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

Stefano Siciliano

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

Abstract: References to ancient elements in this work are found both in Arturo Rossato's libretto and in Riccardo Zandonai's musical language. The theme and the libretto may have been a pretext for Zandonai to continue in the tradition of national melodrama, departing from the path of avant-garde musical theater. Discussing the musical style of *Giulietta and Romeo* is more complex: clear references to an ancient vocabulary are scarce and appear to be a functional choice for the setting rather than a stylistic pursuit, blending into the symphonic/melodramatic language of the time.

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

La ricerca di elementi di "antico" in *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai si è rivelata di notevole interesse per la sua articolazione e per la ricchezza di risvolti imprevisti. La complessità deriva sia dall'esiguità di studi letterario-musicali a riguardo, sia dalla limitata presenza di formule arcaizzanti nell'opera di Zandonai[1]. In questa sede ricercheremo elementi di "antico" in diversi ambiti: in quello testuale in relazione alle fonti storiche del libretto di *Giulietta e Romeo*; nella tecnica compositiva con l'uso episodico della *modalità*; nelle scelte timbriche che riguardano l'organico e l'uso diegetico di alcuni strumenti ben caratterizzati, come ad esempio il liuto nella scena strategica del Cantatore.

[1] Si veda il saggio di G. Lanza Tomasi, *"Giulietta e Romeo" e il ritorno all'antico*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa, Milano 1984, pp. 189-202. Solo per scrupolo di contesto, ricordiamo da una parte il sempre più frequente ricorso alla modalità che autori dallo stile molto diverso (da Debussy a Bartók) utilizzano come strategia innovativa rispetto al linguaggio tonale; dall'altra, ad altro livello, l'affermarsi dell'estetica neoclassica negli anni in cui Zandonai lavora a quest'opera.

Il libretto di *Giulietta e Romeo* si rifà programmaticamente alle fonti italiane precedenti il *Romeo and Juliet* shakespeariano. Questa scelta richiama la volontà da parte di Zandonai, di Arturo Rossato[2] e degli altri autori che hanno contribuito alla genesi dell'opera (tra cui Giuseppe Adami) di ritornare alla tradizione e alla cultura popolare italiana. Compositore e librettista si accordano quindi nell'intento di creare un'opera per molti, in opposizione a quanto stava avvenendo con l'affermazione di una musica di *élite*, volutamente "impopolare"[3]. Fu lo stesso Zandonai ad affermare in un'intervista di Lucio Lembo nel 1922:

> Io ho 'voluto' ritornare al melodramma, benché naturalmente dotato, arricchito di tutto ciò che è ormai progresso, conquista del campo musicale, ma ho 'voluto' ritornare, per quanto ciò fosse possibile, all'opera popolare, a quel tipo d'opera, cioè, che è più essenzialmente italiano. Oggi, specialmente fra i giovani, che scrivono per il teatro, circola una ben curiosa affermazione: – Noi non scriviamo per il pubblico – concezione che per me è profondamente errata, perché il teatro è fatto essenzialmente per il pubblico, e non può essere il campo di prova di dottrinarie esibizioni, specie se troppo lontane da quello che è l'istinto musicale del popolo. Così la 'Giulietta' è il riavvicinamento alla tradizione […][4].

Le fonti risalenti al XVI secolo sono *L'Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* di Luigi Da Porto e *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti* di Matteo Bandello. La prima era stata una delle fonti dirette del dramma shakespeariano, la seconda ne era stata una fonte indiretta. La terza fonte ispiratrice è il poemetto *Giulieta e Romeo* del poeta dialettale Berto Barbarani, scritto in lingua veronese e accentuante quindi un ulteriore elemento

---

[2] Per un profilo del librettista, O. Palmiero, *«Io, invece, ho cent'anni. Peccato! Comincio ad invecchiare», Vita e opere di Arturo Rossato*, in A. Rossato, *Basso ostinato. Romanzo musicale*, a cura di O. Palmiero, Roma 2019. Per la collaborazione tra librettista e compositore, vedi in questo volume il saggio di Palmiero, *Arturo Rossato e Riccardo Zandonai: analisi di un rapporto non solo professionale.*

[3] 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, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 aprile 2018), Bari 2018, p. 159.

[4] L. Lembo, *Francesca, Giulietta… ed altre donne*, «Giornale di Sicilia», 10-11 aprile 1922, citato in B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento 1978, p. 114.

di italianità orientato in senso "popolare"[5]. Coerentemente con tale impostazione, Zandonai opera una precisa caratterizzazione musicale, con alcuni elementi, di "antico" e di "popolare", rintracciabili in alcuni specifici punti dell'opera.

Il *focus* sullo stato d'animo dei personaggi è il filo conduttore che induce il compositore ad adottare di volta in volta mirati espedienti tecnici e stilistici, e questo potrebbe spiegare la difficoltà di ridurre ad un unico stile la musica di *Giulietta e Romeo*. Si è parlato dell'influsso della "Giovine Scuola", aspetto indubbiamente presente e permeante, ma certamente non l'unico. Si ricorda anche il rapporto con la tonalità allargata e quindi con gli autori post-wagneriani[6]; da essi Zandonai trae

> l'impiego di accordi complessi, la cui multidirezionalità è variamente sfruttata, nonché le aperture e chiusure cromatiche o il continuo frangersi figurativo e modulatorio […] Il linguaggio di Zandonai, un linguaggio squisitamente armonico, pochissimo tendente al contrappunto […] e fondamentalmente tonale […]: tutto ciò sempre in funzione espressiva […] così da sottolineare la psicologia di un personaggio, definire una situazione, alludere a un momento precedente[7].

Un'analisi armonica di *Giulietta e Romeo* diventa quindi un interessante, molto complesso esercizio tecnico e suggestivo: l'allargamento della tonalità porta a passaggi ambigui e integra elementi modali più o meno strutturali.

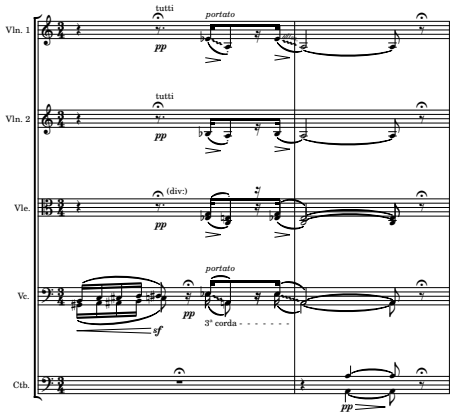
Altrettanto interessante è l'uso del *leitmotiv*, come elemento ricorrente legato più ad uno specifico stato d'animo che ad un personaggio; come esempio prendiamo "l'ira di Tebaldo", inciso melodico (una rapida discesa cromatica) che accompagna i momenti di furia del personaggio. I tre esempi qui riportati si riferiscono ciascuno ad un atto diverso dell'opera, a dimostrazione del fatto che questo inciso ritorna con funzioni di anticipazione e drammatica sottolineatura emotiva, anche in assenza di Tebaldo:

---

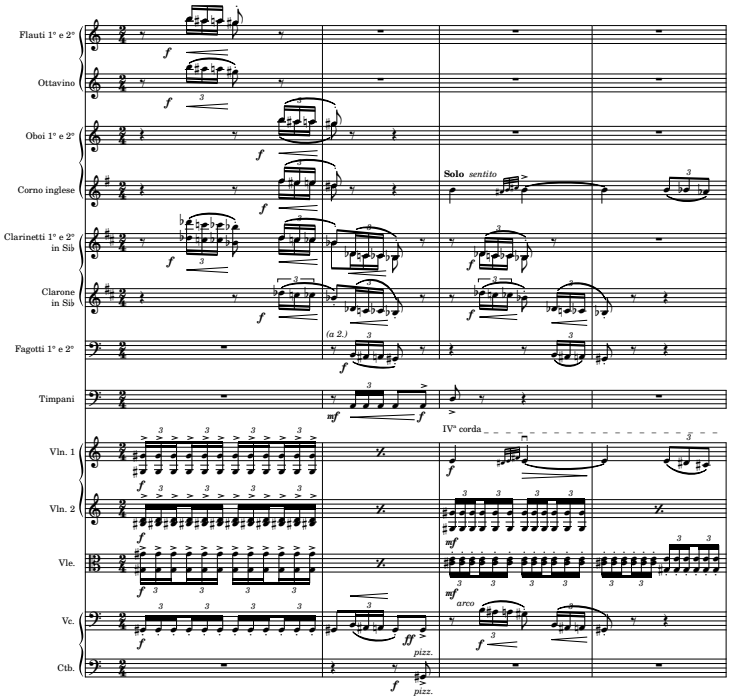
[5] Guarnieri Corazzol 2018, pp. 160-161.

[6] B. Zanolini, *L'aspetto armonico nella scrittura zandonaiana*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Atti della giornata di studio (Rovereto, Accademia roveretana degli agiati, 11 novembre 1994), Rovereto 1995, p. 56.

[7] *Ibidem*.

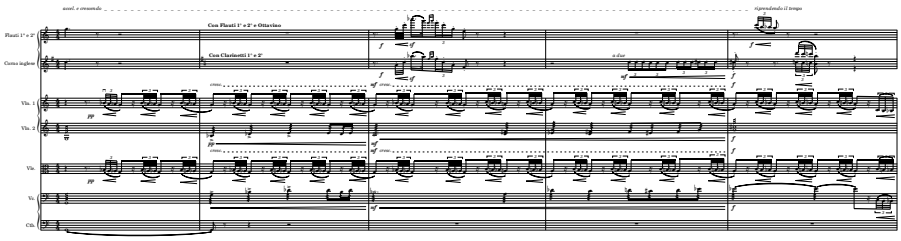


Es. 1. Atto II, 2 prima di 78.



Es. 2. Atto I, da 1 prima di 26 a 3 dopo 26.

[8] R. Zandonai, *Giulietta e Romeo* (Partitura), Ricordi, Milano 1922. Per gentile concessione.



Es. 3. Atto II, 8-12 dopo 12.

Oltre ad un debito con autori tardoromantici, Zandonai è sensibile all'estetica impressionista e simbolista; fin da ragazzo ha studiato Debussy di cui nel 1942 trascriverà per orchestra il *Minuetto* e il *Chiaro di luna* della *Suite Bergamasque*. *Printemps*, la suite sinfonica a cui Debussy aveva lavorato lungo un quarto di secolo, è pubblicata nel 1913, anno cruciale nel percorso compositivo zandonaiano: comunicando il senso della nascente primavera, è una lezione sulla natura della musica che non poteva passare inosservata al roveretano[9]. Si può individuare quindi una consonanza con Debussy per il rapporto stretto con la natura, con le piante e soprattutto con i fiori; e notiamo che proprio nello stesso periodo del battesimo di *Printemps* Zandonai aveva musicato *Vere Novo*, poemetto per baritono e orchestra su versi di Gabriele d'Annunzio[10]. I testi di Zandonai sono ricolmi di piante e fiori, e in particolare delle sue amate rose[11] (caratterizzano *Francesca da Rimini* e parleremo più avanti del celebre *Bocoleto de rosa* presente alla fine del primo e del terzo atto di *Giulietta e Romeo*)[12].

Dal punto di vista tecnico-musicale vediamo la traduzione di quest'influenza già nell'incipit del primo atto, in cui si percepisce chiaramente l'utilizzo "verticale e non orizzontale" degli accordi. In sostanza gli accordi di questo incipit non vanno a disegnare un quadro armonico-tonale con funzioni armoniche specifiche; appaiono invece giustapposti come in un qua-

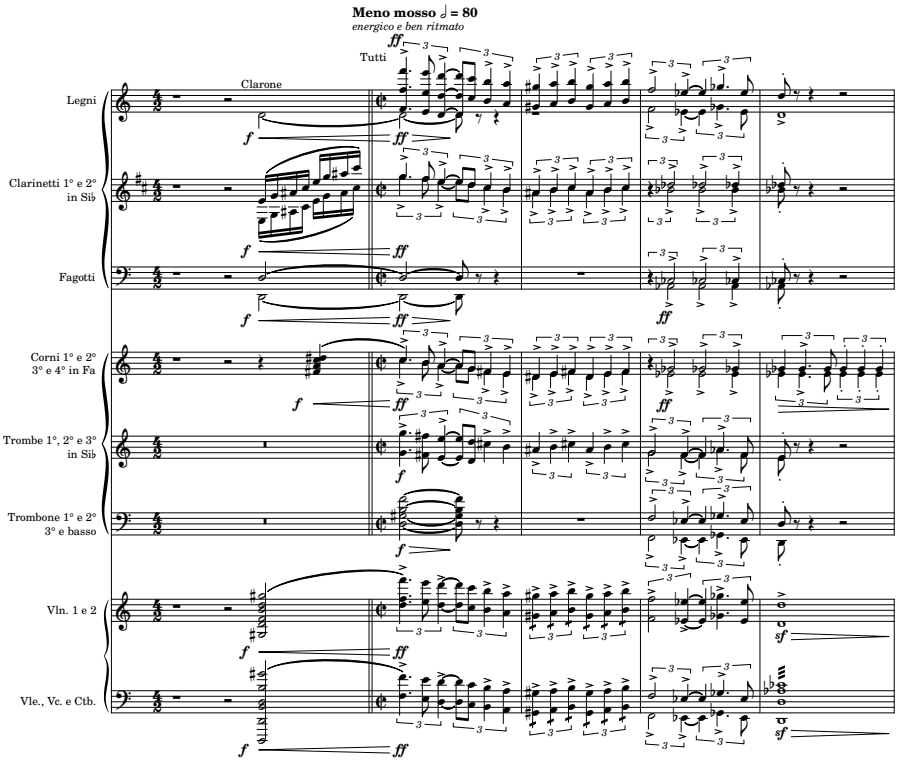
[9] L'orchestrazione finale di *Printemps* è opera di Henri Büsser, sotto la supervisione dell'autore; la prima esecuzione avviene nell'aprile 1913 e Zandonai, a Parigi nel maggio, probabilmente ha potuto conoscere la partitura.

[10] «L'avverto inoltre che oggi le ho spedito le Bozze di Stampa del *Vere Novo*, corrette». Zandonai a Casa Ricordi, Sacco, 1 febbraio 1913. *ERZ* 327M.

[11] «Amo i fiori, in generale e le rose in particolare. Ne ho a profusione. Ogni pianta me la rivedo e me la coltivo io […] guardo il rosaio fiorito come ad una bella pagina di musica». *Zandonai narrato da sé stesso*, «Comœdia», n. 72, 1928, pp. 9-11:10.

[12] A. Nones, *Zandonai, un musicista nel vento del Novecento*, Trento 2014, p. 61.

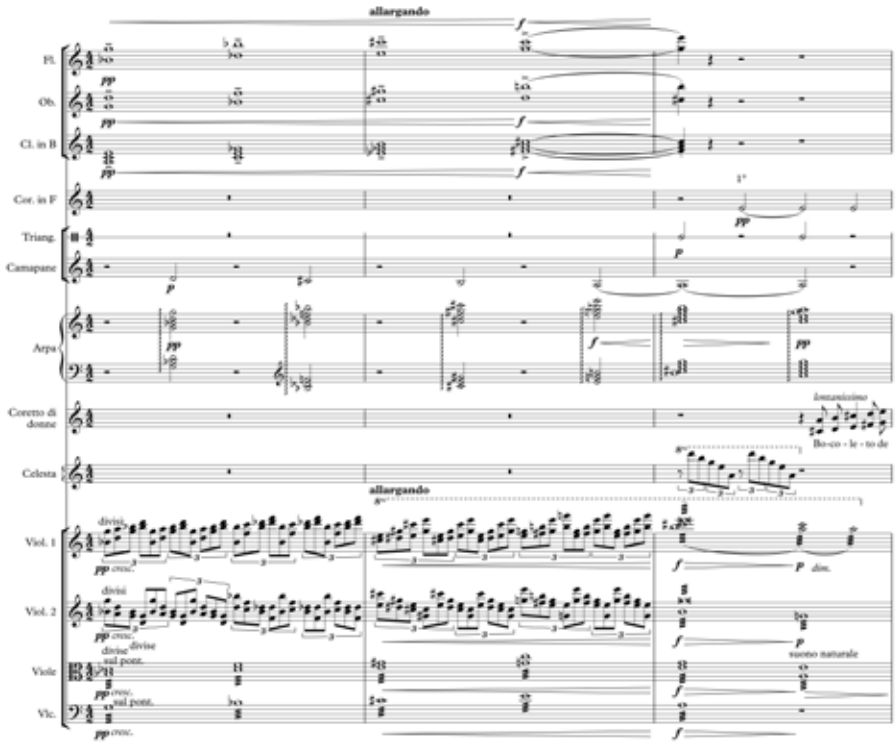
dro di Mondrian, e cioè immobili nella loro "forma geometrica", nella loro struttura, ma vivi e sfaccettati al loro interno, nei loro colori. È proprio il colore l'elemento principale che emerge dall'uso verticale degli accordi: Zandonai voleva probabilmente evocare e farci entrare all'interno di uno specifico ambiente sonoro immobile ma ricco al suo interno, così come Mondrian ci introduce in un ambiente visivo molto chiaro e apparentemente semplice per quanto riguarda le strutture geometriche, ma ricco e penetrante per la loro disposizione e l'abile uso dei colori. Quindi vediamo nell'Es. 4 l'alternarsi tra accordi diminuiti (da cui emerge poi una scala ottotonica) e accordi aumentati (segnali di una scala esatonale).



Es. 4. Atto I, 1 prima di 1 e 4 dopo 1.

Un esempio simile, cioè di giustapposizione di accordi senza la tipica preparazione di stampo tonale, è rintracciabile nell'Es. 5, in cui si vede chiara-

mente come all'accordo dell'arpa (e all'arpeggio degli archi) in Sol*m* seguano un accordo in Si♭*m*, un altro in Do♯*m* e per ultimo uno in Mi*m*:



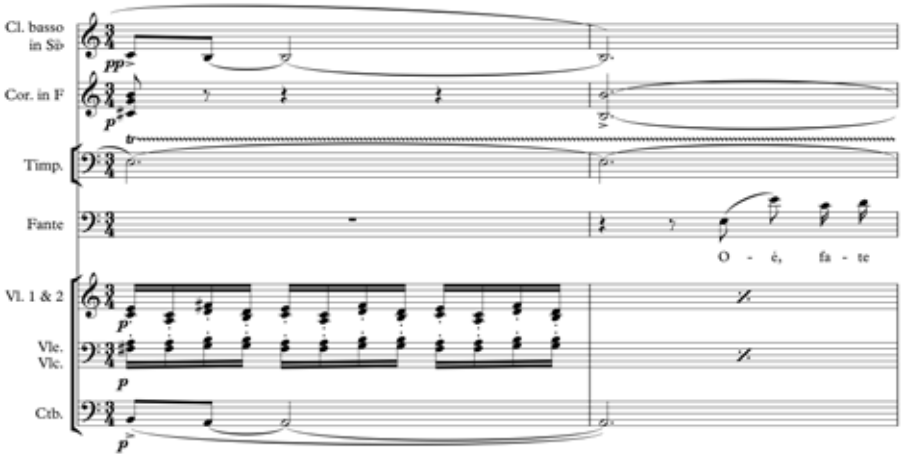
Es. 5. Atto I, 10-12 dopo 52.

Ciò che accomuna questi accordi è innanzitutto la tipologia (minori) e il fatto di essere posizionati a distanza di terza minore; è probabile che Zandonai abbia voluto scomporre la settima diminuita (Sol-Si♭-Re♭-Mi) e ricostruirla usando le note dell'accordo come fondamentali di quattro accordi minori. Ho riportato questo esempio innanzitutto per la chiarezza di scrittura, ma soprattutto per la spaventosa somiglianza con i numerosi esempi di giustapposizione di accordi paralleli presenti nei *Préludes* di Debussy.

Come abbiamo visto, lo stile di Zandonai potrebbe essere definito cosmopolita per le finalità, prosecutore per le tecniche tardo-romantiche utilizzate, ed esploratore per l'integrazione di stimoli contemporanei.

Arriviamo quindi al fulcro del discorso, e cioè ai "richiami musicali all'an-

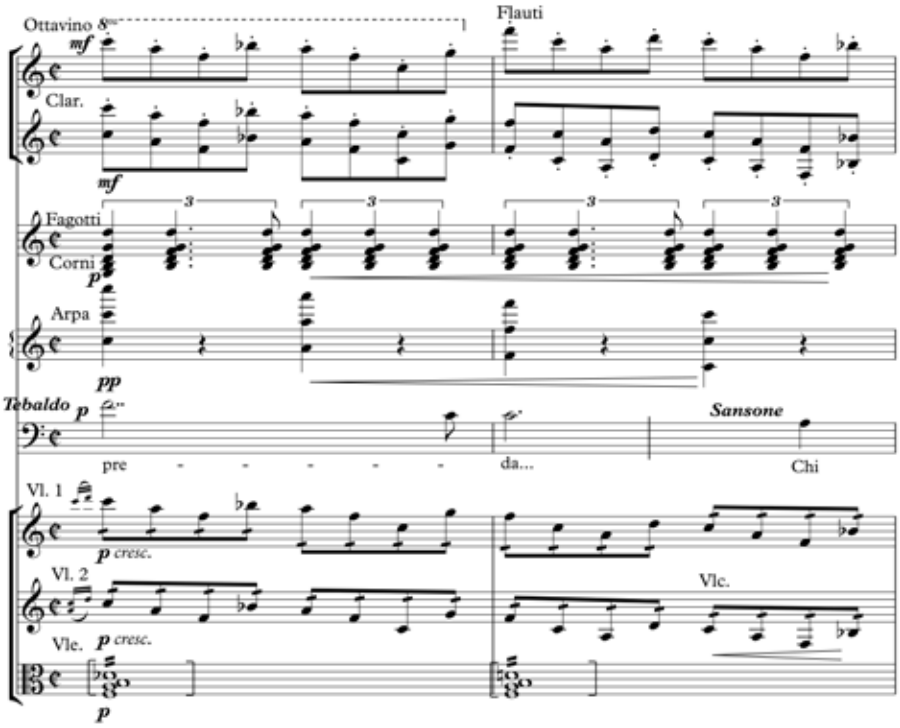
tico" presenti in *Giulietta e Romeo*. Ci riferiamo innanzitutto all'uso dei modi antichi e quindi dei richiami pre-tonali indubbiamente presenti in queste pagine, ma sostanzialmente non strutturali. In questi esempi vediamo infatti alcuni passaggi modali molto brevi, così brevi che risulta pressoché impossibile riconoscere la modalità utilizzata come elemento caratteristico di una frase o zona musicale. Sarebbe infatti più appropriato considerare questi passaggi modali come ricerca di uno specifico colore. Ne consegue che anche questi esempi possono essere caratteristici del già citato influsso debussyano, e non un "richiamo all'antico" fine a sé stesso, letterale: dovremmo concludere che si tratti quindi del ricorso ad un elemento linguistico – l'uso di una scala modale – senza finalità filologiche o evocative di mondi passati o celebrative di una gloriosa antichità ideale e monumentale (Esempi 6, 7, 8).



Es. 6. Atto III, 3-4 dopo 4. La dorico.

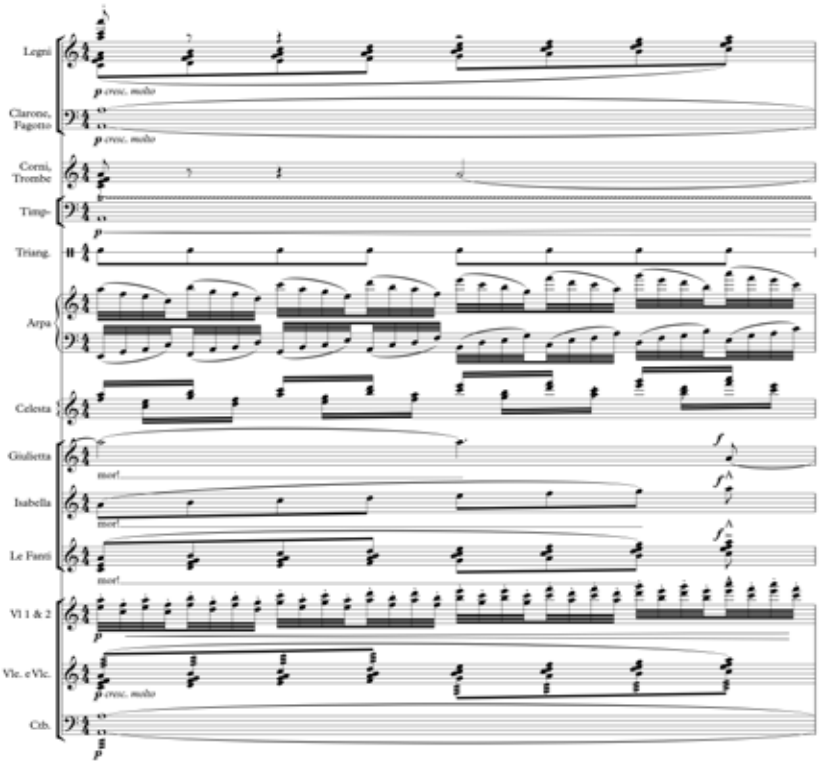
In questi passaggi possiamo vedere ulteriori esempi di uso dei modi antichi. Ci accorgiamo subito che la durata di questi interventi è maggiore rispetto agli esempi precedenti: notiamo come i modi siano utilizzati nel contesto di una frase musicale e, di conseguenza, come la modalità assuma qui una presenza più significativa, oltre la semplice funzione coloristica.

Gli esempi 9 e 10, rintracciabili all'interno del I atto, sono molto simili per quanto riguarda il profilo ritmico-melodico, ma anche per una certa ambiguità nell'utilizzo dei modi. Bisogna intanto premettere che la melodia affidata alle Maschere nell'Es. 9 non suona da sola, a cappella, ma nella partitura



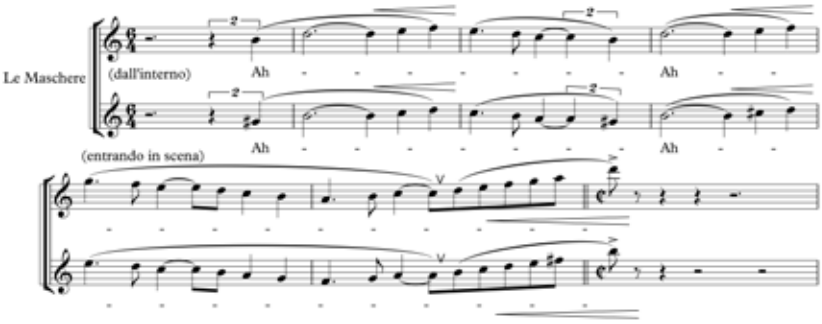
Es. 7. Atto I, 13-14 dopo 3. Fa misolidio.

vi sono anche gli strumenti ad arco omessi dall'esempio per l'ulteriore ambiguità che verrebbero a creare nell'assetto modale. Andando ad analizzare gli archi infatti ci accorgiamo del pedale di Do# affidato ai contrabbassi e dell'accordo di settima diminuita (Re-Fa-Sol#-Si) affidato agli altri archi. Le Maschere invece sembrano muoversi indipendentemente rispetto all'impianto armonico, nonostante alcune note rientrino all'interno dell'accordo suonato dagli archi (i primi due bicordi Sol#-Si, Si-Re e poi Re-Fa nel punto più acuto della prima semifrase). Andando poi a segmentare la frase musicale e successivamente ad analizzare la modalità utilizzata ci accorgiamo della presenza di due chiavi di lettura. La prima consiste in un La*m* armonico nella prima semifrase e in un DoM nella seconda semifrase con passaggi al IV grado e al III (III perché gli archi suonano un Mi*m*). La seconda chiave di lettura invece, se escludiamo il Sol# all'incipit delle prime due semifrasi, che potrebbe semplicemente consistere in un richiamo all'accordo degli archi, ci suggerisce che l'intera frase è in Sol misolidio, anche e soprattutto per via della *finalis* caratterizzata dal bicordo Sol-Si.

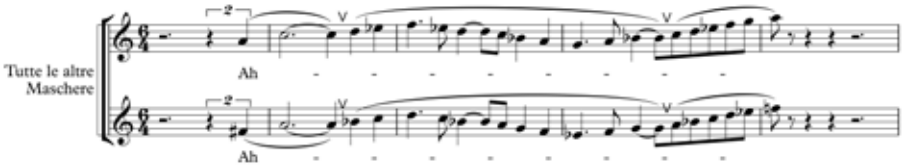


Es. 8. Atto II, 2 prima di 12. La eolio.

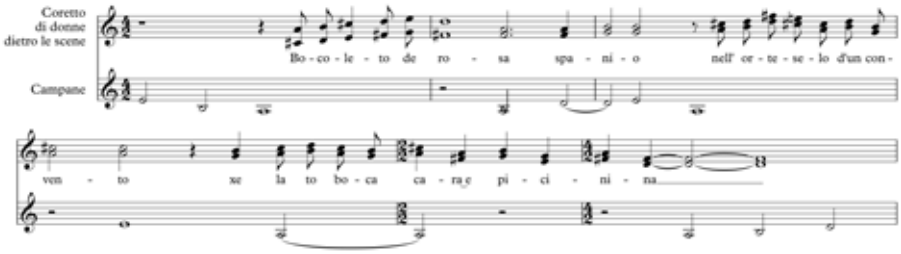
L'Es. 10, essendo sostanzialmente una trasposizione fedele della melodia di Es. 9 un tono/modo sotto, potrebbe quindi essere definito o come un Si♭M con passaggi al IV e al III, o come un Fa misolidio.



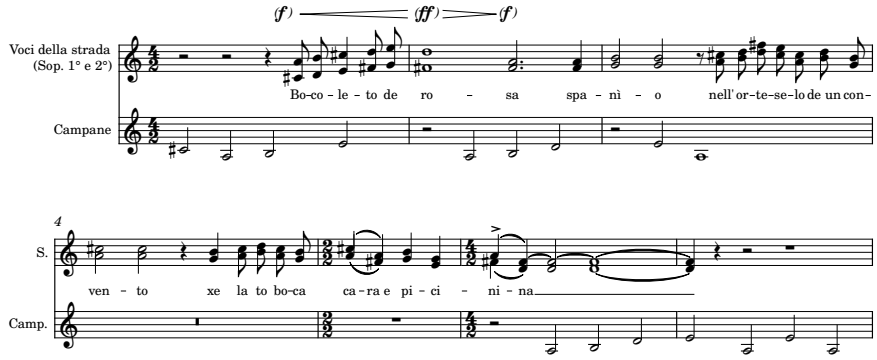
Es. 9. Atto I, da 6 prima di 6.



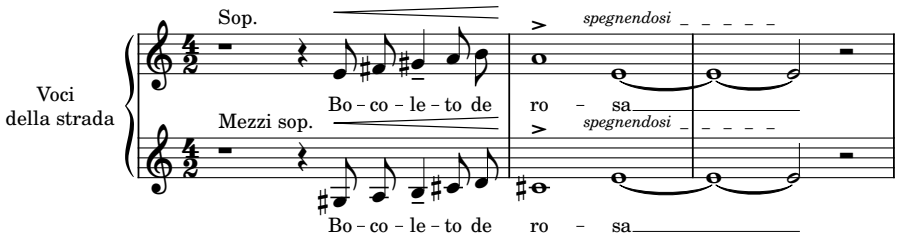
Es. 10. Atto I, da 10 prima di 9.



Es. 11. Atto I, da 7 a 10 dopo 51.



Es. 12. Atto III, da 6 a 12 dopo 16.



Es. 13. Atto III, da 10 a 12 dopo [20].

Gli esempi 11, 12, 13 si riferiscono ai due episodi in cui compare la poesia in dialetto veronese *Bocoleto de rosa*, cioè alla fine del I atto quando Romeo e Giulietta si separano la prima volta, e alla fine del III atto quando i due protagonisti si danno l'ultimo saluto. Anche in questi esempi le chiavi di lettura per quanto riguarda il tipo di scala utilizzata possono essere due, una *modale* e una *tonale*. In realtà la chiave di lettura modale in questo caso potrebbe essere più che altro una speculazione e/o un'interpretazione forzata poiché i vari elementi analizzati sembrano comunicarci in maniera chiara che si tratta di momenti *tonali* e non *modali*. Gli esempi 11 e 12 sono identici, mentre l'Es.13 presenta identico soltanto l'incipit degli altri due esempi, trasposto una quarta sotto e con un'altra piccola differenza che poi andremo a vedere. L'ambiguità nell'uso della *modalità* emerge già alla prima semifrase, in cui si vede chiaramente un accordo di LaM che risolve su un ReM, quindi V grado, dominante, che risolve sul I grado, tonica. La lettura modale ci suggerisce essere un Re ionico, praticamente la scala modale analoga al *modo maggiore* del sistema *tonale*. In questo senso il La misolidio della seconda semifrase, definito così per via della presenza del Sol naturale e conseguentemente dell'assenza del Sol# tipico del LaM, potrebbe più semplicemente essere di nuovo il V grado di ReM, dal momento che il Sol# non è presente nella scala di ReM. Questa tesi sembra ancora una volta confermata dal fatto che l'ultima semifrase ritorna in ReM, e quindi si tratterebbe ancora una volta di un accordo di dominante che risolve sull'accordo di tonica.

L'Es. 13, identico, è trasportato una quarta sotto, quindi in LaM o La Ionico. Se vogliamo portare ad estreme conseguenze la speculazione, potremmo definire il modo usato in questo esempio come Mi misolidio, per il fatto che l'ultima nota, la *finalis*, è un Mi.

Vi è infine un ultimo, il più caratteristico e strutturale "richiamo all'antico" all'interno di *Giulietta e Romeo*, e cioè la presenza di una «orchestrina dietro le scene». Probabilmente è l'unico elemento che potremmo ricondurre ad una scelta consapevole e ragionata di "antico" musicale da parte di Zandonai sia per l'ambito modale, sia soprattutto per la natura stessa degli strumenti scelti e del loro ruolo all'interno dell'opera. Anche in questa circostanza però vi sono delle ambiguità che possono far scaturire un dibattito sulle motivazioni che hanno spinto Zandonai ad utilizzare quegli strumenti specifici e sul loro ruolo all'interno della composizione. L'orchestrina dietro le scene è infatti formata da strumenti inconsueti, ma anche poco antichi. Se alcuni evocano epoche lontane (ma non sono propri del tempo in cui si svolge la vicenda), altri sono decisamente moderni: flauto, clarinetto, pianoforte preparato «con corde velate di carta», armonium, liuto, triangolo,

tamburello e organetto. L'unico strumento propriamente "antico" è quindi il liuto, anche se la scelta del pianoforte preparato fa sì che il risultato sonoro ricordi il clavicembalo.

Oltre ad esempi più storici (nel *Don Giovanni* mozartiano, solo per ricordare il più celebre), l'inserimento di un piccolo gruppo strumentale "altro" nell'orchestra stessa, sulla scena o dietro le quinte è molto diffuso nel teatro del Novecento. Possiamo chiederci quale valenza abbia questa scelta da parte di Zandonai. Secondo Marco Tiella

> [l]'apparire di tali strumenti può essere esaminato […] come eccezione alla regola dell'orchestrazione per mezzo di strumenti d'uso comune nelle vicende contemporanee al compositore, oppure come fenomeno musicale munito di una propria pur minuscola autonomia espressiva all'interno dell'amalgama di una grande massa orchestrale di cui risultano abituali i principali timbri espressivi[13].

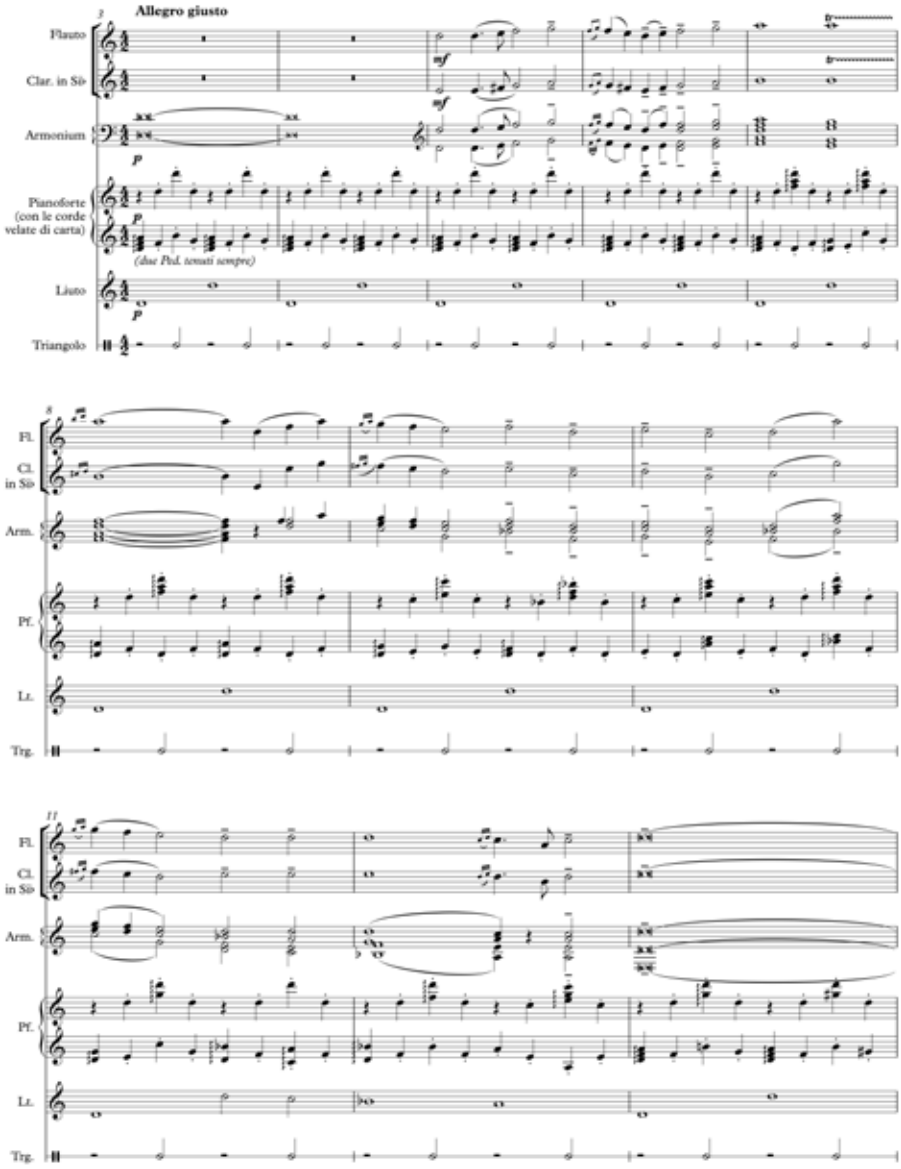
Secondo lo studioso, Zandonai non utilizza questi strumenti in senso sperimentale, né vuole esplorarne le caratteristiche tecniche ed espressive o creare impasti sonori particolari con l'orchestra. Sembra piuttosto voler rappresentare i diversi spazi dell'azione (la scena visibile e quella nascosta, osteria o casa dei Capuleti) con chiaro intento diegetico, evocando ambienti sonori distanti sia soggettivamente (rispetto al sentire contemporaneo) che oggettivamente (rispetto al resto dell'orchestra). Estremamente suggestivo come apertura dell'opera, questa «orchestrina dietro le scene» assume, per Tiella, un ruolo di "eco"[14], di risposta lontana; forse è più pertinente parlare di spazializzazione e di evocazione. Infatti l'«orchestrina dietro le scene» porta la musica di un'osteria dal punto di vista percettivo di Tebaldo e dei Capuleti, personaggi in movimento sulla piazza, ai quali i suoni arrivano attutiti dalla distanza e con l'intermittenza data dalla porta del locale che si apre e chiude («La musica del festino si spande nella notte»[15]).

---

[13] M. Tiella, *Gli strumenti per la musica antica in* "Francesca da Rimini" *e* "Giulietta e Romeo", in *Riccardo Zandonai*, Milano 1984, pp. 307-310:307.

[14] Ivi, p. 308.

[15] Rossato, *Giulietta e Romeo*, Ricordi, Milano 1922, p. 10.



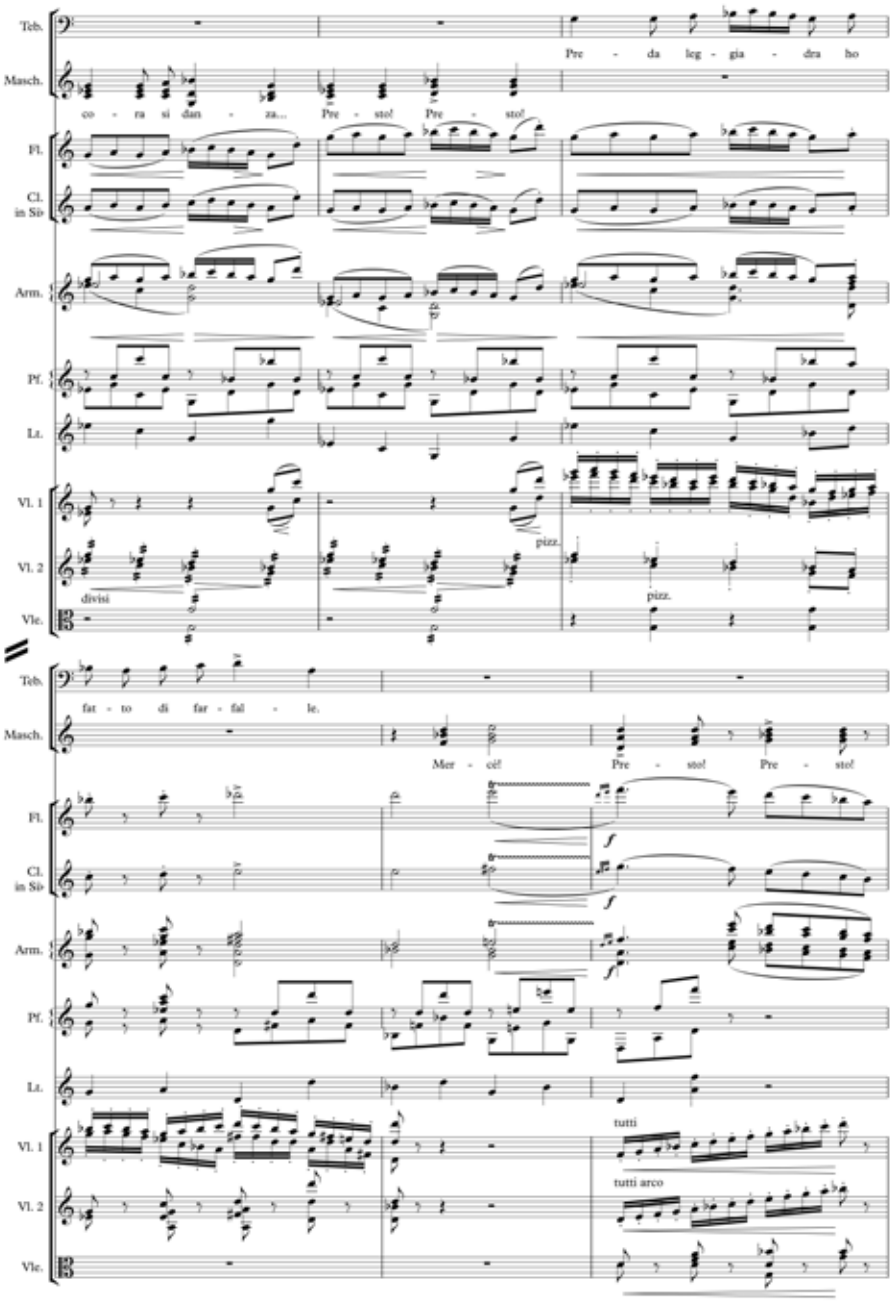
Es. 14, Atto I, da 11 a 4 prima di 1.

Vediamo nell'Es. 14 come è strutturato questo momento. Ci troviamo all'inizio del primo atto: appena dopo i due accordi iniziali è proprio l'orche-

strina che "entra in scena" intonando appunto la musica proveniente dall'interno di un'osteria. Il periodo musicale è costituito da due semifrasi in cui pianoforte e liuto accompagnano i fiati e l'armonio a cui è affidata la melodia principale. Per quanto riguarda il sistema armonico, ci accorgiamo come l'intera frase sia costruita su un modo di Re, indicato dalla *finalis* sul Re e dalla *repercussio* sul La. La prima semifrase (fino alla sesta battuta) è costruita su un Re dorico (il Si naturale e il Do naturale lo differenziano da un Re minore); la seconda semifrase vede l'introduzione del Si♭, e quindi la modulazione da Re dorico a Re eolio. L'ultima battuta è un'eccezione al Re eolio per la presenza del Si naturale e del Sol#, ma non inficia l'assetto modale poiché nella battuta successiva l'orchestrina lascia il posto all'orchestra che intona una settima diminuita (Re-Fa-Sol#-Si). Proprio il liuto, unico strumento "antico", è relegato qui ad un ruolo minimale di accompagnamento; lo ritroveremo come strumento concertante o solista in un altro momento dell'opera.
In questo secondo passaggio (Es. 15) siamo ancora nel primo atto all'interno dell'osteria, ma rispetto al primo episodio notiamo l'intensificazione della velocità e delle modulazioni interne. Anche questo momento è caratterizzato da una melodia cantata da Flauto e Clarinetto e da una linea di basso continuo affidata al Liuto; il Pianoforte riempie con arpeggi l'armonia, mentre l'armonio si muove contrappuntisticamente rispetto alla melodia.
Uno sguardo all'aspetto armonico conferma la difficoltà di un'analisi incontrovertibile: le prime due battute sono in modo di Re, ma, essendo la scala difettiva del VI grado, non si può stabilire se dorico o eolio. Il VI grado (Si♭) entra solo nella terza battuta, suggerendo l'ipotesi di Re eolio; ma l'andamento armonico e gli accordi eseguiti dalle Maschere ci orientano per la scala di FaM. Si passa infatti attraverso il IV, il I, il II, il VI e infine il V grado che risolve sulla tonica. Nella quinta battuta, il Mi♭ segnala un'altra modulazione su un probabile modo di Sol; probabile poiché nelle prime due battute manca il VII grado: Sol eolio o Sol*m* armonico? Grazie al movimento dei violini nella battuta successiva possiamo ipotizzare si tratti di un Sol eolio (con Fa naturale), ma subito dopo l'ipotesi viene smentita da un accordo di ReM chiaramente utilizzato con funzione di dominante di Sol*m*. La particolarità è che questo accordo di ReM risolve sul III grado della scala (Si♭M con Fa naturale), per poi passare dal VI grado con l'accordo diminuito Mi-Sol-Si♭ (torna il Mi naturale) continuando con una cadenza V - I, in cui entrambi gli accordi, se guardiamo gli archi, presentano sia il Fa naturale che il Si♭. La conseguenza da trarre è che si sia trattato semplicemente di un episodio in Sol eolio, a cui la presenza del ReM conferisce un colore tonale o una tensione particolare.

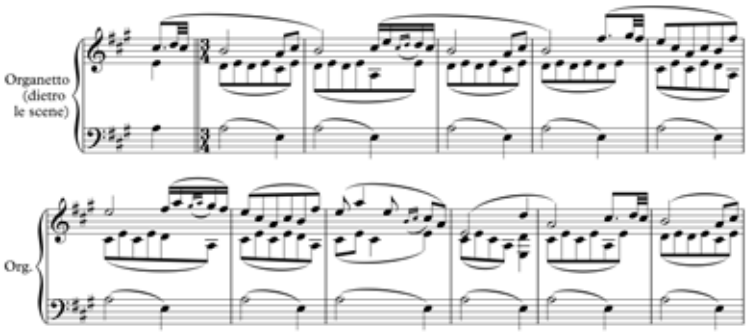
Teb.
Pre - da leg - gia - dra ho
Masch.
co - ra si dan - za... Pre - sto! Pre - sto!
Fl.
Cl. in Sib
Arm.
Pf.
Lt.
Vl. 1
pizz.
Vl. 2
divisi
pizz.
Vle.

Teb.
fat - to di far - fal - le.
Masch.
Mer - cè! Pre - sto! Pre - sto!
Fl.
Cl. in Sib
Arm.
Pf.
Lt.
Vl. 1
tutti
Vl. 2
tutti arco
Vle.



Es. 15, Atto I, da 5 a 10 dopo 8.

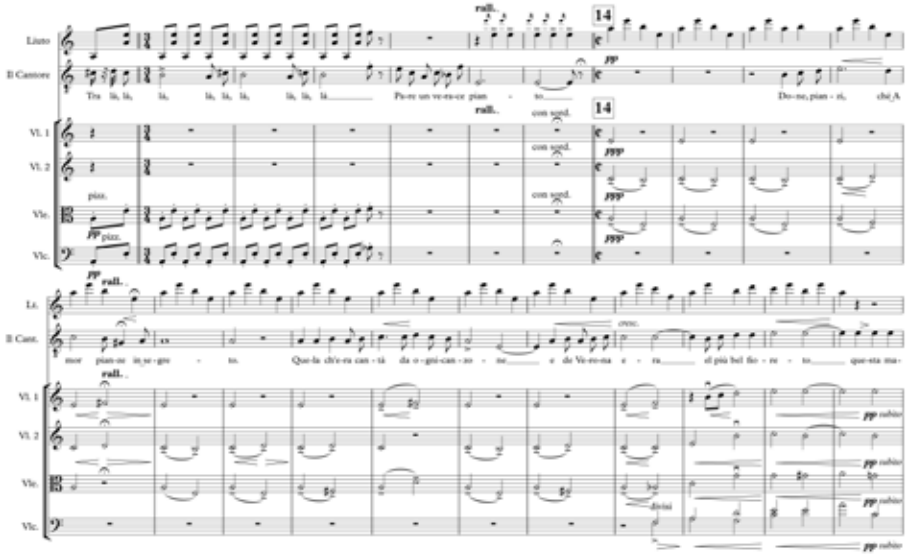
Un altro episodio in cui è presente l'orchestrina è l'inizio del secondo atto: qui l'organetto introduce le Fanti e Isabella festeggianti l'avvento della primavera e della Pasqua (Es. 16).



Es. 16, Atto II, da 13 a 2 prima di 1.

Anche qui domina l'ambiguità armonica. L'episodio sembra essere in LaM, ma subito spicca l'assenza del Sol#, a parte due passaggi molto rapidi, in trentaduesimi, in cui il Sol# non è nemmeno utilizzato come *sensibile*, ma quasi come ornamento. Rientriamo così in un contesto modale (La ionico o misolidio). Probabilmente l'interpretazione più sostenibile è quella dell'influsso verista nell'estetica zandonaiana: l'estrema consonanza dell'episodio e la totale assenza delle tensioni tipiche dell'armonia tonale, unite all'andamento regolare di ogni battuta, si prestano ad evocare e ad introdurre la sensazione di pace e gioia che prenderà successivamente voce nelle parole di Isabella e delle Fanti.

L'Es. 17 ci porta all'episodio musicale in cui il liuto è co-protagonista: siamo nel III atto, quando il Cantatore preludia sul suo strumento (il richiamo è ad uno stile da *troubadours*), intonando poi una melodia struggente. Se l'accompagnamento gira su tre sole note (La, Mi e Si) la melodia del Cantatore permette di intuire il contesto armonico, nonostante le evidenti ambiguità care a Zandonai. Il canto parte con un Do#, nota abbandonata già nella terza battuta a favore di un Do naturale. L'esiguità delle note in queste prime battute non aiuta a definire il quadro né come modale né come tonale. Con le quattro battute seguenti, il discorso si complica ulteriormente, per la presenza del Si, ma anche del Si♭, del La, ma anche del La♭. Considerando unicamente la melodia del Cantatore dalla terza battuta fino alla fine della frase, potremmo identificare la modalità di Mi frigio difettivo: frigio per la *finalis* (Mi) e l'intervallo di seconda minore Mi - Fa, difettivo poiché manca-


Liuto
Il Cantore
Vl. 1
Vl. 2
Vle.
Vlc.
Li.
Il Cant.
rall.
14
con sord.
pizz.
cresc.
Tra la, la, la,

musica dell'epoca medioevale, evocare antichi mondi lontani, la musica delle osterie, la musica di un Cantatore, atmosfere decisamente lontane dal mondo sinfonico pomposo del primo Novecento. Zandonai ha abilmente fuso gli elementi di antico con le tecniche compositive tipiche del tardo-romanticismo, senza però esimersi dall'esplorazione tanto cara alle avanguardie. Tutto ciò per garantire fedeltà alle vicende e alle atmosfere dei luoghi narrate nel libretto. Forse quindi la parola-chiave per l'interpretazione del suo stile compositivo non è l'"antico", ma la "veridicità", l'evocazione di un'età lontana.