel complesso al carattere sublime-melodrammatico del libretto. Nel finale dell'atto terzo, tuttavia, Marchetti si spinge un po' oltre, nel tentativo di recuperare la peculiare organizzazione scenica della fonte. La finta morte di Giulietta e la complicità di frate Lorenzo si devono mischiare alla disperazione di Paride e dei genitori della fanciulla. Nel testo shakespeariano (IV.v) tutto ciò è condito con l'introduzione di alcuni musicanti, per disporre di un contraltare rispetto alle potenzialità tragiche della scena. Com'è chiaro, in questo caso la principale funzione della musica è quella di accentuare il bizzarro miscuglio di elementi comici e tragici che caratterizza la situazione: la sovrapposizione di suoni festosi alle grida di dolore e i successivi equivoci dei suonatori intiepidiscono l'effetto emotivo che potrebbe prodursi nello spettatore, per rinviarlo alla catastrofe vera dell'epilogo. Marchetti recupera l'alchimia della situazione inserendo una banda dietro le scene, che accompagna l'episodio della finta morte con musica da ballo e che ricorda il buffo *ensemble* introdotto da Shakespeare[46] (es. 2).




Es. 2

[45] Mi maggiore è la tonalità che con l'effetto di un incantesimo segna i due primi incontri tra i protagonisti: *Se con la man sacrilega* (atto primo) e *Ah, celarti del core il mistero* (atto secondo).

[46] L'esempio è ricavato dalla prima edizione dello spartito (Milano, Lucca n. 15224, p. 174). Purtroppo il passo fu modificato in seguito.

L'opera fu rappresentata per un centinaio di recite, suddivise su tredici allestimenti in diverse città italiane, dal 1865 al 1882[47]. Ha dovuto poi attendere più di un secolo per essere ripresa nel nostro tempo, dimostrando di meritare ulteriori allestimenti. Tra i vari pregi, la partitura esibisce un'elegante strumentazione e presenta nell'atto quarto una delle scene più originali del teatro lirico dell'epoca. Il Preludio riprende il primo nelle dodici misure iniziali, per poi passare a una sorta di nenia funebre che prepara l'ingresso di Romeo nella tomba dell'amata. Il giovane saluta poco dopo il pertichino Baldassarre e rimane solo per esibirsi in una singolare scena di pazzia per tenore, decisamente affrancata dalle convenzioni operistiche, con la sua libera articolazione.

| ***Incipit* testuale** | **Indicazioni agogiche** | **Tonalità** | **Stile vocale** | **Reminiscenze musicali**[48] |
|---|---|---|---|---|
| «O avara tomba» | Moderato 4/4 | →[49] | declamato | |
| «O Giulietta, Giulietta» | Allegro 4/4 | fa magg.→ | arioso | |
| «Se in questi freddi marmi» | Larghetto 4/4 | fa magg. | cantabile | Preludio atto primo |
| «Vien mia fidata scorta» | Allegro moderato 4/4 | fa magg. | declamato | |
| «Io bevo all'amor mio» | Andante mosso 3/4 | fa min. | declamato | Preludio atto primo |
| «Ben lunga è questa via» | Allegro 4/4 | → | declamato | |
| «Quai concenti» | Lo stesso movimento 2/4 | mi magg. | declamato | Duettino *Se con la man* |
| «Qual d'organo armonia» | Andante 4/4 | la magg. | declamato | Scena dello sposalizio |
| «O sacra notte» | Meno mosso 4/4 | la magg. | arioso | Preludio atto terzo |
| «O funesto mattin» | Allegro moderato 2/4 | re min. | arioso | |
| «Io delirai» | Andante 4/4 | → | declamato | |
| «T'affretta, o morte» | Un poco animato 4/4 | → | declamato | |
| «Se in questi freddi marmi» | Larghetto 4/4 | mi magg. | cantabile | Preludio atto primo |
| «Ecco la morte» | Allegro 4/4 | mi magg. → | declamato | |

Il delirio del protagonista è presentato attraverso un'asistematica combinazione di sequenze agogiche, di tonalità, di reminiscenze e di stili vocali, senza mai concedere spazio alla forma chiusa. Lo stesso Larghetto *Se in questi freddi marmi* è un breve cantabile di una dozzina di misure che ritaglia solo un momento di allucinazione, riaffiorante qualche pagina più avanti, senza riuscire a configurarsi in un pezzo formalmente circoscritto. Parrebbe invece

[47] Per la cronologia delle rappresentazioni cfr. Lugli, Severini 2005, pp. 117-122.

[48] L'espressione è qui intesa in senso generico per indicare motivi e temi dell'opera ripresi nel corso di questa scena.

[49] La freccia indica la tendenza modulante.

un'anticipazione della tendenza alla 'miniaturizzazione' dell'aria, tipica degli ultimi anni del secolo e del teatro pucciniano. Lo stile vocale che domina la scena è evidentemente il declamato: evitando le oscillazioni melodiche ampie, scolpisce le parole e lascia all'orchestra il compito di sondare l'animo disperato e delirante del personaggio.

La critica musicale dell'epoca chiedeva a gran voce novità ma di fronte al carattere originale della scena bollò il lavoro, nel complesso di taglio tradizionale[50], associandolo addirittura «alla scuola dell'avvenire»[51]. In realtà Marchetti, con il fascino delle sue melodie, con un linguaggio facile, lineare, ma non corrivo, stava affrontando a suo modo il problema, risolto poi da Verdi con *Otello* (altra opera di ispirazione shakespeariana che segna una fondamentale evoluzione stilistica): la crisi della tradizione operistica italiana che allora si stava consumando in uno scontro sempre più duro tra strenui difensori del 'belcanto' e incauti esterofili, tra nostalgici del passato e iconoclasti 'scapigliati', tra fanatici della grande aria e propugnatori del declamato, poteva essere superata conferendo maggiore elasticità alla struttura musicale e facendo della voce il fulcro di una nuova drammaturgia.

[50] Nella partitura autografa è ancora presente la tradizionale indicazione dei 'numeri', evitata però nelle quattro edizioni a stampa dello spartito (1865, '67, '72, '76).

[51] Il recensore (*Corrispondenza da Trieste*, «Gazzetta dei Teatri», XXVIII, 1865, n. 39, p. 4) prosegue specificando che «è una scuola della quale fece già assai cattiva prova con il suo *Tannhäuser* l'ingegno di Wagner, e contro la quale s'infranse in due opere, data l'una a Milano, l'altra a Genova, un giovane e brillante ingegno, il maestro Faccio».