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

Saverio Porry Pastorel

La via nella tempesta *Giulietta e Romeo* di Zandonai nel suo tempo

Abstract: Zandonai speaks of the «climate of bewilderment» and the desire to return to the «purest forms of melodrama» regarding his *Giulietta e Romeo*: "bewilderment" opens up to various interpretations, while the return to tradition seems to allude to a recovery of personal inspiration. The essay demonstrates how Zandonai introduces new elements into *Giulietta* without giving up any of the peculiar features of his language. In analyzing the *Cavalcade*, it is highlighted how the construction of this interlude symbolically summarizes the meaning of Zandonai's statement as well as the significant core of *Giulietta e Romeo*.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo*, *Cavalcata*, analysis, theater 1919-1922.

> «Giulietta è nata nella mia mente una ventina circa di anni fa […] un'opera […] che voleva in un clima di smarrimento indicare la via della salute, il ritorno alle nostre più pure forme del melodramma». Con queste parole Zandonai nel 1939 ricordava la nascita di *Giulietta e Romeo*[1].

Mi sono chiesto a cosa si riferisse Zandonai di preciso con le espressioni «clima di smarrimento» e «via della salute», e questo mi ha portato a intraprendere un lungo viaggio. Si tratta in primo luogo di stabilire in quale clima effettivamente *Giulietta* è sorta, e questo tanto nel contesto storico quanto all'interno della produzione musicale di Zandonai; in secondo luogo di verificare se la «via della salute» comportasse effettivamente un cambio di direzione rispetto alle opere precedenti, e in ultimo luogo di dare un senso più completo, ma anche musicale, allo "smarrimento" espresso da Zandonai.

---

[1] Da *Zandonai ci dice*, «L'Arena», 1° agosto 1939. In B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai,* Trento 1978, p. 103.

Parte I. *Giulietta* e il suo tempo

Per quanto Zandonai avesse pensato a una possibile opera su Giulietta già poco dopo aver terminato la *Francesca da Rimini*, egli non inizia a prendere seriamente in considerazione il soggetto se non a partire dal 1919, terminando la composizione (forzatamente interrotta per qualche mese da un periodo di malattia) verso la fine del 1921. Tenendo conto che però l'opera precedente del compositore, *La via della finestra*, era stata terminata già nel 1916, e che dal 1906, anno in cui aveva composto *La coppa del re*, Zandonai era stato continuamente impegnato in progetti operistici (*Il grillo del focolare* e *L'uccellino d'oro* nel 1907, poi nel 1908 *Melenis*, da cui Ricordi cercò di dissuaderlo affidandogli *Conchita*, cui Zandonai lavorò tra il 1909 e il 1910, riprendendo e terminando poi *Melenis* nel 1911 e buttandosi a capofitto nel progetto di *Francesca da Rimini* tra il 1912 e il 1913, per iniziare subito dopo *La via della finestra*), c'è da chiedersi cosa possa aver bloccato all'improvviso la creatività del compositore. Sono gli anni della Grande Guerra, e in un modo o nell'altro la grande tragedia trova un riflesso nell'opera di molti compositori del tempo. Alcuni assumono una posizione nettamente patriottica, come Xavier Léroux, che trova il modo di comporre in questi anni ben due opere che esaltano lo spirito francese (*Les Cadeaux de Noël*, 1915, e *1814*, 1918) o Ruggiero Leoncavallo, che accantona diversi progetti (tra cui un *Edipo*[2]) per comporre nel 1916 un *Goffredo Mameli*, o Italo Montemezzi, che esalta la grandezza dello spirito italiano con *La nave* nel 1918; altri assumono una posizione più o meno velata di protesta, come Mascagni, che platealmente rifiuta di avere anche musicalmente qualcosa a che fare con la tragedia e sceglie con *Lodoletta* (1917) un soggetto quanto più possibile lontano da patriottismi, o come Schreker, che, dopo aver presentito in *Die Gezeichneten* (1915) e *Der Schatzgräber* (1918) il crollo di una civiltà e lo smascheramento di un'illusione dipinge nel rifacimento del finale di *Das Spielwerk* (1918) una sorta di apocalisse con castelli in fiamme e morti che risuscitano, o come Lualdi, che per la sua prima opera *La figlia del re* (1917) sceglie come soggetto quello dell'amore tra nemici durante un assedio, o come D'Albert, che nella sua opera *Der Stier von Oliveira* (1918) mostra come violenza generi violenza, per non parlare del *Friedensengel* (1914) di Siegfried Wagner, in cui la parola "pace" è già nel titolo, mentre l'unico modo per raggiungerla sembra essere il suicidio. E la lista potrebbe continuare. E vi sono pure quei compo-

[2] Cfr. *I nuovi lavori teatrali di Leoncavallo. Zingari – Edipo*, «Corriere della Sera», 8 luglio 1912.

sitori, come per esempio Zemlinsky, Puccini, Prokof'ev e Richard Strauss, che in questo periodo portano a compimento vecchi progetti o sembrano comunque passare pressoché indenni tra le turbolenze – anche se si potrebbe speculare su come tutto il *Trittico* sia imperniato sulla morte (un omicidio ne *Il tabarro*, un bambino morto in *Suor Angelica*, un cadavere al centro della scena in *Gianni Schicchi*), o sulla violenza che sembra contraddistinguere il mondo degli uomini in *Die Frau ohne Schatten*, o su come Zemlinsky in *Eine florentinische Tragödie* metta in scena un soggetto tratto dalla letteratura inglese in cui il protagonista arriva a vendicarsi di un sopruso di qualcuno in apparenza più forte e potente di lui. La sua posizione Zandonai la esprime nelle due Impressioni Sinfoniche che formano il dittico *Terra nativa* (*Primavera in Val di Sole*, 1916, e *Autunno tra i monti*, 1918), in cui, occupandosi apparentemente solo di quadri naturalistici, canta tutto il suo amore e la sua nostalgia per una patria che in quel momento è per lui irraggiungibile – né il riferimento all'irredentismo sfuggì al pubblico, che alla prima di *Primavera in Val di Sole* gridava «Trento! Trieste!». Lo "smarrimento" di cui parla più tardi il compositore riguarderebbe quindi tanto la sfera degli avvenimenti storici quanto quella dei sentimenti personali dello stesso Zandonai. Il suo ritorno all'opera dopo i tre anni di pausa, con la scelta di un soggetto che non solo tratta della più famosa storia d'amore di tutti i tempi, ma che concretamente l'ambienta, attraverso riferimenti geografici, linguistici e il rifacimento alla fonte novellistica italiana, nella guerra fratricida che sconvolgeva Verona, non è certamente casuale e sottintende una precisa presa di posizione nei confronti del conflitto appena terminato. È significativo che nel libretto musicato da Zandonai non vi siano personaggi negativi e che allo stesso Tebaldo sia riservata una romanza piena di passione per la sua famiglia, mentre scompare del tutto l'episodio dell'uccisione di Mercuzio. Visto nel contesto delle opere sorte all'incirca nel primo dopoguerra, *Giulietta e Romeo* si colloca nella grande corrente dei lavori che riflettevano su quanto era accaduto (tra cui per esempio nel 1920 *Die Vögel* di Braunfels, nel 1921 il *Wozzeck* di Berg e nel 1922 *Irrelohe* di Schreker e *Debora e Jaele* di Pizzetti e, sotto alcuni aspetti, il *Glauco* di Franchetti), scavalcando anche i limiti di altri libretti che vedono al centro una storia d'amore tra nemici e in cui però una delle parti è rappresentata come violenta, brutale e talvolta mostruosa, come *Il piccolo Marat* di Mascagni (1921), in cui il cattivo è soprannominato senz'altro l'"orco", o *Revolutionshochzeit* di D'Albert (1919), col suo Commissario della Convenzione talmente senza cuore da non avere né canto né melodie – anche se lo stesso D'Albert nel finale di *Scirocco* (completato nel 1915) aveva fatto dire al protagonista: «Keiner ist schuldig und keiner ist rein./ Wir alle haben

gemordet […]». È interessante, tra l'altro, notare come il riferimento alla Prima Guerra Mondiale di *Giulietta e Romeo* sia stato suggerito da ambedue le produzioni sceniche tedesche del 2017 a Erfurt e Braunschweig in maniera del tutto indipendente l'una dall'altra. In questo senso sarebbe da rivedere l'aura di "italianità" di cui la propaganda fascista ha circonfuso quest'opera in virtù della scelta di Zandonai e dei suoi librettisti di rifarsi non alla versione shakespeariana ma bensì alle anteriori fonti italiane della storia dei due amanti. Se già resta difficile ravvisare un'esaltazione della Patria nel modo in cui il soggetto è trattato, non si capisce, se l'obiettivo del compositore fosse stato effettivamente quello di riaffermare la centralità italiana nei soggetti operistici, seguendo una linea idealmente cominciata con *Francesca da Rimini* e proseguita con *La via della finestra*, perché egli avrebbe dovuto interrompere la linea subito dopo con opere ambientate in Svezia, nelle Fiandre o in Spagna, con l'unica eccezione della traslazione in pianura padana del soggetto de *El sombrero de tres picos* in *La farsa amorosa*, ma con abbastanza trasparenti finalità non proprio in linea col regime.

Per rendere più chiaro il contesto in cui s'inserisce *Giulietta e Romeo* allego una lista (necessariamente incompleta) delle opere composte nello stesso periodo, ovvero tra il 1919 e il 1922. Mi sono attenuto non alla data della prima rappresentazione ma, per quanto possibile, a quella del completamento della composizione, perché il contesto che m'interessa illustrare qui non è quello della ricezione o della reciproca influenza dei vari lavori bensì quello della sintonia dei diversi compositori col loro tempo. Questo mi ha permesso non solo di anticipare di qualche anno alcuni titoli importanti rappresentati più tardi, ma anche d'inserire lavori rimasti a tutt'oggi ineseguiti. Naturalmente non è sempre possibile risalire all'effettiva data di composizione, soprattutto quando si ha a che fare con compositori pressoché sconosciuti (e sono davvero molti), e questo rappresenta un limite del mio sistema. Nella lista ho inserito anche l'*Edipo Re* di Leoncavallo, sebbene ancora oggi non sia stato appurato quanto Leoncavallo avesse effettivamente composto di quest'opera e quanto sia stata pura invenzione per accreditargli un'opera postuma[3].

[3] Si tratta di un lavoro ancora *in fieri* e la lista è presentata esclusivamente a titolo indicativo. Ho utilizzato come base il database online "Opening Night!" delle Stanford Libraries, che a sua volta si basa su un'estesa bibliografia di cataloghi operistici e che nel periodo tra il 1919 e il 1922 riporta, tra opere e operette, 887 titoli. Ho innanzitutto scremato dalla lista tutto ciò che esulava dal genere "opera", quindi operette, vaudevilles, Singspiele ecc.; per tutti gli altri titoli ho effettuato controlli incrociati, eliminando tutte le opere composte prima del 1919 ma rappresentate solo successivamente (tra cui, per fare qualche esempio, *Der Schatzgräber* di Schreker, la *Mirra* di Alaleona o anche *La figlia del re* di Lualdi, che aveva già vinto un premio come migliore nuova opera

Qualche parola sugli oltre 200 titoli elencati:

- si riconosce uno zoccolo duro di compositori radicati nel passato, da quelli ancora in un modo o nell'altro legati alla vecchia ricetta verista (che nessuno dei grandi Maestri del Verismo seguiva più) come Manini col suo *Grand guignol lirico*, Pedrollo con *La veglia*, Monleone con *Il Mistero*, ma anche il compositore d'operette Robert Stolz con la sua unica opera seria *Die Rosen der Madonna*, cui si aggiungono quelli ancora attardati su posizioni tardo-romantiche, come Kalniņš con *Banuta* o Parma con *Zlatorog*.

- Una delle principali reazioni culturali alla Prima Guerra Mondiale è a livello internazionale un rigetto dell'egemonia culturale tedesca per ritrovare le proprie radici nazionali e in Germania un allontanamento da Wagner e dal wagnerismo per esplorare nuove direzioni. Questo serve a spiegare da un lato come i lavori di Reynaldo Hahn, musicalmente tutt'altro che avanzati, potessero risultare moderni e assolutamente al passo coi tempi grazie al loro riappropriarsi della tradizione musicale francese, ivi compresi un certo orientalismo o una vicinanza al classicismo d'ispirazione greco-romana, e dall'altro lo sforzo che devono aver fatto alcuni compositori, fino a poco prima impregnati di wagnerismo (e non solo Schreker e Zemlinsky, ma anche Mascagni e in parte anche il giovane Malipiero) per cambiare direzione, per cui scelte stilistiche come per esempio quelle adottate da Mascagni ne *Il piccolo Marat* (ma già ancor prima in *Lodolet-*

---

nel 1917), nonché i titoli che nel database sono riportati erroneamente (per esempio la *Maricca* di Marco Falgheri, che è del 1902 e non del 1920, o anche diversi titoli riportati come "opere", ma che sono in realtà operette). Ho evitato di riportare titoli su cui non mi è stato possibile rinvenire dati certi, tranne la mera esistenza (per esempio la *Zyla-Zys* di Liberato Nardelli). In generale ho retrodatato tutte le opere rappresentate tra gennaio e marzo all'anno precedente, salvo diverse indicazioni, ma senza un'indagine più approfondita titolo per titolo, che avrebbe preso davvero troppo tempo, non è naturalmente possibile essere sicuri. Presumibilmente molti dei titoli riportati, soprattutto francesi, sono stati composti almeno 4 anni prima. Una nota a margine del *Jardín de oriente* di Joaquín Turina e *Intermezzo* di Strauss: nel primo caso la composizione fu portata a termine alla fine del 1922, ma il lavoro di orchestrazione proseguì fino al 24 gennaio 1923, e sarebbe stato assurdo escludere questo titolo solo per questa ragione; la composizione di *Intermezzo* terminò decisamente più tardi (21 agosto 1923), ma considerando che Strauss si è dedicato alla composizione di quest'opera durante tutto il periodo preso in considerazione mi sembrava strano non includerla. Aggiungo qui, per parlare di altri tre grandi assenti dalla lista, che nel 1922 tanto il primo Atto della *Turandot* di Puccini quanto almeno una buona metà del *Doktor Faust* di Busoni erano sostanzialmente già completati (e nessuna delle due opere fu mai terminata dal compositore) e che Wolf-Ferrari già da anni si stava dedicando a comporre *La veste di cielo / Das Himmelskleid,* che però terminò solo nel 1925.

ta), o, parallelamente, da Malipiero in *San Francesco d'Assisi*, che dal punto di vista odierno sembrano quasi rappresentare un passo indietro rispetto ai lavori precedenti, di fatto rappresentano un tentativo riuscito di restare al passo con la sensibilità del tempo. E ci sarebbe anche da dire quanto il finto verismo distopico de *Il piccolo Marat* di fatto scombini le carte. Alcuni compositori, come Siegfried Wagner, restano definitivamente tagliati fuori dalla loro epoca, altri, come D'Albert, nonostante lo stile tutto sommato aggiornato, vengono ugualmente bollati come tradizionalisti dalla critica del tempo, mentre altri ancora, fino allora pressoché ignorati perché seguivano una via del tutto autonoma, come Janáček, salgono improvvisamente alla ribalta internazionale.

- La posizione estrema del *Wozzeck* è del tutto isolata e ben lontano dal segnare un qualche standard, se si pensa che le opere più vicine nella direzione espressionista-atonale sono la *Sancta Susanna* di Hindemith, *Irrelohe* di Schreker, la cantata scenica *Die Zwingburg* di Křenek (tutti lavori radicati nel post-romanticismo) e il *Doktor Faust* di Busoni, che partecipa anche dell'altra corrente modernista, quella surreale-politonale capeggiata da Stravinskij e seguita per esempio da Ibert, il cui *Persée et Andromède* fu inizialmente giudicato troppo avanzato per le scene, o da Prokof'ev con *L'amore delle tre melarance*. Da segnalare l'altra gemma isolata rappresentata da *Blue Monday* di Gershwin, col suo incredibile miscuglio di jazz e verismo.

- L'esuberanza sonora de *La leggenda di Sakùntala* di Alfano, per quanto obiettivamente inaudita, perlomeno per l'Italia, appartiene ancora al mondo sonoro anteguerra, e non è un caso se altri compositori appartenenti a quell'area come Respighi e Zandonai, pur non abbandonandola del tutto, tendono a mitigarla. Difficile dire quale fosse la posizione effettiva di Franchetti, essendo la partitura del *Glauco* andata perduta. Korngold, pur indulgendo nella stessa sovrabbondanza, la riequilibra inserendo in *Die tote Stadt* passaggi striduli e antiromantici di musica "bassa" riferita alla banda di attori girovaghi capeggiati da Marietta e condendo il tutto con un paio di momenti politonali.

- In tale contesto risalta la posizione delicata ma non isolata di *Giulietta e Romeo*, sospesa tra innovazione e tradizione. Se per tornare a forme più vicine alla tradizione italiana Zandonai non deve fare un gran cammino, dato che se n'era scostato solo di poco e tutto sommato solo in *Francesca*

da Rimini, più articolato è il lavoro di rifinitura che si trova a fare sul linguaggio musicale. Sarebbe comunque errato voler restringere *Giulietta e Romeo* in uno solo dei due ambiti, essendo la sua funzione piuttosto, come quella dei due amanti eponimi, quella di unire fazioni opposte.

Parte II. La via della salute: un cambio di direzione?

Il 17 dicembre 1932 Zandonai appare tra i firmatari del *Manifesto musicale* apparso sul «Corriere della Sera», «La Stampa» e «Il Popolo d'Italia», assieme, tra gli altri, a Respighi, Mulé, Pick-Mangiagalli e Pizzetti. Nel *Manifesto* si dichiarava espressamente una fede nella tradizione musicale italiana e soprattutto una difesa del «romanticismo del secolo scorso», visto come vera pietra d'inciampo di tutte le correnti moderniste. Devo spendere due parole su un equivoco che continua a circondare questo *Manifesto*, ovvero il fatto che lo si è talvolta considerato come una specie d'inchino al regime, mentre scendendo un po' più nel dettaglio bisogna prendere atto che le posizioni tradizionaliste ivi espresse non riflettono un granché le istanze culturali del Fascismo, che anzi vedeva di buon occhio le correnti moderniste e non rinnegava la sua nascita dal Futurismo. La scelta da parte di Zandonai di apporvi la firma sarebbe da mettere in relazione con la fedeltà a una linea espressiva che si sentiva messa in pericolo dalle tendenze oggettiviste sposate all'epoca in Italia soprattutto da Casella e in parte da Malipiero (contro i quali in effetti il *Manifesto* era rivolto) – compositori tutt'altro che avversati da Mussolini. Zandonai ribadisce così il suo intento di volersi porre all'interno della tradizione operistica italiana, proseguendola con linguaggio aggiornato – e proprio in tale consapevolezza si trova, a mio parere, uno dei significati della «via della salute» rammentata più tardi dal compositore. Ma se davvero Zandonai nel 1939 si riferiva con quell'accenno a *Giulietta e Romeo* come primo passo sulla via che lo avrebbe portato poi ad aderire al *Manifesto*, si dovrebbero rilevare nella partitura degli elementi di svolta, delle differenze rispetto ai lavori precedenti. Una simile cesura dovrebbe trovare musicalmente un qualche riscontro tanto nell'articolazione formale quanto nel linguaggio armonico e nel trattamento del materiale melodico.

Per quanto riguarda la forma, il fatto che in *Giulietta e Romeo* siano rintracciabili forme chiuse non è in contrasto né con l'opera modernista né coi lavori precedenti di Zandonai. L'opera modernista che abolisce le forme chiuse sarebbe quella di stampo wagneriano, che però all'epoca della nascita di

Giulietta e Romeo corrisponde già all'opera dell'altroieri, mentre proprio sulla soglia degli Anni Venti si manifesta una decisa tendenza al ritorno alle forme chiuse, spesso, ma non esclusivamente, in senso antiromantico. Il teatro post-wagneriano aveva avuto diversi campioni anche nel panorama operistico italiano, tra cui l'italianissimo Mascagni (*Parisina*, 1913), ma anche alcuni dei successivi firmatari del manifesto del 1932 come Respighi (*Semirâma*, 1910), Pizzetti (*Fedra*, 1913, rappresentata nel 1915), Montemezzi (*L'amore dei tre re*, 1912, rappresentato nel 1913) e lo stesso Zandonai con *Francesca da Rimini* (1913, rappresentata nel 1914). *Giulietta e Romeo*, se confrontata con la sola *Francesca da Rimini*, rappresenta formalmente un ritorno a forme più tradizionali, e uno degli esempi più pregnanti è quello della volontà d'inserire una Romanza come pezzo in cui addirittura l'importanza della melodia sopravanzava di tanto quella del testo da rendere l'effettiva versificazione un problema secondario, come risulta dalla lettera di Rossato a Zandonai del 22 ottobre 1921, in cui egli riguardo ai versi della cosiddetta "romanza" dichiarava: «Per la *romanza* sei arbitro: tanto è un pezzo che deve finire nei fonografi, nelle bande cittadine e nelle osterie domenicali dei paesi, e perciò anche se i versi non sono un capolavoro, non importa»[4]. Rispetto a *Francesca da Rimini* quindi il cambio di rotta del compositore sembrerebbe effettivo – ma se si estende lo sguardo anche sul resto della produzione di Zandonai il paragone non regge più. In tutte le restanti opere composte fino al 1916, difatti, con l'eccezione parziale della sola *Conchita*, sono presenti una o più romanze, nonché duetti, intermezzi e quant'altro contraddistinguesse in particolare l'opera italiana dalle cugine francese e tedesca[5]. Al tempo stesso è rimarchevole la vicinanza anche formale di *Giulietta e Romeo* con *Francesca da Rimini*: quest'ultima è imperniata su tre duetti tra i due protagonisti, il primo subito

[4] Lettera di Arturo Rossato a Riccardo Zandonai del 22/10/2021, *ERZ* 576.

[5] Tralasciando *Il grillo del focolare* e le due operine precedenti, strutturalmente ancora del tutto tradizionali, in *Melenis* la protagonista si presenta con una Canzone in tre strofe e torna in ciascuno degli atti successivi con una grande romanza, mentre anche allo stesso Marzio è affidata una notevole romanza nel terzo atto, pur se con finale aperto (cosa che però non impedisce ad altre romanze di Puccini e Mascagni di essere eseguite isolate in concerto), per tacere poi dell'Intermezzo e di altri piccoli brani di cui è disseminata l'opera. Un procedimento simile contraddistingue anche *La via della finestra*, di cui, oltre alle romanze del tenore e del soprano (anch'esse in teoria eseguibili separatamente) vengono ogni tanto ancora eseguiti dei brani sinfonici nella *Piccola suite agreste* – esattamente come accade per la *Danza del Torchio e Cavalcata* nel caso di *Giulietta e Romeo*. Anche in *Conchita* vi sarebbero svariati pezzi eseguibili isolatamente, tra cui l'intero Quadro II (sostanzialmente un intermezzo sinfonico con voci), ma anche i due duetti finali dei Quadri III e IV nonché il preludio e la romanza in lontananza del Quadro V o, volendo, anche il racconto di Conchita nel Quadro I.

prima e parzialmente durante una battaglia (Atto II), il secondo culminante col famoso bacio (Atto III) e il terzo che termina con la morte dei due amanti (Atto IV); in *Giulietta*, rimescolate appena le carte, troviamo un primo duetto preceduto da una scaramuccia e culminante con un bacio, un secondo tutto stretto nell'angoscia e subito antecedente al duello con Tebaldo e un terzo con la morte dei due amanti. La *Danza del Torchio* riecheggia poi la *Canzone a Ballo* dell'Atto III di *Francesca* e si ritrovano tanto una scena in cui la protagonista si trova da sola con l'antagonista/baritono (là Gianciotto nell'Atto IV, qui Tebaldo nell'Atto II) e un Giullare con una sua canzone rivelatrice. In sostanza, laddove *Francesca da Rimini* era percorsa da rimandi alla leggenda di Tristano e Isotta, nonché all'opera omonima di Wagner, *Giulietta e Romeo* è percorsa da riferimenti nascosti alla *Francesca da Rimini*.

Non vi è quindi nell'impostazione formale di *Giulietta e Romeo* niente che non fosse presente anche nelle opere precedenti di Zandonai, e l'unico elemento nuovo è casomai quello di una riduzione del materiale all'essenziale – caratteristica che poco ha a che vedere col ritorno a una tradizione romantica ma corrisponde piuttosto a una generale linea evolutiva del genere operistico.

Dal punto di vista armonico c'è forse una maggiore centratura su alcuni nuclei tonali, con una chiara architettura complessiva dell'opera, sostanzialmente orientata tutta tra Re minore e Re maggiore, ma l'effetto resta quello di continua sorpresa con non pochi momenti destabilizzanti e comunque con un mantenimento dell'uso di campi armonici o brevi sovrapposizioni di tonalità.

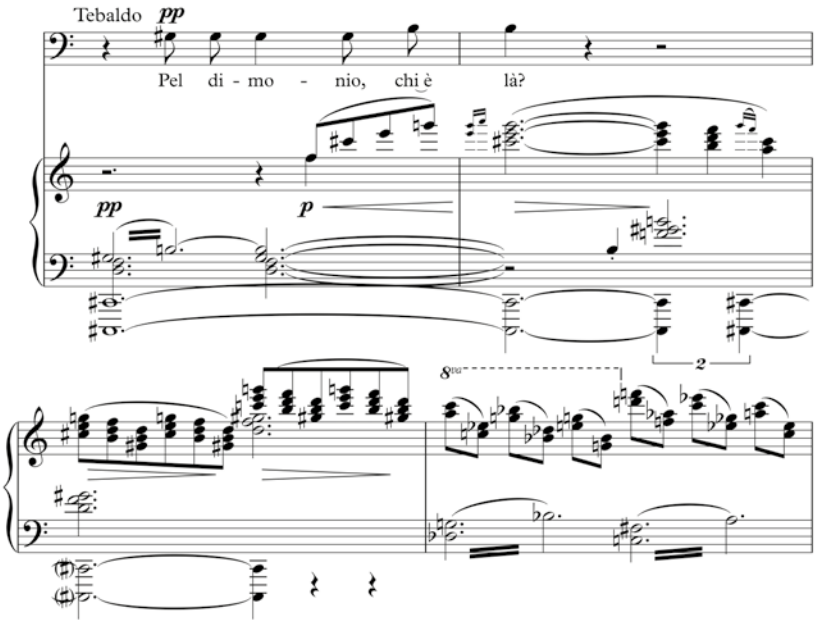
Faccio quattro esempi, tutti tratti dall'episodio iniziale, per mostrare le differenti relazioni che Zandonai mostra rispetto al sistema tonale, secondo le categorie del disorientamento, della costruzione per tritoni, della distorsione, dell'oscillazione e del campo armonico.

Disorientamento: l'opera comincia con un accordo dissonante in crescendo da *f* a *ff* a piena orchestra (tutti i fiati e gli archi più timpani, arpa e percussioni) DO-RE-MI-SOL#-SI♭ che, data la mancanza di qualsivoglia preparazione, resta ambiguo nonostante la sua risoluzione sul Re minore[6] – quello che conta è che, comunque lo si rigiri, l'accordo è interpretabile secondo una logica tonale e si tiene ben lontano tanto dall'accordo del *Tristano* quanto da accordi per quarte, ottotonici, politonali o atonali. L'attimo di

[6] A seconda di quale nota s'interpreta come fondamentale potrebbe essere una settima sul secondo grado con sensibilizzazione del terzo grado e sesta aggiunta, oppure potrebbe essere una nona sul settimo grado naturale con sensibilizzazione della quinta, o ancora una settima sulla dominante della dominante ma con infiltrazione di suoni dalla scala minore e quarta aggiunta.

disorientamento causato da quest'inizio esplosivo è raddoppiato dall'immediato sprofondamento in lontananza del piano armonico e sonoro con il salto dall'orchestra in buca all'orchestrina fuori scena, caratterizzata da un impatto timbrico completamente diverso (liuto, pianoforte, harmonium, triangolo, flauto e clarinetto), con una melodia arcaicizzante e un'armonia modale (Dorico). Per inciso, una così fragorosa apertura del sipario musicale trova nella tradizione italiana ben pochi precedenti (forse solo l'*Otello* di Verdi), mentre l'esempio che subito salta alla mente è piuttosto quello dell'*Elektra* di Strauss. In tutta la parte seguente l'armonia resta orientata sul Re minore, pur con frequenti seconde maggiori e minori e quinte diminuite.

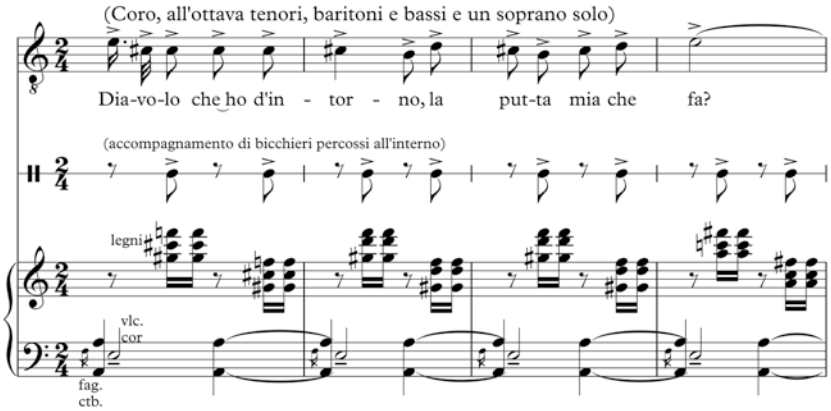
Costruzione per tritoni: sempre nel primo episodio, sulle parole di Tebaldo: «Silenzio… Pel dimonio, chi è la?» all'ingresso delle Maschere ritardatarie, si presenta un passaggio musicale talmente disorientante da dare l'impressione all'ascolto di essere uscito del tutto dai binari della tonalità – e invece, di nuovo, a un'analisi ravvicinata, si può constatare che la scrittura, per quanto molto avanzata, resta comunque all'interno di una logica tonale [Es. 1].



Es. 1. Atto I, sez. [5].

All'accordo di settima diminuita sul SOL# (riferito quindi alla tonalità minore sulla dominante di Re minore) su un pedale di DO# (sensibile), si sovrappongono velocemente tre triadi diminuite, aggiungendo di sfuggita un ulteriore tritono DO#-SOL ai due che già formano l'accordo di settima diminuita. Si tratta quindi di un contesto tonale, anche se portato quasi al limite dall'affiorare per un istante di un accordo di sette suoni, che con particolari acrobazie e sfruttando l'enarmonia potrebbe essere interpretato anche come un accordo di tredicesima (DO#-MI-SOL#-SI-RE-FA-LA♭). Zandonai però gioca con l'ambiguità armonica (in fondo si tratta di Maschere!) facendo sprofondare l'intero contesto dapprima sull'accordo SI♭-RE♭-FA, poi su FA♭-LA♭-DO, aggiungendo quindi trasversalmente un quarto tritono (FA♭=MI-SI♭) ai due già presenti nell'accordo di settima diminuita (SOL#-RE e SI-FA) e al terzo apparso nella triade diminuita sovrapposta all'accordo (DO#-SOL). Se si conta che nel frattempo dall'inizio dell'episodio si è esaurito il totale cromatico, nasce il sospetto che l'armonia del passaggio sia costruita tutta per tritoni, pur conservando un aggancio con la tonalità che fa "risolvere" il tutto di nuovo sul Re minore come nulla fosse.

Distorsione: sempre nel primo episodio, in corrispondenza della canzone dei Montecchi fuori scena «Diavolo che ho d'intorno, la putta mia che fa?» compare un altro passaggio in cui all'ascolto ogni cosa appare fuori fase [Es. 2].



Es. 2. Atto I, sez. [8].

Nelle prime battute si sovrappongono sparsi in tutti gli strumenti i suoni delle triadi di La maggiore e Fa minore, con scontro quindi di LA e LA♭ e DO e DO#, là dove una gran parte dell'orchestra s'instaura su un neutrale MI. Nel momento in cui il coro intona la canzone il contesto si corregge leggermente, il LA♭ viene riscritto enarmonicamente come SOL#, mentre all'insieme si aggiunge un RE. L'insieme risultante non è più politonale ma neanche così chiaramente tonale, tanto da poter essere definito con un accordo di undicesima di Re minore con sensibilizzazione della settima e dell'undicesima. La scomparsa del RE e del SOL# subito dopo trasforma l'insieme in una settima di terza specie su FA#, quindi riferita alla tonalità sulla sottodominante di Re minore, Sol maggiore. Segue un percorso tortuoso, con una serie di false risoluzioni e accordi "sbagliati", ovvero con la fondamentale alzata di semitono, e quasi sempre sporcati da suoni aggiunti, ma nel complesso la stonatura iniziale piano piano si raddrizza e si orienta sempre più verso riferimenti al Re minore di base, concludendo sulla dominante (ma con sesta aggiunta), salvo poi svicolare su un passaggio cromatico subito dopo (in realtà una scala in modo Dorico sul FA, che però nelle riapparizioni successive sempre più si trasforma in una scala cromatica). Nella ripresa della canzone dopo l'episodio centrale i legni intonano piccole discese cromatiche che si sovrappongono alla struttura, anticipando quello che succederà nella Tempesta dell'Atto III.

Oscillazione: restando nell'episodio della canzone dei Montecchi, nella parte intermedia tra le due strofe, in corrispondenza dell'intervento del Famiglio: «Oste, del vino per Ca' Brazzan», si ha una sosta di una battuta e mezzo degli archi sulla triade di Mi♭ maggiore, e proprio su questo suono, già stillato da flauti, clarinetti, corni e arpa lungo le otto battute precedenti, s'impernia tutta l'armonia del passaggio nelle battute precedenti e successive con oscillazioni dissonanti in cui il MI♭ resta fermo e tutti gli altri suoni vengono spostati di un semitono (da SOL-SI♭-MI♭ a FA#-DO♭-RE-MI♭ prima e da LA-DO#-MI♭-MI a SOL#-DO-MI♭-FA poi), secondo una tecnica che Zandonai aveva già ampiamente sperimentato nelle opere precedenti e che egli è ben lungi dall'abbandonare in favore di un ritorno integrale alla tonalità.

Il punto è che Zandonai resta all'interno di un contesto tonale, ovvero dimostra con la sua scrittura di poter creare effetti altamente destabilizzanti senza aver bisogno di uscire dai confini della tonalità, e questo rappresenta senza dubbio un lieve cambio di direzione rispetto ai lavori precedenti.

Per quanto riguarda il trattamento della linea melodica la questione è semplice e come esempio basta la Romanza *Giulietta, son io*: davvero qualcuno potrebbe scambiare la linea di canto di questo pezzo, per quanto spiegata e d'effetto, con l'incisività di una romanza di Puccini, i fuochi d'artificio vocali

di Giordano e Franchetti, la strabordante inventiva melodica di Mascagni o la semplicità e chiarezza di Leoncavallo? Nonostante la (a parole) dichiarata indifferenza per la qualità del testo, i parametri espressivi e formali restano dominanti e la melodia in qualche modo elusiva, così che questo pezzo alla fine non si staglia isolato su tutto il resto ma si integra in un insieme armonico che dalla tensione estrema della *Cavalcata* riporta alla distensione della scena finale. Zandonai resta comunque sé stesso e rifugge istintivamente da una spettacolarità troppo esibita.

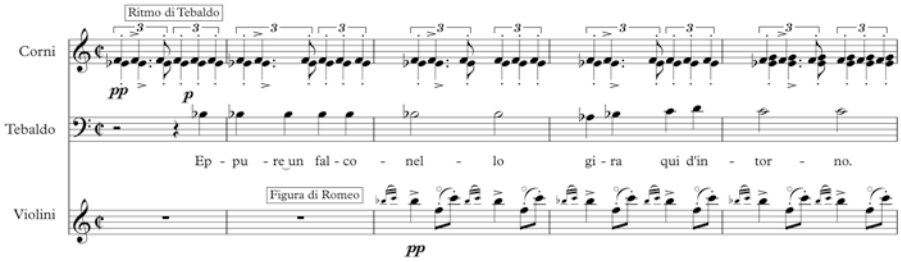
Alcune critiche del tempo rilevano una maggiore cantabilità, un «estro melodico» che «si snoda dai ceppi di quella perenne sinfonia orchestrale, caratteristica delle sue opere, e si abbandona facile, caldo, appassionato al cantabile»[7], ma comunque senza un eccessivo distacco rispetto ai lavori precedenti. Un'altra critica appunto rileva che «lo Zandonai, come forma, non ha mutato lo stile di *Francesca*. Vi troviamo anzi molti echi dell'opera più eletta di canti e di atmosfera passionale. È più snella in *Giulietta* la dialogazione e men rattenuto l'incesso melodico»[8]. L'impressione è che il punto di riferimento di queste recensioni fosse più che altro la *Francesca da Rimini* e che i critici non avessero ben presente il dispiegarsi della melodia in lavori come *Conchita* o *Melenis* – o forse erano rimasti confusi dall'affastellarsi di azioni simultanee sulla scena nelle suddette opere e si sono sentiti più tranquillizzati dall'andamento decisamente più orizzontale di *Giulietta e Romeo*. Una maggiore cantabilità è comunque effettivamente verificabile e si possono fare due esempi di come essa penetri in strutture musicali tipiche del linguaggio di Zandonai e le modifichi.

Il primo esempio riguarda un modo diverso di realizzare quella che altrove ho definito la "pulsazione", quel particolare modo di Zandonai di costruire isole sonore armonicamente statiche, basate sulla continua ripetizione e sovrapposizione di *micro-pattern* melodici sorvolati da un'ampia linea melodica e caratterizzati da un'orchestrazione leggera, trasparente e iridescente. Tali isole ricompaiono naturalmente anche in *Giulietta e Romeo*, soprattutto in corrispondenza dei duetti amorosi conclusivi degli Atti I e III, le due zone più fuori dal tempo dell'opera, ma in diversi casi i *pattern* melodici di base utilizzati non sono più neutri e non si limitano a ricreare un effetto pulsante, ma sono formati da piccole figure melodiche legate direttamente a un personaggio o a una situazione, diventano anch'essi narranti. Un esempio lo si ha

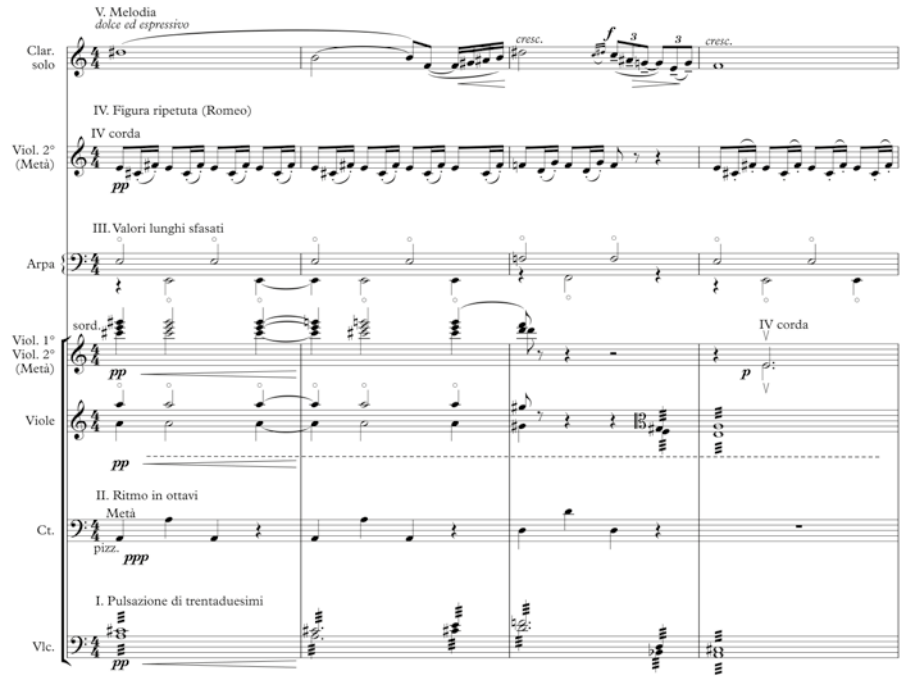
[7] Giulietta e Romeo *di Zandonai a Roma*, «Il Corriere della Sera», 15 febbraio 1922.

[8] S. Procida, Giulietta e Romeo *di Riccardo Zandonai al 'Costanzi' di Roma*, «Il Mezzogiorno», 15 febbraio 1922.

proprio all'inizio del primo duetto tra Romeo e Giulietta: la piccola figura di base su cui si costruisce tutto il passaggio era già comparsa in precedenza, precisamente nel momento in cui Tebaldo, con le parole «eppure un falconello si aggira qui d'intorno» alludeva alla possibile presenza di Romeo [Ess. 3 e 4].

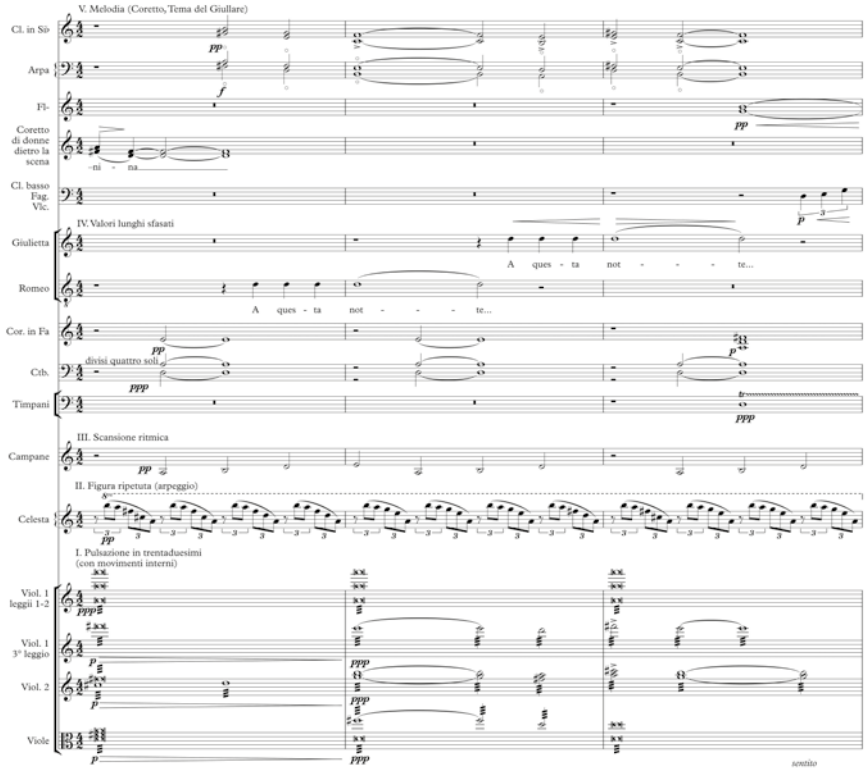


Es. 3. Atto I, sez. [3].



Es. 4. Atto I, sez. [20].

La figura musicale del "falconello" si palesa quindi come il motivo di Romeo. Ciò non esclude che altrove nella stessa partitura Zandonai costruisca passaggi in "pulsazione" alla vecchia maniera, ovvero dispiegando un'unica linea melodica sopra un tessuto di accordi, arpeggi e brevi strutture intervallari di per sé non tematiche [Es. 5, sempre dal primo duetto tra Romeo e Giulietta].



Es. 5. Atto I, sez. [51].

L'impressione che in questo campo si fosse operata una rivoluzione dal rilievo dello sfondo sulla melodia al rapporto contrario, con lo sfondo effettivamente come accompagnamento, è ingannevole: l'equilibrio resta in realtà ambiguo e i punti in cui il puro suono si libera in stratificazioni di piani indipendenti non solo non sono pochi ma sono anche tutti punti chiave.

Il secondo esempio consiste nella riduzione, rispetto alle opere precedenti, di tutti gli elementi centrifughi rispetto all'azione principale. Se nelle sue

opere giovanili (*La coppa del re*, *L'uccellino d'oro*, *Il grillo del focolare*) Zandonai mantiene una struttura drammaturgica tradizionale, a partire da *Melenis* e *Conchita* egli vira verso una drammaturgia più avanzata, in cui la linea dell'azione principale è spezzata dall'intrusione di scene o personaggi estranei e, in altri punti, la centralità del piano musicale dei protagonisti è sommersa in mezzo a una serie di altri piani musicali che lo incrociano o vi si sovrappongono. Esempi di diversione sono in *Melenis* la scena del rifacimento del giudizio di Paride nel bordello o anche tutte le scene dei Cristiani; in *Conchita* le molteplici scene puramente d'ambiente (per esempio praticamente tutto il Quadro II), ma anche alcune piccole scene in cui Conchita interagisce con personaggi minori (le altre lavoranti, la madre) e che diluiscono l'azione perché estranee alla linea narrativa Conchita-Mateo; similmente diversive erano in *Francesca da Rimini* la scena del fuoco greco all'inizio dell'Atto II, successivamente espunta, e ne *La via della finestra* la scena della festa contadina, espunta poi nella seconda versione. Esempi di sovrapposizione di azioni e piani musicali si hanno in *Melenis* nella grande scena del Circo, in cui dapprima il coro dei Cristiani condannati al martirio si sovrappone al coro fuori scena degli spettatori del Circo che si preparano ad assistere alle prodezze di Marzio; poi, dopo una serie di inni e danze, quando Marzio arriva in scena, appare, anche musicalmente, non come protagonista, ma come tassello di una costruzione sinfonica più grande, in cui Melenis emerge brevemente solo con un grido e una breve apparizione del tema. In *Conchita* tutta la prima metà del Quadro IV nel Baile il dialogo tra Conchita e Mateo si svolge sul sottofondo musicalmente divergente del coro degli ospiti del locale; in *Francesca da Rimini* nell'Atto II il primo vero duetto tra Paolo e Francesca è completamente travolto dalla scena della battaglia con campane e cori fuori scena, e in una prima versione esso era spezzato in due poco prima del momento culminante da un ulteriore intervento, poi tagliato, dei cori fuori scena. *La via della finestra* aveva in questo senso già anticipato la soluzione di *Giulietta e Romeo*, limitando all'essenziale, o meglio al funzionale, tanto gli interventi fuori scena quanto le azioni parallele e scene frastornanti, con la sola eccezione della favolosa caccia della Certaldi.

Tali procedimenti di decentramento dell'azione o del protagonista, o, più tardi, anche di straniamento, sono il segno distintivo della ricerca di una drammaturgia che cerca nuove vie al di fuori tanto dal tendenziale monolitismo delle strutture wagneriane quanto dalla, sempre tendenziale, concisione verdiana, ed esempi in questo senso se ne trovano in Italia già tra gli altri con Boito. Nelle opere del primo Novecento la tendenza a destrutturare il dramma dilaga e se ne trovano esempi in Schreker e Braunfels, o anche Wolf-Ferra-

ri e Montemezzi e più tardi Szymanowsky, Schoeck, Berg e Hindemith, senza dimenticare esperimenti interessanti come la *Louise* di Charpentier o *Zazà* di Leoncavallo. In Zandonai il decentramento assume spesso la funzione di far emergere in maniera prepotente dal magma caotico dell'azione, quasi come isole, le scene dei protagonisti. In *Giulietta e Romeo* egli riesce a ottenere lo stesso effetto e a non rinunciare del tutto a un parziale decentramento dell'azione, anche grazie a una narrazione piena di ellissi, senza però più ricorrere a soluzioni che potevano confondere lo spettatore e che, nonostante il loro fascino, avevano dimostrato una scarsa praticabilità sulla scena. Più che di un ritorno alla tradizione si potrebbe forse parlare di un affinamento dei mezzi compositivi attraverso la rinuncia.

In definitiva: in *Giulietta e Romeo* Zandonai aggiusta leggermente il tiro rispetto alle opere precedenti, tenendosi a distanza tanto dal dramma verista di *Conchita* quanto dal *Musikdrama* wagneriano che formava il substrato della *Francesca da Rimini*, ma senza rinunciare ad alcuno degli elementi caratteristici del suo stile, senza riavvicinarsi alla tradizione romantica più di quanto avesse già fatto in precedenza e soprattutto senza rinunciare agli influssi internazionali.

La «via della salute» cui accenna il compositore più tardi non è quindi un ritorno alla tradizione *tout court*, né lo "smarrimento" può riferirsi al dilagare di nuove tendenze musicali, cui Zandonai non chiude la porta, pur accogliendole con discernimento critico. La particolare violenza che fin dalle primissime battute caratterizza *Giulietta e Romeo* e la ricchezza di contrasti estremi appaiono quasi come un tentativo di trovare una via italiana all'Espressionismo, e modernissimo è anche l'esteso utilizzo delle percussioni, anche se l'organico è grossomodo lo stesso della *Francesca da Rimini*. Qua e là emergono anche altre influenze esterne alla tradizione musicale italiana: la scena del mercato ricorda la fiera di *Petruška*, l'intervento del Guardiano rimanda direttamente ai *Meistersinger*, la spazializzazione dei differenti eventi musicali procede direttamente in linea con quanto veniva sperimentato soprattutto nell'opera tedesca del tempo. Zandonai continua diritto per la sua strada, come ha sempre fatto, accogliendo nel suo stile le influenze che gli sono affini e allontanando ciò che non gli serve.

A cosa si riferiva allora Zandonai parlando di «clima di smarrimento»? Forse voleva esprimere qualcos'altro, qualcosa che va direttamente al cuore del suo mondo musicale.

Parte III. Coordinate della drammaturgia musicale

La drammaturgia musicale di un'opera può essere letta attraverso due coordinate, l'una secondo il genere e l'altra secondo la poetica del compositore. La prima coordinata funge da schema primario per qualsiasi struttura drammaturgica operistica e ha normalmente riflessi anche sull'organizzazione del materiale musicale, la seconda è data dal minimo comun denominatore nei soggetti scelti da un compositore e ne identifica il nucleo poetico.

Non v'è dramma senza conflitto e di conseguenza la prima coordinata, quella legata al genere operistico in sé, nasce da un conflitto o più precisamente dal gradiente tra due dimensioni dell'Essere, generalmente caratterizzate l'una dalla carenza e l'altra dalla completezza. Nelle opere del periodo romantico le due dimensioni s'identificano per esempio rispettivamente col mondo fisico e col mondo spirituale, ma esse possono assumere anche altri aspetti, come per esempio, in molte opere del Seicento, la dimensione bassa o comica e quella alta o aulica, o un generale contrasto tra le leggi egoistiche e ristrette dell'uomo e la morale divina in gran parte del Settecento oppure il contrasto tra il tempo presente e un tempo che non c'è (il passato, un futuro utopico) nelle opere di Verdi, e così via. Persino in monodrammi come *Erwartung* o *La Voix humaine* è possibile ritrovare lo schema delle due dimensioni in conflitto e quando tale differenziazione è per un motivo o per l'altro assente nel dramma, come in *Nowhere* di Feldman o in *Einstein on the Beach* di Glass, essa si realizza comunque al livello del suono o del rapporto tra il suono e la scena. Nelle opere di Zandonai la coordinata di genere si realizza tra il "qui" e il "lontano", cosicché l'appagamento resta di base irraggiungibile. Un segno di questo è il ricorso frequente alla pausa sospensiva o all'improvviso sprofondamento in lontananza proprio dei momenti culminanti, come accade in *Francesca da Rimini* subito dopo l'esplosione sonora del bacio al termine dell'Atto III o in *Giulietta e Romeo* in punti paralleli dei duetti degli Atti I e III. Lo stato della tensione verso il "lontano" è raffigurato musicalmente dal ricorso alla pulsazione sonora, con la sua sospensione armonica, il suo ritmo costante e regolare, la sua orchestrazione trasparente e scintillante. Nell'altro stato, quello del "qui", la leggerezza della pulsazione si perverte e dà luogo a ritmi ossessivi, scanditi e sghembi, dissonanze e cadenze, una strumentazione densa e spesso aspra. Eppure alla fine i due stati si rispecchiano l'un l'altro, generando anche stadi intermedi, come per esempio nelle canzoni e nelle danze.

Essendo la seconda coordinata, quella relativa alla poetica personale, variabile e non verificabile se non di volta in volta nei diversi compositori, non è possibile stabilire con assoluta certezza che essa sia sempre presente. Non si

può escludere che alcuni compositori abbiano scelto i loro soggetti operistici in modo del tutto casuale. La presenza di tale coordinata diventa più tangibile nel momento in cui il compositore può scegliersi i libretti o addirittura se li scrive da sé, ma in diversi casi fortunate coincidenze hanno fatto incontrare determinati compositori con determinati libretti anche quando la scelta era limitata. I due maggiori esempi dell'uno e dell'altro caso sono Wagner e Verdi. Il cosmo personale di Wagner, che notoriamente è autore di tutti i suoi libretti, si impernia da un lato sul binomio peccato-espiazione e dall'altro sulla figura dell'estraneo, che sia una suora che si trova a difendere il Carnevale come in *Liebesverbot*, un visionario come Rienzi, un perturbatore come Alberich, una sorta di selvaggio come Siegfried o Parsifal o qualcuno proveniente da un'altra realtà come l'Olandese o Lohengrin. Le opere di Verdi invece hanno al centro un altro binomio, ovvero la potenza impotente da un lato, ovvero il concetto che, qualunque sia la posizione del protagonista, dal buffone di corte al re, esiste sempre una potenza più grande che ostacola la realizzazione dei suoi desideri, sia essa un'associazione di nemici, Dio, l'età o il destino; e, similmente a Wagner, la figura del personaggio isolato dagli altri, che sia un emarginato, un re odiato da tutti o, come accade spesso, qualcuno tradito nel contesto familiare. Coordinate personali sono individuabili anche in molti compositori d'opera contemporanei a Zandonai, da Schreker (il suono, la promessa mancata) a Zemlinsky (il debole contro il forte) a Pfitzner (il sacrificio di sé) a Puccini (il vincolo indissolubile) a Strauss (il raggiungimento della consapevolezza)[9]. La mia teoria è *in fieri* e non è stata ancora messa alla prova su tutti i compositori, ma regge su un buon numero di casi. Mi sono chiesto di conseguenza se essa fosse applicabile anche per Zandonai e quale fosse eventualmente il *fil rouge* che univa tutte le sue opere – e l'ho trovato proprio nella parola utilizzata dal compositore a proposito di *Giulietta*: "smarrimento". Tutte le opere di Zandonai hanno al loro centro un momento in cui il protagonista o i protagonisti si trovano smarriti. «Ah, dove siamo noi?», grida Francesca nell'Atto II quando, perduta completamente nel confronto con Paolo e nell'esplosione di sentimenti a lungo soppressi, dimentica del tutto il suo ruolo e dove si trova, solo per trovarsi sempre di nuovo confrontata col sentimento che aveva cercato di sopprimere. Questa scena emblematica si trova al centro di una lunga lista di scene analoghe in cui i

[9] Potrei scrivere un intero libro analizzando secondo le due coordinate ogni singola opera di ognuno dei compositori citati, ma qui persino un elenco sommario avrebbe finito col prendere troppo spazio, mi limito perciò a questo generico accenno, che spero possa comunque risultare fruttifero per chi avesse voglia di rifletterci.

protagonisti delle opere di Zandonai si trovano d'improvviso allontanati dalla propria immagine, messi a confronto coi loro sentimenti o le loro frustrazioni più profonde e si sentono completamente disorientati, smarriti. Succede a John nel *Grillo del focolare*, laddove egli nell'Atto III cede alla paura di essere troppo vecchio per la moglie Dot e crede troppo facilmente ch'ella lo tradisca, arrivando nella sua furia quasi ad ammazzare il grillo; succede a Mateo, quando, anch'egli preda dello stesso dubbio rispetto alla sua differenza d'età con Conchita e logorato dal continuo tira e molla di lei, nella scena finale dell'opera dà sfogo alla sua frustrazione, ma stavolta sulla stessa Conchita; succede al furbo Renzo nella *Farsa amorosa*, quando, erroneamente convinto che la sua ancor più furba Lucia abbia ceduto alle lusinghe del Podestà, compie l'azione più stupida della sua vita cercando d'introdursi travestito nel letto coniugale della Podestessa, per riceverne da lei solo l'appellativo di "asino". Giosta nei *Cavalieri di Ekebù* è smarrito fin dall'inizio, ha perso la tonaca, la fede e l'amore di Anna ed è disposto a vendere l'anima al diavolo, e similmente inadeguato al mondo e pronto a morire si sente Marzio all'inizio di *Melenis*; alla fine del dramma, invece, Melenis nella sua disperazione si suicida davvero mentre la parte centrale dell'opera è occupata dall'esempio opposto dei Cristiani fermi nella fede anche di fronte al martirio. Apparentemente pronta al suicidio è anche Gabriella nella *Via della finestra*, ma si tratta in realtà di una fuga per orgoglio che la lascia piena di dubbi chiusa fuori dal nido coniugale, sorte non troppo dissimile da quella di Vestilia nel *Bacio*, anch'essa in fuga dall'uomo che in realtà scopre di amare, col tronco compiuto dell'opera che termina proprio sul momento di massimo smarrimento: «Taci cuor mio! Taci augellino! Taci, taci, taci…» E a proposito di uccellini e fughe, anche Riccardino nell'*Uccellino d'oro* è costretto a fuggire dalla patria per sottrarsi ai piani della malvagia matrigna, e se non si smarrisce davvero e supera indenne tutte le prove cui è sottoposto (tra cui anche l'improvvisa perdita della nuova sposa Rosabella, rinchiusa magicamente dalla matrigna in una «orrenda e tenebrosa fossa») è solo grazie all'aiuto dell'Uccellino – anch'egli, come le colombelle che lo accompagnano, in realtà un bimbo perduto, ovvero il fratello di Rosabella. E l'argomento dei bimbi perduti torna anche nella *Canzone dei fanciulli perduti in mare* che attraversa tutto *Il grillo del focolare*, mentre perduto in mare è anche Guiscardo alla fine della *Coppa del re*, sedotto dal canto delle sirene e smarrito al punto di dimenticare la prova per cui si è preparato per tutta l'opera, sorte tra l'altro già prefigurata nel coro lontano delle donzelle all'inizio dell'opera, in cui si narra di una fanciulla che «sulla spiaggia del mare attese invano», non udita dall'amato, fino a essere trovata morta sulla marina il giorno dopo. Anche Don Giovanni in *Una par-*

tita è tra i personaggi che si perdono proprio quando hanno quasi raggiunto l'obiettivo: dopo aver vinto al gioco tutti gli averi, la donna e la vita dell'avversario, perde tutto in una partita più grande, allorché la donna che credeva sua, la Contessa Manuela, si avvelena davanti ai suoi occhi, lasciandolo sperduto a ripeterne il canto. Ed ecco che, dalla disamina che ho appena fatto di 11 delle 13 opere di Zandonai è emerso lentamente un secondo percorso di fondo che sostiene tutte le scelte drammaturgiche del compositore, ovvero quello della fede/fedeltà, che in Zandonai risultano quasi sinonimi, secondo una poetica che credo (ma la questione necessiterebbe di un'indagine più approfondita) abbia le sue radici soprattutto nella cultura operistica tedesca – e mi riferisco al fatto che due pilastri dell'opera romantica tedesca siano il *Fidelio* e *Der Freischütz*, e che tanto la questione della fede quanto quella della fedeltà sia centrale nelle opere di Wagner, o di come il tema della fede sia assolutamente centrale nelle opere di Pfitzner e diventi fondamentale nelle ultime opere di Braunfels, mentre quello della fedeltà riappare costantemente nelle opere di Strauss, o ancora di come i due aspetti fede/fedeltà diventino intercambiabili nelle opere di Korngold, fino all'unione testuale dei due filoni nel finale di *Der singende Teufel* di Schreker, quando Lilian dice ad Amandus «tu eri il mio dio»[10]. Ma questa resta al momento un'ipotesi. Quanto a Zandonai, il tema della fedeltà coniugale o comunque di coppia risulta centrale nel *Grillo del focolare*, *Conchita*, *Una partita* e *La farsa amorosa*; assume nella *Via della finestra* e nel *Bacio* la sfumatura di una scelta tra l'attaccamento alla propria immagine e la fedeltà al sentimento profondo, che nella *Via della finestra* è anche fedeltà coniugale; diventa in *Francesca da Rimini* un problema di scelta tra fedeltà coniugale formale e fedeltà al sentimento, nella *Coppa del re*, *L'uccellino d'oro* e nei *Cavalieri di Ekebù* quasi più un problema di fede in sé stessi e in ciò che sembra impossibile, mentre in *Melenis* il problema della fedeltà nel rapporto e nei propri ideali si rispecchia in quello della fede cristiana. Le due opere che ancora mancano in ambedue le liste, *Giulietta e Romeo* e *Giuliano*, sono quelle dove l'unione dei due percorsi si realizza al massimo grado. In *Giuliano* il dubbio e lo smarrimento giocano un ruolo di primissimo piano e investono tutti i campi possibili, dal dubbio in sé stesso con conseguente volontà di morte al dubbio sulla fedeltà coniugale a quello di essere maledetto (tra l'altro con lo scatenarsi di una tempesta tanto interiore quanto esteriore, come in *Giulietta e Romeo*), e tutto il percorso si risolve nella fede e in Cristo. In *Giulietta e Romeo* la fedeltà coniugale non

[10] Franz Schreker, *Der singende Teufel*, Akt IV, Letztes Bild.

viene mai scossa neppure dal minimo dubbio (perché, ricordiamolo, Romeo e Giulietta sono già segretamente sposati all'inizio dell'opera), mentre fin dall'Atto I Romeo proclama ideali cristiani di non violenza, nominando anche espressamente "Cristo Gesù". Eppure anche Romeo ha un momento di smarrimento quando, contrariamente a tutti i suoi ideali, si lascia provocare dal fratello dell'amata, Tebaldo, a tal punto da ucciderlo in un accesso d'ira, deve per questo fuggire da Verona e lontano dal suo cuore apprende la notizia della morte di Giulietta. Ciò che segue, la cavalcata di Romeo in una tempesta (tanto esteriore quanto interiore) per tornare a casa, da Giulietta, alla fonte del suo sentimento e del suo stesso essere, è davvero un ritrovare la "via della salute" in un "momento di smarrimento" e rappresenta anche musicalmente un concentrato di tutto quanto esposto fin qui.

Parte IV. La via nella tempesta

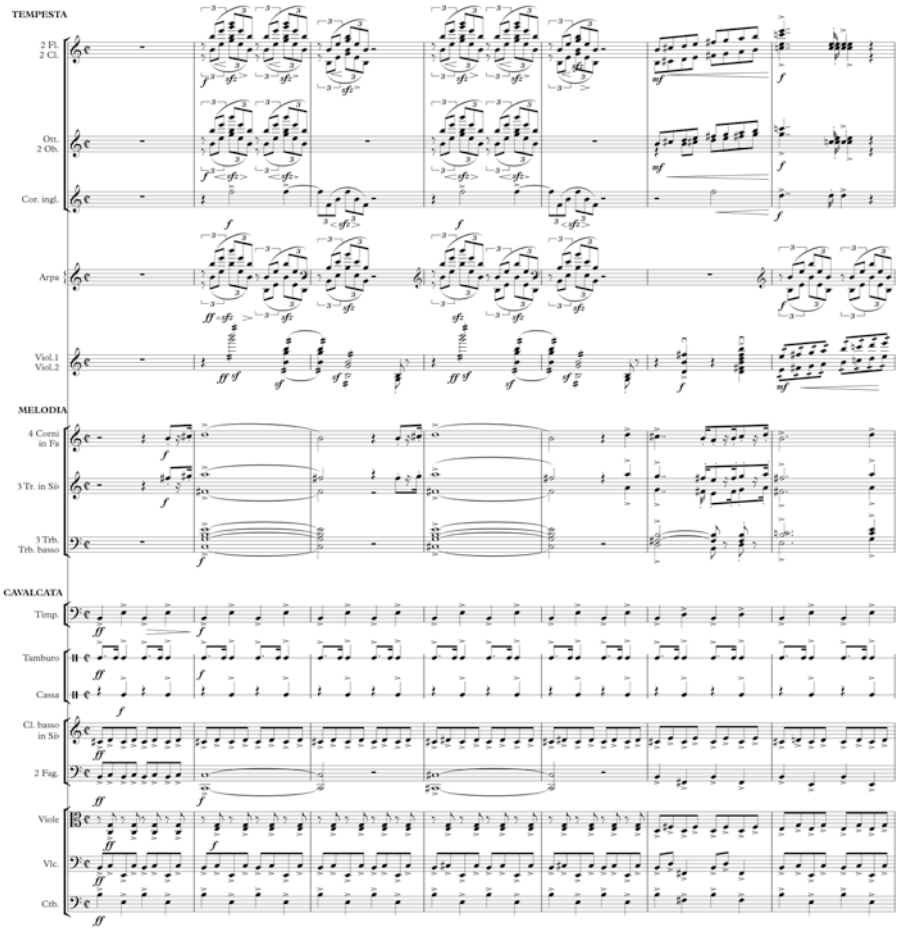
L'Intermezzo dell'Atto III, o Cavalcata, è strutturato in un'introduzione di 25 battute, in cui vengono esposti i tre pilastri della composizione (cavalcata, tempesta e linea melodica), seguita da 7 sezioni numerate. Rifacendosi grossomodo al testo cui di volta in volta si riferisce la linea melodica, la struttura potrebbe essere riassunta così:

- Introduzione (battute 1-25, Allegro deciso): «Urla tempesta!»;
- Sezione 1 (26-53): «Pianto non ho»;
- Sezione 2 (54-93): «Giulietta mia!» (coro fuori scena);
- Sezione 3: (94-115, Lo stesso tempo ma più calmo) «Morrei, morrei starne lontano»;
- Sezione 4 (116-141): «Un solo bacio!»;
- Sezione 5 (142-161): «Morta! Morta!»;
- Sezione 6 (162-182, Lo stesso tempo – Più lento – rallentando): culmine;
- Sezione 7 (183-208, 1° Tempo – Più lento – Più lento ancora): epilogo.

Pur non trattandosi di un vero e proprio genere musicale, la *Cavalcata* ha un numero sufficiente di precedenti nella letteratura musicale ottocentesca da farne una sorta di *topos* musicale – in particolare due esempi, l'episodio *La course à l'abîme* de *La damnation de Faust* di Berlioz, che serve da modello per diverse cavalcate infernali successive, come per esempio le varie messe in musica della *Lenore* di August Bürger, tra cui la Quinta Sinfonia di Joachim Raff, e (naturalmente) la *Cavalcata delle Valchirie*. Un tratto in comune a tutti gli esempi è la presenza persistente di una figura ritmica in sottofondo che

rappresenta la cavalcata, per esempio in Berlioz la figura ♪♪♪ inizialmente in ***mf***, la cui cadenza è ulteriormente scandita dalle semiminime in pizzicato dei violoncelli e dei contrabbassi, o in Wagner la figura ♪.♪♪ in staccato ai tre fagotti e a quattro corni alternati a due a due, tutti inizialmente in ***p***. Alla figura ritmica si contrappone sempre una linea melodica, talvolta aperta e quasi indecisa come la nenia dell'oboe solo in ***p*** nell'episodio di Berlioz, talaltra chiusa e ben scandita come il tema delle Valchirie, inizialmente in ***f*** a due corni e alla tromba bassa. A questi due elementi si aggiungono poi nel caso di Berlioz, oltre al dialogo in recitativo tra Faust e Mefistofele, altri episodi via via sempre più violenti, come per esempio un coro di soprani fuori scena che intonano una preghiera terminando con un grido o interventi scomposti e sempre più frequenti di fagotti, tromboni e oficleide, portando nel finale a un lungo crescendo in cui diversi altri episodi orchestrali si sommano fino a culminare in un ***ff*** a piena orchestra. Nel caso di Wagner, oltre ai vari richiami e dialoghi delle Valchirie, si aggiunge un ulteriore strato musicale, quello della tempesta con cui si apre l'atto, rappresentata da tremoli in quasi tutti i legni dall'ottavino al clarinetto basso e in raffiche ascendenti e discendenti nei violini e nelle viole, inizialmente in ***ff***, poi in ***f***.

Orbene, pur riprendendo nella sua *Cavalcata* la costruzione formale stratificata con figura ritmica, melodia e tempesta e introduzione di altri episodi tra cui un coro fuori scena, Zandonai comincia in maniera inusitata, con quattro battute percussive in ***ff*** di timpani, tamburo e grancassa col sostegno di fagotto e clarinetto basso più gli archi bassi, che conferiscono alla figura ritmica della cavalcata un'ulteriore profondità di suono. Il battito è formato da tre strati principali: il ritmo di semiminime dei timpani, tutto scandito su quinte e occasionalmente su quarte; il ritmo puntato del tamburo e i colpi di grancassa sui levare in ogni battuta. Alla cavalcata si sovrappone la tempesta, folate di vento nei legni (flauti con ottavino e oboi, riecheggiati poi dal corno inglese), improvvisi silenzi e poi grandi scariche cromatiche discendenti nei legni in cui intervengono anche celesta triangolo e tam-tam (lampo e tuono). In questo caos infernale si staglia in ***ff***, sparata a pieno volume da tutti gli ottoni con aggiunta iniziale anche del fagotto, la melodia, unico elemento lineare, che riprende il grido disperato di Romeo: «Urla, tempesta! Sii tu il mio cuor dannato che invoca il nome suo, ora ch'è morta…» [Es. 6].



Es. 6. Atto III, sez. [31], *Intermezzo*.

La melodia resta aperta e inizialmente sembra guidare l'intero percorso musicale, ma lentamente comincia a soccombere alla tempesta e già dal numero 1 sembra quasi cambiare direzione con le folate di vento. L'ambito armonico della melodia, preso di per sé, si orienterebbe sempre intorno al Si minore, e così fa inizialmente anche l'intera armonia dell'Introduzione, pur con perpetue oscillazioni nell'area di Do maggiore; tuttavia proprio dal numero 1, mentre la melodia cerca di reggere il timone bloccandosi però nella sua parte centrale sempre sugli stessi suoni, senza trovare una direzione o una curva, l'armonia comincia a farsi indipendente vagando su altre tonalità

(inizialmente per esempio il La minore) e riavvicinandosi al Si minore solo indirettamente. Quando finalmente appare la settima di dominante la risoluzione avviene dapprima su un accordo per quarte DO#-FA#-SI-MI, che sfuma poi su un accenno di Si maggiore (con nona) per approdare ad una settima sul secondo grado, che però scivola di nuovo sul La, stavolta maggiore. La sezione culmina su un accordo che enarmonicamente è una settima diminuita e prepara l'avvento del Mi maggiore, gettando un ponte verso lo sviluppo successivo. A partire dal numero 2 della partitura la tempesta si fa molto più intensa e furiosa di prima, con frequenti interventi di tam-tam, celesta, arpa, triangolo e lunghissime folate ascendenti. Il percorso della melodia sbocca dapprima su una settima diminuita sul SOL#, poi si blocca e per sequenza rifà lo stesso percorso portandosi un grado sopra (settima diminuita sul LA#) e poi con sequenza abbreviata ancora un grado sopra. La melodia bloccata sfocia nel Coro fuori scena, che quindi non forma un episodio a sé stante come nell'episodio di Berlioz ma diventa una sorta di proseguimento della melodia nella tempesta, laddove l'intero ambiente sconvolto sembra gridare «Giulietta mia!». Coerentemente, nel finale della sezione, poco prima del numero 3, i legni che prima riproducevano le folate di vento e i lampi della tempesta partecipano alla melodia, con un ulteriore incremento della tensione, mentre l'intero percorso armonico sfocia sul Mi maggiore. Nella sezione contrassegnata dal numero 3 cavalcata e tempesta retrocedono gradualmente sullo sfondo, finché della cavalcata resta solo il battito regolare nei violoncelli e contrabbassi. La linea melodica della disperazione s'interrompe e diventa ricordo, la melodia passa ai legni e poi agli archi, trombe e corni scompaiono verso lo sfondo con movimenti indistinti per poi restare solo quasi come sommovimenti dell'aria, mentre ai flauti oboi e clarinetti, fino a poco prima impegnati nella tempesta, compare un'ampia melodia sostenuta dagli arpeggi di arpa e violini, derivata direttamente dal duetto d'amore del primo atto, che corrisponde alle parole di Romeo: «I vostri occhi soavi valgono più che cento spade. E morrei, morrei starne lontano» – laddove nel «morrei, morrei» la melodia passa ai secondi violini e alle viole. Incapace di trovare un varco di fronte a sé la melodia torna indietro, nel passato. Lo sprofondamento nella memoria è estraneo a tutte le cavalcate storiche e risponde a un nuovo sentimento del tempo, tipicamente novecentesco, in cui un passato perduto diventa non solo rimpianto, ma rivive come se fosse presente e attuale – un sentimento esplorato molte volte da Zandonai, ma in particolare nella *Primavera in Val di Sole,* e che si riallaccia tanto alla poetica di Wagner quanto, più sotterraneamente, a quella di Mahler, anche se eventuali collegamenti tra Zandonai e Mahler sono ancora tutti da stabilire. Anche il battito della

cavalcata infine scompare (numero 4) e violoncelli e contrabbassi passano gradualmente alla melodia, che adesso riprende il momento del duetto in cui le voci di Romeo e Giulietta per la prima volta s'intrecciano. Proprio quando la melodia, ora rafforzata dai legni, sta per arrivare al culmine, appare un'acciaccatura che rimanda al grido «Morta! Morta!», e con l'acciaccatura riappare in sottofondo la tempesta. L'armonia del passaggio pur avendo accennato a un Re minore, sostanzialmente respinge quella tonalità fuori dalla visuale e gravita inizialmente attorno al La maggiore tendendo però in maniera sempre più spiccata verso il Sol maggiore (sottodominante del Re) per completare il giro su un Mi minore in corrispondenza della ripresa di coscienza con l'apparizione dell'acciaccatura nella linea melodica. Sullo strascico del suono tenuto dopo l'acciaccatura riappaiono a intermittenza, in corrispondenza del numero 5, gli elementi che erano stati banditi dalla consapevolezza nella sezione precedente, la tempesta, la cavalcata e la linea melodica della disperazione agli ottoni, con ripresa anche del coro fuori scena, che però canta solo «Giulietta! Giulietta!» piantato su un MI-DO#, mentre la linea degli ottoni ripete sempre lo stesso frammento melodico ascendendo però gradualmente dal SOL al LA#. Nel punto culminante, corrispondente al numero 6 in partitura, mentre tanto la cavalcata quanto la tempesta subiscono un incremento sonoro e ritmico, con intervento anche di piatti, triangoli e tam-tam, il frammento della linea melodica, che semplicemente vagava armonicamente qua e là, si blocca su una sequenza di suoni (SI-DO#-RE# ai corni, tromboni e tromba bassa, armonizzati di volta in volta differentemente dalle trombe ma sempre con un orientamento verso la zona del LA) e tutto culmina su un accordo di settima di dominante sul MI ribattuto otto volte a piena orchestra, che però non risolve e si trasforma in una triade di Mi minore cui si sovrappone una sorta di grido orchestrale ai legni, violini e viole, una linea discendente che nei primi violini dal RE#^{6} discende in tre battute di tre ottave fino al MI^{3}, portando all'accordo conclusivo della sezione, un'altra settima di dominante ma sul DO. La linea melodica si è spezzata definitivamente e nell'epilogo ne restano solo dei frammenti sparsi, mentre nelle dieci battute successive la cavalcata prosegue ancora in *ppp* e la tempesta si allontana fino a un tuono lontanissimo. Nell'ultimissima parte (*Più lento*) della melodia non resta più niente, si hanno giusto resti sparsi della cavalcata, piccoli rulli come di tuono e riverberi negli archi al ponticello e occasionali lampi nei legni soli (oboe, corno inglese, clarone), che riportano alla mente la tempesta del Rigoletto, pur non essendo un'esatta citazione, mentre ai clarinetti nel registro basso e ai contrabbassi risuona ancora la triade di Si maggiore, quasi come un resto di ciò che è stato. Da questa completa oscurità emerge negli archi prima

un suono tenuto, un accordo di Re♭ maggiore con settima, un altro mondo rispetto a tutte le aree della Cavalcata e un semitono sotto rispetto al Re minore su cui si spengono i due amanti nel finale – poi una linea ascendente ai violoncelli basata sui suoni FA e DO, che nel quadro successivo si apre alla melodia della Romanza di Romeo. Romeo ha ritrovato la via verso Giulietta – e verso sé stesso.

Nel Finale scritto successivamente per la Cavalcata, molto più spettacolare e violento, nonostante la ripresa in fortissimo della linea melodica agli ottoni il principio resta lo stesso: dopo poche battute la melodia si blocca sul rapporto armonico di tritono tra una triade di Mi minore e una di Si♭ maggiore e culmina su un accordo di settima di quarta specie DO-MI-SOL-SI, di per sé non particolarmente dissonante ma talmente al di fuori dal contesto precedente da risultare di una violenza deflagrante, come un muro contro cui si spezza tutto, cui segue una pausa generale. Dal silenzio riemerge in *sf* e poi *pp* il DO delle viole, come un naufrago dopo la catastrofe.

Zandonai non si limita qui a raccontare musicalmente un episodio della storia dei due amanti, ma simbolicamente compie lo stesso percorso di Romeo e con la linea melodica che cerca la sua via attraverso la tempesta traccia il suo personale percorso compositivo, la sua «via della salute» in mezzo al caos e allo smarrimento di nuovo verso il cuore della sua personale espressione musicale, di ciò che per lui è il melodramma.

Bibliografia essenziale

«Annali del teatro italiano», 2 voll., Milano 1901-1921.
«Musica d'oggi. Rassegna internazionale bibliografica e di critica», Milano 1919-1920.
«Neue Zeitschrift für Musik», LXXXVI-LXXXIX, 1919-22.
S. Procida, *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai al 'Costanzi' di Roma*, «Il Mezzogiorno», 15 febbraio 1922.
"Giulietta e Romeo" di Zandonai a Roma, «Corriere della Sera», 15 febbraio 1922.
C.M. Gruber, *Opern-Uraufführungen: Komponisten aus Deutschland (der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik), Österreich und der Schweiz, 1900-1977*, Wien 1978.
B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai,* Trento 1978.
H. Sachs, *Musica e Regime*, Milano 1995.
Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento, Atti del 4° Convegno Internazionale *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* (Locarno, Biblioteca cantonale, 23-24 maggio 1998) a cura di J. Maehder, L. Guiot, Milano 2005.
M. Ross Griffel, *Operas in German: A Dictionary*, 2 voll., Lanham 2018.
P. Isotta, *Ovidio e la musica*, Venezia 2018.
E. Bousquet, *Le "Giulietta e Romeo" de Riccardo Zandonai: une création nationaliste en ordre de marche*, «Revue LISA/LISA e-journal», IX, 2, 2011, pp. 68-77, https://doi.org/10.4000/lisa.4733 (ultima consultazione: 15/09/2023).
M. Carpegna, *La Musica e il fascismo. I compositori del duce*, «QuotidianPost.it», 13 febbraio 2019, https://www.quotidianpost.it/la-musica-e-il-fascismo/ (ultima consultazione: 20/10/2023).
Accenting the Classics: Editing European Music in France, 1915-1925, a cura di D. Mawer *et alii*, Rochester 2023.

Elenco opere coeve a *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai[11]

1919

Eugen d'Albert	*Revolutionshochzeit*	Leipzig, Neues Stadttheater	26 ottobre 1919
Arturo Berutti	*Los Héros*	Buenos Aires, Teatro Colón	23 agosto 1919
Armand Bolsène	*Les Charmettes*	Monte Carlo, Opéra	14 febbraio 1920
Jan Brandts-Buys	*Micarême*	Wien, Etablissement Ronacher	14 novembre 1919
Fernand Brumagne	*L'Invasion*	Bruxelles, La Monnaie	20 ottobre 1919
Ezio Camussi	*I fuochi di San Giovanni*	Milano, Dal Verme	27 marzo 1920
Alfred Bruneau	*Le Roi Candaule*	Paris, Opéra-Comique	1° dicembre 1920
Joaquín Cassadó	*Le monjo negre*	Barcelona, Liceu	13 gennaio 1920
Rui Coelho	*Crisfal*	Lisbona, San Carlos	29 novembre 1920
Henri Contesse	*Conchita*	Tourcoing, Grand Théâtre	28 novembre 1919
Josephine Crew Aylwin	*The Strike*	San Francisco, Musical Club	30 dicembre 1919
Vincenzo Davico	*La dogaressa*	Monte Carlo, Opéra	26 febbraio 1920
Karl Heinrich David	*Aschenputtel*	Basel, Stadttheater	1921
Victor Dolidze	*Keto y Kote*	Tbilisi, Opera	11 dicembre 1919
Albert Dupuis	*La Barrière*	Verviers, Grand-Théâtre	20 febbraio 1920
Max Ettinger	*Judith*	Nürnberg, Stadttheater	24 novembre 1921
Henri Février	*La Damnation de Blanche-fleur*	Monte Carlo	08 marzo 1920
Giovanni Fronte	*Cola Pesce*	Messina, Mastroieni	17 dicembre 1919

[11] Per i criteri di scelta rimando alla nota 3 del saggio.

Costantino Gaito	*Fior di neve*	Buenos Aires, Teatro Colón	03 agosto 1922
Nicholas Gatty	*Prince Ferelon*	London, F. Etlinger Opera School	26 novembre 1919
Luigi Gazzotti	*Lo zingaro cieco*	Monza, Teatro Storchi	02 febbraio 1921
Paul Richard Gläser	*Das Kirchlein am See*	Altenburg, Landestheater	30 aprile 1922
Raoul Gunsbourg	*Satan*	Monte Carlo	20 marzo 1920
Henry Kimball Hadley	*Cleopatra's Night*	New York, Metropolitan	31 gennaio 1920
Robert Heger	*Ein Fest zu Haderslev*	Nürnberg, Stadttheater	12 novembre 1919
Paul Hindemith	*Mörder, Hoffnung der Frauen*	Stuttgart, Stadttheater	06 aprile 1921
Lili Huttenstrasser-Scheidl	*Legende vom Brunnen der brennenden Herzen*	non rappresentata	-
Tadeusz Joteyko	*Grajek*	Warszava, Teatr Wielki	23 novembre 1919
Alfrēds Kalniņš	*Banuta*	Riga, LNO	29 maggio 1920
Hugo Kaun	*Der Fremde*	Dresden, Staatsoper	24 febbraio 1920
Ruggero Leoncavallo	*Edipo Re* (completato da Giovanni Pennacchio)	Chicago, Auditorium Theatre	13 dicembre 1920
Franco Leoni	*Falene*	Milano, Filodrammatici	02 gennaio 1920
Franco Leoni	*Le baruffe chiozzotte*	Milano, Filodrammatici	02 gennaio 1920
Franco Leoni	*La terra del sogno*	Milano, Filodrammatici	10 gennaio 1920
Louis Maingueneau	*Ninon de Lenclos*	Rouen	Gennaio 1920
Luigi Mancinelli	*Sogno d'una notte d'estate*	Roma (solo frammenti)	1922
Alfredo Manini	*Grand guignol lirico* (*Fascino; Sidda; Passa la ronda!; Plenilunio*)	Parma, Teatro Reinach	30 settembre 1919
Albert Mattausch	*Graziella*	Magdeburg, Stadttheater	14 dicembre 1919
Jānis Mediņš	*Uguns un nakts (Fuoco e notte)*	Riga, LNO	26 maggio 1921

Gustav Mraczek	*Ikdar*	Dresden, Staatsoper	24 gennaio 1921
Mihály Nádor	*Donna Anna*	Budapest, Operaház	27 gennaio 1920
Albert Noelte	*François Villon*	Karlsruhe, Hoftheater	20 maggio 1920
Max von Oberleitner	*Cäcilie*	Hamburg, Stadttheater	09 aprile 1919
Elisabetta Oddone	*A gara con le rondini*	Milano, Teatro Lirico	26 gennaio 1920
Otakar Ostrčil	*Legenda z Erinu*	Brno, Národní divadlo	16 giugno 1921
Aldo Ottolenghi	*Pamperos*	Milano, Teatro Carcano	04 dicembre 1919
Viktor Parma	*Zlatorog*	Ljubljana	17 marzo 1921
Arrigo Pedrollo	*La veglia*	Milano, Filodrammatici	02 gennaio 1920
Alessandro Peroni	*La beffa*	Gallarate, Teatro Condominio	10 dicembre 1919
Sergej Prokof'ev	*Ljubov k trëm apel'sinam (L'amore delle tre melarance)*	Chicago, Auditorium Theatre	30 dicembre 1921
Alessandro Ravelli	*Vampa*	Bergamo, Donizetti	13 settembre 1919
Marcel Samuel-Rousseau	*Tarass Boulba*	Paris, Théâtre Lyrique du Vaudeville	22 novembre 1919
Antonio Savasta	*Galatea*	Catania, Bellini	21 aprile 1920
Robert Stolz	*Die Rosen der Madonna*	Wien, Rolandbühne	1° marzo 1920
Claude Terrasse	*Le Mufti*	Monte Carlo, Opéra	10 aprile 1919
Édouard Trémisot	*L'Épave*	Lyon, Grand-Theâtre	17 dicembre 1920
Franco Vittadini	*Anima allegra*	Roma, Costanzi	15 aprile 1921
Karel Weis	*Lešetinský kovář (Il fabbro Lešetin)*	Praha, Národní divadlo	1920
Paul Weißleder	*Das Freimannskind*	Leipzig, Neues Stadt-theater	28 settembre 1920
Egon Wellesz	*Die Prinzessin Girnara*	Frankfurt a. M & Han-over	14 maggio 1921
Albert Wolff	*L'Oiseau bleu*	New York, Metropolitan	27 dicembre 1919

1920

Giuseppe Baroni	*La castellana*	Borgo S. Donnino	19 maggio 1920
Paul Bastide	*Monsieur de Pourceaugnac*	Strasbourg, Opéra	05 febbraio 1921
Edoardo Berlendis	*Il pastore*	Bergamo, Donizetti	07 settembre 1920
Marcel Bertrand	*Sainte Odile*	Paris, Opéra-Comique	05 novembre 1923
Julius Bittner	*Die Kohlhaymerin*	Wien, Operntheater	09 aprile 1921
Lukas Böttcher	*Salambo*	Altenburg, Landestheater	1° maggio 1920
Louis-François Bourgoin	*L'île d'amour*	Avignon, Théâtre	Gennaio 1921
Walter Braunfels	*Die Vögel*	München, Staatsoper	30 novembre 1920
Renato Brogi	*Isabella Orsini*	Firenze, Politeama	24 aprile 1920
Julián Carrillo	*Xúlitl*	non rappresentata	-
Oscar von Chelius	*Magda Maria*	Dessau, Friedrich-Theater	28 novembre 1920
Nicoló Chiodi	*La schiava bianca*	Brescia, Sociale	27 novembre 1920
Walter Courvoisier	*Die Krähen*	München, Nationaltheater	28 aprile 1921
Marino Cremesini	*Janko*	Rovigo	17 ottobre 1921
Isidore De Lara	*Le Trois mousquetaires*	Cannes, Casino Municipal	03 marzo 1921
Albert Dupuis	*La Délivrance*	Lille	1921
August Enna	*Komedianter*	København, Kongelige Teater	08 aprile 1920
Theodor Erler	*Monsieur Herkules*	Plauen, Stadttheater	18 aprile 1920
Beniamino Fonte	*Una partita a scacchi*	Reggio Emilia, Municipale	17 giugno 1920
Clemens von Franckenstein	*Li-Tai-Pe*	Hamburg, Stadttheater	02 novembre 1920
Nicholas Gatty	*The Tempest*	London, Old Vic	27 aprile 1922

Luigi Gazzotti	*Procella*	Viareggio, Nuovo Politeama	02 settembre 1920
Paul Graener	*Schirin und Getraude*	Dresden, Staatstheater	28 aprile 1920
Jesús Guridi	*Amaya*	Bilbao, Teatro Arriaga	22 maggio 1920
Claude Haydon	*Paolo and Francesca*	Melbourne	1920
Paul Hindemith	*Das Nusch-Nuschi*	Stuttgart, Stadttheater	06 aprile 1921
Georges Hüe	*Dans l'Ombre de la cathédrale*	Paris, Opéra-Comique	07 dicembre 1921
Lili Huttenstrasser-Scheidl	*Die Tänzerin von Schemacha*	non rappresentata	-
Leo Kahler	*Die lombardische Schule*	Nürnberg, Stadttheater	12 aprile 1921
Erich Wolfgang Korngold	*Die tote Stadt*	Hamburg e Köln	04 aprile 1920
Hugo Leichtentritt	*Der Sizilianer*	Freiburg i.B., Städtische Bühnen	28 maggio 1920
Gian Francesco Malipiero	*3 commedie goldoniane*	Darmstadt, Landestheater	24 marzo 1926
Henri Marteau	*Meister Schwalbe*	Plauen, Stadttheater	Gennaio 1921
Wilhelm Mauke	*Thamar*	Stuttgart, Landestheater	26 ottobre 1922
Henri Moret	*Lorenzaccio*	Paris, Opéra-Comique	19 maggio 1920
Giuseppe Mulè	*La monacella della fontana*	Trieste, Teatro Verdi	17 febbraio 1923
Oskar Nedbal	*Sedlák Jakub*	Brno, Národní divadlo	16 agosto 1922
Max von Oberleitner	*Das Heidentor*	Wien, Carltheater	1920
Max d'Ollone	*Les Uns et les autres*	Paris, Opéra-Comique	06 novembre 1922
Mikas Petrauskas	*Eglė žalčių karalienė* (*The Serpent Queen*)	Boston	30 maggio 1924
Montague Phillips	*The Rebel Maid*	London, Empire	12 marzo 1921
Lily Reiff	*Pucks Liebeslied*	Coburg, Landestheater	1° aprile 1920
Ludovico Rocca	*La morte di Frine*	Milano, La Scala	24 aprile 1937

Cyril Rootham	*The Two Sisters*	Cambridge	14 febbraio 1922
Max Steidel	*Walpurgisnacht*	Karlsruhe, Landestheater	14 giugno 1921
Siegfried Wagner	*Der Schmied von Marienburg*	Rostock, Städtische Bühnen	16 dicembre 1920
Waldemar Wendland	*Peter Sukoff*	Basel, Stadttheater	17 marzo 1921
Albert Ziegler-Strohecker	*Die schelmische Gräfin*	Heidelberg, Stadttheater	05 aprile 1921
Hermann Zilcher	*Doktor Eisenbart*	Leipzig	1921

1921

Emil Ábrányi	*Ave Maria: Májusi Intermezzo*	Budapest, Nápsinház	25 febbraio 1922
Henryk Adamus	*Rey w Babinie*	Warszawa, Teatr Wielki	15 marzo 1922
Franco Alfano	*La leggenda di Sakùntala*	Bologna, Teatro Comunale	10 dicembre 1921
Curt Beilschmidt	*Der schlaue Amor*	Leipzig	Giugno 1921
August de Boeck	*La Route d'emeraude*	Gent	23 febbraio 1921
Ludovic Bouserez	*La Carmagnole*	Nantes, Théâtre d'Art	1922
Ugo Casalis	*La fonte gaia*	Milano, Dal Verme	04 dicembre 1922
Karl Clement	*Trillby*	Budapest, Nápsinház	Luglio 1922
Marc Delmas	*Camille*	Paris, Opéra-Comique	11 ottobre 1921
Ernő Dohnányi	*A vajda tornya*	Budapest, Király Operaház	18 marzo 1922
Carl Ehrenberg	*Anneliese*	Düsseldorf, Tonkünstlerfest	Giugno 1922
Jean Paul Ertel	*Santa Agata*	Berlin (eseguiti solo frammenti in concerto)	1923
Luigi Ferrari-Trecate	*Ciottolino*	Roma, Teatro dei Piccoli di Podrecca	08 febbraio 1922

Beniamino Fonte	*La Lucania*	Carpi, Comunale	04 settembre 1921
Carl Futterer	*Der Geiger von Gmünd*	Basel, Stadttheater	18 maggio 1921
Hans Gál	*Die heilige Ente*	Düsseldorf, Stadttheater	29 aprile 1923
Giuseppe Gallignani	*In alto*	Trieste, Politeama Rossetti	08 novembre 1921
Paul Gautier	*Le Lion amoureux*	Nice, Casino Municipal	07 aprile 1922
Armin Haag	*Die gepanzerte Braut*	Coburg, Landestheater	27 aprile 1922
Reynaldo Hahn	*La Colombe de Buddha*	Cannes, Opéra	21 marzo 1921
Rudolf Hartung	*Johannisfest*	Braunschweig, Landes-theater	25 dicembre 1921
Paul Hindemith	*Sancta Susanna*	Frankfurt a. M., Oper	26 marzo 1922
Jacques Ibert	*Persée et Andromède*	Paris, Opéra	15 maggio 1929
Leoš Janáček	*Káťa Kabanová*	Brno, Národní divadlo	23 novembre 1921
Friedrich Albert Köhler	*Die Hochzeit*	Rudolstadt, Landestheater	Marzo 1921
Arthur Küsterer	*Casanova*	Stuttgart, Landestheater	02 maggio 1921
Alfred Lorentz	*Liebesmacht*	Karlsruhe, Landestheater	29 gennaio 1922
Colin Macleod Campbell	*Thais and Talmaae*	Manchester	13 settembre 1921
Gian Francesco Malipiero	*San Francesco d'Assisi*	Perugia, Sagra Musicale Umbra	22 settembre 1949
Pietro Mascagni	*Il piccolo Marat*	Roma, Costanzi	02 maggio 1921
Renzo Massarani	*La vittoria*	non rappresentata	-
Albert Mattausch	*Esther*	Kiel, Stadttheater	09 dicembre 1921
José Mauri	*La esclava*	La Havana	06 giugno 1921
Vincenzo Michetti	*La Grazia*	Roma, Teatro Costanzi	30 marzo 1923
Domenico Monleone	*Il Mistero*	Venezia, Fenice	07 maggio 1921

Franz Neumann	*Beatrice Caracci*	Brno, Národní divadlo	29 aprile 1922
Giacomo Orefice	*Il castello del sogno*	non rappresentata	-
Erich Prager	*Hans Störrich*	Eisenach	06 agosto 1921
Alex Presuhn	*Der Geiger von Gmünd*	Stuttgart, Landestheater	1921
Rolf Rueff	*Doktor Eisenbart*	Kiel, Stadttheater	1921
Franz Schmidt	*Fredigundis*	Berlin, Staatsoper	19 dicembre 1922
Othmar Schoeck	*Venus*	Zürich, Festspiele	10 maggio 1922
Bernhard Sekles	*Die Hochzeit des Fauns*	Wiesbaden, Staatstheater	1° dicembre 1921
Charles Silver	*La Mégère apprivoisée*	Paris, Opéra	30 gennaio 1922
Bruno Stein	*Die Hochzeit der Prinzessin Vieleitel*	Göttingen, Stadtheater	Giugno 1921
Kurt Stiebitz	*Der Tanz der Maja*	Göttingen, Stadttheater	26 maggio 1922
Richard Stiebitz	*Varuna*	Göttingen, Stadttheater	26 maggio 1922
Ernst Viebig	*Nacht der Seelen*	Aachen, Stadttheater	19 maggio 1922
Heitor Villa-Lobos	*Malazarte*	Perduta	-
Max Volland	*Brunnenzauber*	Bremerhaven	1922
Max Wolff	*Frau Berthes Vespergang*	Nürnberg, Stadttheater	16 giugno 1921
Riccardo Zandonai	*Giulietta e Romeo*	Roma, Costanzi	14 febbraio 1922
Jan Evangelista Zelinka	*Dceruška hostinského (La figlia dell'oste)*	Praha, Národní divadlo	24 febbraio 1925
Alexander Zemlinsky	*Der Zwerg*	Köln, Staatstheater	28 maggio 1922

1922

Eugen d'Albert	*Mareike von Nymwegen*	Hamburg, Stadttheater	31 ottobre 1923
Georgi Atanasov	*Zapustyalata vodenitsa (Il mulino abbandonato)*	Sofia, Naroden teatar	31 marzo 1923
Alfred Bachelet	*Quand la Cloche sonnera*	Paris, Opéra-Comique	06 novembre 1922
Waldemar von Baussnern	*Satyros*	Basel, Stadttheater	Gennaio 1923
Alban Berg	*Wozzeck*	Berlin, Staatsoper	14 dicembre 1925
Rutland Boughton	*Alkestis*	Glastonbury Festival	26 agosto 1922
Lucien Chevaillier	*Miette Lacmel*	Strasbourg, Opéra	1° dicembre 1923
Osvald Chlubna	*Alladina a Palomid*	Brno	31 gennaio 1925
Carlo Damiani De' Giannetti	*Lea*	Milano, Verdi	24 novembre 1922
Victor Dolidze	*Leila*	Tbilisi	1922
Stefano Donaudy	*La Fiamminga*	Napoli, San Carlo	25 aprile 1922
Luigi Ferrari-Trecate	*Pierozzo*	Alessandria, Dinzi	15 settembre 1922
Alberto Franchetti	*Glauco*	Napoli, San Carlo	04 aprile 1922
Josef Bohuslav Foerster	*Srdce (Il cuore)*	Praha, Národní divadlo	15 novembre 1923
Carl Futterer	*Don Gil von den grünen Hosen*	Freiburg i.B., Städtische Bühnen	10 dicembre 1922
Luigi Gazzotti	*Il campanaro di Camalò*	Modena, Teatro Storchi	02 dicembre 1922
George Gershwin	*Blue Monday*	„George White's Scandals"	28 agosto 1922
Hans Ewald Heller	*Messalina*	Praha	1928?
Alfred Hill	*Auster*	Melbourne	Marzo 1935
Gustav Holst	*The Perfect Fool*	London, Covent Garden	14 maggio 1923
Robert Konta	*Jugunde*	Praha, Státni opera	13 settembre 1922

Ernst Křenek	*Die Zwingburg*	Berlin, Staatsoper	20 ottobre 1924
Felice Lattuada	*La Tempesta*	Milano, Dal Verme	23 novembre 1922
Armas Launis	*Aslak Hetta*	Helsinki, Finlandia Hall (concerto)	Marzo 2004
Gian francesco Malipiero	*L'Orfeide*	Düsseldorf, Staatsoper	11 maggio 1925
Léo Manuel	*Le fakir de Bénarès*	Paris, Théâtre Mogador	20 aprile 1922
Juan Bautista Massa	*Tucumán*	Rosario, Teatro El Círculo	1922
Juan Bautista Massa	*L'Evaso*	Rosario, Teatro El Círculo	23 giugno 1922
Renzo Massarani	*Noi due*	Incompleta (manca il 3° atto)	-
Albert Mattausch	*Die Jassabraut*	Magdeburg, Stadttheater	17 ottobre 1922
Jan Mediņš	*Dievi un cilvēki (Dèi e uomini)*	Riga, LNO	22 maggio 1922
Aarre Merikanto	*Juha*	Lahti, Music College	28 ottobre1963
Geoffrey Molyneux Palmer	*Sruth na Maoile (Le acque di Moyle)*	Dublin, Gaiety Theatre	25 luglio 1923
Henryk Opieński	*Maria*	Poznań, Teatr Wielki	27 aprile 1923
Jaume Pahissa	*Marianela*	Barcelona, Teatro Novedades	31 marzo 1923
Bernhard Paumgartner	*Das heiße Eisen*	Salzburg, Stadttheater	19 luglio 1922
Ildebrando Pizzetti	*Débora e Jaèle*	Milano, La Scala	16 dicembre 1922
Ottorino Respighi	*Belfagor*	Milano, L a Scala	26 aprile 1923
Alexis Roland-Manuel	*Isabelle et Pantalon*	Paris, Trianon-Lyrique	11 dicembre 1922
Marcel Samuel-Rousseau	*Le Hulla*	Parigi, Opéra-Comique	09 marzo 1923
Paul Scheinpflug	*Das Hofkonzert*	Charlottenburg, Deutsches Opernhaus	Febbraio 1922
Franz Schreker	*Irrelohe*	Köln, Staatsoper	07 marzo 1924
Igor Stravinskij	*Mavra*	Paris, Opéra	03 giugno 1922

Édouard Trémisot	*Stamboul*	Gand	17 dicembre 1921
José Vásquez	*Citlali*	Ciudad de México, Teatro Esperanza Iris	19 dicembre 1922
Ignaz Waghalter	*Der späte Gast*	Braunschweig, Landes-theater	1° maggio 1923
Siegfried Wagner	*Rainulf und Adelasia*	Metzingen, Stadthalle (concerto)	04 ottobre 2003

Joaquín Turina: *Jardín de oriente* (orchestrazione completata il 24 gennaio 1923; opera rappresentata il 06 marzo 1923).

Richard Strauss: *Intermezzo* (completato il 21 agosto 1923).

Giacomo Puccini: *Turandot* (1921-1924, primo atto completato alla fine del 1922).

Ferruccio Busoni: *Doktor Faust* (1916-1924, incompiuto. Prologo e Atto I completati già nel 1922).

Ermanno Wolf-Ferrari: *Das Himmelskleid* (composta tra il 1917 e il 1925; di un'altra opera di Wolf-Ferrari citata nei giornali dell'epoca, *La gabbia d'oro,* non ho trovato traccia).