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

Simone Serafini, Erika Bonadiman, Gianluca Zanolli

Il duetto tra Giulietta e Romeo dall'atto secondo: strutture e aspetti compositivi

Abstract: The duet between Juliet and Romeo from the second act of Zandonai's opera, along with Juliet's aria, is here analyzed from a compositional perspective. The recognition of structural elements (main and secondary melodic lines, their highlights, background, and polar notes) allows highlighting the formal clarity of the opera and appreciating Zandonai's economical writing. Our analysis is divided into three parts: the first describes the formal profile of the analyzed excerpt, the second provides significant examples of identified compositional elements, and the third addresses the theme of polar notes and harmonic relationships.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo,* analysis.

Il presente contributo riporta un'analisi svolta in chiave compositiva del duetto fra *Giulietta e Romeo* dal secondo atto. L'analisi è stata svolta a sei mani dagli autori sotto la supervisione del nostro docente di Composizione, Maestro Massimo Priori. Il lavoro si è indirizzato in particolare lungo tre direttrici interdipendenti:

- considerazioni di tipo formale;
- considerazioni sulle tecniche compositive zandonaiane;
- considerazioni di tipo armonico.

Metodi e risultati dell'analisi vengono descritti in tre paragrafi distinti, ciascuno curato da chi ha approfondito il singolo argomento. Vista l'interdipendenza dei tre filoni considerati, l'analisi si è svolta prevalentemente in maniera sincronica nei caratteri generali lasciando spazio ad un lavoro personale nei dettagli.

Analisi formale (*Simone Serafini)*

Il fine dell'analisi formale è quello di sezionare il frammento dell'opera in blocchi funzionali sulla base di comuni paradigmi drammaturgici e costruttivi. Tipicamente le diverse sezioni sono riconoscibili per la presenza di gesti cadenzali (che possono anche non essere cadenze armoniche canoniche dato che l'opera non si può ascrivere allo stile tonale classico-romantico), oltre che per le azioni drammaturgiche in atto (personaggi in scena, azioni in atto…). La segmentazione formale è inoltre la base di partenza per le successive analisi armonico-compositive, anche se è evidente che i diversi aspetti non possono essere completamente disgiunti: il processo di analisi è quindi un processo sincronico, che abbraccia i diversi aspetti della scrittura musicale.

Il metodo seguito per la segmentazione formale consiste in una prima fase di riconoscimento di macrosezioni caratterizzate da unitarietà drammaturgica rispetto al testo del libretto[1] e alle articolazioni cadenzali principali. A seguire si possono individuare delle microsezioni, caratterizzate al loro interno da unitarietà musicale conferita dalla affermazione di note polari (e qui si riconosce il sincronismo con l'analisi armonica) e da altre caratteristiche come la tessitura e la coloritura (e qui abbiamo il sincronismo con l'analisi tecnico-compositiva). Il sezionamento è stato effettuato mettendo a confronto la partitura completa e la sua riduzione pianistica, ma includendo fra il materiale di studio anche una registrazione (Orchestra e Coro dell'Arena - direttore Bruno Moretti, Live, Verona, Teatro Filarmonico, 24 aprile 1983) per poter effettuare delle considerazioni includenti esplicitamente l'agogica, e quindi i rapporti di durata delle sezioni, nonché una specifica componente interpretativa. Una possibile estensione dello studio potrebbe essere l'analisi comparata di diverse esecuzioni; nel presente studio ci atteniamo alla sola registrazione sopra citata. Riconosciamo quindi la seguente sezionatura (Fig. 1), riferendoci, per quanto riguarda la numerazione, alla partitura dell'edizione Ricordi:

- A: Introduzione strumentale [da 38 a 39];

- B: Incontro fra Giulietta e Romeo [da 39 a sette misure dopo 40], suddivisa in due microsezioni:

[1] Il testo del Duetto è riportato alla fine di questo saggio.

· Ba [da 39 a quattordici misure dopo 39];
· Bb [da quattordici misure dopo 39 a sette misure dopo 40];

- C: Duetto fra Giulietta e Romeo [da sette misure dopo 40 a quattordici dopo 41], suddivisa in quattro microsezioni:
  · Ca [da sette dopo 40 a dieci dopo 40];
  · Cb [da dieci dopo 40 a 41];
  · Cc [da 41 a sei dopo 41];
  · Cd [da sei dopo 41 a quattordici dopo 41];

- D: Aria di Giulietta, da quattordici dopo 41 a 44, suddivisa in cinque microsezioni:
  · Da [da quattordici dopo 41 ad una dopo 42];
  · Db [da una dopo 42 a tredici dopo 43];
  · Dc [da tredici dopo 42 a 43];
  · Dd [da 43 a nove dopo 43];
  · De [da nove dopo 43 a 44];

- E: Coda [da 44 a 45].

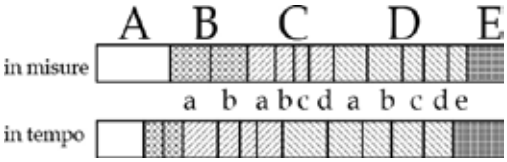

Fig. 1. Diagramma rappresentativo della sezionatura dell'episodio in esame, in proporzione al numero di battute (sopra) e in proporzione alle durate nella registrazione considerata (sotto). Le lettere maiuscole indicano le macrosezioni, mentre le eventuali lettere minuscole identificano le microsezioni. Le durate sono rappresentate nei loro valori reciproci, non per valori assoluti.

Il sezionamento formale permette di studiare il peso relativo delle diverse sezioni in modo da mettere in evidenza l'importanza strutturale di ognuna (Fig. 2). L'ampiezza del diagramma in Fig. 2 è proporzionale alla durata della sezione, sia in misure che in tempo, e quindi proporzionale al suo peso drammaturgico. Si nota come l'episodio analizzato sia focalizzato principalmente sul duetto (C) e ancor più sull'Aria di Giulietta (D), con le altre sezioni a fare da cornice; fatto reso ancor più evidente dalle scelte agogiche (ed interpretative). La costruzione formale è quindi molto chiara e definita, con la precisa funzione drammaturgica di porre in rilievo il momento D.

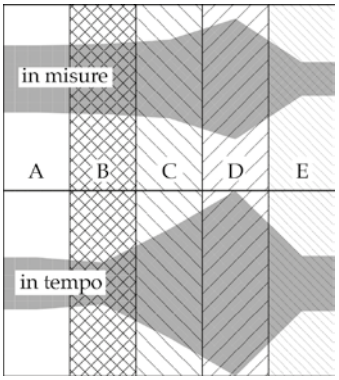

Fig. 2. Diagramma di "peso" delle diverse macrosezioni, in battute (sopra) ed in tempo (sotto): si nota la centralità del complesso Duetto-Aria (C-D) incorniciato dalle sezioni di introduzione e coda.

Per includere esplicitamente la componente agogica e mettere in rilievo il peso delle microsezioni in questa "analisi dei pesi" abbiamo definito un coefficiente agogico per ogni microsezione come la differenza della rapidità del tactus nella sezione rispetto all'andamento del tactus medio dell'intero episodio studiato; questo coefficiente viene espresso in percentuale (Fig. 3). Un coefficiente positivo indica una microsezione più rapida della velocità media dell'intero episodio, mentre un valore negativo indica un rallentamento. Osserviamo come l'intero episodio mostri un rallentamento complessivo durante il suo corso, toccando la massima gravità nell'Aria di Giulietta. Si nota anche che la fase del duetto (C) ha un andamento incalzante, in contrasto con la "grande fermata" nel declamato Da. Le sezioni estremali hanno il compito di collegare l'episodio con le altre fasi dell'azione drammaturgica.

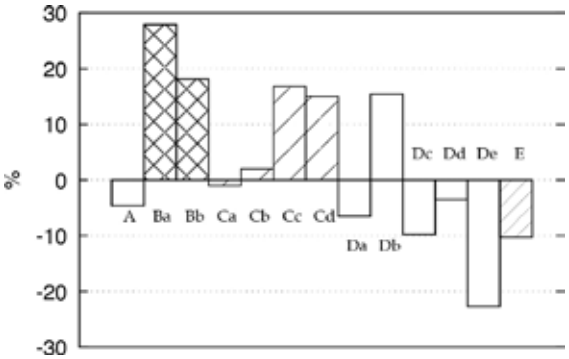

Fig. 3. "Coefficiente agogico" delle microsezioni, che esprime in percentuale quanto una microsezione sia più o meno rapida rispetto al tempo medio dell'intero episodio.

Il profilo melodico di quella che sarà chiamata "struttura portante melodica" (si veda il successivo paragrafo) è un'ulteriore importante informazione ai fini della definizione della funzione formale degli episodi. Si è proceduto nell'individuare all'interno della linea melodica le note principali attorno a cui essa si sviluppa, eliminando quindi tutte le note di abbellimento, di passaggio e di volta. La definizione di tali note può non essere univoca o di facile identificazione, per cui si è proceduto ricercando elementi di coerenza fra tutti i livelli analitici (armonia, coloriture, ritmo…). Il profilo melodico ridotto può essere quindi utilizzato per evidenziare possibili rapporti con l'azione drammaturgica e con il testo, mettendo in risalto possibili simboli nascosti e chiavi interpretative della forma (Fig. 4). Osserviamo come nelle sezioni di contorno l'ambito melodico sia molto esteso, in contrasto con le sezioni principali C e D, dove prevale la cantabilità della linea melodica. Possiamo riconoscere una relazione fra questo trattamento della struttura melodica con delle fasi retoriche di preparazione (sezioni A e B), proposizione (sezioni C e D) e conclusive (sezione E). Nella sezione D è stato indicato un triangolo, riferendosi in particolare alla microsezione Da, corrispondente al momento della "grande fermata", momento particolarmente importante per la posizione centrale nell'episodio, nonché per il suo carattere statico, accentuato dall'incalzare della sezione C che lo precede, e solenne: qui viene ribadito l'atto dello sposalizio davanti a Dio, per cui la forma triangolare del profilo melodico (la - mi - la) assume un valore quasi simbolico; da notare che i profili melodici di tutte le microsezioni di D mostrano una simmetria riconducibile a quella di un triangolo.

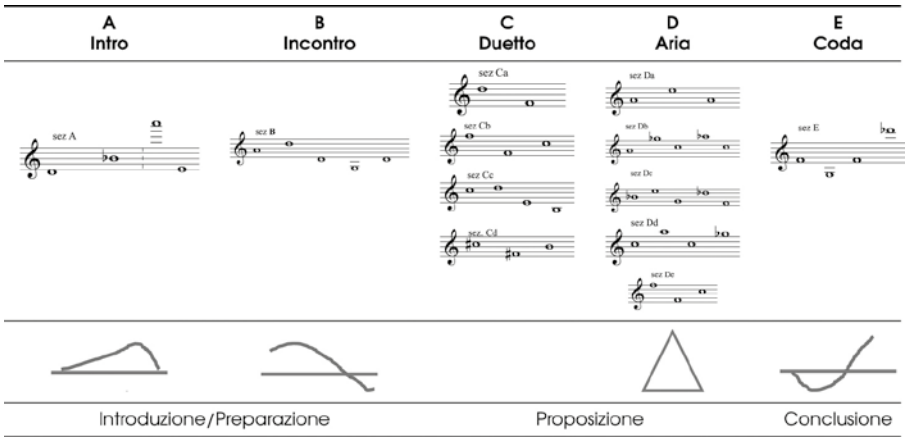

Fig. 4. Profili melodici e note principali della melodia attraverso le diverse sezioni.

Possiamo quindi concludere con le considerazioni formali osservando come la costruzione formale sia molto chiara, con gli importanti pannelli del Duetto e dell'Aria posti in posizione centrale ed i restanti episodi che inquadrano tutto l'episodio come una cornice e relazionano l'episodio con il resto dell'opera. Con metafora architettonica, si può riconoscere nella suddivisione formale uno scheletro la cui statica definisce la struttura portante dell'episodio musicale, che sarà poi arricchita con le decorazioni, gli stucchi ed i dettagli che le strutture armonico-compositive porteranno con sé.

Il sistema dei livelli strutturali *(Erika Bonadiman)*

La teoria alla base dell'analisi qui proposta parte dal presupposto che l'intero discorso musicale possa essere paragonato ad un sistema complesso organizzato in modo strutturale. Un sistema potrebbe anche essere inteso come una macro-struttura costituita da micro-strutture. Le strutture che lo compongono sono a loro volta ordinate in diversi livelli, in stretta relazione ed interdipendenza.

Gli obiettivi della presente analisi sono: approfondire, ovvero mettere in luce tali elementi strutturali; intra-vedere, riconoscere la relazione tra gli elementi; interpretare e proporre ipotesi sul procedimento compositivo intrapreso da Zandonai. Uno tra gli interrogativi centrali che si desidera qui sollevare è: quale elemento strutturale scaturisce primariamente nella mente del compositore fondando così il processo creativo?

"Analisi" deriva etimologicamente dal greco *análysis*, che significa scomposizione. Ciò significa che i processi di comprensione ed interpretazione esigono innanzitutto un procedimento di scomposizione, destrutturazione, suddivisione, ripartizione.

> Analizzare una struttura musicale significa scinderla in elementi costitutivi relativamente più semplici, e studiare le funzioni di questi elementi all'interno della struttura data. La "struttura" a cui si riferisce tale processo può essere di volta in volta un frammento di una composizione, una composizione completa, un gruppo o anche un repertorio di composizioni facenti capo alla tradizione orale o a quella scritta[2].

[2] I. Bent, W. Drabkin, *Analisi Musicale* (1980), trad. it. e cura di C. Annibaldi, Torino 1990, p. 1.

Qui proponiamo una destrutturazione su 7 livelli, come si può osservare nella Fig. 5.

1. Struttura Portante Melodica (SP Mel): rappresenta l'architettura fondamentale su cui si articola la composizione (*Hauptstimme*).

- vocale: nella Fig. 6 possiamo osservare al primo rigo la linea melodica cantata da Giulietta riassunta nelle note essenziali;
- strumentale: la linea melodica può essere affidata agli strumenti musicali, in assenza di un testo cantato.

2. Evidenziatori della Struttura Portante (Evid. SP): a volte precedono la struttura portante melodica, talvolta fanno da eco, spesso la raddoppiano simultaneamente al fine di evidenziare ed esaltare la melodia.

- di figura: ad esempio nella Fig. 5, alla seconda misura del n. 39, abbiamo una successione di note dalla metrica via via più incalzante che, salendo verso un registro progressivamente piú acuto, prepara l'ascoltatore all'ingresso di Romeo. Zandonai affida questi evidenziatori in sequenza a fiati del registro grave ai quali si aggiungono i fiati del registro acuto, ed in successione archi, ottoni fino a raggiungere l'apice con l'orchestra al completo mentre Romeo chiama «Giulietta, anima mia!»;
- "ripieni sonori", accordi paralleli o evidenziatori di colore. Il termine "ripieno" nasce dalla tradizione organistica, intendendo un particolare registro dell'organo risultante dall'aggiunta ad ogni suono base di altre canne intonate ad altezza superiore. Vi sono due macro tipologie di ripieno:
  - ripieno con riferimenti armonici, quando fanno riferimento ad un impianto armonico chiaro (definiti da La Motte[3] come "ripieno tonale" o "ripieno modulante");
  - ripieni senza riferimenti armonici, ovvero liberi, ad esempio: successione di triadi al primo rivolto (maggiori, minori e diminuite) su pedale, che non hanno una funzionalità armonica tonale ma hanno l'obiettivo di colorare ed esaltare la melodia di Giulietta, costituita dalle note fondamentali degli accordi, tecnica usata da compositori contemporanei a Zandonai, quali ad esempio Debussy. (La Motte distingue questi ripieni in "ripieno vero e proprio", "ripieno atonale". "ripieno come cornice", "ripieno slendro")[4].

[3] Cfr. D. de La Motte, *Manuale di Armonia* (1975), trad. it. e cura di L. Azzaroni, Scandicci 1988, p. 328.

[4] Ivi, pp. 325-332.

3. Struttura Secondaria Melodica (SS Mel): è un controcanto, una seconda melodia che si intreccia con la struttura portante (*Nebenstimme*). Così come per la Struttura portante melodica, la linea può essere:
- vocale
- strumentale

4. Background (BKG): rappresenta lo sfondo musicale del dramma ovvero l'ambientazione della composizione e crea una sorta di scenografia musicale funzionale alla scena stessa. È possibile individuare quattro tipologie di background:
- statico: suoni tenuti fermi, effetto di attesa o di vaghezza rispetto ad una situazione (nella Fig. 7, come evidenziato dal rettangolo);
- monofonico: quando il background è racchiuso in un unico suono tenuto, scelto dal compositore per colore e timbro in base all'effetto che vuole creare (ad esempio pedale monofonico osservabile nella Fig. 6, a partire da Dc);
- dinamico: quando vi è un certo movimento che anima la drammaturgia verso un'evoluzione (nella Fig. 7, come evidenziato dal triangolo, risulta visibile la presenza di un Background, prima dinamico e poi statico che prepara e accompagna l'intervento di Giulietta. Il momento musicale viene enfatizzato anche da evidenziatori secondari e si può notare un rapporto di intensificazione degli elementi sui diversi livelli);
- armonico: quando il background si basa su cadenze tonali chiare che accompagnano e rinforzano determinati momenti (Fig. 5, presenza di basso definito che detta una cornice di contesto armonico al background stesso).

5. Struttura armonica (Arm): per struttura armonica si fa riferimento al decorso armonico che Zandonai utilizza, anche al di fuori degli schemi prettamente definibili come tonali.

6. Basso della struttura armonica (BArm): la nota fondamentale dell'accordo, importante per delineare una strategia armonica della composizione. Nelle Figg. 5-7, al rigo corrispondente, si propone un'analisi armonica, e, laddove sia possibile ipotizzare rapporti e funzioni tonali, si utilizzano anche numeri romani.

7. Note polari: costituiscono centri di attrazione, non solo armonica: sono i poli di riferimento e i pilastri strutturali inseriti nella composizione, nel senso di reticoli portanti che fondano l'opera nel suo complesso. Risulta particolarmente interessante indagare le note polari in assenza di un basso armonico di tipo tonale (come si può osservare nelle Figg. 5-7).

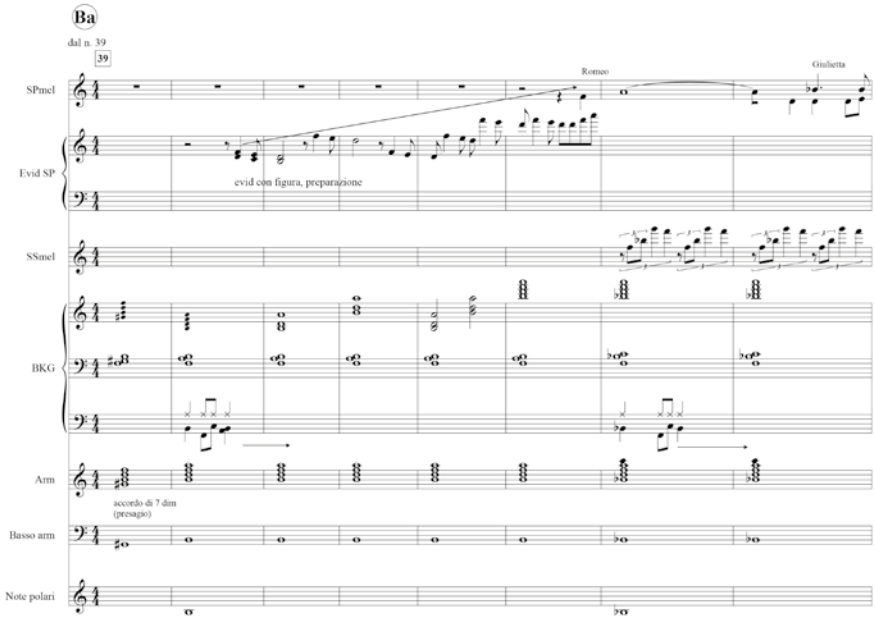

Fig. 5. Incontro fra Giulietta e Romeo. Griglia dei sette livelli strutturali, ognuno rappresentato da un rigo semplice o multiplo. Le varie figure esemplificate sono descritte nel testo.

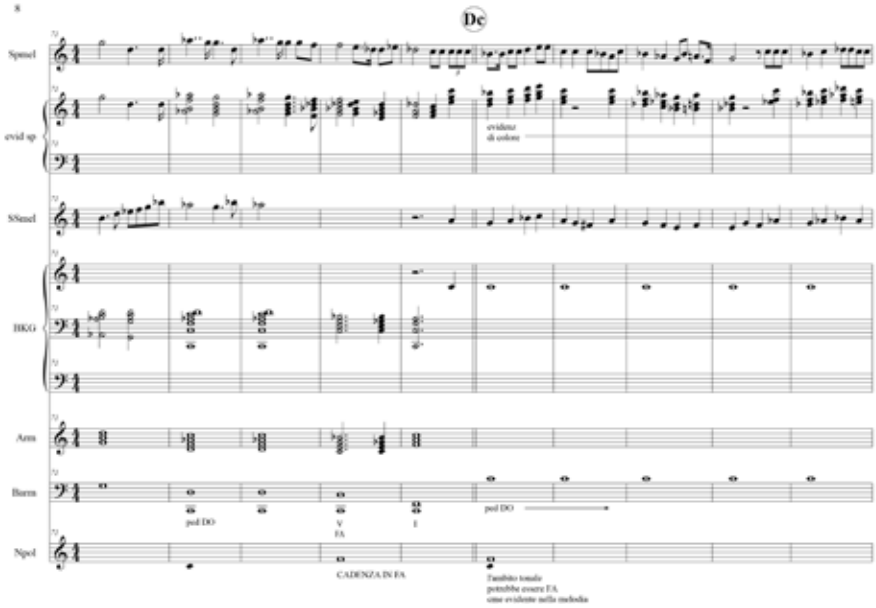

Fig. 6. Aria di Giulietta (passaggio centrale). Griglia dei livelli strutturali.

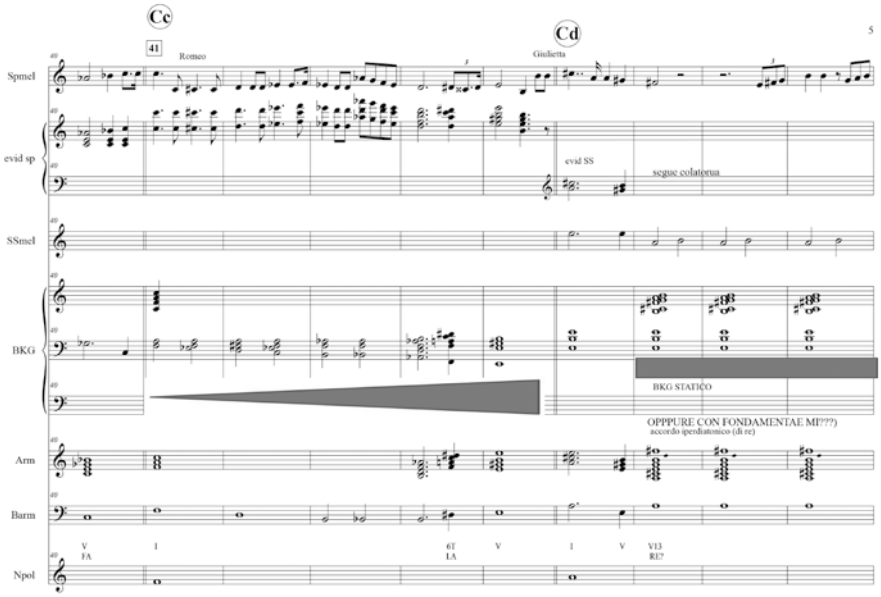

Fig. 7. Duetto Giulietta e Romeo (seconda parte). Griglia dei livelli strutturali.

Tale proposta di destrutturazione mette in luce aspetti diversi, in base al momento musicale e alle esigenze drammaturgiche.

Il lavoro di destrutturazione si è concretizzato nella realizzazione di due strumenti di analisi: il primo rappresentato musicalmente tramite uno schema nel quale ciascun rigo riporta gli elementi musicali di ogni livello strutturale (Figg. 5-7); il secondo strumento riporta graficamente la relazione e l'interdipendenza dei livelli strutturali tramite l'utilizzo di tabelle e scale di grigio (Fig. 8).

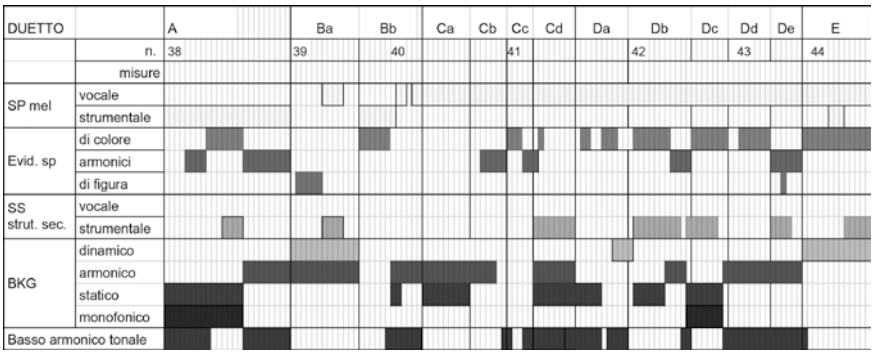

Fig. 8. Tabella di compendio degli elementi strutturali riconosciuti dall'analisi dettagliata: i quadretti in scala di grigi indicano la presenza dell'elemento corrispondente nella battuta in questione.

Tornando al Duetto, dalla tabella di Fig. 5 è evidente la netta prevalenza della struttura portante vocale in tutto il brano, sia nel duetto che nell'aria (da n. 38 a n. 44 escluso parzialmente il n. 39). È nota la grande sensibilità drammaturgica di Zandonai, la sua fine attenzione ai moti psicologici, ai valori testuali; l'analisi qui proposta vuole rappresentare le scelte intuitive dell'autore. Come è naturale, la struttura portante melodica nasce primariamente da esigenze espressive legate alla parola, ma altri livelli strutturali entrano in gioco per enfatizzare l'emozione e il sentimento suscitato dal testo e/o dalla situazione scenica: ad esempio, il pedale (elemento di background statico) è spesso usato per sottolineare un'atmosfera di attesa, mentre come evidenziatore di figura notiamo la successione di note dal ritmo incalzante verso un registro più acuto (Fig. 5) che precede l'ingresso di Romeo accompagnando così l'ascoltatore ad un momento scenicamente emozionante.

Nella Fig. 7 possiamo osservare una prevalenza di evidenziatori di colore che accompagnano e suscitano un coinvolgimento emotivo con una certa costanza e continuità, soprattutto nella seconda parte. Meno frequenti risultano gli evidenziatori armonici e di figura, prevalentemente legati a momenti contingenti e circoscritti, come nel citato esempio dell'ingresso in scena di Romeo.

Per quanto riguarda strutture riferibili ad una linea secondaria possiamo affermare che esse risultano presenti e concentrate nell'Aria di Giulietta rispetto alla quale costituiscono un controcanto ed un'eco emotiva.

Il background risulta nel complesso un elemento strutturale molto presente, usato da Zandonai con estrema varietà e ponderatezza: notiamo la presenza di un background di tipo dinamico sia nel momento di incontro iniziale (n. 39) che in quello finale (n. 44). Un background di tipo statico si trova invece nel prologo, che costituisce un momento di attesa (n. 38), e nei passaggi in cui desidera creare un'atmosfera di sospensione al fine di esaltare il testo (n. 42, Dc). Evidente il contrasto funzionale fra questi due tipi di background nel passaggio (Fig. 7, forcella in apertura per Cc) tra il moto incalzante e prevalentemente cromatico del canto di Romeo («Perché? Perché? Qual dolor ti fa grido nel tuo soave cuor?») e il lirismo dolente di Giulietta («Non crucciatevi, amor», Fig. 7, parallelepipedo per Cd).

Dal punto di vista armonico inizialmente il duetto è strutturato e sostenuto da un impianto tonale chiaro e ben definito. Verso il finale, la drammaturgia acquisisce un carattere di progressiva drammaticità che viene descritta con la prevalenza di un basso armonico indefinito, vagante, itinerante. Nell'Aria di Giulietta (Fig. 6) la linea melodica sembra prescindere da un impianto armonico funzionale (oltre al pedale), poiché i vari rivolti di triade

hanno evidentemente il compito coloristico di esaltare il testo e il percorso melodico.

Il lavoro di destrutturazione della partitura nei livelli strutturali sovraesposti ha messo in luce le tecniche compositive utilizzate da Zandonai, già peraltro riscontrabili in altri compositori dello stesso periodo (Debussy, Stravinskij).

Possiamo affermare che il processo compositivo di Zandonai sia caratterizzato fortemente da ponderazione e ragionamento piú che essere basato su una pura intuizione musicale. Zandonai sembra raggiungere una sorta di equilibrio tra ragione e sentimento, compiendo un'opera di costruzione complessa e basata su questi due elementi fondanti.

In sintesi, Zandonai studia e predilige un utilizzo molto accorto delle varie forze musicali messe in campo e la sua opera può essere considerata un'architettura musicale complessa e ponderata.

Il lavoro proposto non pretende di definire in modo esauriente lo stile compositivo di Zandonai, ma, riconosciuti i limiti inevitabili di questa lettura, può suggerire uno scenario concreto per ulteriori approfondimenti.

Il limite più evidente riguarda la ristrettezza dell'analisi rispetto all'opera completa, ovvero il focus limitato esclusivamente al duetto tra Giulietta e Romeo, che di fatto costituisce una piccola parte di un'opera piuttosto vasta. Un altro ambito che in questo lavoro non è stato approfondito riguarda le tecniche e le modalità di orchestrazione. Zandonai manifesta un'impareggiabile padronanza in quanto a raffinatezza, profondità ed accuratezza strumentale; per questo aspetto rimandiamo al saggio sull'orchestrazione che segue in questo volume.

Strutture armoniche *(Gianluca Zanolli)*

Nell'analisi del duetto di Giulietta e Romeo si è fatto un lavoro di sintesi per individuare le armonie ridotte allo stato fondamentale, il basso armonico e le note polari, al fine di cercare uno schema, cioè una struttura "profonda" che colleghi e metta in relazione armonica le varie sezioni di questa scena.

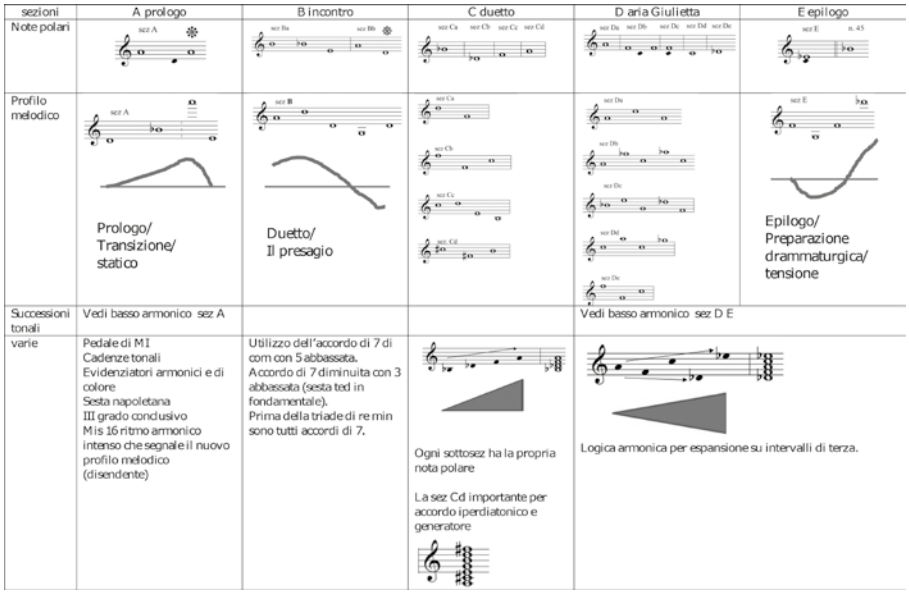

Fig. 9. Tabella generale, riportante note polari, profili melodici ed osservazioni di carattere armonico.

Nella tabella di Fig. 9 si evidenzia come nel prologo (sezione A) e nell'epilogo (sezione E) ci sia solo una nota di riferimento per l'intera sezione. Solo per chiarezza il Si♭ che si trova in tabella è la prima nota del numero successivo ed è stato inserito solamente per valutare l'ipotesi di una sorta di "cadenza" verso la sezione successiva. Nelle sezioni B, C e D invece possiamo notare che le note polari sono più numerose. A livello armonico alcune sezioni hanno dei chiari riferimenti alla tonalità. Questo non significa che il brano sia tonale ma si può sicuramente affermare che siano utilizzati in prevalenza intervalli consonanti e, come spesso accade, le consonanze possono essere ricondotte ad accordi specifici e quindi, almeno parzialmente, a tradizionali successioni. Analizzando nello specifico le varie sezioni:

- Sezione A, Prologo: è possibile ricostruire il percorso armonico completo e individuare i gradi con i relativi rivolti. In Fig.10 è riportato il basso armonico, ovvero la successione delle sole fondamentali degli accordi e i rispettivi gradi. Da evidenziare la presenza di alcune "seste napoletane".

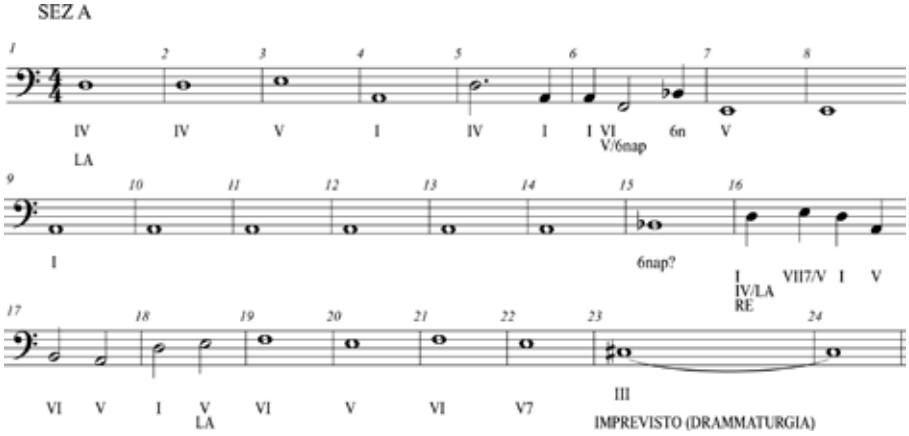

Fig. 10. Dettaglio del basso armonico della sezione A.

- Sezione B: la sezione B, a differenza della sezione A, presenta degli evidenziatori melodici. Questo potrebbe essere dovuto al fatto che la scena inizia a destabilizzarsi a livello emotivo e questo aspetto potrebbe rispecchiarsi a livello armonico.
- Sezione C: la sezione C, la sezione centrale, è interessante in quanto le parti dalle quali è formata sono collegate da cadenze V-I intervallate da alcuni momenti nei quali si può, come nella sezione A, ricostruire un percorso armonico. Inoltre nelle battute centrali, del brano oggetto dell'analisi, viene eseguito un accordo iperdiatonico (un accordo nel quale, a distanza di terza, sono presenti tutte le note di una scala o modo) costruito sulla scala di Re maggiore con il La come fondamentale dell'accordo (come possibile dominante di Re):

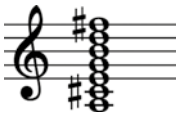

Fig. 11. L'accordo iperdiatonico

- Sezione D: la sezione D presenta un percorso armonico abbastanza definito. È evidente l'utilizzo di tre pedali La, Fa e Do che, considerati nella loro verticalità, accordo di Fa maggiore, potrebbero rappresentare la figura di Giulietta. Mentre le due note estreme dell'accordo che si va a formare (vedi immagine seguente), potrebbero suggerire il dramma imminente. Il Mi♭ dell'accordo è la nota polare della sezione E:

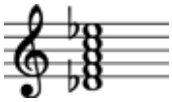

Fig. 12. Accordo formato dalle note polari delle sezioni D ed E.

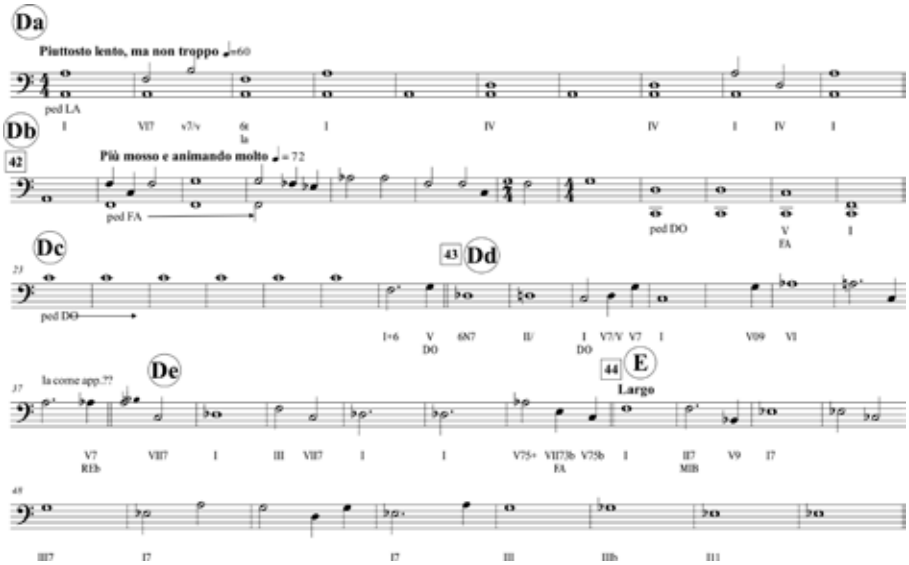

Fig. 13. Dettaglio della struttura armonica delle sezioni D ed E.

- Sezione E: è una sezione molto statica dove, ad eccezione di una battuta, tutte le armonie ruotano attorno al I e III grado. Probabilmente l'utilizzo della staticità armonica può suggerire l'irrequietezza del momento.

Nel corso dell'analisi si è ipotizzato un andamento "geometrico" collegato a quello armonico. Nella sezione C infatti mettendo in sequenza le note polari della sezione stessa, si crea una sorta di triangolo che prepara l'aria di Giulietta.

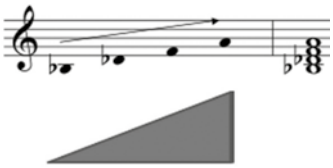

Fig. 14. "Geometria" e relativo accordo formati dalle note polari della sezione C.

Nella sezione D, invece, ordinando le note polari si ha un'espansione armonica che porta verso il numero 45 dell'opera. In entrambi i casi, accorpando le note polari, vengono a formarsi due accordi, il primo di settima e il secondo di nona: si può notare inoltre che questi due accordi hanno in comune ben tre note, cioè Re♭, Fa e La.

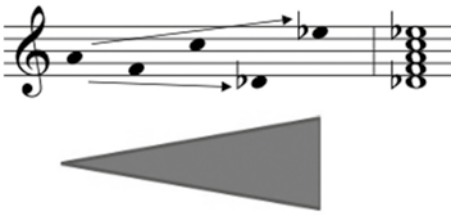

Fig. 15. "Geometria" e relativo accordo formati dalle note polari delle sezioni D ed E.

Questa analisi può dar luogo ad alcune ipotesi di correlazione tra la trama e la struttura armonica. Sicuramente Zandonai non pensa alla composizione fine a se stessa ma la usa in funzione della trama. Dal punto di vista drammaturgico, per esempio, nella sezione A, dove non accade niente, l'introduzione strumentale esprime un clima sereno, in La maggiore, con accordi "familiari" che si possono ricondurre quasi ad una struttura armonica tradizionale. Nella sezione B l'armonia si fa incerta come l'evolversi della trama: non sono presenti successioni armoniche riconoscibili ma Zandonai utilizza "evidenziatori melodici", accordi di settima di dominante con la 5° abbassata o di settima diminuita con la 3° abbassata. Questi potrebbero essere alcuni possibili collegamenti tra la composizione e la trama. Così come la "geometria" individuata allineando le note polari nelle sezioni C e D potrebbe essere un segnale di crescendo o di espansione verso i numeri successivi. Si può inoltre discutere sul perché nella parte centrale sono presenti cadenze V-I mentre nella sezione A e nella sezione E le cadenze sono ad inganno: l'ipotesi potrebbe essere sempre l'incertezza del futuro e quindi, anche dal punto di vista compositivo, si cerca di evocare lo stesso clima.

Un ultimo aspetto da considerare è il legame tra le note polari delle varie sezioni. Come si vede in Fig. 16, raggruppando tutte le note polari si può ipotizzare che:

- la nota polare comune a tutte le sezioni, ad eccezione dell'ultima, è il La;
- le sezioni A e B evidenziano una "macropolarizzazione" sulla nota La, mentre le sezioni successive una "macrocadenza" su Si♭.

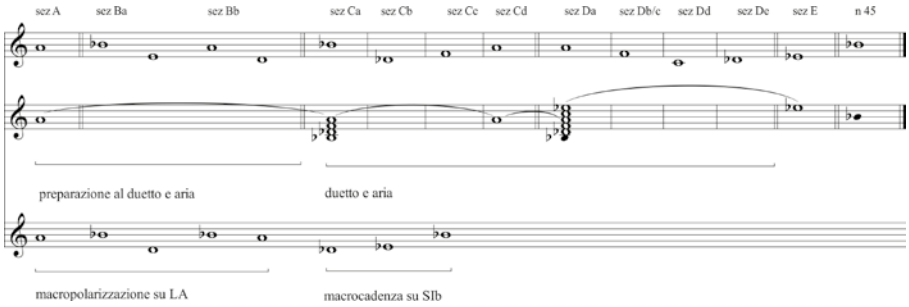

Fig. 16. Sintesi delle note polari.

Tutte le teorie che sono state esplicitate nell'analisi potrebbero essere discusse ad oltranza senza mai trovare una soluzione definitiva; noi non possiamo sapere cosa pensasse Zandonai mentre componeva, ma di sicuro non scriveva di getto o basandosi solamente sull'istinto musicale, ma gestiva il materiale musicale ponderando l'uso della consonanza e della dissonanza, delle successioni armoniche più o meno riconducibili al sistema tonale e avendo ben presente la struttura generale nella quale usava gli espedienti compositivi che riteneva efficaci per gli aspetti drammaturgici.

Conclusione

Possiamo riassumere i risultati dell'analisi compiuta ponendo in risalto la grande maestria di Zandonai, sia nella costruzione formale, attenta all'efficacia drammaturgica, che nella tecnica compositiva, improntata ancora una volta all'evidenziazione della linea narrativa nei suoi aspetti emotivi. Si osserva un sapiente uso delle tecniche compositive e di soluzioni armoniche originali, che pongono Zandonai nella migliore tradizione operistica italiana, quella che ha saputo appropriarsi della contemporaneità musicale per scrivere in maniera teatralmente efficace ed appagante per il fruitore.

Atto II, Duetto di Giulietta e Romeo[5]

ROMEO.
Giulietta, anima mia!…

GIULIETTA.
Dolce signore!…

ROMEO, *tenendola sempre fra le braccia*
Perché tremi così?
Ella non risponde; sembra ascoltare lontano; poi si stacca, d'improvviso, dal suo petto e si tende tutta in ansia verso la porta.

GIULIETTA.
Odi?…
Silenzio un attimo. Nulla. Ella allora gli cade nuovamente sul petto vincendo il pianto.
Ò paura!

ROMEO.
Con teco è il tuo Romeo, picciolo fiore,
qui fra le braccia mie posa sicura…
Non disperare. Udrà, pietoso, Iddio
i nostri prieghi e avrà di noi pietà…

GIULIETTA.
Gonfia di pianto ò l'anima. E il Signore
questo picciolo amor mai non vedrà.

ROMEO.
Perché? Perché? Quale dolor fa grido
nel tuo soave cuor? Quale sventura?…

GIULIETTA, *vincendosi e tentando di sorridere, con pena accorata.*
Non crucciatevi, amor. Niuna sciagura

[5] A. Rossato, *Giulietta e Romeo*, tragedia in tre atti, musica di R. Zandonai, Ricordi, Milano 1929, pp. 42-45.

è sopra noi. Solo vorrei… vorrei…

ROMEO.
Parla, fioretto!

GIULIETTA, *soavemente, come una bambina sconsolata.*
Son la vostra sposa.
Fui benedetta
in segreto, con voi, dinanzi a Dio
e per l'eternità, dolce signore,
or siete mio
come già foste mio, senza peccato.
Ma ancor lontana son dal vostro cuore,
ma non vi posso tuttavia seguire,
lungi da questa casa disperata,
e vivere così parmi morire…
Con improvviso abbandono.
Deh! Prendimi! Deh! Portami lontano…
Salvami tu! Salvami tu, amor mio,
da questa pena…
Dominandosi con voce di pianto.
Sarò piccioletta
come l'ombra d'un fiore,
per ogni strada ti accompagnerò
soavemente come un'agnelletta
senza dar lagno,
e se vorrai… così, m'accorcerò
anche i capelli che ài baciato tanto
e come un servo dietro a te verrò.
Ma non tardare,
ma che dimani
io non sia più fra queste tristi mura.
Lontan da qui, lontani,
sopra il tuo cuor non avrò più paura…

ROMEO, *cullandola come una bambina.*
Pace, fioretto mio. Pace. Lontani,
da queste mura, poserai sicura…