



Studi Zandonaiiani
Accademia Roveretana degli Agiati

CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI
"RICCARDO ZANDONAI"
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 Zandonaiiani, 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 Zandonaiiani

Irene Comisso e Federica Fortunato.

Pubblicazione realizzata
con il patrocinio di:



Comune di Rovereto



Società Italiana
di Musicologia



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 stringe*». *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

Antonio Girardi

Giulietta e Romeo di Rossato e Zandonai: la lingua del libretto

ABSTRACT: Arturo Rossato provided Riccardo Zandonai with four *libretti*: *Giulietta e Romeo* (1921), *I cavalieri di Ekebù* (1925), *Giuliano* (1928), *La farsa amorosa* (1933). Here we investigate the language of *Giulietta e Romeo*, comparing it to the salient features of the subsequent and to the previous libretto, Tito Ricordi's *Francesca da Rimini* (1914) from D'Annunzio. The present essay focuses on *Giulietta e Romeo*'s morphology, syntax and lexicon, comparing them with those of *Francesca da Rimini* and *Cavalieri di Ekebù*. The metric of the *libretti* is also taken into consideration, both in itself and in relation to the music.

KEY WORDS: Rossato, Zandonai, D'Annunzio, libretto, *Giulietta e Romeo*, *I cavalieri di Ekebù*, *Francesca da Rimini*.

1. Fornisco qui una rapida descrizione della lingua di *Giulietta e Romeo*, l'opera di Rossato e Zandonai rappresentata per la prima volta a Roma nel 1922. Questo libretto è l'inizio di tutta la serie prodotta dal giornalista vicentino per il compositore di Rovereto; solo quattro anni dopo scriverà il secondo, *I cavalieri di Ekebù*. Per l'intera produzione melodrammatica di Zandonai – avara rispetto alle medie ottocentesche e in linea con la generazione cui appartiene – Arturo Rossato risulterà alla fine il librettista per antonomasia, un po' come Francesco Maria Piave lo era stato per Verdi¹. Ma Rossato non aveva

¹ Resterebbero poi da considerare i libretti confezionati da Rossato per altri musicisti, a partire da Franco Alfano, per cui redigerà nel 1927 *Madame Imperia*, un atto unico da Balzac, e nel 1930 *L'ultimo Lord*, in collaborazione con U. Falena. Per Felice Lattuada, nel 1922, adatterà *La tempesta*, un prologo e tre atti «dalla commedia fantastica di Guglielmo Shakespeare» (così, italianizzato come usava allora) e poi nel '29 *Le preziose ridicole*, commedia lirica in un atto da Molière, nonché, nello stesso anno, il *Don Giovanni*, tragedia in quattro atti ripresa dal *Don Juan Tenorio* di F. de Rojas Zorrilla. In precedenza, nel 1924, aveva scritto per Arrigo Pedrollo il dramma biblico in un atto *Maria di Magdala*. In seguito, nel 1931, riprenderà per Mario Persico un'altra commedia

scritto i primi libretti messi in musica da Zandonai, in particolare la *Francesca da Rimini* dalla tragedia di D'Annunzio. E questo imprinting illustre ha peso decisivo per lo stesso Rossato, è per lui l'inevitabile termine di paragone a cui riferirsi e con cui confrontarsi, benché in maniera molto personale.

Qui serve una premessa di fondo. Non si può inquadrare adeguatamente questo caso specifico senza riferirsi al panorama d'insieme, ossia a quanto era accaduto nell'intero linguaggio del melodramma italiano durante i decenni precedenti. Ai sistemi chiusi in vigore in Italia fino alla metà dell'Ottocento – quello comico che in sostanza si era esaurito intorno agli anni Trenta, e il più longevo, quello auliceggiante dell'opera seria – era subentrato con le opere verdiane più tarde e ancora di più con quelle del Puccini maturo, un nuovo sistema aperto. Come spiegava Luca Serianni, già a partire dal Verdi della vecchiaia non si rinuncia all'occorrenza a formule tradizionali, ma ci si orienta generalmente in direzione della prosa, i personaggi che cantano sulla scena rinunciano a usare una lingua speciale, che connoti immediatamente – anche prescindendo dalla musica – l'appartenenza di quelle parole al mondo del melodramma².

E questo in rapporto, o meglio come conseguenza diretta della crisi più ampia di cui questa parabola fa parte, ovvero il declino e la rapida scomparsa dell'intero linguaggio poetico tradizionale che ha luogo nell'Italia appena unita, tra gli esperimenti della Scapigliatura e la decisiva apparizione delle *Myricae* di Pascoli, prima edizione nel 1891³. Si badi: grosso modo è lo stesso intervallo di cui si parlava qui sopra, i quarant'anni di distanza che separano la *Traviata* del 1853 e *La Bohème* del 1896. Con l'eclissarsi della lingua poetica tradizionale – vale a dire scomparendo la base di tutte le scritture in versi

shakespeariana, *La bisbetica domata* (in quattro atti) e l'anno dopo per Antonio Veretti *Il favorito del Re* (il libretto si basa su una novella delle *Mille e una notte*, la *Storia del dormiente svegliato*, ambientata in epoca contemporanea; sempre Rossato ne fornirà poi un rifacimento con il titolo di *Burlesca*). La più ampia angolatura di studio dovrebbe insomma districare una selva di accoppiamenti tra Rossato e parecchi compositori, nonché, all'opposto, tra Zandonai e i suoi librettisti.

² L. Serianni, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di Storia della lingua italiana*, Milano 2002, p. 160. Per un quadro storico-linguistico generale sui libretti d'opera italiani si leggano almeno V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Torino 2017 e I. Bonomi, E. Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna 2017.

³ Mi si permetta di rinviare a qualcosa di mio sull'argomento, i due capitoli *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo* (pp. 77-106) e *Pascoli, la lingua e il dialetto* (pp. 121-129), ambedue in *La lingua della poesia in Italia 1815-1918*, Venezia 2015. Tra i panorami sintetici, con relativa bibliografia, i capitoli scritti da Arnaldo Soldani, in A. Afrifo, A. Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna 2012, pp. 15-60.

italiane, libretti compresi – nel Novecento ciascun librettista e ciascun melodramma fa caso a sé. E sul nuovo sfondo privo di riferimenti – fatta tabula rasa o quasi di tutte le convenzioni di un tempo – deve muoversi anche il vicentino: da qui le tante diverse soluzioni che tenterà nei suoi libretti. D'altra parte nel momento in cui intraprende la stesura di *Giulietta e Romeo* Rossato ha alle spalle l'antecedente molto ingombrante di cui si diceva, la *Francesca da Rimini* dannunziana adattata per Zandonai da Tito Ricordi nel 1914. Era un antecedente così importante da doverne tenere per forza il massimo conto.

Quella *Francesca* non era nata come libretto per musica. Gabriele D'Annunzio l'aveva concepita come un esemplare del suo «teatro di poesia» in contrasto con il teatro borghese di fine Ottocento. E nella tragedia in cinque atti, interpretata per la prima volta nel dicembre 1901 da Eleonora Duse, D'Annunzio aveva dato fondo alle sue straordinarie risorse di scrittura, libero dai vincoli funzionali che avrebbero condizionato l'estensore di un libretto per musica. Il compito di ricavarne un libretto viene assunto in seguito da Tito Ricordi, che per Zandonai riduce il testo di partenza a una più scarna tragedia in quattro atti, tuttavia conservando metrica e lingua dell'originale.

Nel libretto di Ricordi la metrica nata per un «teatro di poesia» continuava a suonare più lirica che drammatica, dato che alla misura poco utilizzata dell'endecasillabo si alternavano in gran numero le misure minori anche nei dialoghi, da sempre dominati dal verso maggiore: e invece qui tanti settenari e quinari, ma poi decasillabi, novenari, senari, quadrisillabi come l'incipit del *Padre nostro* al secondo atto⁴. Prevalendo appunto i versi brevi e medi nei dialoghi dove istituzionalmente a prevalere era l'endecasillabo, il pensiero corre per forza ad altro, ai metri lirici di *Alcyone*.

Quanto poi alla lingua, si tratta di una lingua arcaicizzante e preziosa, esibita in tutta la sua dovizia persino nelle didascalie. Si guardi la scena iniziale dell'Atto primo:

Appare una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino *che* brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. Ricorre per l'alto una loggia *che* a destra corrisponde con le camere gentilesche e di fronte, aerata sulle sue colonnette, mostra avere una duplice veduta. *Ne* discende, a

⁴ Spicca per contrasto l'unico verso 'lungo' del libretto, l'alessandrino che si trova al secondo atto, peraltro in bocca per metà a Francesca «e rendi grazie a dio!» nel gradino superiore di sinistra, e per metà a Paolo in quello inferiore di destra, «Tutto raccolto intorno». *Francesca da Rimini*, Tragedia in quattro atti, testi di Tito II Ricordi, musiche di Riccardo Zandonai, Ricordi, Milano 1914, pp. 18-19.

manca, una scala leggera. Una grande porta è a destra, e una bassa finestra ferrata; pe' *cui* vani si scopre una fuga di arcate *che* circondano un'altra corte più vasta. Presso la scala è un'arca bizantina, senza coperchio, riempita di terra come un testo, *dove* fiorisce un rosaio vermiglio⁵.

Già prima che cominci l'azione, ci troviamo davanti a una ipotassi sontuosa, fatta di frasi che crescono e si moltiplicano l'una dall'altra, l'una sull'altra, molto spesso a partire dal pronome relativo *che*, a volte un *cui* o un *dove*. In apparenza è autonoma la frase al centro, «Ne discende» ecc., ma in realtà anch'essa è innestata su quella che la precede tramite il *ne* relativo. Insomma è una sintassi interamente costruita come un grande palazzo dove si aprono innumerevoli stanze.

Vediamo invece lo scenario iniziale di *Giulietta e Romeo*:

Una piazzetta in Verona. In fondo, una *piccola casa* bassa con un *portichetto* a colonne quadre ed alcuni rozzi tavoli, disposti qua e là, presso la porta di un'*osteria* illuminata dall'interno di luce rossastra. A sinistra, un vicolo formato dalle mura della *piccola casa* e da quelle alte e massicce del palazzo dei Capuleti. A destra, un ponte. Là presso, un'altra *osteria* con la porta a vetri puri illuminati⁶.

L'articolazione della scena qui è ridotta allo scheletro, in tutto quattro scarse frasi nominali scandite dalle determinazioni di spazio in posizione sempre iniziale, *A sinistra*, [...], *A destra*, [...] «*Là presso* [...]». Questa semplicità sintattica sembra rispecchiare quella delle cose, in un paesaggio di luoghi ed edifici modesti, la *piazzetta*, la *piccola casa*, il *portichetto*, le *osterie*, e solo alla fine compaiono le *alte e massicce* mura del palazzo. Alla sontuosa sintassi dannunziana Rossato oppone una sintassi umile, elementare. Semplice tende ad essere, almeno nell'insieme, lo stesso lessico che Rossato utilizza qui come poi in gran parte del libretto, un lessico non distante dalla prosa giornalistica che praticava quotidianamente. Quindi in nessun modo paragonabile con il lussuoso, inesauribile vocabolario dannunziano. Si veda solo la didascalia iniziale dell'Atto quarto con l'elenco sinistro delle armi e degli attrezzi militari, la lunga *enumeratio* fatta quasi tutta di parole desuete che da sola può rappresentare il lessico prezioso dell'intera *Francesca*:

⁵ *Francesca da Rimini*, p. 4.

⁶ *Giulietta e Romeo*, Tragedia in tre atti, libretto di Arturo Rossato, musica di Riccardo Zandonai, Ricordi, Milano 1922, p. 7.

Torno torno sono distribuiti torcieri di ferro; ai beccatelli sono appesi budrieri corregge turcassi, pezzi d'armatura diverse, e poggiate armi in asta: picche bigordi spuntoni verruti mannaie mazzafrusti⁷.

A parte *armatura* e *armi* dell'italiano corrente, qui tutto è vocabolario antico, raro, peregrino, come poi lo si ritrova anche in gran parte dei dialoghi. In accordo con l'ambientazione remota, medievaleggiante della *Francesca*, questo vocabolario pesca agli antipodi dell'italiano della prosa e dell'uso che ormai veniva preso per base anche nei libretti d'opera. Soltanto prima e mai dopo la prima guerra mondiale si sarebbe potuto stendere un libretto come questo, nutrito dell'intera tradizione, comprese le fasi più remote della lingua italiana. Dopo la Grande Guerra, qualcosa di simile si sarebbe potuta tentare solo come operazione di secondo grado, come dichiarata riesumazione neoclassica; o meglio, in questo caso, neomedievaleggiante. Rossato non tenta nulla del genere e si muove in direzioni moderne e piane, specie, come s'è visto, nelle didascalie, nelle descrizioni, o anche nei compendi dell'azione come il racconto del ritorno a Verona di un Romeo angosciatissimo in preda al pensiero insostenibile, la morte di Giulietta:

I cavalli si dispiccano al chiarore delle fiaccole. Scompaiono. Clamore più furibondo. E nel clamore, Romeo cavalca verso Verona. Va nella tempesta e nella disperazione, col volto percosso dalle criniere e dal vento e gli occhi ciechi per lo scroscio e per il pianto; va: passa vie e borghi, fossati e serragli, galoppa per le viottole e pei campi, riempiendo della sua anima e del suo grido la bufera. «Giulietta!» urla il suo cuore, «Giulietta!» ulula il vento, «Giulietta! Giulietta!» romba il tuono. La tempesta, il cielo e la terra, gridano il nome disperato. Ed egli cavalca⁸.

Un po' letteraria semmai, ma in tutt'altro senso, qui risulta l'articolazione retorico-sintattica, i sintagmi parallelistici in serie «nella tempesta e nella disperazione», «dalle criniere e dal vento», «per lo scroscio e per il pianto», «vie e borghi, fossati e serragli», ecc.: sono formule da prosa d'arte – siamo negli anni della «Ronda»⁹ – ma così concitate e funzionali al cuore della tragedia non risultano affatto decorative.

⁷ *Francesca da Rimini*, 1914, p. 53.

⁸ *Giulietta e Romeo*, p. 66.

⁹ Alcune tangenze con le idealità della «Ronda» sono state individuate da Adriana Guarnieri Corazzol per altra via, quella della cultura condivisa da vari scrittori di quegli anni. Come testimoniava Giuseppe Adami, «[s]i era ideata [...] la struttura di "Giulietta e Romeo" con la [...]

2. Peraltro la descrizione iniziale vista sopra e le consimili che aprono il secondo e il terzo atto, e ancora i raccordi narrativi come questo appena considerato sono le punte più avanzate in un tessuto linguistico che non è sempre altrettanto moderno, benché questa *Giulietta* guardi, come si accennava, all'italiano dei giornali, e benché alla concisione e alla nettezza puntino senz'altro anche i dialoghi – ovvero il cuore stesso del testo melodrammatico. Proprio i dialoghi, ovvero l'ordito decisivo di ogni testo teatrale e quello che da sempre più echeggiava le forme del parlato, proprio i dialoghi risultano trapuntati da cascami lessicali e fonomorfolgici dell'opera tradizionale, anche se nella sintassi predominano incontrastate le frasi brevi di struttura sintattica molto semplice, a partire dall'esordio concitato di Tebaldo, «Ehi! Capuleti! Capuleti! Qua!»¹⁰.

E su queste battute iniziali bisogna aprire un discorso importante. La concisione e la nettezza dei dialoghi qui e molto spesso altrove sono potenziate da innumerevoli versi a gradino, dove si alternano molto rapide le battute dei personaggi. Rossato non si limita a usare con alta frequenza i gradini normali in tutti i libretti, ossia tra la conclusione della battuta di un personaggio e l'inizio del discorso di un altro, ma arriva a spartire in tre o addirittura quattro gradini un singolo verso. «Due botte»¹¹ dice Gregorio, un uomo dei Capuleti, «Tardi» risponde Sansone nel gradino sotto, «È il tocco dei Lamberti» precisa poi di nuovo Gregorio nel secondo emistichio del verso, ancora più sulla destra. L'endecasillabo successivo se lo spartiscono, distribuiti addirittura su quattro gradini discendenti, vari Capuleti non meglio definiti, che alternano battute esclamative e interrogative: «– Zitto!» la prima voce, «– Che fu?» la seconda nel gradino sotto, «Guarda! Laggiù!» la terza; infine nel quarto e ultimo gradino sull'estrema destra, di nuovo la voce di Gregorio, «I Montecchi!»¹². In assoluto, il procedimento non è nuovo. I versi singoli spartiti tra

intenzione di seguire più la versione italiana che Guglielmo Shakespeare» (*La tragedia Giulietta e Romeo di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione*, in *Shakespeare all'opera. Riscritture e allestimenti di "Romeo e Giulietta"* (Atti del Convegno internazionale di studi Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 aprile 2018) a cura di M.I. Biggi, M. Girardi, Bari 2018, p. 159): intenzione condivisa con D'Atri e Clausetti, quale rivendicazione di italianità «in parallelo con l'indirizzo degli scrittori della "Ronda"» (p. 160). Nello specifico testuale, poi, si sarebbe trattato di «risalire nuovamente a due novelle italiane del Cinquecento: quella di Da Porto, pubblicata nel 1524 [...], derivata per il tramite di fonti orali da una prosa del *Novellino* di Masuccio Salernitano, e la nona della seconda parte delle *Novelle* di Matteo Bandello, pubblicata nel 1554» (*ibid.*).

¹⁰ *Giulietta e Romeo*, p. 7. Qualche marcato accento guerresco è uno dei pochi tratti in comune tra i due libretti scritti da autori diversissimi come D'Annunzio-Ricordi e Rossato, e scritti in epoche vicine ma ben separate tra loro, gli anni prima e gli anni dopo la Grande Guerra.

¹¹ Ivi, p. 12.

¹² Per converso un solo 'personaggio' collettivo, costituito da Voci non meglio definite, fram-

più voci erano un tratto istituzionale dei libretti di ogni tempo, rinverdito di recente anche nella *Tosca* di Puccini. Ma qui la frequenza e l'intensità del modulo risultano davvero straordinarie, e con esiti paradossali: vengono utilizzati tanti endecasillabi (e versi ancora più lunghi come i doppi settenari¹³ e i doppi ottonari carducciani sul modello della *Sacra di Enrico quinto*, «E con quelli, o maledetto, io t'appicco a quei balconi» ecc.¹⁴), per poi smembrarli di continuo in frazioni estreme tra le varie voci... È l'ambito più sperimentale, o quanto meno inconsueto, della metrica del libretto.

Peraltro, tornando sui caratteri del dialogo, anche dove manca questo marchingegno le battute risultano sempre rapide, incalzanti per la loro stessa sintassi interna, a partire dall'incipit tutto esclamativi di cui si diceva: «Ehi! Capuleti! Capuleti! Capuleti! Qua!»¹⁵. «Messer Tebaldo», rispondono in mezzo emistichio del verso successivo gli Uomini, e, nel mezzo emistichio restante, «Femmine ribalde»¹⁶ li apostrofa Tebaldo. Parrebbe una piccola stonatura il fatto che in questa sintassi rapida, e spesso concitata, compaia una forma lessicale tutt'altro che moderna come l'«agghiada»¹⁷ che segue subito dopo: «che fate, qui, d'intorno al focolare? / Tanto v'agghiada l'animo, se là / stanno i Montecchi ad aspettarvi?»¹⁸. Ma questo *agghiada* è un caso più unico che raro, il lessico di Rossato, come si diceva, di norma è ben diverso da quello antiquario e lussureggiante di D'Annunzio. Piuttosto pesa il fatto che qui non mancano i residui più banali della vecchia lingua dell'opera e più in generale del linguaggio poetico della tradizione italiana, tanto vecchiume lessicale e morfologico incuneato proprio nelle battute del dialogo, come gli ordini che impartisce un Tebaldo esagitato: «Vigilate fuori... / Badate, per lo dio. Ora la festa / Terminerà. Se *alcunchè* avvenga, *tosto* / chiamatemi laggiù. Sono in *palagio*» (p. 9). Poco più avanti un imperativo “tragico”, il «*Ti guarda*» con il pronome atono anteposto al verbo nella battuta rivolta da un Montecchio a una Donna alla quale aveva appena dato il «bacio della staffa» e che aveva salutato con un disinvolto «Bellezza»¹⁹. E ancora l'antico e letterario *raumi-*

menta un unico endecasillabo (tronco) in cinque frasi: «- Aspetta! Aspetta!» nel gradino superiore sulla sinistra, «- Che pietà! Via! Su!» nel gradino sotto a destra. Ivi, p. 48.

¹³ Ivi, p. 39.

¹⁴ Ivi, p. 15. Si segnala peraltro la presenza anche di qualche verso minore dell'endecasillabo, come i novenari “pascoliani” (pp. 40-41) e i quinari (p. 44).

¹⁵ Ivi, p. 7.

¹⁶ Ivi, p. 8.

¹⁷ Si desume dal *Grande Dizionario della Lingua italiana* (GDLI) fondato da S. Battaglia, 21 voll., Torino 1961-2002.

¹⁸ *Giulietta e Romeo*, p. 8.

¹⁹ Ivi, p. 13.

*liarvi*²⁰, l'arcaismo sintattico nel «nome tuo»²¹ e un altro arcaismo lessicale, l'*amistà*²² messo in bocca al Mascherato... Nella bocca di Giulietta tornano addirittura gli *augelli* col vetusto dittongo provenzale, «gli *augelli* canterebbero di gioia»²³. Al capo opposto del libretto, nel finale tragico, Romeo implora la tempesta con un «Prendimi *teco*», antepoendo il pronome atono nell'imperativo che segue subito dopo, «Là, con te, *mi* porta»²⁴.

Sono appunto, quasi tutti, lasciati molto generici dell'intera tradizione. E va sempre tenuto a mente il dato generale: a quest'altezza in Italia è un'impresa disperata trovare un libretto che per la lingua si stacchi proprio per intero dalla tradizione, che anche solo per inerzia non ne mantenga qualche traccia. Senonché parrebbe davvero scritto settant'anni prima, a metà del diciannovesimo secolo, il duetto collocato al centro dell'opera. «*Con te* è il tuo Romeo, *picciolo* fiore, / qui tra le braccia mie posa sicura... / Non disperare. *Udrà*, pietoso, Id-dio / i nostri *prieghi* e avrà *di noi pietà*...»²⁵. Così Romeo. E Giulietta. «Gonfia di pianto ò l'anima. E il Signore / questo *picciolo* amor mai non vedrà»²⁶.

Se avessimo dei dubbi sulla volontarietà consapevole e calcolata di simili forme, basterebbe fare una controprova sul libretto scritto da Rossato solo quattro anni dopo sempre per Zandonai e intitolato *I cavalieri di Ekebù*²⁷. Molto semplicemente, per lessico e morfologia, *I cavalieri di Ekebù* risulta scritto per intero tra prosa e parlato, senza più marche significative, neppure a livello fonomorfológico, del linguaggio operistico tradizionale. La *Scena unica* dell'Atto Primo viene descritta in un modo che ricalca da vicino l'inizio di *Giulietta e Romeo*, anche questa con una partenza nominale descrittiva e successive sobrie determinazioni prosastiche:

A destra, un interno d'osteria: stanza bassa, dalle pareti di legno, rossastro, con un gran focolare a cappa, una porta a destra ed una a sinistra. Dal soffitto pende una lampada. Sul focolare rosseggia un fuoco moribondo. Uscendo dalla porta di sinistra, si scende nello spazio, ampio e nevoso, che forma la seconda parte della scena²⁸.

²⁰ Ivi, p. 16.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 17.

²³ Ivi, p. 22.

²⁴ Ivi, p. 64.

²⁵ Ivi, p. 43.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Prima esecuzione a Milano, Teatro alla Scala, 7 marzo 1925.

²⁸ *I cavalieri di Ekebù. Dramma lirico in 4 atti e 5 quadri*, libretto di Arturo Rossato da «La leggenda di Gösta Berling» di Selma Lagerlöf, musica di Riccardo Zandonai, Ricordi, Milano 1925, p. 9.

Anche qui come in *Giulietta e Romeo* si parte con battute dialogiche tutte esclamative, a proferirle stavolta è il protagonista, Giosta Berling: «Ohè! Dell'acquavite! Ostessa! Oste! Megere! / Dell'acquavite! Presto. Voglio morire e bere»²⁹. La differenza di fondo, come si accennava, è che qui i dialoghi sono sempre scritti nell'italiano degli anni Venti del Novecento. E poiché questa trasformazione radicale della lingua di Rossato librettista si dà proprio nei *Cavalieri di Ekebù* solo quattro anni dopo *Giulietta e Romeo*, si irrobustisce molto l'ipotesi che lì certo vecchiume lessicale e più spesso fonomorfológico non dipendesse tanto dalla vischiosa resistenza del codice tradizionale quanto da un progetto consapevole: quello di sospendere i personaggi della tragedia in un tempo assoluto ricorrendo a cascami generici del linguaggio melodrammatico di sempre. Ma con un discrimine decisivo. La lingua che parlano i personaggi di *Giulietta e Romeo*, una lingua in ultima analisi atemporale, non coincide affatto con quella di chi descrive scenari e azioni partendo dalla sua prosa giornalistica: la lingua dei personaggi dialoganti sulla scena è invece la lingua eterna del melodramma italiano, recuperata ormai fuori tempo massimo! Per questa antitesi tra la prosa delle didascalie, delle descrizioni, delle narrazioni da una parte e i poetismi dei dialoghi dall'altra, il libretto di *Giulietta e Romeo* si stacca decisamente dalla *Francesca da Rimini*, dove al contrario gli ingredienti preziosi e peregrini erano distribuiti equamente tra parti in prosa e parti in versi.

3. Per completezza resta da dire che in due momenti nodali della tragedia si affaccia il dialetto. La fine del primo atto è suggellata dalla canzoncina di tre e tre versi che intona un coro anonimo di Voci fuori scena. Il primo tristico accompagna Romeo che scende dalla scala – «Bocoleto de rosa / spanio nell'ortese lo d'un convento / l'è la to' boca cara e picinina...»³⁰ –, la seconda Romeo quando tocca terra «...e mi vorìa cambiarme el core in vento / per vegnir pian pianeto stamatina / la to' boca a basar»³¹. Come si vede, sono due strofette in buona parte rimate, costituite la prima da un settenario e due endecasillabi, la seconda simmetricamente da due endecasillabi a cui fa seguito un settenario. E dentro vi si trovano questi versi in dialetto molto affabili, che potrebbero essere facilmente intesi da quella «moltitudine popolare»³² individuata da

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Giulietta e Romeo*, p. 26. «...Bocoleto...» viene ripreso subito dopo dalle *Voci* lontane.

³¹ *Ibidem*.

³² Come nota Adriana Guarnieri Corazzol, «l'aggettivo "popolare" esprimeva in sostanza l'intenzione del musicista di creare un'opera per molti e di successo, in anni in cui cominciava ad

Zandonai come destinatario ideale per questa sua «rappresentazione di amore leggendario e di morte generosa»³³. Nel caso specifico, peraltro, va anche segnalata una tangenza con il tono popolare, o pseudopopolare³⁴, di analoghe canzoncine in dialetto veronese di Berto Barbarani, coetaneo di Rossato e già autore a sua volta di un poemetto in dialetto veronese uscito nel 1905 con il titolo *Giulietta e Romeo* (Barbarani tra l'altro era anche amico di quell'Adami che si dedicò per primo al progettato *Giulietta e Romeo*, lasciando poi al giornalista vicentino il compito di portare a termine il lavoro). Insomma questa *Giulietta* a tratti un po' paludata, con le strofette in dialetto sembra invece ammiccare al popolino sulle ultime gradinate dell'Arena.

affacciarsi in Italia anche un teatro d'avanguardia (d'élite, volutamente "impopolare")». A. Guarnieri Corazzol, *La tragedia Giulietta e Romeo di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione*, in *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di "Romeo e Giulietta"*, a cura di M.I. Biggi, M. Girardi, Bari 2018, p. 159.

³³ Suona così la dichiarazione riportata da B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1983, p. 184. La parola «moltitudine», osserva d'altra parte Guarnieri Corazzol, «ci fa pensare naturalmente a D'Annunzio, del quale l'operista era, com'è noto, fervente ammiratore». Guarnieri Corazzol, *La tragedia Giulietta e Romeo*, p. 159.

³⁴ Fabio Vittorini scorge in «Bocoleto de rosa» il «[...] modello delle opere goldoniane di Ermanno Wolf-Ferrari e del bozzettismo *fin de siècle* iniziato da *Cavalleria rusticana* (1890) di Mascagni [...]». F. Vittorini, «*Eccetto la catastrofe finale*». *Per una genealogia italiana della storia di Romeo e Giulietta*, in *Shakespeare all'Opera*, p. 133. Saranno poi tutti endecasillabi, al centro dell'ultimo atto, gli otto versi di nuovo in dialetto veronese rivolti dal Cantatore alle Donne per annunciare la morte di Giulietta, «Done, pian sì, ché Amor pianse in segreto» (p. 60). I primi cinque degli otto versi sono ripetuti poco più avanti (p. 64).