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

Maria Antonietta Marongiu

«Nella fucina nostra intellettuale ove si forgia Giulietta» La nascita dell'opera attraverso le fonti epistolari

Abstract: Handwritten correspondence offers undoubtedly a privileged perspective: it gives authenticity into the life of an era and takes us back in time to distant places. In this case, these letters are most precious in their ability to provide information about the origin of *Giulietta e Romeo* and the places associated with the story. A wealth of information is revealed concerning the protagonists and the locations involved in the creation of the famous work. Of particular interest is the speed at which letters were exchanged being replied and replied to again in as little as a few days. Thoughts, reflections and corrections intertwine resulting in a bright and creative image.

Key words: *Giulietta e Romeo,* Zandonai, Rossato, D'Atri, Adami, libretto, epistolary.

Un epistolario è sicuramente un osservatorio privilegiato perché, oltre alle informazioni in presa diretta, offre anche uno spaccato dell'ambiente nel quale un'opera nasce e si sviluppa. Permette di essere partecipi di situazioni distanti nel luogo e nel tempo svelando le dinamiche creative dell'artista e i suoi snodi essenziali.

L'epistolario di Zandonai, che consta di circa 10.000 missive[1], grazie alla sua compattezza e coerenza è una fonte primaria straordinaria per la comprensione delle intenzioni artistiche del compositore. La presenza di un gruppo 'fisso' di interlocutori (Zandonai-Rossato-D'Atri-Pizzini), la cui

[1] Il *corpus* epistolare zandonaiano è stato oggetto di un imponente lavoro di trascrizione critica condotto dal Laboratorio Permanente Riccardo Zandonai della Biblioteca Civica "Girolamo Tartarotti" di Rovereto, dove è conservata la maggior parte del materiale originale. Nell'arco di diversi anni ha portato alla pubblicazione online di tutti i documenti, reperiti in diversi archivi personali e istituzionali, ora consultabili in https://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/. Qui e nei saggi di questo volume viene indicato con la sigla *ERZ* seguita dal numero identificativo del messaggio.

corrispondenza copre quasi tre quarti dell'intero *corpus* (circa 7.000 documenti), consente di costruire un filo narrativo continuo e costante, quasi un diario, che chiarisce le dinamiche culturali e sociali soggiacenti alla nascita delle opere. Dal rapporto con gli editori alle considerazioni sui destinatari della creazione, dalle scelte linguistiche a quelle stilistiche ogni aspetto viene affrontato e discusso coralmente in sede epistolare.

Prezioso, in questo caso, per le informazioni sulla genesi di *Giulietta e Romeo*: si rivela ricco di interlocutori e di luoghi intorno ai quali gravita la nascita dell'opera. Particolarmente interessante è il rapido inanellarsi degli scambi epistolari in una spirale di informazioni che confluiscono nell'opera riguardando tutti i suoi differenti aspetti. Considerazioni, riflessioni e correzioni si intrecciano con una velocità che può senz'altro competere con i nostri moderni mezzi di comunicazione, restituendo un quadro estremamente vivace e creativo. Scorrendo le lettere, soprattutto quelle che risalgono al momento ideativo e preparatorio, si entra nel vivo dei dialoghi tra il compositore e la sua cerchia di corrispondenti e si avverte talvolta palpabile il fermento di idee che dà vita alle nuove pagine. Alla nascita di *Giulietta e Romeo* presiedono, infatti, amici che sono al contempo collaboratori fattivi, generosi compartecipi dell'impresa a cui contribuiscono con impegno e competenza: il librettista Arturo Rossato, l'influente giornalista e critico musicale Nicola D'Atri, Carlo Clausetti gerente di Casa Ricordi assieme a Renzo e Guido Valcarenghi, il medico musicofilo Tancredi Pizzini. Poiché la ricchezza dei materiali e la coesione cronologica dell'epistolario consentono al lettore di immergersi nel clima creativo dell'opera, si è scelto di riportare diverse lettere in forma estesa facendo dialogare direttamente le fonti.

Comparsa del soggetto e avvio dell'impresa

La fitta corrispondenza, che per brevissimo tempo vede coinvolto nell'operazione anche il celebre librettista Giuseppe Adami, scandisce le varie fasi creative portando al progressivo emergere di snodi funzionali al dinamismo drammaturgico dell'opera. Come si evince da una lettera di Pizzini a D'Atri, l'idea primigenia si affaccia già nel 1916 quando il primo esorta l'amico a sostenere e stimolare Zandonai:

> […] Zandonai è ritornato all'idea di anni or sono di musicare Calendimaggio del Soldani; ma pare che questi abbia già preso impegni con un altro musicista - Bisogna che noi amici suoi cerchiamo qualche cosa per lui. Egli pensa anche ad una nuova edizione di Giulietta e Romeo – […][2]

Sottolineiamo l'emergere del soggetto di *Giulietta e Romeo* mentre si è ancora nel vivo della catastrofe bellica; un dato che dovrebbe portare a riconsiderare parzialmente la spesso evocata dissonanza di questa scelta rispetto ai temi e al clima estetico degli anni Venti. Se non una continuità, almeno l'ipotesi di un dittico con *Francesca da Rimini*.

Nel corso del 1917 vediamo in scena soprattutto Pizzini e D'Atri e incontriamo anche un primo capitolo della tormentata scelta del testo: «un giovane poeta bolognese»[3], Ercole Storchi – all'epoca tenente di fanteria – aveva predisposto uno schema di libretto[4] che Zandonai, entusiasta, aveva sottoposto a Casa Ricordi. La 'fase Storchi' si estende con ripetuti cenni di perplessità da parte di tutti (per ritardi nella consegna e per debolezza di risultato) fino ai primi mesi del 1918[5]. Sembra che il soggetto sia archiviato definitivamente in favore di altri progetti in cui troviamo coinvolti Adami e Rossato[6].

Passerà del tempo e ritroveremo Zandonai a partire dal 1920 immerso nella fase operativa. Il musicista è il centro attorno al quale gravitano le riflessioni degli amici-collaboratori spesso impegnati a trovare soluzioni a problematiche di ordine vario, dalla scelta della lingua e delle fonti, alle possibili incongruenze nella trama così come a nuovi sviluppi drammaturgici; tanto coinvolti nel loro ruolo di consiglieri e collaboratori da giungere, come vi sarà modo di osservare in seguito, a schierarsi gli uni contro gli altri in merito alle scelte da intraprendere.

La frenesia dei lavori, a cominciare dalla stesura del libretto, si coglie già nei primi scambi epistolari, dai quali emergono l'impazienza di Zandonai, la sua fermezza nel richiedere che uno schema complessivo preceda la versifica-

---

[2] Pizzini a D'Atri, 28.12.1916, *ERZ* 147.

[3] Pizzini scrive 'Storti' e lo presenta come «sottotenente del genio, ma in tempo di pace giudice o pretore che sia a Bologna». Pizzini a D'Atri, 2.05.1917, *ERZ* 163.

[4] Più che uno schema è un canovaccio di cui l'autore stesso scrive «non è che un pallido abbozzo. Manca ogni suggestione poetica, manca quasi completamente il dialogo. Anche i versi tentati sono provvisorii». Ricopiato da Pizzini e inviato a D'Atri, 7.05.1917, *ERZ* 164.

[5] «[…] il povero Storchi è stato liquidato». Zandonai a Ricordi, 21.02.1918, *ERZ* 627M.

[6] Adami stende i tre atti di *Strega* (dal dramma *Anna Peters* di Hans Wiers Jennsen, impresa poi abbandonata da Zandonai) e già cominciano le trattative con Selma Lagerlöf per quello che nel 1925 diventerà *I Cavalieri di Ekebù*.

zione[7] e soprattutto ripensamenti anche radicali nell'impostazione drammaturgica da parte del duo Adami-Rossato.

> Caro Zandonai, il signor Valcarenghi mi à fatto vedere la Sua lettera che reclama almeno il primo atto di Giulietta, e mi prega di scriverle qualche cosa in merito. Ecco allora come fu che il primo atto di Giulietta già fatto, sia andato a finire molto male.
> Cioè: Adami ed io abbiamo pensato che dare tanti piccoli quadri della tragedia sarebbe stata immiserirla e renderne difficile l'esecuzione, deinde, abbandonato il primo atto già finito, ci siamo posti al lavoro su un'altra trama più adatta e più robusta. Il nuovo atto sarà pronto prestissimo: ma sarebbe meglio aspettare, come ò detto a Valcarenghi, che il libretto sia finito, in tutti i suoi quattro atti (brevissimi) per poter dare anche a Lei una linea precisa e completa del lavoro[8].

Si profila presto una difficile collaborazione tra i due librettisti: divergenze che si traducono presto in ritardi e silenzi:

> Non sono ancora riuscito ad avere il 2° atto di Giulietta - Al solito, è Adami che ritarda […][9]

> Il guaio è sempre Adami, il quale, come si dice a Napoli, ci fa spantecare per i suoi ritardi - A quest'ora già da giorni avrebbe dovuto consegnarci il 2° atto, al quale Rossato ha già lavorato per suo conto. Invece non si fa vivo. Ciò non dipende da ragioni di lavoro, ma da altre cause!!… E non solo per Giulietta ci fa attendere! È proprio un vero castigo di Dio!… Se hai occasione di veder il Prof. Guastalla, domandagli per tuo conto se egli sarebbe disposto a fare dei libretti e se ha qualche buona idea. Sarebbe una vera fortuna poter trovare degli altri librettisti. Su Rossato invece credo si possa contare[10].

> Non posso dirvi nulla del libretto. Adami è quasi invisibile, tanto più che è in ritardo nel compilare il 2° atto – […][11]

---

[7] «[…] prima di accingersi alla fattura dei versi si stabilisca bene lo schema dell'intero lavoro. Ciò è necessario per non perdere del tempo più tardi e anche per decidere subito se la tragedia può andare o meno». Zandonai a Clausetti, 23.02.1920, *ERZ* 305.

[8] Rossato a Zandonai, 11.2.1920, *ERZ* 301.

[9] Clausetti a D'Atri, 16.6.1920, *ERZ* 320.

[10] Clausetti a D'Atri, 20.6.1920, *ERZ* 321.

[11] Pizzini a D'Atri, 23.6.1920, *ERZ* 322.

La latitanza del librettista non è tollerata a lungo e si arriva ben presto a terminare la collaborazione.

Peripezie drammaturgiche

Nell'agosto del 1920 l'estromissione di Adami è consumata, lasciando Rossato come unico responsabile.

> […] è per dirvi che ho ricevuto oggi lettera di Clausetti nella quale mi si dice lieto di comunicarmi che ha tutto sistemato con A. in maniera che voi possiate menare a termine il lavoro senza preoccupazioni.- Me ne compiaccio anch'io e v'invito quindi ad accendere l'estro – […][12].

> […] Siamo dunque a posto e speriamo che l'Amico Adami lusingato di fare… niente non intralci i buoni propositi di Rossato[13].

> […] ò ricevuto da Pesaro il primo atto di Giulietta: soltanto il primo atto, e mi metterò prestissimo al lavoro, occupandomi, in questi giorni, a rifare il cammino attraverso tutta la storia o favola di Giulietta, per rimettermi in ambiente. Clausetti non mi à scritto nulla del modus vivendi concluso con A. e della parte assegnatami per il lavoro: ma la sua promessa era che mi avrebbe spiegato a voce. Ed io attenderò la sua voce. Spero, in ogni modo, di levarmi dal cuore un bel libretto, e lo ricercherò con dolce pazienza, in me, come si cerca, fra molte erbe, un "picciol fiore"[14].

I lavori, dunque, procedono alacri ed intensi, con un gran fermento – soprattutto a livello testuale – di proposte, obiezioni, limature. I dialoghi epistolari intrecciano pagine e pagine di indicazioni minuziose concernenti gli aspetti più disparati della creazione letteraria e drammaturgica. Si incontrano spesso osservazioni sulla necessità di 'bilanciare' la struttura complessiva mediante tagli, aggiunte o accorpamenti. La presenza di D'Atri è sempre più avvertibile:

> […] Altro motivo d'intimo orgoglio mi date riconoscendo e ammettendo per buona e imponendola ai librettisti – che già spontaneamente l'accolsero

[12] D'Atri a Rossato, 12.8.1920, *ERZ* 341.
[13] Zandonai a D'Atri, 12.8.1920, *ERZ* 342.
[14] Rossato a D'Atri, 17.8.1920, *ERZ* 345.

> quando la esposi loro – la soluzione da me immaginata pel 4° atto. (Badate che io non aspiro alla paternità se non con voi a quattr'occhi!) - Così pure mi rallegro di vedervi persuaso della necessità di riunire 3° e 4° atto – cosa che, come giustamente osservate, contribuirà anche all'equilibrio del lavoro – […][15]

In questa triangolazione tra i due artisti e il 'consulente' romano merita di essere rilevato l'asse tra quest'ultimo e Zandonai; il musicista, saldo nella sua concezione drammaturgica, si affida al letterato, sollecitandone l'opinione e aderendo ai suggerimenti. Si ha l'impressione che, nel privilegiare questo interlocutore rispetto al librettista, Zandonai cerchi un appoggio che lo investa di maggiore autorevolezza nei confronti di Rossato e gli permetta di anticipare e motivare le proprie scelte musicali e teatrali. Quanto D'Atri partecipi visceralmente al lavoro è ben percepibile nei toni e nella puntigliosità delle osservazioni. In una lettera di ventiquattro pagine (scritta poco prima dell'allontanamento di Adami), dopo aver dato voce alle proprie inquietudini rispetto all'operare un po' impulsivo del musicista rimprovera se stesso

> […] innanzitutto per non essermi accorto in tempo della necessità in cui tutti ci troveremo – voi musicista, e i librettisti con me – di sopprimere dal finale del 1° atto l'uccisione di Tebaldo e assai probabilmente anche la scena violenta fra lui e Romeo che la precede.
> Badate che di una simile soppressione, impostasi ormai alla mia mente, io parlo a voi prima che ad altri. Ne volevo scrivere a Don Carluccio, e gliene scriverò perché ne tenga alla larga discorso coi librettisti; ma, allo stato delle cose, col *Finale* da voi già costruito e composto, è importante o, meglio, è arduo parlare innanzitutto a voi.
> Che ne dite? siete già inquieto per questo che mi frulla nel capo?- Buon per me ch'io non conosca ancora una nota della bellissima musica da voi già composta e che possa quindi parlare obbiettivamente di necessità sceniche e drammatiche senza rimpianti. E d'altra parte bisogna che questo libretto di *Giulietta e Romeo*, affrontato da voi con un ardimento che prova la vostra potenzialità, non sia un semplice e mal connesso canovaccio per intesservi della musica bella, ma riesca un lavoro teatrale per se stante e contenga inoltre quegli elementi del genio shakespeariano (situazioni, caratteri, concetti poetici, linguaggio alato dei protagonisti, emergenti dal fondo come figure di un'umanità esaltata e quindi fuori del reale) che hanno assicurato una poste-

[15] D'Atri a Zandonai, 7.7.1920, *ERZ* 326.

rità ai nomi di Giulietta e di Romeo, eroi dell'amore puro, e sovrastanti alle circostanze materiali più avverse[16].

Certamente gli interventi a più mani sono motivo di arricchimento per l'opera, ma nel sovrapporsi della dibattuta stesura letteraria e di quella musicale Zandonai si trova talvolta a dover ritessere la sua tela.

> Carissimo Nicolino - mi sono giunti contemporaneamente il libretto di Giulietta e il vostro prezioso manoscritto-lettera. Seguendo il vostro stesso consiglio ho letto prima il libretto in modo che poi prendendo attenta visione dei vostri giudizî mi sono trovato con voi *pienamente d'accordo*. Tanto approvo il vostro modo di vedere e la nuova vostra costruzione dei due primi atti di Giulietta che sono disposto, dispostissimo, a buttare all'aria la musica dell'attuale 1° atto pur di seguire la traccia da voi trovata che mi sembra così logica, così serrata, così equilibrata, così felice.
> […] il duetto del 1° atto ben mi si presta ad un grande sviluppo e anziché tagliare al già fatto dovrei aggiungere la parte più importante, quella del balcone, che nel testo attuale è quasi insignificante e monca e ben si potrà finire l'atto liricamente mentre gli ultimi suoni della festa si spengono e sorge l'alba […][17].

Totalmente catturato dall'impresa («l'unico mio svago mentale è ora questo vostro libretto, cui non ero favorevole in massima, ma che ormai bisogna far riuscir bene»[18]), D'Atri entra nelle pieghe della drammaturgia, della psicologia dei personaggi, dell'efficacia scenica, elabora un suo proprio canovaccio ad uso ora del compositore, ora del librettista. Armonizzare la coerenza dell'azione con le convenzioni dell'epoca (e quindi con le condizioni di successo) è uno dei principi che lo guidano[19]:

> Sarete persuaso, caro Riccardo, che assicurare la fortuna al teatro, e sopratutto all'arte, di un'opera intitolata a Romeo e Giulietta bisogna che una scintilla vi illumini nel 1º e nell'ultimo duetto d'amore. Tutto il resto è roba che voi fa-

---

[16] Ivi.
[17] Zandonai a D'Atri, 11.7.1920, *ERZ* 323.
[18] D'Atri a Zandonai, 7.7.1920, *ERZ* 326.
[19] A documentazione e a supporto delle proprie idee fornisce un elenco di 27 titoli sul soggetto, opere teatrali a partire dalla prima attestata (*Romeo und Julia* - Dramma in 3 atti di F.W. Gotter, con musica di G. Benda del 1776) fino alla più recente (*Romeo and Juliet* musicato da J.E. Barkworth), dividendoli tra quelli derivati dall'opera shakespeariana e altri, a carattere parodistico, inseriti «a titolo di curiosità». Ivi.

rete, oso dire, fumando. Il duetto finale deve aver la nota dello strazio e quasi far piangere. Il duetto del primo atto deve, con un getto d'inspirazione, dare l'impronta di quello che può l'amore in quest'opera[20].

Ecco un altro esempio di intervento di D'Atri, questa volta rivolto al librettista milanese. Appunti psicologici, questioni di equilibrio narrativo e di architettura complessiva, disposizioni sceniche: D'Atri è assorbito in ogni aspetto non musicale (a volte anche in questo) della gestazione dell'opera.

Caro amico,
I Mi faccio spesso passare davanti agli occhi, nella successione delle scene, il Secondo Atto, per immaginarmene l'effetto in teatro. E sempre rivedo Giulietta inverosimilmente libera di fare quel che le talenta in quell'atrio o vestibolo o corte del palazzo Capuleti dov'è pure sua madre, dov'è un padre – i quali, continuatamente assenti, pare strano non abbiano un loro sostituto presso la figliuola. Non voglio da ciò inferirne la necessità scenica della *Nutrice* – abusato personaggio di comodo. Voglio solo farvi osservare – se non porto vasi a Samo – che, per la naturalezza dell'azione, un *quidam* ci vorrebbe, a cui Giulietta fosse come affidata, senza la complicità del quale o della quale non sarebbe né parrebbe possibile che lei facesse venire Romeo in casa, se ne stesse con lui liberamente a parlare e, in ultimo, dopo quel pò pò d'ira di Dio scoppiato in casa e tra i familiari tutti accorsi (tranne padre e madre) per l'uccisione di Tebaldo, ella se ne ritornasse sola e indisturbata nell'atrio per sfogare i suoi propositi nella scena drammatica finale.
II Ho ripensato alla disposizione scenica del 2° atto, come nella cartolina da voi mostratami a Milano – cortile del Palazzo della Ragione a Verona – con l'aggiunta, a destra, di un avancorpo contenente un *interno*.
Più che di un *interno* quì trattasi di un *rientrante* in aperta comunicazione col resto dell'atrio, il quale atrio – su cui possano dalla scala facilmente affacciarsi i familiari o comunque accedervi – è separato dalla strada, per un lato, da un muro più o meno alto, sopra del quale la voce passa. Basterà quel semplice *rientrante* a dare l'impressione – indispensabile per l'efficacia drammatica – di un *interno*, nel quale dovranno svolgersi scene come quella fra G. e Tebaldo di argomento delicatissimo e che potrà raggiungere un alto diapason sentimentale? come quella di argomento quasi clandestino fra G. e Romeo in cui si tratta di fuga, e come quella infine così intima di Giulietta sola? […]
Insomma vi sono tre scene nel 2° atto di G. con Tebaldo, di G. con Romeo e

[20] Ivi.

di G. sola – e specialmente quest'ultima – alle quali mi par che nuoccia l'ambiente così aperto di un atrio o cortile, ambiente che poi è necessario per le altre scene. Conciliare le due opposte esigenze sceniche non è facile, ma non dev'essere impossibile[…][21].

La collaborazione tra il giornalista e il librettista, così ricca di punti di vista e densa di informazioni, è punteggiata, inevitabilmente, anche da forti momenti di incomprensione, soprattutto quando D'Atri varca la soglia della composizione poetica, come in questo episodio in cui in discussione è la struttura strofica del duetto d'amore:

Mio caro Rossato,
Permettete che precisi il mio pensiero in forma forse più persuasiva -
Io vorrei, dunque, che le sei strofe aggiunte, uscendo dalle generalità amorose della prima parte del duetto già musicato, specificassero, *caratterizzassero* la psicologia dei due amanti […].
Questa disposizione fors'anco converrebbe al musicista, che della parte del duetto sul balcone potrebbe fare un nuovo organismo in varî membri, senza obbligarsi in una condotta uniforme: ma in tal caso bisognerebbe appunto che le due ultime strofe, ritornanti in simmetria metrica con le due prime, diventassero tre con quella che, come ho già accennato, riportasse il sentimento sereno della beatitudine.
Se, come non dubito, voi riuscirete nell'intento, avrete data un'impronta di genere superiore al duetto d'amore, che sarà bello di forma nei vostri bei versi e più profondo di contenuto. Zandonai dovrà a voi una musica più penetrante, ed entrambi – voi più di lui – mi perdonerete l'indiscreta incontentabilità – […][22].

Ribatte Rossato:

Ma a Montano ci ò ben pensato e mi pare che non mi abbiate convinto. In fondo, tutto quello che dicono i vostri *due pezzi* lo dicono *esattamente* anche le mie strofe: esclusi i due pensieri a cui voi tenete moltissimo mentre non convincono me: quello dell'amplesso eterno dopo la morte, in bocca a Romeo; e quello della sorte oscura riservata nei tempi al *loro* amore in bocca a Giulietta. Non abbiatevene a male, caro amico se dissento da voi: le cose buone nascono appunto dalle discussioni intelligenti. Per mettere in bocca

[21] D'Atri a Rossato, 31.10.1920, *ERZ* 369.
[22] D'Atri a Rossato, 30.8.1920, *ERZ* 351.

> quei due presagi fatali, così netti e così precisi, […] per far dire a Giulietta o a Romeo quanto dicono anche in Schaespeare [sic], bisognerebbe che i due amanti fossero dei *medium*, conoscessero prima, che della loro vita si farebbe una tragedia in cinque atti, e che del loro amore si farebbe un simbolo; non subito, ma 200 anni dopo la loro morte. Vi convince?[23]

La necessità di un chiarimento a voce è per D'Atri più che mai opportuna; dolendosi per le incomprensioni, auspica che, per la piena riuscita dell'opera, vengano risolte al più presto:

> Caro Rossato,
> ricevo il vostro espresso del 26 – che mi reca una quantità di dispiaceri!
> […] A voce saneremo facilmente il disaccordo. Credete, è questione di parole […].
> Ma c'è un altro malinteso fra noi, nascente dal fatto di dover intenderci per lettera. Dalla vostra lettera poi pare crediate che io tenga ai miei versi. Ma no. Io ci tengo come contenuto *più o meno*, ma ci tengo più come dimensione dei *pezzi*, perché quel che non dovreste dimenticare – e mi state sempre dimenticando – è che Zandonai ha bisogno di versi, di versi, di versi – e voi in quest'ultima edizione del duetto gliene avete dati meno che nella precedente - Ed è per farvi intender ciò che io, contenuto a parte, vi ho dato il *disegno* che Zandonai desiderava pei nuovi pezzi, e cioè: dopo le due prime quartine, un pezzo lungo, almeno a Giulietta, se non anche a Romeo.- E male ha fatto Zandonai a scrivervi di lasciare in sospeso le modificazioni, perché a me poi scrive di essersi pentito di questa sospensione e mi prega d'invogliarvi a mandargli il lavoro completo. Vi mostrerò la lettera a Milano.
> Ma tutte queste cose, caro Rossato, sono rimediabili, purché voi, rientrando a Milano e ripigliando le vostre abitudini di lavoro, possiate dedicarvi più assiduamente e intensamente a questo libretto, dal quale – credetemi poiché ho sposata tanta stima e simpatia per voi – può venirvi tanto bene e d'ogni sorta. Pensate che son passati due mesi dal nostro convegno di Pesaro e abbiamo il 2º atto ancora in aria! Pensate che Zandonai ne avrà bisogno prestissimo[24].

All'indomani di questa missiva, Zandonai si inserisce nella discussione sulle modifiche al secondo atto scrivendo anch'egli al librettista per esortarlo ad intervenire sul testo secondo le indicazioni di D'Atri:

---

[23] Rossato a D'Atri, 26.9.1920, *ERZ* 361.
[24] D'Atri a Rossato, 27.9.1920, *ERZ* 362.

> […] Avete ragione: bisogna decidersi! Ma la decisione mi sembra ormai la cosa più semplice del momento: dopo tutto, che voi vogliate o non vogliate seguire la *traccia* fissata dall'amico D'Atri, non si tratta *che di prolungare l'ultima parte del nostro duetto* fino alle proporzioni giustamente fissate nella traccia stessa. Fate un po' voi. Sceglietevi i concetti che meglio vi piaceranno (tanto più che fra i vostri concetti e quelli dell'amico Nicolino c'è già una grande affinità) ma datemi definitivamente il brano, (o meglio i due brani), a largo respiro che in questo momento dell'atto mi è necessario. Ormai si tratta di un lavoro che potete compiere *in due ore*, disponendo voi di tutto il materiale studiato; trovate le due ore buone e facciamola finita!! Io non vedo il momento di sapervi occupato nell'atto 2º! Quindi basta preoccupazioni e perdite di tempo: scrivete la pagina definitiva e che Dio vi assista!-[25]

Il 16 ottobre, ancora in attesa delle modifiche alla parte finale del nuovo duetto, Zandonai manifesta a D'Atri la propria insofferenza («[…] non mi è giunta risposta. È una vera pena: per accomodare otto versi occorrono venti giorni di tempo ai poeti d'oggi!»)[26] annunciandogli tuttavia di aver iniziato a musicare la parte nuova del finale della quale si ritiene assai soddisfatto. La settimana successiva Zandonai riceve da Rossato i versi e riferisce all'amico romano di essere impegnato a terminare la musica del primo atto. Gli chiede pertanto di sollecitare congiuntamente Rossato alla stesura del secondo atto: «Fate forza perché il mio collaboratore porti presto a maturazione l'atto 2ª» e augura «che l'amico Rossato imbrocchi il momento più favorevole per l'ispirazione e per l'amore al lavoro»[27].

La corrispondenza dei mesi successivi mostra come le tappe della creazione letteraria e musicale si intreccino procedendo parallelamente, seppur a singhiozzo, grazie anche ai richiami e alla supervisione di D'Atri sull'operato del librettista. Un'idea dell'impegno profuso in questa impresa dal giornalista si evince da una missiva di Rossato in cui questi fa un computo delle pagine ricevute da D'Atri: «[…] voi mi avete scritto – fin'ora – esattamente 87 pagine su G. e R.»[28].

Consapevole della funzione di 'pungolo' che D'Atri svolge nei confronti del librettista, da Sacco Zandonai esprime ottimismo e fiducia di poter raggiungere i traguardi espressivi di *Francesca*:

---

[25] Zandonai a Rossato, 28.9.1920, *ERZ* 363.
[26] Zandonai a D'Atri, 16.10.1920, *ERZ* 366.
[27] Zandonai a D'Atri, 22.10.1920, *ERZ* 367.
[28] Rossato a D'Atri, 2.12.1920, *ERZ* 398.

> Carissimo Nicolino - grazie delle vostre lettere che mi danno grande fiducia per l'atto 2°. Speriamo che Rossato continui con felice lena sino alla fine.-
> Io da qualche giorno ho abbandonato i monti e sto con Giulietta. Il duetto con relativo *finale* è si può dire finito e ho ragione di credere che questa pagina di sentimento e di poesia non farà rimpiangere la chiusa dell'atto 1° di Francesca. Sono contento! La fisserò in questi giorni perché finora non ho scritto nemmeno una nota.- Poi mi attaccherò all'*altro duetto* che secondo il mio intento non dovrà essere lungo[29].

La stesura della parte musicale procede a ritmo serrato e l'entusiasmo di Zandonai trabocca dalle lettere in cui descrive il procedere della composizione del primo atto:

> In questi giorni – come vi ho scritto in una mia cartolina – ho *definito* il duetto di Giulietta con relativo *finalino*. Entro oggi e domani scriverò la nuova musica che ho tutta in testa nei minimissimi particolari.- Ho musicato tutti i versi di Rossato salvo tre o quattro alla fine del brano di Romeo che non sono necessari e che non hanno carattere. Tuttavia il duetto, in blocco, non mi sembra lungo, forse perché è molto variato. Nel finale mi sono servito delle campane e anche di un coretto di donne fatto in forma di canzone popolare veronese. L'insieme è sereno, semplice e mi sembra *pieno di aria*. Un quadretto indovinato, insomma.
> Ora mi accingerò all'altro duetto fra Tebaldo e Romeo. Non ho ancora un'idea dell'impostazione e tanto meno dello sviluppo - Ritengo, però, che non dovrà essere lungo per non turbare l'equilibrio dell'intero atto. Ma di questo sarà il caso di parlarvene più tardi.-[…][30]

Sull'onda dell'entusiasmo il compositore affronta anche il duetto tra Romeo e Tebaldo completando così il primo atto:

> […] ieri sera, ho finito di scrivere la scena fra Romeo e Tebaldo. Di tutte queste modificazioni al 1° atto, dovute ai vostri preziosi consigli, mi auguro che rimaniate soddisfatto quanto lo sono io stesso. È certo che ora la scena della baruffa è tratteggiata con grande linea e le due figure di Romeo e Tebaldo sono così ben presentate che al loro ricomparire durante la tragedia, hanno già una fisionomia netta ed efficace.

---

[29] Zandonai a D'Atri, 1.11.1920, *ERZ* 370.
[30] Zandonai a D'Atri, 3.11.1920, *ERZ* 372.

> Ma più che d'ogni altra parte sarete soddisfatto del duetto finale che naturalmente si potrebbe chiamare duettone, date le sue ampie proporzioni. Dura più di 20 minuti ma la musica è tanto variata che la sua lunghezza non si avverte[31].

L'attesa del testo del secondo atto si fa sempre più febbrile fino al 26 novembre, quando il compositore finalmente riceve da Rossato il manoscritto. Scrive subito a D'Atri riferendogli quanto ne abbia apprezzato la fattura: «È veramente imbroccato e pieno di poesia e di contrasti scenici. Bravo Rossato!-»[32] e, confermando il ruolo imprescindibile del consigliere romano, chiede di esaminare con lui il secondo atto: «Vi confesso che ho molta speranza di vedervi in questi giorni che ancora rimarrò qui e *sento* che una lunga chiacchierata sull'atto 2º di Giulietta sarebbe utile alla mia futura musica.- Intanto penserò alla costruzione musicale dell'atto […]»[33].

Nel frattempo, con sorpresa, D'Atri riceve da Rossato il testo per il terzo atto e si accinge così ad estendere una lunga e particolareggiata missiva in risposta al librettista. Accanto a riflessioni e ripensamenti sulle diverse soluzioni, i suggerimenti spaziano, com'è tipico di D'Atri, in ogni campo della realizzazione drammaturgica, dando spesso spazio a minuziose descrizioni dei cambiamenti possibili. Non mancano tuttavia i riconoscimenti di natura sia artistica che personale.

> […] voi avete magnificamente svolto in iscena le difficili situazioni che avrebbero sgomentato qualunque poeta-librettista. Già io non ne conosco alcuno in Italia che avrebbe saputo fare come voi. Nessuno, poi, che avrebbe permesso a me d'interloquire a fin di bene, nell'interesse dell'amico Zandonai e di quel più grande interesse che io ho a far sorgere una bella opera teatrale che sia pure un'opera non volgare - Sapete che in origine io ero contrario al soggetto di Romeo e Giulietta; ma, poi, rassegnatomi al volere di Zandonai, giurai di vigilare alla riuscita del libretto[34].

Il ruolo di cui D'Atri si sente investito gli consente infine di estendere il proprio giudizio alla veste sonora dell'atto, alla cui architettura il librettista è invitato a dare il giusto equilibrio:

---

[31] Zandonai a D'Atri, 18.11.1920, *ERZ* 379.
[32] Zandonai a D'Atri, 26.11.1920, *ERZ* 391.
[33] Ivi.
[34] D'Atri a Rossato, 24.11.1920, *ERZ* 388.

> […] L'atto musicale, con le propostevi modificazioni di poca entità, presenterebbe nella sua agitata linea drammatica alcuni momenti musicali importanti: il pezzo del torchio, il brano di Tebaldo, l'aria od arioso di Giulietta. Momenti di respiro, ma integranti l'azione stessa. Allo stato attuale dell'atto, salva la scena del torchio che è esauriente (e che anzi potrebbe essere raccorciata dopo l'entrata di Tebaldo, ma solo di qualche battuta) gli altri due momenti non hanno sufficiente sviluppo, e, se bastano drammaticamente, sono manchevoli per gl'intenti musicali[35].

A questo invito Rossato risponderà a stretto giro di posta elencando a sua volta i punti di consonanza e di disaccordo con l'amico e motivando ogni scelta intrapresa con ragioni di forma, equilibrio ed efficacia scenica. Ai suoi occhi il testo è già ultimato[36].

Ma D'Atri non desiste e vuole portare l'amico a condividere la propria visione teatrale. La fine lettura psicologica dei personaggi lo spinge a correggere espressioni che, affidate a Tebaldo, risulterebbero ambigue e farebbero pensare ad un moto di gelosia, sentimento più consono ad un amante. D'Atri si sofferma particolarmente sull'ultimo quadro della scena del Chiostro:

> […] La prima parte del quadro dovrebbe avere carattere di larga, spaziosa liricità. Shakespeare medesimo fa dire cose sublimi a Romeo davanti al corpo immoto della sua Giulietta. Dare l'occasione al musicista di creare – se se la sente – un *Tu che a Dio spiegasti l'ali* o uno *Spirto gentil…* è un obbligo poetico imprescindibile per voi - Il materiale ve lo offre anche Shakespeare e può riscaldare l'estro musicale.
> Nel quarto quadro, quale fu allora frettolosamente svolto e che io posseggo, fu trascurato, anzi si tralasciò lo sviluppo dell'azione che io suggerii e che agli effetti teatrali e del dramma è fondamentale, intendo dire l'azione del *risveglio di Giulietta*. Il quale *risveglio* bisogna immaginarselo quale in realtà accadrebbe – se potesse accadere – e farlo descrivere a Romeo (che solo lo vede e lo contempla) ad alta voce e con accenti sempre più commossi, nelle sue fasi successive. In modo che il pubblico attraverso le esclamazioni e le frasi narrative del Risveglio, così come sta accadendo, di Romeo, estatico nel contemplarlo senza quasi credere ai suoi occhi e solo credendo a un suo delirio, il pubblico, dico, debba a sua volta immaginare il risveglio di Giulietta quasi come se lo vedesse. Dev'essere un crescendo di emozione di Romeo e

[35] Ivi.
[36] Rossato a D'Atri, 26.11.1920, *ERZ* 390.

> del pubblico – cui aderirà un *crescendo* della musica più o meno rossiniano – fino all'apparizione di Giulietta dietro il cancello della cappella, che Romeo forzerà con la spada, e fino al grandioso abbraccio dei due amanti che si ritrovano in quelle condizioni. […]
> Questa scena del *Risveglio* ha la colpa di essere irreale; anche per questo l'abbiamo sottratta alla vista della ribalta. Ma poiché è una fase imprescindibile dell'azione tragica bisogna, per ccon[t]estarla, darle una sagoma fantastica, sovrumana. Così soltanto sconfinerà da quel che ha di puerile o di ridicolo per noi realisti moderni. Non solo. Ma la musica deve tutta avvolgerla e riassorbirla, direi; soverchiandola, nell'esprimerne <la> l'emozione, col dinamismo sonoro nell'impressione sintetica teatrale. Non so se rendo il mio concetto… […]
> Infine, io non vorrei che Romeo, come nel libretto vecchio che posseggo io, seguitasse sempre a vaneggiare come in delirio. No, di fronte a Giulietta realtà vivente, egli diverrà chiaroveggente e godrà la gran gioia, ben presto troncata dal pensiero del veleno ingoiato e della morte vicina. A questo punto egli non può non avere una di quelle grandi invettive, esplosioni shakespeariane, contro il Fato, la fatalità che lo percuote, come ne hanno sovente gli eroi di Shakespeare - E di quì comincerà la sua agonia[37].

Di particolare interesse in questo passo è senz'altro l'osservazione sulla funzione della musica quale strumento di sublimazione dell'azione teatrale che D'Atri tiene a sottolineare con particolare enfasi. La proiezione dello spettatore nella sfera del fantastico e del sovrumano è per lui assolutamente necessaria là dove l'azione collocata nel mondo reale – la morte di Giulietta – e non in una realtà fantastica, allo spettatore moderno risulti perfino 'ridicola e puerile'. Per l'efficacia teatrale dell'opera, dunque, la percezione del pubblico è essenziale e per questo bisogna far sì che attraverso la musica l'azione scenica rimanga nella sfera illusoria del teatro e non cada in quella – prosaica – della mera realtà. La musica è per D'Atri un 'dinamismo sonoro', un elemento in movimento che deve sovrastare l'azione scenica per trasfonderla in una «impressione sintetica teatrale»: un linguaggio, questo, che risente peraltro di quelle tendenze moderniste riaffermatesi nel primo dopoguerra che esaltavano il movimento come principio informatore della realtà e che mostrano come D'Atri fosse un fine intercettatore delle tendenze più attuali.

La funzione di mediazione critica tra le esigenze musicali del compositore e quelle letterarie del librettista risulta pertanto di primaria importanza per la

[37] D'Atri a Rossato, 29.11.1920, *ERZ* 396.

comprensione del rapporto che si instaura tra i tre corrispondenti. La poliedricità dello sguardo di D'Atri consente ad entrambi gli artisti di sviscerare la trama dell'opera e di mettere in luce le incongruenze che il testo incontra nella sua resa scenica.

Diversamente dalla concezione di D'Atri calibrata sulle dinamiche drammaturgiche del quadro di Giulietta, l'aspetto visivo e scenico è invece la premessa da cui parte la riflessione di Rossato e che presiede alle sue scelte linguistiche:

> […] Ed ora veniamo al quarto-terzo atto. Voi dite bene sul "risveglio di Giulietta". È il momento più terribile, più irreale (se volete) ma più drammatico della tragedia. Io l'ò tanto sentito che invece di descriverlo attraverso le interiezioni esclamative di Romeo, ò preferito di farlo "vedere". Sopprimere *quel momento* mi è sembrato una cosa atroce. Già. Il cancello della cappella è chiuso; le sbarre sono fitte ma spesse; dovrebbero essere come quelle – sono andato a vederle – che limitano le sepulture dei Can della Scala. Dentro arde la lampada della veglia. Sotto la luce, distesa sull'arca coperta da un panno bianco, si vede Giulietta, colle mani in croce sul petto "e vestida de bianco come le Madone" secondo la canzone del Giullare; ma si vede attraverso le sbarre, cioè, non una morta, non un cadavere delineato, ma una visione, una cosa indefinita, una dolce e terribile cosa che dovrà fare più pena che urtare. E al risveglio – pensate! – Romeo è caduto a terra presso una colonna del portico, nell'ombra; Giulietta, attraverso il velame delle sbarre, nella luce, apre gli occhi, smarrita, e a poco a poco si sveglia immersa ancora nel letargo, mentre Romeo, percosso dalla tragica visione lo crede un delirio; si leva, balbetta, la prega, finché al grido umano di lei che lo sente e lo scorge e grida "Romeo" egli capisce che non è delirio ma realtà. Niente spada per aprire il cancello. Giulietta fa scorrere i serrami interni, ed esce: è più naturale. D'altronde si potrà vedere e non si tratta che di una didascalia. Quando poi, dopo il primo abbraccio umano, Romeo barcolla, à un grido violento:
>
> La morte!
> Giunge la morte e son fra le tue braccia..
>
> ch'è disperazione amara, forse la più amara delle disperazioni. In ogni modo questo vedremo[38].

[38] Rossato a D'Atri, 1.12.1920, *ERZ* 397.

Questo lavoro di scavo da parte dei tre amici e collaboratori porta gli stessi ad individuare i punti più fragili dell'azione per i quali il sostegno musicale diviene funzionale e persino imprescindibile, permettendo loro di integrare in modo equilibrato testo, musica e scena. La diversa natura delle premesse estetiche da cui partono i due collaboratori di Zandonai alimenta il terreno di scambio sul quale il musicista costruisce la propria personale visione musicale talvolta affidandosi al giudizio dell'uno, talvolta a quello dell'altro.

L'anno si chiude così con la stampa del libretto che viene inviato a Rossato nella soddisfazione generale:

> […] Il libretto completo di *Giulietta* è già pronto. Io ne ò – anzi – una copia. L'avrete certo anche voi. L'ò riletto e – a parte i versi.. un po' troppi, del finale del secondo atto che Zandonai taglierà o taglierò io – tutto il resto corre, meravigliosamente. La fama della sua – concediamoci questo orgoglio: meritato da me e da voi – della sua bellezza corre già sottovoce: ed ieri un giornalista me lo diceva a teatro congratulandosi con me […][39].

Resta ancora in sospeso, tuttavia, il giudizio di D'Atri sul secondo atto e in principio del nuovo anno già si profilano tra i due collaboratori nuovi motivi di contrasto. Oggetto della disputa è la struttura del finale nel quale D'Atri vorrebbe più considerata a livello testuale l'«espansione lirica-canora» del ruolo di Giulietta pur nel rispetto dell'equilibrio formale del libretto.

> […] Ecco perché io, che sono il più disinteressato – nel senso che nulla me ne verrà né in bene né in male – tra i padri, anzi genitori (per schivare la parola *autori*) di *Giulietta e Romeo*, io posso essere il più sereno ed obbiettivo, io posso parlar chiaro e forte agli altri due, ai non disinteressati, e trattenerli dai mali passi cui l'estro creativo può avventurarli.
> […] Ed ecco perché io rispondo alle vostre argomentazioni circa l'ultimo quadro di "*Giulietta*", ch'esse vogliono dimostrar troppo. La vostra visione del *blocco unico*, dell'*unità dei due amanti* ecc. è bella, è artistica, ma è manchevole. Perdonate alla mia asserzione dogmatica. È visione che prescinde da alcune esigenze di fatto. È visione non perfettamente librettistica, perché calcola – al solito, come nel teatro di prosa – sull'effetto, sull'intendimento di ogni singola parola come mezzo di espressione del sentimento intimo. Prescinde dal fatto che è il lirismo cantato ed espresso, non in parole, ma in

[39] Rossato a D'Atri, 24.12.1920, *ERZ* 410.

figurazione canora quel che produce l'emozione riflessa dalla situazione. È artista completo colui che integra nella sua visione, nella sua *intuizione*, gli elementi materiali, le esigenze di fatto: la statica per lo scultore, il materiale pietra per l'architetto, il punto di luce ove dipingerà l'affresco il pittore, ecc. ecc.= Lasciamo andare che voi per tendenza di polemista mi attribuite addirittura il desiderio di un'"aria per la prima donna" nell'ultimo quadro – il che io non desidero certo. Ma il taglio del libretto di G. e R. partecipa abbastanza del melodramma tradizionale e convenzionale – e ciò non gli fa torto – per non ammettere certe concessioni non strettamente realistiche. Ma a parte ciò, ripeto, e ripigliando il ragionamento, quell'ultimo quadro di *opera* in cui Giulietta non trova quasi la possibilità, fra il continuo cantare del tenore, di collocare almeno delle frasi liricamente espressive, in cui la sua parte (tranne la strofa dell'*a duo* nella stretta dell'abbraccio) è ridotta a varie interiezioni o ad interrogativi, potrà anche riuscire scenicamente sufficiente, anzi efficace, ma operisticamente è manchevole - Io non dico che voi non possiate aver ragione sostenendo che, così com'è, quel quadro scenico e poetico non richiede aggiunte. Ma io dico pure che, se così è, è anche vero che non basta ad un libretto d'opera d'essere efficace per essere esauriente. Dal punto di vista della forma perfetta, quella cioè che implica la risoluzione di ogni problema teatrale-estetico e pratico –, un libretto non può prescindere dalla necessità dell'espansione lirico-canora di ciascun personaggio.

Ma, come vedete, queste mie argomentazioni come le vostre, vogliono dimostrar troppo. Se le condensassi all'estremo, ragionando prima in astratto e poi applicando, arriverei logicamente e metafisicamente a provare nientemeno che l'impostazione librettistica del vostro 3º atto con quell'ultimo quadro così condotto è errata – il che poi io non penso. Io penso modestamente, e con me penserebbero tutti i futuri uditori teatrali, che nella scena finale, quella celebre della morte nella celeberrima tragedia di Giulietta e Romeo messa in musica, il tenore muore non per veleno ma sfinito per aver di continuo cantato, esclamato, gridato per tutti e due i quadri consecutivi, e che Giulietta non ha il modo, non trova il momento per espandere alquanto la piena della sua emozione. E se, nonostante l'efficacia scenica ugualmente raggiunta, ciò contribuisca all'equilibrio del libretto, lascio a voi e ai posteri immaginare.

In pratica e per conchiudere: voi mi attribuite un proposito eccessivo quando dite che io voglio un "pezzo" un "madrigale" un "fioretto" per la primadonna nel quadro che è saldo e serrato. E può darsi che io, obbedendo, nello scrivervi, al primo impulso, col chiedervi una strofa per la donna (così mi pare avervi scritto) vi abbia indotto nella falsa opinione… sul mio conto. (Constatate che sono sempre ragionevole e sopratutto praticamente conclusivo) - Ma in realtà

io, che discuto sempre col proposito di cedere alle buone ragioni, tenendo assai buon conto delle vostre ragioni e sopratutto della vostra concezione scenica in quell'ultimo atto, riesaminando le mie impressioni, vi dico che sentii e sento il bisogno non d'altro che nel quadro finale la parte di Giulietta sia meno arida, meno secca, meno "scena di prosa". Sono d'accordo: non ci vuole né pezzo, né madrigale, né fioretto per lei, ma insomma ci vuole una più effusa espressione qua e là, dei suoi stati di animo, nel canto – e questa maggior effusione ho visto, rileggendo, che può essere procurata anche con poco, anche da semplici mutamenti di parole là dove, per esempio, le frasi hanno forma stringatamente esclamativa e più spesso interrogativa. (Fra parentesi, vi siete mai posto voi un interrogativo? questo: che ne resta dell'efficacia interrogativa nel canto? a meno di non ricorrere al recitativo… ossia a una forma *prosastica*). […]
Se, per avventura, nei penetrali del vostro cervello ci fosse stato e ci fosse l'intenzione di accontentarmi, chi sa, eventualmente, quando vi sarà anche la pari richiesta del musicista, vi dirò che *in astratto* avreste ragione da vendere. In pratica, posto che il musicista è Zandonai, si corre il pericolo che egli musichi, senza darsi i pensieri che mi do io per la sua opera… la quale è poi anche la vostra, e vorrei dire anche alquanto la mia per il contributo d'amore che vi porto[40].

La risposta giunge a D'Atri nel giro di pochi giorni: le proposte non sono accolte e si avvia, anzi, una nuova polemica in cui Rossato sembra sfogare risentimenti a lungo accumulati.

Carissimo D'Atri… Questa volta – be' confessatemelo almeno in un orecchio – siete… come dire,?.. fraternamente crucciato. Badate! Non seccato. Crucciato. Ma più che con me, ci avete una piccola piccola piccola spina con quel buon Riccardo che "vi à chiuso la bocca, per ora" ma al quale "direte chiaro e tondo il vostro pensiero…" quando vi sarete persuaso anche voi che quella definitiva edizione del duetto non vi piaccia. Cattivone d'un Riccardo. E non basta. C'è anche Rossato, sissignore, che dà dei piccoli, piccoli, piccoli dispiaceri: questo brutto di un Rossato il quale sì… in un orecchio diciamoglielo (glielo diciamo?) à ragione, vede benino, à una visione teatrale nobile ma non vuol capire, benedetto figliuolo, che un conto è aver ragione e un conto è far ragionare il pubblico; che un conto è far dell'ideale e un conto far della vera e propria pratica. Be'?.. Facciamo la pace?. Datemi la mano.
Io v'ò capito bene e vi capisco benissimo. Il "pezzo" (oh, dio, non pesatemi

[40] D'Atri a Rossato, 5.1.1921, *ERZ* 414.

le parole e non fatemi sempre polemizzare anche quando non polemizzo) il pezzo, la frase, il "respiro" di Giulietta ci sta, ci può stare, e dalle linee della mia ultima, traspare anche questa mia volontà di dirvi che il "pezzo" l'aria o la frase la sento anch'io. Voi, nel nostro piccolo gioco epistolare, fate così: tirate il colpo grosso di far dire a me… stesso: "tu fa il piccolo che va bene". Io, davanti al colpo grosso prima dico di no (a me stesso) e poi venendo per eliminatoria alle vere proporzioni delle cose, giungo a quanto volete voi ed è giusto; cosicché voi date ragione a me, io dò ragione a voi e raggiungiamo tutti due il medesimo scopo. Vedete. Il terzo atto così è buono, fuso, quadrato: se togliamo due strofe (anche una) al tenore nella prima parte e diamo alla donna quelle strofe nella parte seconda, tutto va bene: basta che Zandonai non mi faccia cantare il tenore da cima a fondo e basta che Giulietta (la quale nel secondo atto sta in scena dalla prima all'ultima battuta) non mi crepi come una cicala all'ultima cantata. E il "pezzo" attaccherà benissimo alla frase "quale altra vita senza te mi resta?.." (anche con gli interrogativi ve la siete presa adesso! Siete proprio di mal umore!) Più: vi dirò che quei cinque versi (sbaglio: sono sei) <g>li ò già fatti. Vedete che concedo alla *pratica lirica* molto di ciò che alla mia *poesia pura* non darei mai e poi mai[41].

Nonostante il tono canzonatorio, D'Atri non demorde chiedendo un maggior lirismo per la parte di Giulietta:

[…] Ho ricevuto ieri la vostra lettera con la quale mi avete l'aria di… pigliarmi anche in giro. Non importa, purché mi abbiate dato il *respiro* – chiamiamolo così – a Giulietta nell'ultimo quadro. Del che vi ringrazio, ivi compresa… la presa in giro.
Altro punto su cui v'invito a riflettere: non risulta perfettamente chiaro *perché*, alla fine del 2º atto, la casa del Capuleto si metta in istato di difesa. Cioè io lo so il perché; lo immaginerei anche se non me lo aveste spiegato voi. Ma ricordate che lo stesso Zandonai a Pesaro vi domandò questo *perché*. Dunque?- dunque non si capisce alla prima e bisogna chiarire con qualche cosa. Che so, si potrebbe risentire da lungi il tumulto della zuffa e mentre trasportano via il corpo di Tebaldo – (scena, anzi, questa, da cui sarà bene distrarre lo spettatore) – potrebbe qualcuno venire a dire che i Montecchi han propositi minacciosi per la notte… A voi la risoluzione.
A proposito… Io avevo ben notato che Giulietta sta in iscena tutto il 2º atto,

[41] Rossato a D'Atri, 11.1.1921, *ERZ* 416.

> ma vi assicuro che non corre alcun pericolo di far la fine della cicala, come voi dite. In sostanza non *canta* molto. Avrà da lavorare più che da cantare. La scena del *Torchio* sarà leggera, quella con Tebaldo non richiederà lavoro di gola; poi ella avrà la sua *aria* con Romeo e quindi il finale. Ma se prendiamo il 2º atto della *Tosca*, credete che la donna abbia meno? e qualunque delle opere di repertorio non richiede dippiù?- Son piuttosto preoccupato del tenore nel 3º atto che della donna nel 2º - Ma son cose che aggiusterà poi Zandonai. Frattanto vado a Napoli, donde ritornerò il 18-19 c*nte* - Vedrò Zandonai e risentirò la seconda parte del duetto d'amore per capire se ho ragione io o ha ragione lui - Vi terrò informato.-[42]

Trascorso un mese, il 16 febbraio Zandonai riferisce a Clausetti di aver ritoccato il primo atto, di considerarlo definitivo e di volersi dedicare da lì in avanti al secondo[43]. Affascinato poi dall'idea di trovare un finale di grande effetto, il compositore accoglie un suggerimento di D'Atri contenuto in una lettera che purtroppo non si è conservata, ma il cui contenuto si evince dalla risposta che Zandonai gli invia il 17 febbraio[44]. Qui il compositore se da un lato accoglie l'idea di una trasfigurazione della morte dei giovani attraverso la musica, dall'altra chiede di riflettere maggiormente sui mezzi per la sua realizzazione mostrando qualche riserva in merito alle formule suggerite da D'Atri, certo all'epoca molto in voga, ma per Zandonai fin troppo abusate:

> Carissimo Nicolino - ho letto attentamente la vostra lunga lettera e non vi so dar torto, anzi: l'idea di avvolgere i due piccoli nostri amanti in un ampio quadro musicale che ne idealizzi la morte quasi da trasfigurarla in un'apoteosi mi piace moltissimo, anche perché si confà con la mia indole di musicista-pittore o meglio creatore di atmosfere. L'importante, però, in questa variante poetica e geniale, è di trovare i mezzi o meglio gli elementi che si prestino alla estrinsecazione del quadro, elementi che naturalmente devono nascere dallo stesso dramma. Ora le voci chiesastiche che voi mi proponete (voci di monaci, o di converse, o di popolo ecc, ecc.) mi sembrano già un luogo comune tanto sono state adoperate e sfruttate dai vecchi e giovani autori; e francamen-

[42] D'Atri a Rossato, 14.1.1921, *ERZ* 420.
[43] Zandonai a Clausetti, 16.2.1921, *ERZ* 436.
[44] Nel repertorio cosiddetto 'principale' dell'Epistolario zandonaiano nell'anno 1921 sono presenti purtroppo soltanto due lettere inviate da D'Atri a Zandonai. Grazie alle risposte di Zandonai, tuttavia, è possibile in parte ricostruire gli argomenti in discussione.

> te, per uno dei soliti canti, liturgici più o meno, non vi dò il piccolo coretto, in forma di stornello veronese, delle nostre sgualdrinelle del finale 1º.
> Non dico questo perché io non intenda assolutamente di toccare questa paginetta, che pur nella sua tenuità sarà di grandissimo effetto, ma perché mi sembra il caso di pensare a qualche altro elemento un po' più nuovo del solito canto di chiesa. Ma l'elemento si troverà torturandosi un poco; ciò che veramente importa è l'idea della trasformazione del finire dell'opera[,] idea che mi sembra ottima e assolutamente fuori dal comune. Ora cerchiamo un po' tutti quanti di studiare questo finale sotto questo punto di vista, e di maturarlo. Il tempo non ci manca e con un po' di fatica troveremo anche i particolari che dovranno completare il grande quadro[45].

La fucina delle idee continua ad alimentarsi all'interno del 'triangolo creativo' e l'opera, ancor prima di essere ultimata, è richiesta già da diversi teatri del Paese lasciando presagire una lunga fortuna:

> Spero nella ventura settimana di potermi dedicare un pò a Giulietta, la quale è già disputata da parecchi teatri assieme al suo autore direttore d'orchestra.- […][46]

> Anche qui [Palermo] si spera in Giulietta per l'anno venturo. Si vuole questo mio nuovo lavoro anche a Trieste ed a Bari ed è venuto qui un agente apposta per impegnarmi. Naturalmente non mi impegno con nessuno.- […][47]

Il lavoro prosegue e si può osservare come l'insistenza di D'Atri sulla necessità di apportare modifiche alla prima scena del secondo atto sortisca l'effetto desiderato. Le richieste dell'amico-consulente toccano i punti nevralgici della scena e Zandonai pur mostrandosi risentito, non le respinge facendo così prevalere le ragioni artistiche:

> Caro Nicolino - la vostra lettera mi è giunta qui mentre i facchini stavano collocando nella mia stanza d'albergo il pianoforte sul quale contavo di creare le prime Scene dell'atto 2º di Giulietta. Ahimè, quale docciata mi avete dato! Dunque anche la scena della primavera dovrebbe scomparire! Addio organino, addio contrasto dolce nella drammaticità della scena dell'attesa; addio giullare, (?) addio ancelle, addio un sacco di cose! Se andiamo di questo passo,

[45] Zandonai a D'Atri, 17.2.1921, *ERZ* 437.
[46] Zandonai a D'Atri, 27.2.[1921], *ERZ* 442.
[47] Zandonai a D'Atri, 5.3.1921, *ERZ* 466.

caro Nicolino, si ripeterà il fenomeno Nerone e fra quarant'anni l'opera sarà scritta! […][48]

Successivamente D'Atri riferisce a Rossato che Zandonai ha superato il 'trauma' relativo ai cambiamenti richiesti e che dal librettista è in attesa di altri ritocchi:

Come io prevedevo, sia per la *doccia* che involontariamente io gl'inflissi con quella famosa lettera sulla prima scena del 2° atto, sia per le distrazioni di Palermo, egli mi scrive – in quella cartolina – che a Palermo non lavorerà e anela il momento di ritrovarsi tranquillo a Pesaro dopo il 20 c*nte*[49].

Rossato risponde prontamente illustrando lo stato dell'arte del testo del secondo atto. Nella descrizione dell'ultima scena dell'atto è interessante notare come egli abbia costruito il momento dell'alba prevalentemente attraverso la componente acustica facendo dialogare le voci dei fanciulli, delle donne e degli uomini, le campanelle del convento e le campane delle cattedrali. In tal modo Rossato conferisce all'aspetto acustico una funzione non solo strutturale, ma anche fortemente caratterizzante del paesaggio sonoro che fa da sfondo alla morte dei due giovani amanti:

Carissimo D'Atri,
Ricevo la vostra carissima. Silenzio risoluto anche in casa Ricordi, da parte di Zandonai, ma io son convinto che il focoso incidente sia già bello e terminato. Credo anch'io che Zandonai farà benissimo ad aspettare la pace di Pesaro per mettersi al lavoro: chissà così che certe idee – quella dell'organetto per esempio – non gli passino. Io ò già abbozzato il "movimento corale" dell'ultimo atto: ò pensato di far dialogare – se mi è permesso di dir così – le voci dell'alba, come le campane d'Oria nel Fogazzaro e come i molini di Verona nel Barbarani. Prima (in primo piano e in un primo tempo) i tocchi lievi delle prime campane ed il *bocoleto de rosa*: poi nel sole, le voci dei fanciulli o delle donne che benedicono la vita, l'alba e l'amore (e qui le campanelle liete del convento) poi, a contrasto le voci degli uomini che cantano la morte e l'ombra (e qui le campane più profonde delle cattedrali) e poi il fondersi delle due voci, dei due cori, in un'unica strofe che sia vita e morte insieme, mentre il sole e la festosità mattutina ridono sempre più e i due amanti muoiono (se

[48] Zandonai a D'Atri, 7.3.1921, *ERZ* 447.
[49] D'Atri a Rossato, 16.3.1921, *ERZ* 449.

dio vuole) senza speranza di guarigione. Le strofe alternate dei dialogatori le ò già abbozzate: bisognerà sentire e vedere come e in quanto potrò svilupparle ed in ciò mi occorrerà il parere di Zandonai[50].

D'Atri ribadisce la necessità per Zandonai di avere il secondo atto pronto per poter procedere con il lavoro, ma proprio la messa a punto di questa parte si rivelerà un nodo difficile da sciogliere, nonché foriera di incomprensioni:

Frattanto mi prega di comunicarvi il suo desiderio di avere a Pesaro il finale del 2° atto *sistemato* - Così egli avrà l'atto completo per mettersi al lavoro. Della prima scena non mi parla affatto. Secondo me, non ha rinunziato né rinunzierà all'organino. Ha trovata per esso una melodia troppo penetrante! Ma credo che conterà di abbreviare molto la prima scena […][51].

La necessità di alleggerire l'azione del secondo atto è per D'Atri una condizione imprescindibile e in questa lunga lettera richiama l'attenzione dell'amico librettista su quella che, a parer suo, risulta come una «stonatura stilistica» nel linguaggio di Giulietta:

Caro Rossato,
Sono tremendamente infreddato e melanconicamente relegato in casa, solo e derelitto. Mi son messo a rileggere il libretto che da un pò di tempo non riguardavo, così da solo e senza preconcetti.
Ancora una volta riconfermo che scenicamente sta in piedi ben piantato. Il 1° atto non ha pecche: anche un musicista che non fosse Zandonai ne caverebbe i suoi effetti.-
Il 2° atto, se pecca, pecca per eccesso di teatralità: voglio dire che ha finanche troppo contenuto di episodî numerosi e vari: ma non c'è da eliminare, tranne la primissima scena; quanto all'ultimissima, potrà il musicista contenerla nel quadro, pure non sacrificando la parte di Giulietta: anche questo 2° atto, come il 1° cammina da sé, senz'aver bisogno della musica né tampoco di quella di Zandonai. L'abilità speciale dell'operista in Zandonai potrà appunto servire ad eliminare l'impressione di *troppo* che l'atto ora dà alla immaginazione.- Il 3° atto, scenicamente, mi lascia dei dubbî: così il 1° quadro come il 2° sarebbero insufficienti o manchevoli o, comunque, difettosi senza la musica: la loro sorte dipende proprio dal musicista e, d'altronde, non è male: anzi è

[50] Rossato a D'Atri, 19.3.1921, *ERZ* 451.
[51] D'Atri a Rossato, 23.3.1921, *ERZ* 452.

bene sia così, in contrapposto all'azione fitta e per se stessa esauriente, agli effetti teatrali, dei due atti precedenti.
Non voglio tacervi che leggendo oggi il 2° atto ho sentito un'impressione di *freddo* in quella parlata di Giulietta a Romeo che tuttavia è calda di contenuto. Ho cercato di darmene ragione, tanto più che tale impressione, per verità, avevo sempre provato per lo innanzi, non così da preoccuparmene, però, come oggi che mi si è determinata precisa ed intensa. E la ragione ho trovata in un fatto tutto esteriore. Mentre io, leggendo, ero tutto infervorato, lasciandomi prendere nel sentimento anzi nel *pathos* della situazione – (la quale in quel punto comporta che Giulietta si effonda *intimissimamente* con Romeo divenuto *suo marito*) – mi son sentito raffreddare (… il raffreddore che mi tiene oggi in casa è precedente…) da qual parlare col *voi* di Giulietta a Romeo. Non solo. Ma proprio in quel momento, con un'affettazione letteraria, che in noi del tempo d'oggi fa sorridere, Giulietta te lo chiama: "bello Signore"…. forse per ricambiargli l'analoga affettazione poc'anzi rivoltale da Romeo: "Quale dolor *fa grido* – nel tuo *soave cuor*?"-
Ma voi che saprete trovare accenti tanto sinceri, voi che in quella parlata stessa di Giulietta assumeste poco dopo un fare così naturale, così umano, una disposizione ritmica e verbale così semplice da far sembrare quel linguaggio poetico perfino troppo piano e familiare (ricordate? io vorrei tolto quel: "non attendete più…" che costituisce un… eccesso di naturalezza); voi non sentite come quel *voi* sia innaturale e costituisca una stonatura sentimentale così come quel "bello signore" è una stonatura stilistica in mezzo a quella parlata?- Né mi ripetete che il *voi* si adopera tuttora dalla moglie col marito in qualche regione, perché io vi risponderei che difatti il caso è strano e singolare tanto che alla comune degli uomini di oggi (quelli appunto che si devono ora commuovere alle parole di Giulietta) può sembrare un segno di rapporti non troppo intimi fra marito e moglie. E vi risponderei pure che, pur trovando giustificato il *voi* in bocca a Giulietta nel 1°atto, trovo del pari giusto che lo abbiate espresso nella scena della morte, quando appunto avete veramente sentito il bisogno di un linguaggio intimo e sincero -
Ad un librettista volgare poco importerebbe la mia osservazione. Tanto, in musica – egli direbbe – fa lo stesso. Ma voi, che, come me, siete persuaso della suggestione che esercita anche il linguaggio, la parola poetica, sulla creazione musicale, e specie di un musicista come Zandonai che crea sulla parola, voi non potete non darvi importanza. Le impressioni di questo genere – analitiche e sia pure minuziose – difficilmente si determinano nell'autore medesimo. È perciò che io, provandole, ve le comunico quando però mi si sieno *fissate* bene in mente.

> D'altra parte voi non potete impedirmi dal volere che il libretto costituisca per voi un'affermazione personale di quelle che non offrano il fianco alla moda demolitrice di libretti. E per me come per voi, a raggiungere questo scopo, giova il dettame oraziano di ritornare sugli scritti a mente riposata. Il che io faccio e, se non vi rompo le scatole, seguiterò a fare.- E debbo al divino Orazio se mi persuasi che la scena della morte, fondata esclusivamente sull'azione e sul dialogato dei due, non avrebbe mai sinceramente commosso; ragion per cui bisogna dar adito alla musica di sovrapporsi *ma a guisa del Coro nella tragedia greca*[52].

Rossato risponde con il tono scanzonato e le divagazioni che lo caratterizzano, difendendo le proprie scelte linguistiche:

> Carissimo - Scusatemi la carta, la busta, il ritardo e magari anche il disordine di questa lettera: ritorno adesso da Montano e – pur leggendo la vostra lettera – ò pieni gli occhi di ciuffi di primule, di quiete macchie di viole, di monti nevosi (che vergogna essere raffreddati… a Roma) e di cieli azzurri più che le mammole. Come vedete sono ancora un poco selvatico, ma mi piace questa schietta puerilità che mi dà l'illusione di avere ancora i riccioli, gli occhi cilestri e di cantare non so che canzone di pastorello vagabondo. (Ecco! – direte voi – quanta Arcadia. Scusatemi: forse un po' di Arcadia sarebbe vera vita, oggi… salvo il parere di Benedetto Croce).

Dopo questo preambolo che illumina il tratto giocoso e leggero della sua penna in forte contrasto con la scrittura più strutturata e progressiva dell'amico, Rossato passa ad illustrare e, così, a difendere le proprie scelte stilistiche:

> Dunque?. Ah! dunque, ecco. Avete torto, torto, torto. Quel "signore bello" ossia "bello signore", non raffredda il pezzo, anzi dipinge, con un tocco di sapor trecentesco, lo stato d'animo di Giulietta che, nell'iniziare il discorso, ondeggia ancora fra il timore di far male, di commettere un errore, e la gran passione che la spinge. Il "bello signore" è una specie di *presentazione* che dà maggior delicatezza e bellezza al ricordo del matrimonio: che sarebbe abbastanza volgaretto – quel ricordo – senza la grazia arcaica di quelle due sillabe. Il *voi* – scusatemi – è una vostra cattiveria. È bello! È delicato! È fine!… A poco a poco, mi farete buttar via tutto quello ch'è leggiadria di ambiente e di parlata che a quell'epoca

[52] D'Atri a Rossato, 26.3.1921, *ERZ* 455.

aveva gran valore ed era naturalissima e che alla nostra piace e prende assai. E se è vero, poi, che, quando io voglio, so essere semplice ed umano come mi dite, dovrete pure ammettere che avrò avuta una certa tal quale ragione a creare dei contrasti di leggiadria e di umanità intima: mettendo là, dove è giusto, il gaietto tintinnio d'un bubbolo dell'epoca e mettendo passione pura e umana là dove essa doveva essere. Ah! poi quel vostro "*fa gridi!*" Voglio, nel libretto stampato, fare un richiamo e segnare tutti gli esempi antichi di quel modo con questo ritornello scritto prima di D'Annunzio. E poi, caro Nicolino, lasciatemi che me ne infischi un pochino di D'Annunzio… So che non rispondo come dovrei, ma ò negli occhi le mammole, le montagne e i cieli del mio selvaggio Montano. Scrivetemi. In questo frattempo mi civilizzerò[53].

Questa volta D'Atri cede il passo e accetta, suo malgrado, le scelte stilistiche di Rossato avallate peraltro dallo stesso Zandonai:

[…] E allora trovate bello… il *bello* signore, il *voi*, il *fa grido*, tutto insomma. Potete conchiudere anche voi:… Cittadino Mastai, bevi un bicchier!-
Insomma io devo melanconicamente accorgermi che tra voi e Zandonai si accenna a una ribellione verso il vecchio critico brontolone – il quale, però, ricordatevelo, finirà con l'aver ragione lui. Il suo torto è nel metodo: dirvi le cose a una alla volta, e darvi così l'impressione ch'egli non la smetta mai. Lasciate pure, se proprio vi piace, in quel punto il *bello signore* e il *voi* e il *far grido*: ma persuadetevi, tutto l'insieme del linguaggio in quella scena non *ambienta* queste forme verbali, che anzi sembrano piccole affettazioni letterarie. E, credetemi, dopo la scenata di Tebaldo, quella Giulietta così composta e compìta, col "bello signore" in bocca e il *voi*, diventa una figurina di Saxe settecentesca di porcellana fredda. Se così vi piace Giulietta in quel punto, fate pure.- Ma più in là, nel finale, levate di bocca a Isabella quel *Più* di cui si è anche servito, forse un pò meno a torto, Tebaldo nella scena con Giulietta. Sono solecismi settentrionali che mal si accordano col "bello signore", e son di quelli di cui il buon Manzoni volle purgarsi col suo viaggio in Toscana […][54].

Soltanto alcuni giorni dopo Rossato cederà alle richieste dell'amico «brontolone» e toglierà le espressioni incriminate mettendo così fine alla diatriba[55].

---

[53] Rossato a D'Atri, 4.4.1921, *ERZ* 458.
[54] D'Atri a Rossato, 5.4.1921, *ERZ* 459.
[55] Rossato a D'Atri, 8.4.1921, *ERZ* 463.

Le ragioni della musica

Dagli aspetti letterari, quasi come in un cambio di scena, l'attenzione del lettore scivola in quelli musicali attraverso le missive che Zandonai invia ai suoi interlocutori il 7 aprile per riferire sullo stadio di sviluppo della composizione ed esprimere ad entrambi l'esigenza di farsi un'idea musicale del secondo atto prima di un loro incontro:

> Carissimo Rossato - ritornato qui da pochissimi giorni ho ripreso a lavorare con ardore al 2° atto di Giulietta. Se non che l'amico Nicolino mi tormenta spingèndomi a chiedervi le ultime modificazioni di questo atto che riguardano – credo – il *finale* o qualche altro punto nel quale egli si ostina a trovare reminiscenze sceniche di Francesca ecc. ecc.- Nicolino, anzi, avrebbe desiderato che voi faceste una scappata a Pesaro proprio adesso: ma io preferisco avere una completa visione musicale dell'atto 2° prima di un nostro eventuale incontro per essere meglio preparato ai piccoli mutamenti (se pure ci saranno) che renderanno l'atto definitivo. Mandatemi, intanto, queste famose modificazioni dopo le quali speriamo che il buon amico nostro dia pace a me, a voi, a Giulietta e… a sé stesso!-[56].

Anche a D'Atri comunica la necessità di avere chiara dapprima la struttura musicale dell'opera per passare poi a confrontarsi con la lingua:

> Carissimo Nicolino - era telepatia buona la vostra: lavoro con grande entusiasmo nella prima scena dell'atto 2° di Giulietta e più che seguire la linea del libretto seguo la linea scenica di un quadretto musicale che ho ben chiara nella fantasia. Vi accorgerete poi che le somiglianze con certi dettagli di Francesca le vado cancellando io stesso.-
> E avete indovinato anche che desidero, per un poco, di trovarmi solo con me stesso: voglio formarmi un'idea chiara di tutta l'ossatura musicale dell'atto prima di incontrarmi con l'amico Rossato. Ciò non vuol dire che io non ritenga utile, anzi *indispensabile*, un abboccamento col librettista; semplicemente questo deve avvenire a momento opportuno.
> Ho scritto quindi a Rossato perché mi mandi subito le modificazioni di questo secondo atto sia del *finale* sia di altri punti. Speriamo che, come vi ha asserito, siano pronte.

---

[56] Zandonai a Rossato, 7.4.1921, *ERZ* 461.

> Come vedete dalla mia stessa calligrafia, sono assai nervoso; ma questo è segno buono, caro Nicolino; state di buon umore e non crucciatevi: se il mio fatalismo non mi inganna Giulietta sarà di Francesca *sorella maggiore*.
> E non mi dilungo perché ritorno al pianoforte […][57].

Possiamo notare qui la convinzione che «Giulietta sarà di Francesca *sorella maggiore*»; la fiducia nel valore e nella possibile fortuna della nuova opera accompagnerà l'autore negli anni a venire, nonostante l'incrollabile primato che i teatri continueranno a tributare al soggetto dannunziano/dantesco. E sarà un'amarezza per Zandonai, punto nel sentimento paterno verso una figlia meno considerata, ma forse anche per la sensazione di essere in qualche modo 'inchiodato' ad una stagione passata della sua vita creativa.

Nel mese di aprile Zandonai è presissimo e lavora alacremente convinto com'è che questo secondo atto «farà assai dismemorare del 1°»[58]. A fine mese il secondo atto è quasi completamente musicato: Zandonai è arrivato alla morte di Tebaldo e gli rimane soltanto il finale[59].

La notizia, lascia spiazzati i due collaboratori e D'Atri, allarmato per la situazione, scrive subito al librettista:

> […] non avevo torto io dicendovi che era necessaria una vostra quasi immediata partenza per Pesaro! La *bomba*, da me prevista, è scoppiata: e cioè di sorpresa Zandonai ci comunica che il 2° atto è finito. Oramai state tranquillo che in Luglio, Giulietta sarà terminata, e tra l'Agosto e il Settembre sarà strumentata […][60].

Zandonai sollecita nuovamente Rossato a raggiungerlo per aiutarlo a definire il finale e scrive anche a Valcarenghi e a D'Atri perché si rechino da lui. Il compositore non trattiene il proprio entusiasmo e finisce, involontariamente, per alimentare tra i due collaboratori un clima di tensione che crescerà sino a sfociare in un acceso confronto. Nella corrispondenza tra i due amici riemerge una distanza di vedute, aggravata da malintesi, apparentemente insanabile. Paradossalmente, la motivazione di fondo che provoca le discussioni è proprio la convinta serietà degli attori nella partecipazione alla stesura dell'opera.

---

[57] Zandonai a D'Atri, 7.4.1921, *ERZ* 462.
[58] Zandonai a D'Atri, 19.4.1921, *ERZ* 466.
[59] Zandonai a Clausetti, 1.5.1921, *ERZ* 471.
[60] D'Atri a Rossato, 1.5.1921, *ERZ* 470.

D'Atri in particolare non perde occasione per manifestare il proprio disappunto per la situazione venuta a crearsi con Zandonai e al povero Rossato non risparmia un colpo:

> Carissimo Don Arturo,
> voi, certo, avete dormito o dormicchiato durante le 8 ore del vostro odierno viaggio verso Milano. Io, verso Roma, non ho fatto altrettanto, bensì ho riletto per la ennesima più una volta il libretto di *Giulietta*. Ed ho deplorato di un averlo riguardato insieme a voi per *assicurarmi* di quelle piccole correzioni che voi mi prometteste di fare fin da quando ve le mostrai, mesi addietro, a Milano. Mi riserbo di richiamarvelo alla memoria in altra mia, ma stasera non voglio indugiare a farvi osservare che quel famoso *voi* di Giulietta a Romeo nell'*aria*, chiamiamola così, del 2º atto è una vera stonatura. Non più per la ragione altre volte espostavi, sulla quale anzi non insisto, tanto più che mi ero lasciato persuadere a Pesaro che quel *voi* poteva correre. Ma per una ragione che ormai riguarda la logica, per non dire l'euritmia del libretto. Me ne sono accorto oggi in treno. Persino nel duetto del 1º atto Giulietta finisce col dare del tu a Romeo. ("Sì, dolce amore mio. Quanto tu voglia – farò, ché il mio cuore preso è di te" e va in fondo sempre col tu). Invece nel duetto del 2º atto, dopo che Giulietta è stata *impalmata* da Romeo gli torna a dare del voi.
> Per conto mio, ripeto, ora mi è indifferente il voi o il tu. Ma rileggete con attenzione il libretto e giudicate poi voi del meglio a fare – tenendo presente che il pezzo poetico del 2º atto voi lo scriveste isolatamente. Se lo aveste scritto in corso di lavoro, probabilmente lo avreste scritto col tu, condottovi dal movimento stesso della compilazione.
> Intanto che è accaduto? che Zandonai ha musicato il pezzo col voi e che sarà ora molto difficile, in quel tipo di musica, cambiare: come ho verificato non esser facile mutare il voi in tu nel vostro pezzo medesimo.
> E a proposito di voi e tu, anche nel duetto del 1º atto, nella medesima strofa Romeo dice: …["]Così non mi lasciare - Se alcun bene hai di me - Non mi lasciar così" – e poco appresso: "Fatemi ancora, piccioletta amante… fino a voi salire"-
> A Milano quella volta (così è segnato sulla copia che ho io) voi stesso mutaste in: "Deh! fammi ancora… fino a te salire" – e su tante altre piccole correzioni ci accordammo. Ma chi le ha mai comunicate a Zandonai?
> Insomma, starei in vena stasera di arrabbiarmi con voi per queste negligenze.- Badiamo almeno ora di rimediare – e badiamo alle modificazioni nella scena tra Romeo e il giullare. Ricordate che dovete sopprimere quel: *Mi fate male… Non stringete* – e tutte… le coazioni fisiche.

> Bisognerà pure una benedetta volta collezionare questo libretto in modo che la copia di Zandonai, quella da musicare, non sia l'unica rimasta arretrata![61]

Il nervosismo di D'Atri si acuisce con il passare del tempo e l'eventualità che Zandonai possa procedere ulteriormente con la stesura musicale:

> […] L'urgenza è giustificata dalle seguenti circostanze: la venuta a Roma di Zandonai, che sembra certa, e quella contemporanea di Don Carluccio. La presenza di entrambi… tre (me compreso) a Roma sarà opportuna per fissare il finale ultimo e per immettere anche Don Carluccio – che lo ambisce – nella fucina nostra intellettuale ove si forgia Giulietta […][62].

Due giorni dopo Clausetti riceverà da Rossato entrambi gli atti finiti[63] e il 15 maggio lo stesso librettista scriverà a D'Atri con tono estremamente irritato per informarlo sulle varie modifiche apportate. Zandonai, nel frattempo, nonostante qualche problema di salute, riesce a ultimare i primi due atti e si prepara a strumentarli[64].

Rossato a sua volta rivede le parti del libretto consegnate, ma non riesce ad accettare il finale proposto da D'Atri e con una serie di motivazioni circostanziate ne smantella forma e stile:

> 1° Nel libretto, in tutto il libretto, non ò dato nessuna importanza drammatica o teatrale alla faccenda del veleno. (Soppressi il frate Lorenzo, ecc. ecc.) Di più. Non ò data – di conseguenza – nemmeno una sfumatura di quella che dovrebbe essere la tragica anima di Giulietta. Credete voi, ora, che quattordici versi, appiccicati in un finale e incastrati, dopo un'azione di quel genere, possano dare quello che io non ò voluto dare, e quello che (per ottenerlo) doveva essere almeno un atto? No. Quel finale non darà mai un brivido tragico, non rivela nessuna nuova anima, e sciupa la figura di Giulietta la quale – in quel momento – non può che avere un grido invocante la morte, ma mai *pensare, meditare* e gridare "gioia" alla sua morte. Questo è falso.
> 2° Questo accenno importuno che muta tutta l'andatura dell'atto cui toglie un gran effetto drammatico nel terzo. Nel terzo, l'annuncio della morte di *Giulietta*, creduto da Romeo, sarà creduto anche dal pubblico. *Deinde* l'effet-

[61] D'Atri a Rossato, 10.5.1921, *ERZ* 476.
[62] D'Atri a Rossato, 12.5.1921, *ERZ* 478.
[63] Clausetti a D'Atri, 14.5.1921, *ERZ* 481.
[64] Zandonai a Rossato, 22.5.1921, *ERZ* 485.

to tragico della cavalcata, del chiostro e del risveglio cresce e diventa *elemento* di teatralità *vera*.
3° Ucciso Tebaldo e fuggito Romeo, chiusa la casa, a posto le scolte il secondo atto è *finito*.
4° Questa misteriosa sensazione di tragedia, non definita, ma viva, e senza particolari, è d'effetto sicuro; contrasta col finale primo, gaio e fresco, e prepara gli spettatori a *qualche cosa* che sopravverrà. I quattordici versi del "gioia" e del veleno compromettono tutto.
5° Come allora spiegare la morte?. E che importa?. Nel terzo atto, bastano due versi, appena. Ciò sarà più drammatico. E siccome noi abbiamo dato a *Giulietta* un'anima nuova – di bimba – siccome noi non siamo andati a cercare l'anima tragica, siccome noi non abbiamo dato nessuno sviluppo al veleno, siccome noi abbiamo evitato anche l'accenno puro e semplice della *bevanda* possiamo evitarlo e passarci sopra anche con due versi nel terzo: ai nostri fini teatrali e ai fini propostici, a noi basta che Giulietta muoia con Romeo[65].

La foggia del finale non riscuote successo nemmeno presso Clausetti che conferma l'impressione di Rossato e invita D'Atri a ripensare alla chiusa dell'atto[66]. La necessità di uscire da questa situazione per D'Atri è sempre più impellente soprattutto per la difficoltà di gestire i rapporti con Zandonai:

Mio caro Rossato,
Non ho ancora risposto all'ultima vostra sul Finale II di Giulietta. Attendevo, per rispondere, che mi giungessero i 2 atti *rifiniti*. Non sono giunti fino ad oggi; ma penso che la *rifinitura* non potrebbe mutare la questione da voi posta e che si risolve con l'annullare senz'altro il soliloquio finale di Giulietta. C'è oggi un elemento di fatto, nuovo e grave, da superare: la musica che Zandonai vi ha già composta e di cui si dice soddisfattissimo. Non dubito che sia, anzi, riuscito uno squarcio bellissimo. Chi avrà ora il coraggio di dire a Zandonai: Magnifico! ma va cestinato… Io questo coraggio non lo so ancora prendere a due mani, a meno che le due mani sieno le vostre…
[…] Ma come si fa ora con Zandonai? e d'altra parte, se, *musicalmente*, il finale fosse di sicura efficacia?
Io, come avete visto, vi ho confessato i miei torti in questa faccenda. Sono gravi ma non quanto i vostri. Che se, dandomi un pò ascolto, non aveste di continuo rimandata la revisione definitiva dei due primi atti, la quale dove-

[65] Rossato a D'Atri, 26.5.1921, *ERZ* 487.
[66] Clausetti a D'Atri, 27.5.1921, *ERZ* 488.

vate – ricordate? – aver fatta prima che Zandonai, in Maggio, musicasse il 2° atto, non ci troveremmo ora a dover affrontare svantaggiosamente Zandonai. Ma è inutile recriminare. Il fatto è che dovete esser voi, non io, ad espiare. Io ho già sulla coscienza, con Zandonai, un rifacimento di tutto il 1° atto. Adesso non ho il coraggio di affrontarlo. O, almeno, non lo affronterò se prima non avrò sentito la musica da lui scritta pel *finale*, perché chi sa che non si possa, in vista della musica, e, *transigendo*, trovare un temperamento che riconduca in linea, come voi desiderate, il libretto e la figura di Giulietta, e ci procuri tuttavia un grande effetto *melo*drammatico.
Cominciate intanto a scriverne voi a Zandonai: e, se vi giova, dite pure che io pencolo dalla vostra parte. Ma non rimandiamo ancora: altrimenti Zandonai ci farà trovare finanche strumentato il finale da annullare […][67].

Rossato, dunque, si vede costretto a scrivere a Zandonai per proporgli «la soppressione della forsennata gioia»[68] del finale, ma con il suo stile tra l'ironico e il faceto rileva con una certa amarezza il tono un po' aggressivo dell'amico: «La vostra ultima, difatti, passatami da Don Carluccio, à tutta l'aria di cavarmi gli occhi»[69]. Di lì a poco D'Atri lo ringrazierà di aver scritto a Zandonai:

[…] Avete fatto bene a scrivere voi a Zandonai. Se l'avessi fatto io, avrebbe egli potuto attribuire il pentimento alla mia cattiva o buona abitudine – che egli canzona – di ritornare sulle cose. E poi gli avevo già fatto mandare all'aria il primo atto, ricordate? ci volle alquanto coraggio = Ma Zandonai mi tiene in gran pensiero per la sua salute - Non ho sue notizie dirette da tanto tempo - Spero si metta di proposito a curare lo stomaco – altrimenti come farà a dirigere l'anno prossimo?[70]

D'Atri torna alla carica con Rossato per la stesura finale del libretto:

[…] Perché il tempo stringe, ora che il contratto col Costanzi è firmato. E bisogna darsi da fare, caro il mio (anzi il… suo) librettista!… Badate che io mi compenetro anche di tutte le altre vostre esigenze di lavoro e di vita: ma penso che è cosa fondamentale per voi (e lo è anche per Zandonai in questo punto della sua carriera) imbroccarla con *Giulietta e Romeo*, che ingegno e tempo,

[67] D'Atri a Rossato, 1.6.1921, *ERZ* 491.
[68] Rossato a D'Atri, 5.6.1921, *ERZ* 492.
[69] Ivi.
[70] D'Atri a Rossato, 13.6.1921, *ERZ* 496.

> ora prodigati o magari sconfinati senza immediato corrispettivo, frutteranno come la vigna biblica zappata a perditempo. Bisogna darsi da fare, perché siamo già in ritardo… Il terzo atto è tuttora in mente Dei, i bozzetti delle scene, dei costumi ecc – tutte cose che potranno dar luogo a qualche discussione e quindi a perdita di tempo mentre verrà l'estate e rallentare ogni attività. E dovreste esser voi costà a far da propulsore […][71].

Nel mese di luglio il testo del terzo atto è concluso, ma continua a restare aperto il finale del secondo atto che ancora non convince. D'Atri ne discute con Zandonai e affida ad una lettera la sua opera di mediazione tra compositore e librettista:

> […] Io frattanto penso e invito voi a pensare se non sia possibile conciliare l'esigenza del musicista, che vuol sfogare in una chiusa musicale, con l'esigenza drammatica: non importa se Zandonai debba rinunziare al pezzo già composto per comporne un altro. A ciò, ho capito, egli si rassegnerebbe in definitiva. Ma di una pagina finale, come ho spiegato sopra, egli *sente* il bisogno. E voi non potete trincerarvi in un intransigente *non possumus* artistico. L'*Opera* è un prodotto di transazioni continue e, perché riesca, bisogna saperla *intuire* felicemente anche nelle sue manchevolezze artistiche […][72].

A fine luglio, in un periodo travagliato per la sua salute, Zandonai riferisce che per i primi di agosto avrà concluso la partitura del primo atto e per la fine del mese anche quella del secondo[73].

Ai primi di settembre, su iniziativa del compositore, D'Atri cerca di organizzare una trasferta a Rovereto per riunire tutti i «fucinatori» di *Giulietta* (incluso Clausetti, che da maggio contribuisce ad alimentare l'opera con scambi epistolari) e mettere a posto il finale prima di consegnare la partitura del secondo atto[74] e buona parte del secondo quadro del terzo atto[75]. Il convegno a Rovereto salta e il 3 settembre Zandonai riesce a concludere anche la partitura del secondo atto[76]. Lavorando a ritmo serrato, prevede di terminare anche il terzo entro il mese di ottobre.

---

[71] D'Atri a Rossato, 15.6.1921, *ERZ* 498.
[72] D'Atri a Rossato, 18.7.1921, *ERZ* 522.
[73] Zandonai a Clausetti, 27.7.1921, *ERZ* 530.
[74] D'Atri a Rossato, 24.8.1921, *ERZ* 548.
[75] Zandonai a Clausetti, 26.8.1921, *ERZ* 552.
[76] Zandonai a Clausetti, 3.9.1921, *ERZ* 557.

Un nuovo motivo di attrito interviene tra i 'librettisti', ancora una volta, si scoprirà, frutto di un malinteso:

> Da una cartolina di Zandonai, giuntami ieri, risulta che ha musicato già tutto il 3° atto, tranne l'intermezzo famoso, com'egli lo chiama, "al quale – aggiunge – non voglio dare un'eccessiva importanza *per non inchiodarmi la fantasia*" (in altri termini, non vuole preoccuparsi di dare il gran pezzo di musica, che riuscirebbe troppo "composto" a danno dell'estro) - Sicché non v'è più probabilità che Zandonai vi richieda versi o variazioni. Ridarmi ora la gamba che mi manca è cosa possibile e significa rimettermi alle mie funzioni di meditazione sulle cose da preparare per l'efficace rappresentazione scenica. Mi rimetto quindi al vostro buon giudizio e alla vostra buona volontà e mi rassegnerò al verdetto, qualunque sia, dell'uno o dell'altra.
> Non mi rassegno, invece, al ritardo che voi frapponete e sul quale sorvolate, ad onta delle mie insistenze, nel rimandarmi la nota mia lettera che, a quest'ora, se proprio ci teneste a custodirla voi, vi avrei anche ritornata. Mi pare un pò strano e il vostro ritardo e il vostro silenzio. Cerco una spiegazione e non la trovo. Che la lettera sia presso di voi non va messo in dubbio e che si trovi nel da voi descrittomi dossier dei cento e più fogli nemmeno dovrebbe cader dubbio. Vi prego dunque di rompere l'ingiustificato indugio. Vi dico lealmente – e chi mi conosce sa che io non ho mai secondi pensieri o, meglio, secondi fini – che, allorché mi diceste di non consegnare quella lettera in deposito a Casa Ricordi, voi tradiste un vostro *secondo pensiero*, al quale però io non dò peso che ora soltanto vedendo ritardarmi l'arrivo della lettera, che spero ancora dipenda da piccole e involontarie cause[77].

La replica di Rossato fa presagire un irreparabile strappo. Soltanto la stima reciproca (ma soprattutto la premura per la buona riuscita dell'opera) sarà in grado di sanare una rottura certa tra Rossato e D'Atri.

Il valore letterario di questa corrispondenza si conferma anche nella sua capacità di illuminare i contrasti tra i caratteri dei suoi protagonisti. La citazione in forma quasi integrale di questo scambio di lettere rende molto nitidamente come la distanza di vedute sia alla base di quel clima di incomprensione che da qui in avanti permea gli scambi epistolari tra i due collaboratori:

---

[77] D'Atri a Rossato, 3.11.1921, *ERZ* 587.

Caro amico,
Non mi conoscete. Non prendo in mano la penna da due settimane e mi spiace doverla prendere per rispondere ad una vostra lettera che m'à ferito e ch'è ingiusta, molto ingiusta. Non mi conoscete. Peccato. Ma, io, mi conosco molto bene, caro Nicolino, e mi son cavato intero e lucido dalla scorza verdastra di questa mia apatia di giorni, come si cava una bella lama di parata e di gioco da una vecchia guaina. Io, *secondi pensieri*?. Io non mandarvi quella lettera per *secondi pensieri*?. Io manovrare di accortezza e di volpineria per *secondi pensieri*?. Non mi conoscete, amico carissimo. Se conoscessi la vaga arte dei *secondi pensieri*, oggi non sarei qui a strappare con villania, alla vita, quel poco di pane che metto davanti alla mia bimba con profonda tenerezza; ma avrei una posizione giornalistica, politica, letteraria… sociale, come si dice, da fare invidia agli altri e schifo a me. Non ò secondi pensieri. Ò i primi. E li dico. E li scrivo. Lo vedete. Non ò mandato la vostra lettera perché fin'ora non l'ò trovata e perché in verità ò fatto cercare dalla mia bimba non avendo, come v'ò detto, molto tempo da perdere. Vi garantisco che con *Giulietta* ne ò perso molto. Ma vi dico anche che non trovando la lettera son sempre pronto a dire di voi, a Ricordi, ai presenti, ai posteri, a tutti che nello scrivere *Giulietta* io ò seguito i vostri consigli, che il secondo atto lo avete fatto voi, che io non ò fatto altro che scrivere dei versi e che – modestamente – su *Giulietta* non ò mai pensato di appendere il mio nome, per la posterità, come si appende il cappello in una anticamera. È questo il secondo pensiero che avete veduto, tempo fa, quando ò detto che non volevo dare quella lettera a Ricordi?. Questa paura, mi avete letta negli occhi?. Questa scaltrezza?. Questa innominabile piccineria?. Nei miei occhi così aperti e così diritti?.. Via, caro amico mio, via… leggete male, leggete. Ma non ne ò a male, io. Tutt'altro. Quella nube che vedete sorgere con grande dolore a velare "la sincerità della vostra disinteressata amicizia" (così avete scritto, a me, caro Nicolino) non sorgerà. No. Vi dico che tante cose che forse mi interessavano oggi, dopo la vostra lettera, non mi interessano più. Nemmeno le nubi. Passo di mano, come si dice. Quando sono uscito dal *Popolo* ò promesso di non leggere più quel giornale; mi son avvicinato a Mussolini e non leggo ancora il giornale; Mussolini mi à invitato a ritornare a lui, e non leggo il giornale; fra poco, quando vorrò io, rientrerò, forse, nel giornale e non lo leggerò ancora. Così è oggi di *Giulietta*, amico mio, e senza rancore e senza amarezza perché i rancori e le amarezze sono frutti di anime rustiche ma sane come la mia. Non mi interesserò, non leggerò, non vedrò, non parlerò più di questo disgraziatissimo libretto. Due anni di lavoro, di paziente amore, di – quasi – umiltà, di gioia semplice, di pentimenti,

di rifacimenti, di collere generose, di esaltazione… lo [*recte*: li] regalo da gran signore, come ò regalato metà di *Pinocchio* e tutta – fino ad oggi – la vita mia. Mi sospettate un ladruncolo o un furbo?.. Vi offro la mia giacca e me ne vado in maniche di camicia. Ma ancora io. Riccattandomi dall'angoletto in ombra, su cui mi ero messo a tendere la mano ai passanti… Ah! Ah!, caro D'Atri… Non mi avete conosciuto e non mi conoscete. Ci conosciamo ora, salutandoci. Stringiamoci la mano.
Vi manderò il terzo atto, domani stesso, e raccoglierò pazientemente tutte le vostre lettere, compresa – prima – quella che desiderate, se la troverò. Poi vi manderò tutto. E come fanno gli innamorati, ci ricorderemo di tanto in tanto, senza secondi pensieri. Badate che non risponderò più alle vostre lettere: non per villania o per broncio, ma perché è così. Badate che non m'interesserò, non assisterò, non vedrò *mai più Giulietta*, non per rancore o per iscortesia: ma perché *è così*. Sono un ragazzo che sa essere cattivo, soffrendone molto. Ma *lo sarò*[78].

A calmare i toni e porre fine alla discussione contribuiranno l'affetto e la stima personale, nonché l'urgenza di tornare alle riflessioni sulla sostanza e la forma dell'opera. I successivi scambi epistolari sanciscono una tregua che viene sigillata da un «abbraccio riparatore»[79] e, messe da parte le dispute personali, i due riprendono i contatti riportando l'opera al centro dell'attenzione[80].

Zandonai, con lettera dell'8 c^nte^, mi annunziò di aver *finito* e di esser già accinto a strumentare il 3° atto: per cui non si muoverà da Sacco tutto questo mese. Mi esorta ad andare fino da lui. Mi farebbe sentire questo atto 3° di cui egli è tanto soddisfatto. Io pure avrei gran voglia di andare non tanto per il piacere della cosa, che pure è grande, quanto per verificare e all'occorrenza esprimere, se utile, qualche dubbio od osservazione prima che la partitura sia definitiva. Non ho ancora ricevuto il 3° atto che Don Carluccio deve avermi spedito -[81]

[…] Ò visto il primo fascicolo di partitura del terzo atto. Il guaio si è che né io, né i Ricordi possediamo una copia del III atto così che in copisteria son costretti a trarre le parole dalla partitura. Senza contare che Zandonai à *saltato* le didascalie, avrà levato qualche parola e… allora addio versi. Ò scritto a

[78] Rossato a D'Atri, 5.11.1921, *ERZ* 588.
[79] Minuta di telegramma di D'Atri a Rossato, *ERZ* 592.
[80] Telegramma di Rossato a D'Atri, 9.11.1921, *ERZ* 593.
[81] D'Atri a Rossato, 13.11.1921, *ERZ* 595.

> Zandonai di mandarmi il terzo atto suo con *tutti* i mutamenti di questi ultimi giorni: *silenzio*. E non c'è tempo da perdere[82].

Verso la scena

Ci si avvicina a grandi passi finalmente alla tanto attesa prima rappresentazione e il 9 novembre Zandonai con entusiasmo annuncia: «Carissimo Nicolino - evviva! Giulietta è finita, se Dio vuole e – mi pare – finita bene.- […]»[83] e addirittura propone a D'Atri di condividere con Rossato la paternità del libretto:

> […] Sentite un po': poiché avete collaborato con tanta genialità e con tanto amore a questa cara nostra Giulietta non vi sembra giusto che il vostro nome sia legato a lei come il mio, come quello di Rossato? Io so benissimo che voi sdegnate qualsiasi forma di pubblicità […][84]

Rossato raccoglie anche il plauso di Clausetti per il risultato raggiunto «Clausetti mi scrive oggi da Parigi che il riassunto è "magnifico" (vedete che impressione) e che voi siete il *padre* di Giulietta, ed io… la *madre* […]»[85].

Con la medesima 'invadenza' le lettere ci hanno consegnato anche il vivace spaccato d'ambiente nel quale gli autori hanno operato. Il fascino di questi scambi epistolari risiede proprio nel fatto che interferenze di natura personale si mescolano a comunicazioni d'ordine professionale creando quella profondità prospettica che ridà sostanza alle parole e ci restituisce con vivacità un tratto della vita dei loro autori.

Sulla via di *Giulietta* verso i teatri influisce in maniera determinante il contorno – non certo secondario – di sostegno e promozione dell'ambiente teatrale istituzionale: sopra tutti Casa Ricordi e gli impresari, parti attive, di grande impulso, anche nella gestazione stessa dell'opera.

> […] Circa la scrittura del Maugeri per il Costanzi non ne capisco nulla: quell'artista ha già dichiarato la sua buona disposizione a trattare ed a limitare le proprie pretese. Temo che l'Agente che c'è di mezzo impasticci la cosa…

---

[82] Rossato a D'Atri, 17.11.1921, *ERZ* 598.
[83] Zandonai a D'Atri, 9.11.1921, *ERZ* 591.
[84] Zandonai a D'Atri, 9.12.1921, *ERZ* 612.
[85] Rossato a D'Atri, 30.12.1921, *ERZ* 624.

> Fra l'altro, ho saputo che il baritono Stabile ha già dichiarato di essere lui il primo interprete di Tebaldo. Lo Stabile è un ottimo interprete e può eguagliare il Maugeri se non superarlo; ma come mai la ditta Ricordi, o l'impresa del Costanzi, non dovrebbero tener conto di una scelta fatta dall'autore dell'opera, qualora le condizioni non fossero tali da impedirlo? Scriverò al Maugeri e cercherò di sapere io stesso quali sono le sue ultime pretese. Vediamo un po' se non è il caso di combinare l'affare Maugeri, saltando gli agenti…[86]

> […] Da Guido [Valcarenghi] saprete già quanto mi chiedevate per *Giulietta*: caso mai no, vi assicuro che il libretto è già in tipografia e che il lavoro di incisione e di istampa procede a tutto vapore[87].

> […] Spero bene che *Giulietta* andrà per lo meno al 28 o 29 Gennaio…[88]

Il 14 febbraio 1922 *Giulietta* prende finalmente vita ufficiale sul palcoscenico del Teatro Costanzi di Roma e inizia così il suo cammino nei teatri italiani ed esteri. Un viaggio di successo, almeno inizialmente, di un'opera che tutti gli attori di questa storia avevano investito di grandi attese. Sedotto dal soggetto e consapevole di una evoluzione stilistica rispetto a *Francesca*, Zandonai aveva anzi annunciato un superamento di questa («Giulietta sarà di Francesca sorella maggiore»); questo non avverrà, ma *Giulietta* dimostrerà una vitalità più 'composta' ma non meno persistente con una presenza regolare in teatro almeno fino a metà Novecento e con la ripresa di interesse di questi ultimi anni.

Un appunto finale va segnalato. Gli anni presi in considerazione sono quelli aspri all'uscita dalla Prima Guerra Mondiale; eppure le lettere ci fanno vivere all'interno di una bolla: della Grande Guerra e dei primi anni successivi troviamo solo rari accenni.

> Quali novità hai trovato a Roma? Qui siamo deliziati dallo sciopero ferroviario e, sempre ancora, da quello dei camerieri. Che farà il nuovo Ministero? Temo purtroppo che continuerà la politica dei pannicelli caldi, mentre oggi siamo al punto che si dovrebbe ricorrere alla dittatura militare, come in Ungheria e alla Santa forca. In poco tempo tutto andrebbe a posto - Non ti pare? […][89]

---

[86] Zandonai a D'Atri, 15.10.1921, *ERZ* 566.
[87] Rossato a D'Atri, 18.12.1921, *ERZ* 618.
[88] Rossato a D'Atri, 30.12.1921, *ERZ* 624.
[89] Clausetti a D'Atri, 16.6.1920, *ERZ* 320.

Come mai vi lasciate tentare? vi seduce l'andare a battagliare a fianco di Mussolini?- Per carità, non cedete alla musa della Polemica, che non era delle Nove e non merita tanta dedizione da parte vostra. Non vi lasciate guidare da criterî od interessi momentanei. Col vostro ingegno, credete alla mia esperienza, le vostre aspirazioni e i vostri interessi saranno meglio soddisfatti in altra direzione. Abbiate, abbiate fede nel *librettismo*, il quale, trattato artisticamente come voi potete fare, è un campo vergine dove farete fortuna[90].

Quando sono uscito dal *Popolo* ò promesso di non leggere più quel giornale; mi son avvicinato a Mussolini e non leggo ancora il giornale; Mussolini mi à invitato a ritornare a lui, e non leggo il giornale; fra poco, quando vorrò io, rientrerò, forse, nel giornale e non lo leggerò ancora[91].

P.S. Quì [Torino] i fascisti sono stati effettivamente provocati fin dall'origine degli incidenti, forse per dar subito luogo allo sciopero generale che finirà domani. Ma col loro fare da padroni in città e sopratutto [*sic*] con la pretesa di far levare a tutti il cappello si son messi contro la popolazione -[92]

Ieri sera ò parlato a lungo con Mussolini. Molto probabilmente mi decido e ritorno al *Popolo*. La risposta di *sì* o di *no* la devo dare entro la fine del mese. Addio arte, allora!..[93]

Queste osservazioni sono un esempio tipico della modalità con cui gli autori ci restituiscono il clima contemporaneo; la scena politica entra nei discorsi soltanto in merito agli eventi personali e raramente ci sono commenti sulle circostanze esterne. Sulla narrazione della cronaca prevale l'interesse per le vicende più intime, quelle che incidono più profondamente sulle loro vite. Tra i motivi di natura personale vi sono quelli legati alle rispettive condizioni di salute così come la sollecitudine per la famiglia cui Zandonai, D'Atri e Rossato tengono particolarmente. È proprio anche in virtù di questo reciproco interessamento che i legami nel corso degli anni si consolideranno.

Carissimo Rossato,
fui, dunque, a Sacco. Zandonai si commosse al vedermi. Povero figliolo, ave-

[90] D'Atri a Rossato, 13.06.1921, *ERZ* 496.
[91] Rossato a D'Atri, 5.11.1921, *ERZ* 588.
[92] D'Atri a Rossato, 13.11.1921, *ERZ* 595.
[93] Rossato a D'Atri, 17.11.1921, *ERZ* 598.

va tanto sofferto nelle sue crisi, era così indebolito fisicamente, e così snervato dal pensiero di non poter lavorare a Giulietta quanto voleva![94]

Carissimo Don Nicolino,
Francamente il vostro prolungato silenzio m'inquietava. Spero che vi sarete rimesso dall'indisposizione, mentre io da una settimana, quasi, sono a letto con la febbre che ogni sera mi sale fino a 39.4. Oggi – come l'altro ieri – mi son alzato un poco: ma non mangio nulla e sono male andato assai. Questo però non mi preoccupa molto, ché ci sono abituato, se il mio polmone interventista non mi facesse delle dimostrazioni ch'io non posso reprimere nemmeno colla guardia regia del medico[95].

Caro D'Atri,
Ricevo il vostro espresso e vi ringrazio della cortese premura. La mia salute rifiorirà: anzi è rifiorita con qualche spina insolente ancora qua e là, al polmone: ma non c'è polmone e rosa senza spine. Non preoccupatevi tanto affettuosamente di me: io ò il carattere e le virtù istintive delle bestie le quali non ànno inventato i dottori, si curano da sole e campano più di noi che pretendiamo di essere bestie ragionevoli[96].

Per concludere il racconto di una gestazione collettiva e burrascosa, lasciamo la parola a Rossato dalle cui pagine venate di ironia e giocosità giunge a noi un auspicio che ci fa sorridere:

[…] il volume "Carteggio inedito sullo infelice innamoramento di Giulietta e Romeo de Verona, scritto in versi dal signor Rossato Arturo, in prosa dal signor Nicola D'Atri e in musica dal maestro Riccardo Zandonai nell'anno 1920-21" (bel titolo) è prontissimo per i posteri.. anno 2020-21 (se nell'anno 2020-21 esisteranno ancora delle fabbriche di carta, per i libri, e ci saranno degli uomini intelligenti… come noi che li leggeranno o li scriveranno)[97].

Possiamo testimoniare che il nostro interesse è ancora presente ed operante, lasciandoci annoverare tra «gli uomini intelligenti».

---

[94] D'Atri a Rossato, 18.7.1921, *ERZ* 522.
[95] Rossato a D'Atri, 18.12.1921, *ERZ* 618.
[96] Rossato a D'Atri, 23.12.1921, *ERZ* 621.
[97] Rossato a D'Atri, 13.1.1921, *ERZ* 419.