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

Marco Uvietta

# Invenzione timbrica e orchestrazione in *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai

Abstract: This essay analyzes both the features of orchestration in Zandonai's *Giulietta e Romeo*, and the strategies of timbral invention that involve not only the instruments but also the chorus: it is in fact subjected to different types of sound spatialization, contributing significantly to the timbral connotation of the opera.
The aspect of timbral invention is investigated in its close relationship with the dramaturgy, specifically with the network of motivic relationships that contribute to the psychological connotation of the characters and the progress of the drama. Orchestration, therefore, also acts as an instrument of dramaturgical-musical continuity.
In Zandonai's orchestra, specifically in this opera, a dual aptitude is evident: on the one hand to sound painting, as can be seen in the introductory parts of all three Acts, and on the other hand to kinetic and gestural function, for example in the Intermezzo of Act Three.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo*, orchestration, timbre, spatialization.

## Introduzione*

Un discorso musicologico sull'orchestrazione implica sempre problemi di natura metodologica ed espositiva di ardua soluzione: da una parte, nell'ambito specifico del teatro musicale, si tende a valutare solo la funzionalità dell'orchestrazione alla resa drammatica, approccio esposto al rischio della sovrinterpretazione; dall'altra, soprattutto nell'eventualità in cui la partitura sia di difficile reperimento – come in questo caso[1] –, l'esemplificazione musi-

* Desidero ringraziare Federica Fortunato per i preziosi consigli e per avermi fornito utilissime informazioni bibliografiche, oltre che suggerimenti per l'impostazione generale di questo saggio.

[1] La Partitura dell'opera *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai, pubblicata da Ricordi come manoscritto litografato nel 1922, è visualizzabile nel sito dell'editore, ma date le sue dimensioni non è di facile lettura.

cale (e la sua descrizione) rischia di fotografare alcuni istanti isolati, perdendo di vista l'importanza dell'invenzione orchestrale nella progettualità formale, ossia nell'impostazione di contesti generali di continuità e/o di discontinuità dell'ambientazione sonora. Ciò implica molto spesso un eccesso di attenzione alla funzionalità espressiva locale a discapito di uno sguardo, non solo estetico bensì anche tecnico, sulla progettualità complessiva.

Un altro rischio insito nella trattazione musicologica dell'orchestrazione consiste nella descrizione per analogia, dove le attitudini del compositore considerato 'minore' vengono assimilate per somiglianza a quelle di un 'maggiore' consacrato dalla storia e iniziatore di una corrente. A livello puramente epidermico, l'orchestrazione di Zandonai potrà essere considerata ora straussiana, ora pucciniana, ora debussiana, laddove però queste somiglianze potrebbero essere ampiamente influenzate anche da fattori diversi. Non possiamo tuttavia negare una certa utilità a comparazioni di questa natura, qualora servano a veicolare immagini sonore immediatamente riconoscibili e a circoscrivere il campo di ciò che un ascoltatore si può aspettare di sentire[2].

Senza trascurare esperienze musicologiche pregresse, in questo saggio tenterò di impostare l'analisi dell'invenzione timbrica e dell'orchestrazione su fattori strutturali e funzionali complessivi, approccio che ritengo più adeguato al *modus operandi* di Zandonai: che il compositore roveretano fosse un abilissimo orchestratore è fatto ormai risaputo e molte volte ribadito. Non è questa la sede per magnificare la sua maestria e la sua padronanza dell'orchestra, testimoniate dalle infinite attenzioni strumentali di cui è disseminata ogni sua partitura, compresa quella di *Giulietta e Romeo*; su di esse ci si soffermerà solo in quanto funzionali a una progettualità più estesa.

## 1. Strategie di spazializzazione sonora e ricerca timbrica

È opinione condivisa che nell'opera italiana dell'Ottocento e del primo Novecento la dislocazione differenziata delle fonti sonore sia un espediente di natura drammatica, finalizzata a favorire una percezione più realistica dello spazio della rappresentazione, ovvero a rappresentare azioni che si svolgo-

[2] Cfr. L. Summer, *L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte,* Atti della giornata di studio (Rovereto 11 novembre 1994), Accademia degli Agiati, Rovereto 1995, pp. 91-103. Il saggio di Summer fornisce un utile ed efficace *excursus* sulle particolarità di orchestrazione delle opere teatrali e delle principali pagine sinfoniche; perlopiù l'autore adotta il metodo comparativo, circostanza che gli consente di non inserire alcun esempio musicale nel testo.

no simultaneamente o successivamente in luoghi diversi da quelli circoscritti dal teatro. Ciò pertiene all'orizzonte della sottile e mutevole dialettica tra realtà e finzione di cui da sempre si nutre il teatro musicale. Più raramente si riflette sul fatto che la lontananza non riduce soltanto il volume sonoro, bensì influisce anche sul timbro: un suono proveniente da lontano, da dietro le quinte, dalle balconate, dal palcoscenico anziché dalla buca d'orchestra, ha anche un timbro diverso. La spazializzazione del suono è dunque anche una strategia timbrica, che precede nelle intenzioni le più ampie possibilità offerte nel secondo Novecento dalle risorse elettroacustiche. Uno dei segni più evidenti dell'appartenenza dell'opera di Zandonai alla tradizione italiana è proprio il ricorso alla spazializzazione sonora, sottoposta a un raffinamento e a una rifunzionalizzazione forse senza precedenti. Per la sua epoca, Bellini aveva dato saggi quasi sperimentali di spazializzazione finalizzata alla riproduzione di ambientazioni *en plein air*[3]. Zandonai segue la stessa strada, aprendo il teatro a spazi immaginari, secondo un principio ancestrale: l'uomo percepisce lo spazio valutando anche come vi si diffonde il suono. L'esito è un'invenzione timbrica che agisce sull'immaginazione sonora e sulla finzione teatrale, che paradossalmente più diventa realistica, più risulta misteriosa e simbolica. Come ha osservato Marco Tiella,

> Dal punto di vista musicale, sia la banda che l'orchestrina o il solista assumono […] la funzione di "eco", o simulando la lontananza o contrapponendo, oltre alla diversità di timbro, anche un'evidente diversità di volume. Strumenti inconsueti possono persino dare all'eco musicale quel particolare carattere timbrico per cui anche l'eco reale ritorna all'orecchio con *nuances* più raffinate di quelle provocate dai suoni che l'hanno generato [*sic*]. Nasce da tutto ciò una più complessa fruizione psicoacustica: alla collocazione inusitata ed inattesa nel gioco scenico e musicale si aggiunge la esclusività nella ricerca inventiva e nella preziosità timbrica, che si esaltano a vicenda quali componenti basilari dell'"effetto"[4].

---

[3] A puro titolo esemplificativo, nel N. 1 Introduzione dei *Puritani* di Bellini si pensi ai Tamburi «sul teatro dai due lati opposti» (batt. 242 sgg.) e agli strumenti «sul teatro» che imitano l'organo («Odesi un preludio di armonia religiosa entro la fortezza»; batt. 419 sgg.); nella *Straniera* l'efficace effetto di avvicinamento nella Romanza di Alaïde nel N. 3 Scena, Romanza di Alaïde e Duetto Alaïde – Arturo (batt. 68 sgg.).

[4] M. Tiella, *Gli strumenti per la musica antica in "Francesca da Rimini" e "Giulietta e Romeo"*, in *Riccardo Zandonai*, Atti del "Convegno di Studi sulla figura e l'opera di Riccardo Zandonai" a cura di R. Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 307-310: 308.

Oltre all'organico di una grande orchestra con Fiati a 3 (tranne la coppia di Fagotti, le due abituali coppie di Corni e un Trombone basso aggiunto al trio di Tromboni), Timpani, Arpa, Percussioni, Archi, la partitura di *Giulietta e Romeo* prescrive anche strumenti diversamente dislocati: Campane interne, Tamburo sulla scena e un'Orchestrina dietro le scene[5]. L'organico dell'Orchestrina è molto interessante, in quanto, oltre al Flauto e al Clarinetto con funzioni eminentemente melodiche, comprende strumenti estremamente caratterizzati dal punto di vista timbrico: l'Armonio può creare tappeti sonori eterei, immobili e impalpabili, mentre il Pianoforte (benché "con le corde velate di carta"), il Liuto e il Triangolo dispongono del "lasciar vibrare", permettendo, dopo l'attacco del suono, un effetto di riverbero che in orchestra solo l'Arpa e la Celesta possono ottenere: un'ottima 'alleanza' fra buca orchestrale e dislocazione dietro le scene. Resta il dubbio se l'Organetto dietro le scene prescritto nell'Atto secondo sia lo stesso strumento denominato "Armonio" nel primo[6].

Alle lontananze strumentali si aggiungono quelle vocali, per la precisione corali. A seguire, per ordine di entrata, elenco i gruppi corali soggetti a spazializzazione:

Atto primo
- Coro di maschere «(dall'interno)» (7 dopo 5)[7], che poi entrano in scena dal ponte (2 prima di 6), quindi «scompaiono per il vicolo» (9 prima di 9);
- Coro di Montecchi, «(dall'interno)» dell'osteria, con accompagnamento di bicchieri percossi, anch'essi da dentro (3 dopo 10); poi il Coro uscirà (didascalia a 16);

---

[5] Vedi Appendice. Come in generale in tutta l'opera dell'Ottocento, anche in questa partitura novecentesca le indicazioni sulla posizione degli strumenti non presenti in buca soffre talvolta di una certa imprecisione redazionale.

[6] Non si può escludere che il termine "Organetto" si riferisca a strumenti antichi specifici, ancora in uso fra l'Ottocento e l'inizio del Novecento nell'Italia centro-meridionale e in Sardegna, più simili alla categoria delle fisarmoniche che a quella dell'Organo propriamente detto (vedi *Organetto*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Il lessico, III, UTET, Torino 1984, p. 477). Anche alcuni tipi di Armonio possono avere la conformazione della Fisarmonica (vedi *Armonio*, ivi, Il lessico, I, 1983, pp. 166-167, con specifico riferimento alla Physharmonika del viennese Anton Häckl). Invece secondo Tiella «dalla scrittura su due righi della parte e dall'estensione della stessa, [lo strumento] risulterebbe essere identificabile in un vero organo, sia pur di dimensioni ridotte ("organetto")». Tiella, p. 310.

[7] Poiché nella partitura edita da Ricordi non è presente la numerazione delle battute, si utilizza il sistema di indicare i numeri di chiamata come riferimenti, rispetto ai quali si specifica il numero di battute prima o dopo. Quindi, 7 dopo 5 indica la settima battuta dopo il numero di chiamata 5; 2 prima di 6 indica, contando a ritroso, la seconda battuta prima del numero di chiamata 6. Un numero da solo indica il numero di chiamata, mai un numero di battuta.

- «Voci lontane» della ronda, coro maschile a quattro parti, associate a Tamburi dietro le scene (1 dopo 31);
- Coro dalla casa dei Capuleti insieme all'Orchestrina interna (7 prima di 32), che tornerà con grande efficacia dopo l'idillio di Giulietta e Romeo (11 dopo 43);
- Coretto di donne dietro le scene dopo il secondo momento lirico di Giulietta e Romeo (7 dopo 51).

Atto secondo
- «Coro [misto] dietro le scene lontanissimo» (2 dopo 26), «perdendosi» (10 dopo 26);
- «Coro lontano ma più vicino della 1ª volta» (8 dopo 27);
- «Coro dietro le scene ma più vicino della 1ª e della 2ª volta» (6 dopo 29);
- «Coro dietro le scene» (3 dopo 30), indicazione generica, da intendersi come la precedente;
- «Coro [dietro le scene] (voci più lontane)»;
- «Voci lontane» (33), insieme ai Tamburi dietro le scene.

Atto terzo
- «Parte del Coro dietro le scene» (3 dopo 5);
- «Coro sulla scena», mentre si dissolve («perdendosi») il «Coro lontano», cioè dietro le scene (9 dopo 5);
- «Coro dietro la tela» nell'Intermezzo (7 dopo 2 e 12 dopo 5);
- «Voci dal chiostro» insieme a Campane «(lontanissimo)» (16);
- «Voci dalla strada» (5 dopo 16);
- «Voci dal chiostro (più vicine della 1ª volta)» (19), sempre associate a Campane;
- «Voci dalla strada» (10 dopo 20), «spegnendosi» a 8 battute dalla fine dell'opera.

Uno sguardo empirico a questa lista è già sufficiente per soppesare l'importanza in quest'opera di una dimensione estesa dello spazio teatrale, che è anche orizzonte immaginativo e invito all'immedesimazione totale, non tanto nei personaggi, che appartengono all'immaginario collettivo e si stagliano statuari contro lo sfondo, quanto nell'atmosfera generale, che risulta quasi 'dipinta' dall'invenzione timbrico-spaziale. In questa prospettiva, un confronto con le descrizioni sceniche generali può risultare illuminante ed evidenziare – o meglio, confermare – un'attitudine 'visiva' dell'immagina-

zione sonora zandonaiana[8]. Prendiamo ad esempio la prima didascalia scenica dell'opera:

> Una piazzetta. 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. Lì presso un'altra osteria con la porta a vetri pure illuminata di luce rossastra.
> È notte. Luci tremule in lontananza, oltre il ponte. Nel chiarore delle vetrate delle due osterie passano e ripassano le ombre degli uomini che sono nell'interno. Silenzio[9].

A prescindere dalle disposizioni relative all'organizzazione dello spazio scenico, di cui parlerò più avanti, alcune suggestioni visive si impongono all'attenzione: nell'ambientazione notturna, la «luce rossastra» che traspare dai vetri delle due osterie, le «luci tremule in lontananza», il «chiarore delle vetrate», le «ombre degli uomini che sono nell'interno», descrivono un'atmosfera sospesa, misteriosa, d'attesa. C'è anche una lapidaria suggestione sonora: «Silenzio». Ma come si realizza il silenzio nel teatro musicale? Con una musica che risuona altrove, con un "non essere qui" del suono. Il silenzio non è quindi assenza di suono, ma un essere altrove, che misura il silenzio del "qui". L'opera comincia infatti con un effetto di contrasto: un accordo esatonale difettivo (*re-si♭-sol#-mi-do*) di tutta l'orchestra ***f*** con crescendo a ***ff*** (con trilli dei Legni acuti, rullo di Timpano, di Tamburo, di Triangolo, di Grancassa e Piatti e tremolo degli Archi) che dura finché il sipario non viene alzato. L'accordo risolve a Re minore (come una nona maggiore di dominante con quinta alzata), utilizzando l'intervallo di sesta eccedente $si\flat^3$-$sol\#^4$ che risolve a $la^3$-$la^4$ e *do* come settimo grado minore (si potrebbe dire 'modale', come

[8] Vedi ad esempio M. Uvietta, *I "Quadri di Segantini" di Riccardo Zandonai: "impressioni sinfoniche" o Symphonische Dichtung?*, «Judicaria», 2009, pp. 87-101.

[9] R. Zandonai, *Giulietta e Romeo* (Partitura), Ricordi, Milano 1922, p. 1 (d'ora in poi solo Partitura). La descrizione scenica è la prima parte della didascalia pubblicata nel libretto di A. Rossato, *Giulietta e Romeo. Tragedia in tre atti* (Libretto), Ricordi, Milano 1922, p. 7 (d'ora in poi solo Libretto, la cui prima edizione è consultabile al link http://corago.unibo.it/esemplare/0000190512/DMBM22087). Le differenze fra la descrizione in partitura e la prima parte della didascalia nel libretto a stampa sono nella sostanza quasi trascurabili. Incuriosisce il fatto che nel libretto la luce della seconda osteria non sia rossastra come quella della prima, dettaglio quindi omesso in un secondo momento (forse per esigenze sceniche?).

si chiarisce successivamente). Lo spazio del teatro con sipario abbassato – un'altra dimensione virtuale possibile, di cui si avrà un ampio saggio nell'Intermezzo dell'Atto terzo – è rappresentato dal suono *hic et nunc*, vibrante, presente, gestuale: «la corona [sulla seconda battuta] è tenuta finché la tela è alzata», quasi come se l'accordo stesso, pieno, potente, vigoroso, alzasse il sipario con forza ma non con sforzo. E l'accordo ***ff*** di Re minore a sipario appena alzato lascia immediatamente il posto al silenzio del 'qui', ovvero a una musica altrove, suonata ***p*** dall'Orchestrina dietro le scene (***mf*** per Flauto e Clarinetto, appena in evidenza). In pochi istanti lo spazio teatrale bascula in tre dimensioni diverse: da quella del teatro a sipario chiuso a quella del palcoscenico a quella dietro le scene.

Per comprendere meglio la progettualità timbrico-spaziale dell'Atto primo può essere utile tentare una sommaria visualizzazione della scena. Come prescrive la didascalia iniziale – e limitandoci ai soli dati logistici – sul fondo abbiamo l'osteria dei Capuleti, a destra, in prossimità di un ponte, quella dei Montecchi, e a sinistra un vicolo adiacente al palazzo dei Capuleti. Fra questi tre poli si realizzano i movimenti in scena di tutto l'Atto primo, comprendendo tutte le combinazioni fra esterni e interni. Come si può vedere nell'elenco delle spazializzazioni del Coro, le Maschere escono sulla scena dal ponte (sulla destra), attraversano la piazza e scompaiono nel vicolo (a sinistra): il percorso è dunque interno-esterno-interno. Ma le variazioni timbriche implicate da questo movimento sono rese più complesse nel momento in cui riprende a suonare l'Orchestrina dietro le scene (8) e il coro di Maschere reagisce a questo richiamo («Udite, udite? Ancora si danza… Presto! Presto! Mercé! Presto! Presto!»). All'Orchestrina interna si unisce, all'esterno, un organico orchestrale cameristico, dapprima solo Archi acuti con sordina ***pp***, poi Arpa, Flauto e Clarinetto, con un progressivo addensarsi dell'orchestra, mentre l'Orchestrina si dilegua («perdendosi») in un'efficacissima dissolvenza incrociata. E mentre l'orchestra continua ad addensarsi, si dilegua anche il coro di Maschere («Tebaldo e le Maschere scompaiono per il vicolo»). La tridimensionalità timbrico-spaziale che ne deriva determina la percezione di uno spazio esteso quasi surreale.

Più netta è la distinzione fra interno ed esterno nella *Chanson à boire* dei Montecchi, che cantano ***f*** e in modo «sgarbato» all'interno dell'osteria con «accompagnamento di bicchieri» percossi (anch'essi all'interno), mentre all'esterno l'orchestra suona ***f*** un accompagnamento molto ritmico, quasi marziale, che instaura rapporti armonici complessi ed ambigui col coro interno (a 10 l'orchestra comincia l'accompagnamento in Fa minore su un doppio pedale di *la* e *mi*, il coro attacca dopo due battute in La maggiore mentre l'orchestra

passa a Do# maggiore sullo stesso doppio pedale ecc.). Questa ambiguità fra la sguaiata e volgare goliardia dei Montecchi e l'inquieta armonia dell'orchestra – quasi un commento extradiegetico finalizzato allo straniamento della situazione – anticipa la rissa imminente fra Capuleti e Montecchi: «I Capuleti, sotto il portico [cioè davanti alla loro osteria], raggruppati, ascoltano in silenzio». È il silenzio di un'atmosfera incombente, sospesa, nervosa. Inevitabilmente il *f* dell'orchestra non potrà essere equivalente, in termini di volume, a quello del Coro di Montecchi, che è all'interno. Sarà compito del direttore d'orchestra trovare l'equilibrio giusto, ma in ogni caso il timbro di un suono *f* lontano è diverso da un suono *p* vicino. Inizialmente la *Chanson à boire* dei Montecchi deve essere percepita dai Capuleti un po' ovattata, tanto da richiedere «silenzio»; ma a 5 prima di 11 il Coro dei Montecchi attacca *ff* «esageratamente forte e sgarbato» (sempre dall'interno). Il rapporto interno/esterno rappresenta la tensione crescente e il contrasto fra la spavalderia e l'eccessiva euforia dei Montecchi e il silenzio minaccioso dei Capuleti. Solo più tardi, a 15, i Montecchi si accorgono della minaccia e cominciano a uscire dall'osteria; a 16 «son tutti sull'uscio…» e provocano i Capuleti. La preparazione della rissa è gestita con estrema accortezza musicale, con atmosfere sospese e figure musicali di forte carattere gestuale, continuamente interrotte come un'energia potenziale che si libererà appena l'occasione sarà propizia: a 7 dopo 21 «la zuffa si accende furibonda».

Anche le schermaglie fra la Donna di facili costumi, che si manifesta con una «risata forte» un po' sguaiata, e il non meglio specificato Montecchio – poi anche i Capuleti Gregorio e Sansone – è un espediente per tenere sospesa la situazione, con una musica e un insieme di stratagemmi timbrici e scritture orchestrali che dipingono l'atmosfera, mantengono alta la tensione e stentano a prendere una direzione. Ma è interessante notare come l'uscita dalla dimensione dell'ambientazione 'atmosferica' e l'inizio dell'azione *hic et nunc* coincidano con la sortita di Romeo mascherato («Branco di servi! Giù le spade!») che pone fine allo scontro. Gli stratagemmi 'impressionistici', mescolati alle strategie di spazializzazione di tradizione operistica italiana, lasciano il posto a una musica d'azione, dove l'elemento gestuale assume di nuovo, come all'inizio dell'opera, un ruolo centrale (ma di questo si parlerà più avanti).

Di fatto, i personaggi principali agiscono sempre nella dimensione del *hic et nunc*, non essendo mai coinvolti nella dimensione spazio-temporale onirica e irreale che è stata descritta sinora. Ciò non è affatto scontato, se si considera l'importanza drammatica che non di rado nella tradizione operistica ottocentesca viene attribuita a strategie di spazializzazione applicate a singoli personaggi: esempio emblematico la replica della Canzone del Duca

di Mantova nell'Atto terzo di *Rigoletto*, percepita a distanza dal protagonista. Nella *Giulietta* di Zandonai la spazializzazione è sempre prima di tutto ambientazione sonora, invenzione di uno spazio modulare che è dramma nella misura in cui apre il teatro a un "altrove" onirico, irreale e straniante, uno sfondo pluridimensionale contro il quale si stagliano i personaggi principali con una definizione quasi iper-reale, in un "qui" e "ora" che nella dimensione archetipica della vicenda shakespeariana è anche un "ovunque" e "sempre". Giulietta, Romeo e Tebaldo assumono la loro statuaria potenza in virtù dell'atmosfera irreale e opprimente in cui si sviluppa il loro agire: un agire di cui si conoscono le conseguenze sin dal principio.

Dall'alterco fra Tebaldo e il Mascherato (ossia Romeo) si sviluppa nuova aggressività, che viene sedata solo dall'arrivo della scolta: «Gli uomini e Tebaldo si sbandano confusamente. L'oste serra in fretta la porta e spegne la lampada. Si abbuia anche l'altra osteria»[10]. La conclusione dell'ambientazione visiva – e luminosa – dell'inizio dell'opera corrisponde alla dissolvenza sonora del Coro dei Montecchi e di quello dei Capuleti: «le voci si perdono dietro le scene», mentre «lontanissimi» si sentono i Tamburi dietro le scene che scandiscono un ritmo di marcia («Si ode lontano il rullo dei tamburi e il passo cadenzato della scolta»)[11]. Alle «voci lontane» della ronda (coro vocalizzato di Tenori I-II, Baritoni, Bassi) fa eco il Coro dei Capuleti (Soprani e Tenori), anch'esso lontano («dalla casa dei Capuleti»).

Questo passo, che precede la sortita di Giulietta, merita particolare attenzione perché propone un'ambientazione sonora nuova, timbricamente molto caratterizzata e una 'regia' della spazializzazione assai complessa. La dissolvenza/allontanamento del Coro dei Montecchi e di quello dei Capuleti è accompagnata anche da quella del rullo dei Timpani in diminuendo (poi perdendosi a 3 prima di 31) e della Grancassa (anch'essa perdendosi). Da questo brontolio nel registro grave (*la*[1] di Timpani a cui si aggiungono accordi nel grave dei Fagotti con Clarinetto basso e Corni) emerge solo gradualmente il ritmo di marcia dei Tamburi dietro le scene «lontanissimi» che attaccano in ***pppp*** (quindi inizialmente inudibili) a 8 prima di 31. La loro progressiva emersione non dipende dall'incremento dinamico, ma dall'avvicinamento (a 3 prima 31 «avvicinandosi a poco a poco»). Poiché il ritmo dei Tamburi è associato, come abbiamo visto, al «passo cadenzato della scolta», dobbiamo immaginare in questo passaggio anche il rumore dei passi dei soldati sul

[10] Partitura, Atto primo, p. 99; Libretto, p. 18.
[11] Partitura, Atto primo, p. 101; Libretto, p. 19.

palcoscenico, cui è associato anche il loro coro vocalizzato (voci lontane che attaccano a 1 dopo 31). È proprio a 31, con l'indicazione Andante sostenuto (♩ = 73) marcatissimo, che comincia un tema di marcia modale (modo eolio trasposto a Re con alcuni gradi mobili nella seconda parte)[12] strumentato in modo cameristico. Innanzitutto, la scelta di affidare il tema ai due Clarinetti all'unisono nel registro grave, raddoppiati dai Violoncelli, conferisce un tono inquietante e sinistro al carattere apparentemente innocuo di questa marcia[13]. L'indicazione «espress[ivo] e doloroso» attribuita ai Violoncelli suggerisce quasi una connotazione funebre (di fatto, quando questa melodia riapparirà alla fine dell'Atto secondo dopo l'uccisione di Tebaldo, avremo la conferma del suo carattere funereo). La strumentazione si completa con i pizzicati dei Contrabbassi divisi a due e delle Viole, oltre che con il ritmo dei suddetti Tamburi scandito anche dai Timpani (un pedale di *re*$^{2}$). A 11 prima di 32 la strumentazione si arricchisce del timbro caratteristico dell'Orchestrina interna (definita «dietro le scene» all'inizio dell'opera): la strumentazione cameristica viene immersa nel fluido dei timbri a distanza, interni, filtrati da ostacoli architettonici, quindi soffusi, ovattati, straniati. È la dimensione timbrico-spaziale del «Coro dalla casa dei Capuleti» che attacca a 7 prima di 32, anch'esso vocalizzato; mentre svaniscono sia il Coro sia l'Orchestrina («perdendosi» a 4 prima di 32), concludono la loro lunga melodia anche i due Clarinetti su un *sol*$^{2}$ tenuto, e contemporaneamente compaiono le limpide sonorità pentafoniche dell'Arpa nel registro acuto e la fascia di armonici con sordina dei Violini I. Su questo tessuto trasparente e rarefatto attacca il Banditore («Genti, alle case. Serrate le porte…»), mentre «appare la scolta», la cui presenza sonora – assai caratterizzata finché si muoveva in un "altrove" immaginario – è ridotta ora a una semplice pulsazione isocrona di Grancassa: la presenza visiva surroga quella sonora. C'è un criterio contrappuntistico che regola i livelli di lontananza/vicinanza, le dissolvenze incrociate, gli avvicendamenti di ambientazione sonora e di densità delle *textures*. In questo passo l'immaginazione timbrica di Zandonai sembra più attratta

[12] A 7 dopo 31 viene introdotta l'altezza *re♭*$^{3}$ (= *do#*$^{3}$), 7° grado alzato che produce un intervallo di seconda eccedente col 6° grado *si♭*$^{2}$ (indichiamo sempre i suoni reali); a 9 dopo 31 il 3° grado diventa maggiore (*fa#*$^{2}$); alla battuta successiva l'introduzione del *re#*$^{2}$ completa il profilo di una scala ottatonica (*re#*, *mi*, *fa#*, *sol*, *la*, *si♭*, *do*, *re♭*), usata non di rado in quest'opera. La melodia passa dunque da un modo eolio trasposto a Re a una scala ottatonica, aumentando progressivamente il proprio carattere sinistro e misterioso. Successivamente torna al modo d'impianto in corrispondenza dell'attacco dell'Orchestrina interna (11 prima di 32).

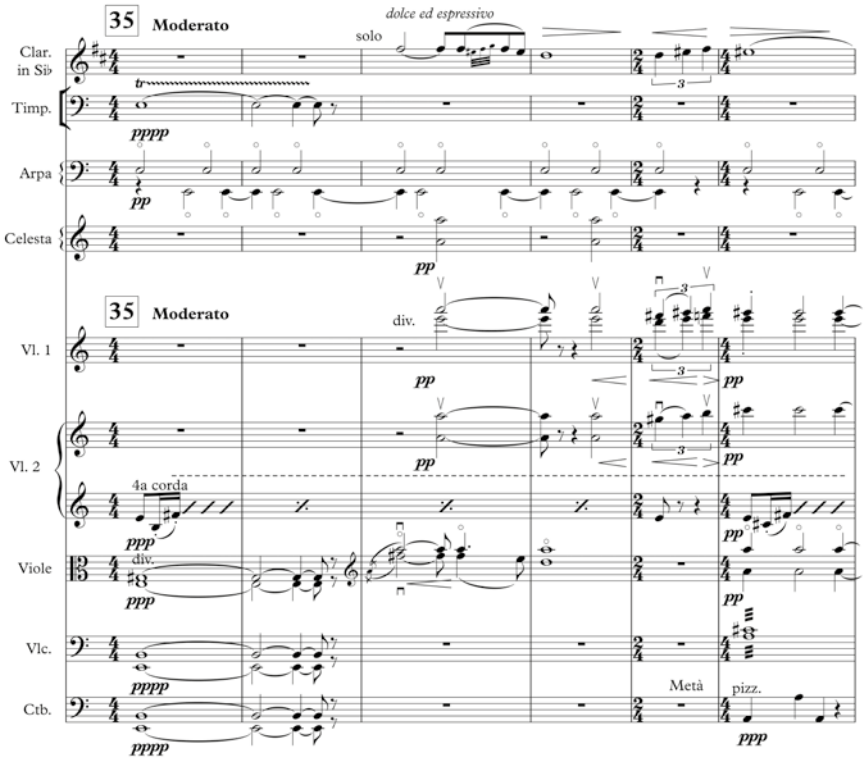
[13] Alcuni strumenti se suonati "a 2" acquisiscono una connotazione timbrica del tutto particolare e diversa dall'uso solistico; fra questi i Clarinetti e i Corni.

da un dettaglio 'muto' che dal proclama del Banditore: quando la scolta si palesa (32) «una finestra del palazzo dei Capuleti […] s'illumina: ravvolta in uno scialle bianco, una fanciulla si affaccia e guarda timorosa nella via» (si tratta evidentemente di Giulietta). Lo scintillio luminoso dell'Arpa tace esattamente quando «la fanciulla si ritrae» e «rinchiude». Ma nel frattempo, in corrispondenza della fine del proclama del Banditore (5 prima di 33), l'Orchestrina dietro le scene e il Coro dalla casa dei Capuleti si erano aggiunti all'Arpa, aggiungendo una profondità tanto più efficace in quanto si misura con la ripresa del principale connotato sonoro della ronda: a 2 prima di 33 i Tamburi, ora «sulla scena», attaccano *f* per cominciare a 33 un processo di allontanamento proprio nel momento in cui improvvisamente l'Arpa, il Coro dalla casa dei Capuleti e l'Orchestrina dietro le scene tacciono e ricompare la marcia col tema modale dei Clarinetti; «I soldati scendono dal vicolo e risalgono il ponte […] scompaiono», quindi attraversano il palcoscenico da sinistra a destra («uscendo di scena e allontanandosi» e poi «più lontani» e «sempre allontanandosi»). Nel punto esatto in cui la ronda si dilegua, il Banditore «dietro le scene» ripete l'ultima frase del proclama («avrà l'onta e la morte») con un «perdendosi» sulla nota lunga conclusiva. Col Banditore riprende per un attimo anche la trama trasparente dell'Arpa, turbata però da un rullo di Timpani su *la*[1] (da 6 dopo 34) e dal timbro cupo del trio di Clarinetti nel registro grave (due Clarinetti e Clarinetto basso) a 8 prima di 35.

Un'ambientazione timbrico-spaziale di un'azione composita e perlopiù collettiva, pianificata in ogni minimo dettaglio, fino al limite del gioco fine a sé stesso, costituisce un'efficacissima preparazione al palesamento di Romeo e alla sortita di Giulietta. Concentrare l'attenzione sugli spostamenti delle masse e dei personaggi secondari, enfatizzarne la collocazione in uno spazio immaginario espanso, polimorfo e onirico, attardarsi su dettagli e personaggi anonimi, quasi sottratti al flusso del dramma anteponendovi dove possibile la pittura sonora; tutto ciò enfatizza e scolpisce per contrasto le figure di Giulietta e Romeo nella dimensione intimistica del loro Duetto. E anche qui sembra essere una suggestione visiva a orientare l'immaginazione timbrica di Zandonai: «Una pallida luna rompe le nubi e illumina il palazzo»[14]. Pur nel suo pallore, la luce lunare sembra essere l'unica – o la prima – percezione reale, come suggerisce il solido accordo di Mi maggiore di Viole, Violoncelli e Contrabbassi sul quale si stende la ripetizione ai Violini II dell'apparente-

[14] Partitura, Atto primo, p. 112; Libretto, p. 19.

mente innocuo e ingenuo motivetto di Giulietta (35); eppure questa solidità è compensata dalla leggerezza degli armonici dell'Arpa (Es.1)[15].




Es. 1: Atto primo, 1-6 dopo 35. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

Grazie a questa luce gli sguardi degli amanti si incontrano: «Il Mascherato si trae dal portico, cercando il raggio lunare che lo riveli, e subito il balcone cautamente si riapre». Il motivetto acquisisce maggior vividezza e luminosità passando all'Arpa, con accento sul *mi* di ciascun inciso corroborato dal Flauto I. «Giulietta appare» su un crescendo dell'accordo di Mi maggiore inspessito, dove il motivetto è migrato ai Violoncelli. Con un «agitandosi» e «crescendo molto» si accende il pathos (solo ora Romeo si smaschera).

[15] Tutti gli esempi musicali sono tratti dalla partitura di *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai, pubblicata nel 1922 dall'editore Ricordi.

È interessante notare come anche sotto il profilo dell'orchestrazione Zandonai strutturi il Duetto Giulietta – Romeo sulla base di modelli già noti: dopo una prima parte in stile recitativo sopra un tessuto orchestrale permeato dal motivetto di Giulietta, si possono distinguere nettamente due sezioni liriche fra le quali si colloca una sezione di 'sonoro silenzio', ovvero caratterizzata da un 'altrove' sonoro, di musica a distanza. Infatti, dopo l'apice dell'idillio amoroso della prima sezione lirica, quando Romeo riesce a salire sul verone «I due amanti rimangono avvinti così in un bacio lungo e silenzioso. D'un tratto uno sciame di maschere sbuca dal vicolo e attraversa il ponte». In corrispondenza di questa didascalia, a 43, il suono presente dell'orchestra in buca si interrompe improvvisamente e lascia il posto all'Orchestrina, che, benché suoni *ff*, proviene ora «dalla casa dei Capuleti», quindi attutita e timbricamente sfumata. A 15 prima di 44 vi si aggiunge anche il «Coro [vocalizzato] dalla casa dei Capuleti». Si tratta evidentemente del residuo di una convenzione ottocentesca: un evento improvviso e inaspettato di carattere realistico (corni da caccia a distanza, una banda militare che si avvicina e poi si allontana, un corteo funebre ecc.) interrompe l'idillio fra i due amanti. Ma in questo caso il rapporto sembra essere quasi invertito e la funzione drammatica sospesa: nel momento in cui lo sciame di maschere e la musica altrove (l'Orchestrina) si palesano, l'idillio, anziché interrompersi, giunge al suo apice col bacio, ma è evidente che l'archetipo sottinteso è il tempo di mezzo basato su musica a distanza, quello che in genere suscitava negli amanti sorpresa ed espressioni topiche come «Qual suon? …» Ma laddove nel duetto ottocentesco (almeno fino agli anni Sessanta) le sezioni liriche sospendevano il tempo in una dimensione irreale interrotta dallo spunto sonoro realistico, qui al contrario interrompono con la loro concretezza la dimensione irreale di un altrove che tende a dominare l'ambientazione.

Questa Orchestrina diafana assume qui come altrove un carattere quasi spettrale, perché, pur mantenendo le movenze e gli stereotipi della banda e della marcia, ne realizza il timbro con strumenti volutamente inadatti. Se escludiamo il Flauto, il Clarinetto e le piccole percussioni (Triangolo, Tamburello), i tre strumenti rimanenti (Armonio, Pianoforte, Liuto) non rientrano nella timbrica convenzionale della marcia bandistica, oltre al fatto che i primi due sono anche logisticamente inadeguati (ma riguardo a questo, si vedano le osservazioni proposte più avanti). Se prendiamo alla lettera le indicazioni relative alla posizione dell'Orchestrina (pp. 1 e 24 «Orchestri-

na dietro le scene»[16], p. 104 «Orchestrina sulla scena», p. 150 «Orchestrina dalla casa dei Capuleti»), dobbiamo necessariamente convenire su due ipotesi principali: 1) le indicazioni peccano dell'usuale imprecisione ottocentesca (sebbene la prescrizione «Orchestrina sulla scena» sembri difficilmente assimilabile a «Orchestrina dietro le scene»); 2) la realizzazione dettagliata delle collocazioni dell'Orchestrina è tecnicamente impossibile e l'insieme di prescrizioni logistiche vale dunque come suggestione generica. La complessa regia delle dislocazioni delle fonti sonore vale dunque, probabilmente, più a livello progettuale che realizzativo, più a livello interpretativo – come insieme di suggerimenti per la ricerca di un suono ambientale da adattare di volta in volta – che prescrittivo. In base a questa considerazione, deve essere evitata nel modo più assoluto la soluzione di comodo di utilizzare per l'Orchestrina strumenti d'orchestra disposti in buca anziché in una qualsiasi posizione dietro le scene: ciò pregiudicherebbe una delle caratteristiche più rilevanti di quest'opera, impedendo di percepire il dualismo fra dimensione onirica e reale, interdipendenti e sempre sulla soglia del rovesciamento.

Forme di illusionismo sonoro vengono dunque realizzate con i mezzi della tradizione operistica italiana: da una parte il linguaggio armonico e le tecniche di orchestrazione rimandano di frequente a soluzioni di matrice francese, soprattutto nelle sezioni più caratterizzate dall'attitudine alla pittura sonora, dall'altra il rapporto con le convenzioni operistiche, talvolta solo alluse, rimane molto stretto. Nelle sezioni liriche il rapporto con l'opera tardo-ottocentesca e con Puccini è evidente. In questo Duetto entrambe le sezioni vengono costruite come grandi climax a ondate successive, quindi con culmini parziali in progressivo incremento. L'orchestrazione è quindi funzionale a conferire enfasi a queste ondate, in modo non dissimile da molte pagine analoghe di altri autori, dal tardo Verdi (ne è un esempio il Duetto Otello – Desdemona nell'Atto primo di *Otello*) fino ai molti casi analoghi pucciniani. Certa retorica sentimentale ravvisabile in questo duetto è in larga misura imputabile al libretto, dove immagini ormai obsolete, organizzate in una metrica che ambisce a svincolarsi dagli stereotipi librettistici – ma che ricade sovente in rime dozzinali –, suggeriscono a Zandonai un registro espressivo di un acceso tardoromanticismo reso ancor più enfatico dal ricorso a convenzioni un po' consunte del melodramma italiano. Non è qui che possiamo trovare sottigliezze orchestrali, bensì, al contrario, nelle sezioni statiche, nelle oasi fra uno slancio

[16] A p. 103 «Orchestrina interna», che può essere considerata equivalente a «Orchestrina dietro le scene».

erotico e l'altro, dove anche l'armonia si affranca da logiche tensive orientate a un climax e assume dimensioni cameristiche: nei momenti di idillio. Gli ondeggiamenti debussiani ai Violini I nella sezione da 2 dopo 37, poi estesi anche ai Violini II e ai Violoncelli (da 6 prima di 38); il gioco di quinte da 38 che apre l'orizzonte ad aree pandiatoniche; gli accordi neo-madrigalistici degli Archi da 10 a 1 prima di 40, orchestrati in modo magistrale giocando su pieni e vuoti (dove inizialmente la terza dell'accordo di La è espressa in modo estremamente delicato solo dai Legni o dalla voce); i lunghi campi di armonie giustapposte espresse in tremoli degli Archi, ondeggiamenti poliritmici di Violini I e Arpa, linee melodiche ondivaghe dei Legni che sostengono la parte vocale (da 12 prima di 41); i campi armonici dominantici sospesi, senza immediata risoluzione, dove la ripetizione di figure strumentali diatoniche sospende la dimensione del tempo (da 10 a 4 prima di 42, poi ancora da 42 per 6 battute)[17]. Tutto ciò testimonia l'assimilazione delle tecniche e delle estetiche d'oltralpe, specie quelle francesi, ma viene inevitabilmente riassorbito dal pathos melodrammatico tardoromantico. L'immaginazione orchestrale di Zandonai sembra accendersi nelle atmosfere statiche ed estatiche, nella sensualità più che nell'eros e nel pathos. Ma la conformazione complessiva dei due momenti lirici di questo Duetto rimane comunque dominata dallo slancio passionale orientato a uno scopo: quello di salire sul verone nel primo cantabile, quello di una promessa di unione eterna nel secondo. È qui, nel climax estremo di 51, che le campane annunciano l'alba e quindi la fine dell'idillio amoroso («Tocchi di campana. Il cielo è chiaro»). Ed è a questo punto che «le due creature si tolgono dall'incanto»: le «campane lontanissime», il «Coretto di donne dietro le scene» e l'atmosfera eterea della Celesta col tremolo degli Archi rimandano a un altrove lontano sul quale avviene il distacco e l'addio dei due amanti: sono la lontananza e la luce dell'alba che determinano l'articolazione drammaturgica. La dialettica vicino / lontano, "qui" / "altrove" implica, come sempre in teatro, la possibilità di un rovescia-

[17] Al fine di agevolare una comprensione più chiara della scrittura e degli effetti timbrici descritti, si propone l'ascolto di un'incisione discografica, indicando i minutaggi di inizio e fine del passo in oggetto. Sebbene l'incisione scelta sia di qualità sonora modesta, essendo del 1961, documenta un'esecuzione di buona qualità e un certo equilibrio dei pesi sonori; ha inoltre il vantaggio di essere facilmente reperibile (online, anche scaricabile): Zandonai, *Giulietta e Romeo*, Antonietta Mazza Medici (Giulietta), Angelo Lo Forese (Romeo), Mario Zanasi (Tebaldo), Giuseppe Bertinazzo (Gregorio), Orchestra Sinfonica di Sanremo, Coro del Teatro Comunale di Bologna, dir. Loris Gavarini, 1961; audio transfer by David Lennick, audio restoration by Joe Salerno, Naxos Classical Archives, 2012, 980984-85 (d'ora in poi solo Naxos 1961). Si cita qui un passo tratto dall'Atto primo, da 19':30" a 25':43", corrispondente in partitura a 2 dopo 37 – 9 dopo 42.

mento fra realtà e finzione. Nella *Giulietta*, e specificamente nell'Atto primo, la dialettica è sottesa fra un reale archetipico (le azioni dei personaggi principali) e un irreale contingente (le azioni collettive e anonime). Una valorizzazione dell'immaginazione timbrica di Zandonai in *Giulietta e Romeo* non può prescindere da questa dialettica, né dai riferimenti formali e drammaturgici alla tradizione ottocentesca.

## 2. Un esempio di illusionismo strumentale

Anche nell'Atto secondo le più efficaci intuizioni timbriche vengono suggerite al compositore da situazioni collettive e di ambiente. È il caso del gioco del torchio, ossia delle candele, nel quale uno «sciame di fanciulle, in vesti chiare» coinvolge Giulietta. L'eletta alle gioie dell'amore sarà colei nelle cui mani si estinguerà il cero; quando Isabella, la fantesca di Giulietta, sta per scottarsi, getta il cero in un pozzo, dove continua ad ardere, ma presto si estingue: «È spento!» esclamano le fanciulle, ma Giulietta non si rassegna: «Ah! no! ch'egli arde ancora in allegranza / e vive in noi, siccome un bello fiore. Il foco è amore… […] / Il foco è gioia» (da 9 prima di 11). Proprio in questo istante, mentre le fanciulle si apprestano a riprendere la danza, compare Tebaldo. La descrizione scenica iniziale non precisa il momento della giornata in cui ha luogo l'azione, ma alcuni dettagli ci suggeriscono che si tratti del crepuscolo. Per esempio, le Fanti riferiscono che il «Il cantatore fa soave lagno / per chiamare le stelle della sera»; peraltro, il gioco del torchio presuppone che l'azione si svolga almeno all'imbrunire, per cogliere al meglio la suggestione luminosa. Inoltre, dopo che Tebaldo ha mandato via tutte le Fanti e ha chiesto dove sia Romeo, apostrofa Giulietta così: «Mentir non devi. Tutto so. Lo attendi. / È questa l'ora, da più giorni» (13 dopo 15). Il riferimento è all'incontro serale di Giulietta e Romeo nell'Atto primo.

Facile dunque immaginare, all'inizio dell'Atto secondo, un'atmosfera crepuscolare. Ed è proprio in questo momento ancora luminoso, ma appena dopo il tramonto, che possiamo ancora immaginare i dettagli forniti dalla descrizione scenica: «una muraglia merlata, coperta di edere e di fiori», «un giardino tutto fiorito», «torchieri [leggi torcieri] alle colonne» (evidentemente accesi, altrimenti il dettaglio risulterebbe inutile), «sulla muraglia nascosta da viluppi in fiore, una torretta da scolta». È l'ora in cui tutto è più suggestivo ed emozionante. L'Atto comincia, a sipario chiuso, con uno sviluppo del motivo caratterizzante di Giulietta, le cui prime tre note *mi*, *si*, *fa#* anziché essere disposte nella sequenza intervallare 4ª discendente – 5ª ascendente come alla loro prima apparizione, qui si dispongono nella forma di due 5ᵉ ascendenti, proseguendo in una frase di

quattro battute enunciata da tutti i Legni e dalla prima coppia di Corni con raddoppi su cinque ottave. Il focus drammaturgico-musicale è dunque, evidentemente, su Giulietta. Nelle battute 7-12 dall'inizio dell'Atto, anche questo motivetto si trasforma, mantenendo solo il profilo: due intervalli ampi ascendenti seguiti da un intervallo di 2ª discendente. L'orchestrazione è luminosa, brillante, ma non appena si leva il sipario, lascia il posto a timbri soffusi ed eterei: l'Organetto dietro le scene, insieme a una figura ripetuta e leggermente variata della Celesta in ***ppp***, nonché una selezione di Archi[18], prelude all'entrata quasi volatile di uno «sciame di fanciulle, in vesti chiare». La scena si apre su un'atmosfera crepuscolare quasi impalpabile, la cui irrealtà deriva anche dalla scelta oculata di Zandonai di non cogliere lo spunto realistico offerto dal libretto: «[…] un suono di vivuola viene sull'aria, dalla strada vicina» (l'espressione «sull'aria» suggerisce casomai al compositore l'idea del suono che si espande nell'etere). Non sarebbe stato difficile attribuire al Cantatore una viola reale, ma l'atmosfera straniante che produce l'Organetto dietro le scene – soprattutto nel caso in cui lo si intenda come uno strumento della categoria della Fisarmonica (vedi nota 6) – è assai più efficace ai fini dell'evocazione di un tempo e di uno spazio vago e indistinto (il riferimento dell'Organetto al Cantatore si chiarirà nell'Atto terzo, quando questo personaggio, su un generico «tra là, là, là» intonerà liberamente ma inequivocabilmente l'inizio della stessa melodia suonata dallo strumento fuori scena nell'Atto secondo; vedi nell'Atto terzo 5-7 dopo 9, 7-10 dopo 12, 12-8 prima di 13 e 5-9 dopo 13). Che l'Organetto sostituisca la viola risulta evidente dal fatto che quando Isabella dice «Il cantatore suona la vivuola sotto le mura […]» (e la didascalia prescrive «Il suono della vivuola si spande più chiaro e più vicino»), il Flauto I e il Corno inglese suonano la melodia prima affidata all'Organetto (20 dopo 1). Zandonai sceglie quindi, magistralmente, di anticipare l'illusione timbrica della «vivuola», *alias* Organetto (13 prima di 1), per rendere più chiara e più vicina la melodia attribuita nel libretto alla viola, senza tuttavia realizzarne la parte con questo strumento. Si può comunque ipotizzare che il compositore interpreti il nome dello strumento come 'viella',[19] ipotesi che spiega anche certe caratteristiche di scrittura della parte dell'Organetto: pedale di tonica nelle viole (*la*$^2$) e nella mano sinistra dell'Organetto (*la*$^2$ alternato a *mi*$^2$, con effetto di dop-

[18] Violini I: «due primi soli con Sordina» ***pp***; Violini II: «4 soli div[isi]» in tremolo ***ppp***; Viole: «due sole» in tremolo ***ppp***.

[19] Ad esempio, in *Francesca da Rimini* il giullare suona la viella (vedi Tiella, p. 309). Riferendosi a quest'opera, Tiella osserva che «l'inciso per la "viola del Giullare" rifà abbastanza esattamente l'immagine di una frase musicale come si ritiene potesse essere eseguita sulla "viella", in base, ad esempio, agli scritti di Gerolamo da Moravia (sec. XII)». Tiella, p. 310.

pio pedale T-D che nelle prime quattro battute produce una sovrapposizione bifunzionale), polifonia elementare e melodia di sapore popolare.

Ci si può spingere a ipotizzare che Zandonai avesse in mente il suono della ghironda, con le sue corde di bordone e il timbro vagamente organistico. Dipenderà dall'esecutore e dal tipo di strumento il livello di assimilazione timbrica allo strumento evocato dal libretto, ma in ogni caso il fatto che la fonte sonora non sia visibile produrrà un efficace effetto straniante, funzionale all'atmosfera sospesa ed eterea della scena. Quando il «soave lagno»[20] del cantatore «si spande più chiaro e più vicino», Zandonai ricorre al suono dolcemente nasale e malinconico del Corno inglese, ammorbidito all'ottava superiore dal Flauto I. La realizzazione armonica è ora più complessa e soprattutto ricorre alla variante del motivo ricorrente di Giulietta già vista nelle battute 7-12 dopo l'inizio dell'Atto. L'uso in funzione di accompagnamento di questo motivo rientra nel processo di preparazione dell'entrata di Giulietta, che per la sua studiata efficacia andiamo ora a commentare.

## 3. Interazione fra la rete di relazioni motiviche e l'orchestrazione

Nell'Atto secondo, a partire da 1 l'Arpa suona un arabesco in quintine di semicrome basato prevalentemente su successioni discendenti e ascendenti di quinte giuste; ad esempio, a 1-3 dopo 1, le sette altezze centrali della successione *re*$^5$-*fa#*$^5$, *si*$^4$, *fa#*$^4$, *si*$^3$, *mi*$^3$, *la*$^2$, *mi*$^3$, *si*$^3$, *fa#*$^4$, *si*$^4$ sono in rapporto di quinta giusta. Un connotato di purezza e candore che evidentemente viene attribuito a Giulietta sin dalla sua prima apparizione (vedi Atto primo, 36) e che già all'inizio della prima sezione lirica del Duetto Giulietta – Romeo assume le fattezze di questi stessi arabeschi contesti di quinte giuste (vedi Atto primo, 38 e battute sgg.); nelle prime battute dell'Atto secondo la sequenza ascendente di quinte giuste assume un'evidenza quasi tematica e si riverbera a seguire nelle figure variate nella struttura ritmica e intervallare, ma non nella conformazione figurale, che rimane sempre riconoscibile. Quando nell'Atto secondo compare in scena Giulietta con la doppia esclamazione «Eccomi! Eccomi!» (8 prima di 2) si afferma la struttura per quinte giuste, sia nella parte vocale[21], sia in orchestra[22]

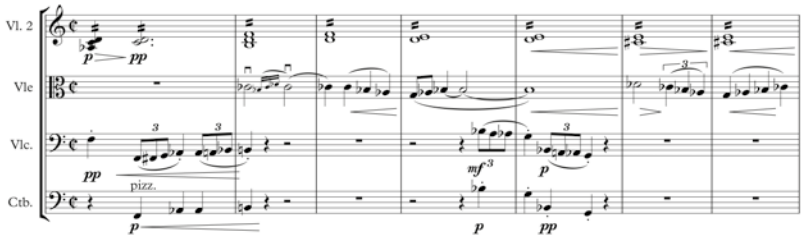
[20] Da intendersi come "soave lamento", come "cantilena malinconica".

[21] Le altezze della parte vocale sono in sequenza *la*$^4$, *la*$^3$, *si*$^4$, *mi*$^4$; la struttura latente è dunque *la*$^3$-*mi*$^4$-*si*$^4$, cioè due quinte giuste sovrapposte, come l'incipit della melodia all'inizio dell'Atto secondo.

[22] Flauti: *mi*$^4$, *si*$^4$, *fa#*$^5$, *mi*$^5$ (le stesse note dell'inizio dell'Atto secondo); Ottavino e Celesta 8ª sopra, Clarinetti 8ª sotto.

nella variante 'terzinata' – il cui profilo, non la struttura per quinte giuste, era già stato anticipato nelle quattro battute precedenti. A 2 torna il gioco di quinte nell'Arpa, simile alla sezione che inizia da 1, gradualmente sottoposto a varianti intervallari. Anche qui l'orchestrazione è trasparente e leggera, con quattro soli Violini I, poi solo due, Violini II in tremolo ***ppp***, Celesta (solo qualche punto di colore), doppio pedale di quinta giusta nel registro medio delle viole (*la*$^{2}$*-mi*$^{3}$). Ma in questa dimensione coloristica spicca un semplicissimo disegno derivato direttamente dal motivo originale di Giulietta: *fa#*$^{3}$, *do#*$^{4}$, *si*$^{3}$ dell'Oboe I, dove abbassando il *si* di un'ottava si ottiene di nuovo una struttura intervallare di quinte giuste ascendenti; dal punto di vista ritmico, come si vedrà più avanti, si tratta della variante anapestica (breve-breve-lunga) dell'originale dattilico (lunga-breve-breve). Il motivo viene ripetuto identico sette volte (una per ciascuna battuta), poi subisce modifiche intervallari. Nel contesto di una orchestrazione molto trasparente e leggera, il motivo acquisisce notevole evidenza, grazie all'oculata scelta del registro dell'Oboe. In generale, la trasparenza di ampie aree conteste di intervalli di quinta giusta e diatoniche suggerisce analoga trasparenza anche nell'orchestrazione, come connotato timbrico della purezza e dell'innocenza che Zandonai, evidentemente, intende conferire a Giulietta.

Il confronto con le aree permeate dal motivo ricorrente di Tebaldo rende evidente la connotazione timbrico-motivica della protagonista femminile. L'antagonista si distingueva già in Shakespeare, e ugualmente nel libretto di Rossato, per il suo carattere iracondo. Il motivo di Tebaldo è un gesto sonoro secco e imperioso, quattro gradi di una scala cromatica discendente così distribuiti: rapida terzina che cade pesantemente su una nota più lunga in battere, talvolta anche nella versione ascendente, come alla sua prima comparsa nell'Atto primo a 6-7 prima di 2 (Es. 2).




Es. 2: Atto primo, 1-7 prima di 2, motivo di Tebaldo nei Violoncelli, prima in forma ascendente poi discendente. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

Nell'Atto primo il cromatismo del motivo si espande e permea in genere tutta la *texture* orchestrale e determina anche le scelte di orchestrazione, ora greve, ora scabra, ora perentoria e impetuosa. Il motivo distintivo assume un tono mugghiante nel registro grave, ai Violoncelli (vedi 1-2 dopo 2 e 1-6 dopo 4) e soprattutto ai Contrabbassi, per esempio a 2, 4, 6 dopo 7, dove gli accordi dei Clarinetti e dei Fagotti nel registro grave gli conferiscono un tono minaccioso; sibilante e raggelante nei Legni acuti (per esempio a 11-12 dopo 9 e 15-16 dopo 24); insinuante, ambiguo, torbido quando migra progressivamente dai Legni acuti a quelli gravi (come a 1-4 dopo 26); angosciante e incombente laddove assume la funzione di ostinato (ad esempio a 3 sgg. dopo 27, dove un raddoppio di doppia ottava fra Clarinetto I nel registro medio-grave e Ottavino conferisce all'inciso una sfumatura straniante).

Che questo motivo sia il connotato motivico di Tebaldo, l'antagonista, risulta evidente nella seconda sezione lirica del Duetto Giulietta – Romeo dell'Atto primo: quando Giulietta dice «Ho paura, signore, odi, ho paura…», a 3 prima di 47 ricompare con una strumentazione molto minacciosa, Clarinetti a 2 nel registro grave ai quali rispondono i Contrabbassi. E con la stessa strumentazione il motivo ricompare in corrispondenza delle parole "nemica" e "nemico" all'interno di questi versi, dove evidentemente l'ostilità è rappresentata *in primis* da Tebaldo:

Che mai sarà [, che mai sarà] di noi
[dolce] Romeo,
se l'odio e il sangue di nostra gente
così ci struggon nel furore antico
da far di me, tua sposa,
un'eterna *nemica*
e di te, vita mia,
[un] (l')eterno (mio) *nemico*?[23]

E la massima enfasi su questo motivo è posta nel momento in cui Romeo fa esplicito riferimento a Tebaldo:

L'odio di nostra gente, *egli*[24], e la sorte
torre da te non mi potranno più.

[23] Le parole omesse da Zandonai sono state messe fra parentesi quadre, quelle aggiuntive fra parentesi tonde. Corsivi miei.

[24] Corsivo mio.

Le terzine dei Violoncelli cadono energicamente (come indica l'agogica Un po' più mosso – energico sostenuto), quasi 'stravinskianamente', sulle strappate degli altri Archi accentate e i pizzicati dei Contrabbassi, da un ***mf*** in crescendo fino a ***ff***.

Quindi, segnali chiari, indizi di un progetto lucidamente pianificato. Non deve dunque sorprendere che nell'Atto secondo il motivo di riconoscimento di Tebaldo ricompaia proprio nel momento in cui il personaggio entra in scena (12) interrompendo con prepotenza il gioco delle fanciulle: prima le Viole ***p*** su tremoli dei Violoncelli ***ppp*** supportati dalla prima metà dei Contrabbassi, poi Flauto I e Corno inglese all'ottava (10 prima di 13), e, in modo sempre più insistente e incalzante (accel[erando] e crescendo), Violini I e Viole all'ottava enunciano quattro motivi per battuta (8-12 dopo 13). La pressione di Tebaldo su Giulietta aumenta quando alla richiesta «or voglio rimanere solo con lei…» Giulietta chiede «proprio sola?», e la misura di questa pressione è data dal ritorno ossessivo del motivo ai Violoncelli (estremo grave) raddoppiati alla doppia ottava dai Violini I. La pressione psicologica si intensifica con analogo addensamento ossessivo del motivo alle parole di Tebaldo «Sola? Sola, dov'è Romeo?», in un crescendo improvviso che culmina in un gesto imperioso ***ff*** proprio sull'accento tonico di «Romèo» (3 dopo 15).

Sia il motivo identificativo di Giulietta sia quello di Romeo sono cellule estremamente semplici – quasi minimali – e fortemente caratterizzate, in primo luogo nella netta contrapposizione diatonico / cromatico: sebbene possa apparire un'interpretazione semplificatoria, i due motivi tendono a generare, nella loro proliferazione, aree diatoniche statiche da una parte, aree cromatiche dinamiche dall'altra, naturalmente con tutte le possibili interrelazioni. Infatti, il motivo di Giulietta, diatonico nella sua formulazione originale, vede spesso modificati i propri intervalli costitutivi per effetto dell'adattamento a percorsi armonici di natura cromatica, o semplicemente modulante. Il motivo di Tebaldo è invece sempre uguale a se stesso, ma può essere inserito in contesti armonici diversificati: essendo inscritto in una terza minore, può essere integrato in qualsiasi accordo contenga questo intervallo (l'unico contesto armonico incompatibile è quello esatonale, dove esistono solo terze maggiori). L'interpretazione armonica influisce sulle scelte di orchestrazione, dal brontolio sommesso e minaccioso allo 'sbattere i pugni', dove si misura il peso dell'orchestra e con esso la prepotenza del personaggio antagonista. In secondo luogo, i due motivi si differenziano nettamente per il loro modo di disporsi fra arsi e tesi: quello di Tebaldo ne enfatizza l'interdipendenza nel modo più semplice ed esplicito; quello di Giulietta, nella sua forma originale, ha struttura tetica e prolifera per lo più in catene di motivi dolcemente

'rimbalzanti' che sembrano ritardare o sorvolare o mitigare il fattore tetico (la variante anapestica, già apparsa a 1-7 dopo 2, non modifica in modo significativo la sostanza). Ciò suggerisce soluzioni orchestrali di sorprendente levità: ricordiamo ad esempio a 36 la realizzazione con l'Arpa all'inizio del Duetto dell'Atto primo, in concomitanza con la prima apparizione di Giulietta; ma anche varie realizzazioni con i Legni acuti. Impossibile descrivere in questa sede tutti i rapporti che il motivo di Tebaldo instaura rispetto alla situazione drammatica e al testo, oltre che i mille modi diversi di modularne la dimensione timbrica ed espressiva; basti qui citare, da ultimo, il tono quasi gridato del motivo in corrispondenza di un momento nodale dell'aggressione di Tebaldo ai danni di Giulietta (da 6 prima di 25): «E perché men baldezza abbiate voi vi dico allora: entro domani stesso il conte [di Lodrone] vi torrà come mogliera». A 1 prima di 25 i motivi quasi gridati da Flauti, Ottavino, Oboi, Clarinetti e Archi acuti ***f*** in crescendo (e ritmicamente sottolineati dal Tamburo), con le tesi violentemente percosse dagli ottoni (con l'aggiunta di Fagotti e Archi) segnalano l'arrivo a un punto di svolta: la seconda frase di Tebaldo («entro domani stesso…») è declamata solennemente e *a piacere* senza accompagnamento dell'orchestra e da questo momento comincia una nuova, ampia sezione di carattere estremamente concitato (Allegro deciso a 5 dopo 25).

## 4. Il linguaggio timbrico-armonico dell'«incantagione»

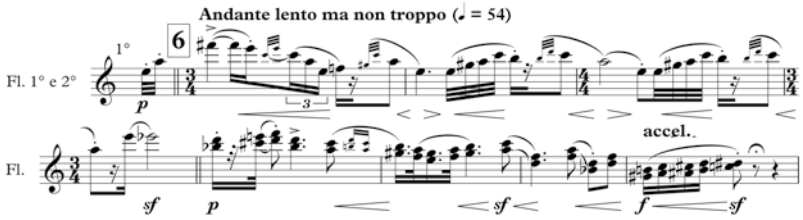
Valutata l'importanza della rete motivica e delle sue realizzazioni orchestrali nella prima parte dell'Atto secondo, è necessario concentrarsi su un bozzetto d'ambiente che si colloca fra la comparsa di Giulietta e quella di Tebaldo, ovvero l'ambientazione sonora del gioco del torchio. L'«incantagione» (leggi incantesimo), come viene definita da Giulietta stessa («Venuto è il tempo dell'incantagione»[25], richiama immediatamente la magia e il soprannaturale, che prontamente Zandonai realizza con espliciti riferimenti al vocabolario fiabesco russo filtrato attraverso il linguaggio dell'occulto di impronta francese (più Debussy e Dukas che Ravel). L'ambientazione magica – e ormai, evidentemente, notturna – si impone subito col ricorso alla scala esatonale (vedi 1-5 dopo 5): volate ascendenti in ***p*** della Celesta alternate a glissando discendenti dell'Arpa con la stessa dinamica, cui gli Archi (senza Contrabbassi)

[25] Libretto, p. 30; Partitura, Atto secondo, 3-7 dopo 2.

aggiungono un tocco di straniamento aggiuntivo con tremoli al ponticello: fuoco, gelo e mistero sono accostati mediante un topos timbrico-armonico non particolarmente originale, tale da lasciar supporre uno sguardo accondiscendente nei confronti di queste fanciulle suggestionabili, un sorriso benevolo espresso con uno stereotipo che rappresenta l'ingenuità delle fanciulle, non già quello dell'autore.

L'emozione, l'attesa e l'impazienza delle Fanti («Accendi! Accendi! Accendi!») trova riscontro in piccoli dettagli di strumentazione: l'ampliarsi graduale dell'estensione delle figure della Celesta e dell'Arpa nell'acuto (la volata della Celesta, dapprima *mi*$^4$, *fa#*$^4$, *sol#*$^4$, *si♭*$^4$, *do*$^5$, *re*$^5$, *mi*$^5$, *fa#*$^5$, si estende la seconda volta fino a *sol#*$^5$ e poi a *do*$^6$, mentre i glissando discendenti dell'Arpa partono prima da *fa#*$^4$, poi da *sol#*$^4$, poi da *do*$^5$, poi da *re*$^5$, infine da *mi*$^5$); il crescendo da 4 dopo 5, dove gli Archi suonano non più al ponticello, bensì in posizione normale, con risoluzione del campo esatonale a un accordo di settima di dominante (*si♭-re-fa-la♭*) suonato ***f*** da quasi tutta l'orchestra. In questo rapporto armonico troviamo una realizzazione particolare di un procedimento di inequivocabile origine russa, ossia la successione di due settime di dominante a intervallo di tritono. In questo caso la scala esatonale ancorata a *mi*, come si evince dal pedale dei Corni I-II e dei Violoncelli, è interpretata da Zandonai in funzione dominantica (settima di dominante con quinta abbassata, *si♭*, e due gradi esatonali aggiunti, *fa#-do*), campo armonico che condivide con l'armonia successiva il tritono *re-la♭* (=*sol#*), oltre che il *si♭*. Qui i colori di certo illusionismo sonoro franco-russo sono un riferimento esplicito, che si riverbera e si diluisce nel corso di questa scena (fino a 12, con la comparsa di Tebaldo)[26]. Le figure della Celesta e dell'Arpa, pur mantenendo le loro caratteristiche gestuali, tendono gradualmente ad allontanarsi dall'orizzonte esatonale, ma vengono sempre eseguite da questi due strumenti: la possibilità del "lasciar vibrare" consente la creazione di aloni sonori impressionistici. L'atto di passarsi la torcia è perlopiù accompagnato da una melodia incardinata in La, ma con vari gradi mobili che conferiscono alla situazione un alone di mistero, generando relazioni intervallari cangianti e talvolta scabre, che un'orchestrazione intenzionalmente ruvida vuole sottolineare (Es. 3).

[26] Naxos 1961, Atto secondo, 04':17" – 08':07" corrispondente in partitura al passo da 5 a 12.




Es. 3: Atto secondo, 1-8 dopo 6 (col levare), solo la parte dei Flauti. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

Si noti il sesto grado mobile (prima *fa#*, poi *fa♮*, che genera l'intervallo di seconda aumentata con la sensibile *sol#*), ma anche il quarto grado aumentato alla quarta battuta (*mi♭* = *re#*) che agevola l'introduzione del secondo grado abbassato *si♭* (quinta battuta), la comparsa del *do#* e infine la conclusione cromatica per terze parallele. L'orchestrazione conferisce un che di anomalo e inquietante a questa melodia: il raddoppio su quattro ottave con Flauto I, Corno inglese, i Clarinetti a 2 nel registro grave (si vedano le osservazioni precedenti) e il Clarinetto basso l'ottava sotto; poi, dalla quinta battuta, i parallelismi di terze, quasi brutali nel cromatismo conclusivo, reso più greve dall'aggiunta dei Fagotti e dei Corni; inoltre, l'impianto armonico dapprima definito solo dagli Archi gravi e dai Corni III-IV (La minore), dalla quarta battuta intraprende un percorso sempre più tortuoso fino al disorientamento. E nella seconda enunciazione, che introduce la terza maggiore *do#*, il *ductus* melodico viene variato pur con l'utilizzo degli stessi elementi motivici. Queste varianti danno luogo, a seguire, a ulteriori sviluppi, trasporti, conduzioni, riduzioni motiviche.

Ma questa instabilità tonale non si riferisce genericamente solo all'atmosfera complessiva, bensì in specifico all'ambiguità della situazione vissuta da Giulietta, che rispetto alle altre fanciulle ha già un amore, ma illegittimo, quindi fonte di preoccupazione e timore, come si evince dalle parole della stessa Giulietta:

> Venuto è il tempo dell'incantagione
> e il nostro cuore è lieto tuttavia.
> Oi te, bella stagione!
> Non farci incanto di malinconia
> e per amor non farci sospirare[27].

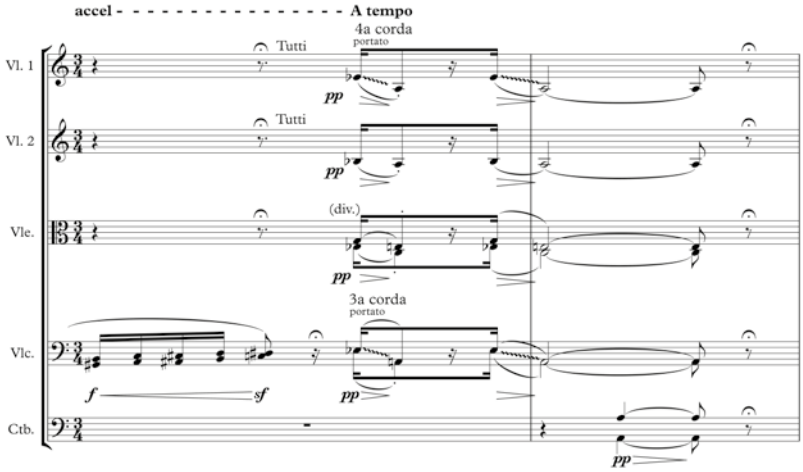
[27] Libretto, p. 30; Partitura, Atto secondo, 3-23 dopo 2.

Un amore segnato da un destino tragico. In questo composto di stupore ed orrore continuano a comparire le figure della Celesta, più raramente affidate all'Arpa: lo stupore delle fanciulle, l'orrore di Giulietta. Queste figure continuano ad essere quasi sempre associate ai tremoli di Archi al ponticello, ma la struttura intervallare si trasforma, abbandona l'esatonalità a favore di scale gradualmente più diatoniche (in particolare quelle affidate all'Arpa) fino all'affermazione in *ff* della tonalità di La minore (2 prima di 10) dopo un ampio crescendo e inspessimento della trama orchestrale. Da 9 (Più mosso) il gioco si fa più incalzante, il cero passa di mano in mano più rapidamente, il concatenamento dei motivi tratti dalla suddetta melodia, così come il dialogo tra le fanciulle, si fa più serrato e si innesca, come in molti altri casi, un crescendo a onde di incremento progressivo fino al *ff* su La minore, nel momento in cui Isabella getta nel pozzo ciò che resta della torcia. Il gioco si è fatto sempre più serio, come per spostare il tono espressivo sullo stato d'animo di Giulietta e per dare enfasi all'atto simbolico del torchio lanciato nella profondità del pozzo. In questa immagine sembra di intravedere una citazione più o meno consapevole dell'analogo inabissamento dell'anello di Mélisande nella fontana nella scena I dell'Atto secondo di *Pelléas et Mélisande* di Debussy. D'altra parte non si possono ignorare le analogie, quanto meno esteriori, di alcune scene del dramma di Maeterlinck con altre della *Giulietta* di Rossato – Zandonai (ma anche con la fonte drammatica shakespeariana). Tuttavia la momentanea quanto inequivocabile connotazione simbolista è subito disattesa, qui come nella scena dell'ascesa di Romeo sul verone di Giulietta, che in Debussy, *mutatis mutandis*, si delinea come un desiderio inappagato, che proprio nella prevalenza della sensualità sul *pathos* è destinato a una sublime inconcludenza.

In questo forse si può individuare il limite dell'invenzione armonica, motivica, timbrica della *Giulietta* di Zandonai: l'essere sempre orientata, anche in sezioni ridotte, a un percorso di sviluppo, verso un apice, un climax, e stentare a trovare, ormai negli anni Venti del Novecento, dinamiche drammaturgico-musicali più complesse. Elaborazione motivico-tematica, sviluppo armonico, modifiche intervallari delle figure motiviche caratterizzanti, aumento progressivo di tensione, ispessimento orchestrale in funzione di crescendo emozionale: questo rischia di essere il modello drammaturgico-musicale predominante nella *Giulietta*, in larga misura – forse – determinato anche dal libretto.

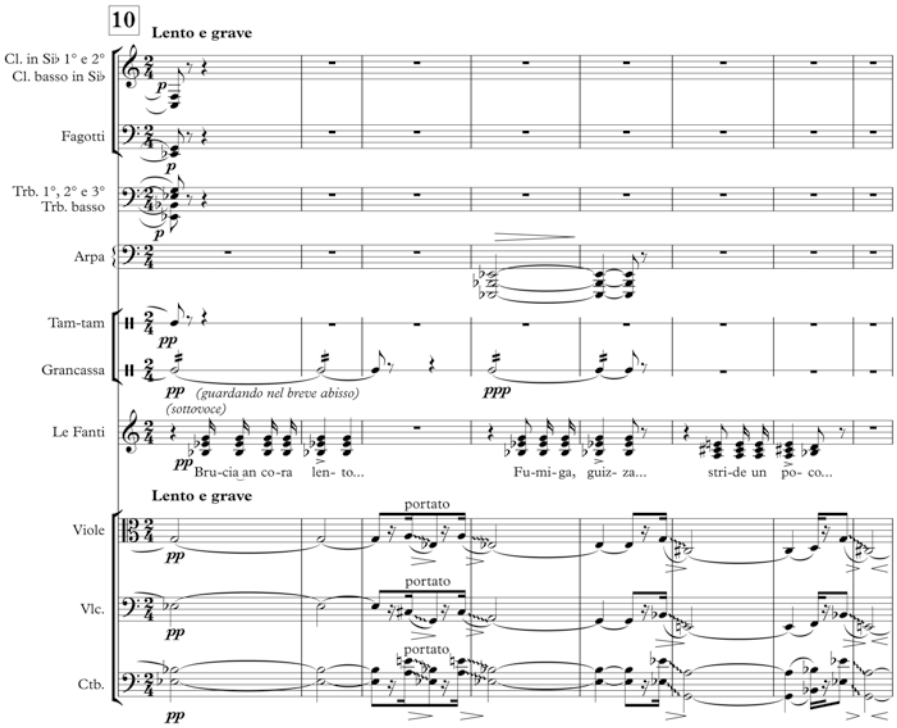
E d'altra parte, proprio il presupposto di questi procedimenti teleologici, la rete motivica, la ricorrenza delle figure e delle melodie con la loro peculiare caratterizzazione timbrica – pur sempre in evoluzione proprio sotto la spinta vettoriale – costituisce uno dei punti di forza della drammaturgia musicale di

Zandonai, garantendo la continuità d'azione di scene anche di ampie dimensioni. È interessante notare il fatto che nella scena del gioco del torchio, il La minore in *ff* (2 prima di 10) si concatena immediatamente con l'accordo di Mi♭ maggiore: si riafferma il rapporto di tritono, già comparso a 5 prima di 6 (commentato precedentemente), sul quale si basa un'altra figura ricorrente negli Archi (Es. 4).




Es. 4: Atto secondo, 2 prima di 7, solo parti degli Archi. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

Si noti l'intervallo di quinta diminuita discendente *mi♭*, *la* nei Violini I e nei Violoncelli, eseguito "portato", ovvero con un effetto glissando che gli conferisce un tocco soprannaturale e vagamente mefistofelico, e il rapporto armonico Mi♭ maggiore / La minore, spesso collegato, in tutte le possibili trasposizioni, a situazioni anomale e abnormi proprio perché i due accordi non condividono alcuna nota, né rapporti armonico-funzionali (topos armonico al quale i film di fantascienza attingeranno a piene mani). Non sfuggirà il fatto che questa figura presenta rapporti di affinità con il motivo di Tebaldo (stessa struttura arsi-tesi, cromatismo sostituito dal glissando, raddoppio della dimensione intervallare: l'intervallo di quinta diminuita è la somma di due terze minori). Questa stessa figura torna a 9 dopo 7, ma soprattutto, in una forma significativamente diversa, a 3-8 dopo 10, dopo il già citato rapporto fra il La minore *ff* a 2 prima di 10 e il Mi♭ maggiore a 1 prima di 10 (Es. 5).




Es. 5: Atto secondo, 1-8 dopo 10. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

A 2-3 dopo 10 la figura adotta il "portato" non solo per il tritono *la*, *mi♭*, ma anche per le parti interne; soprattutto, il rapporto armonico è incardinato attorno al tritono *do#*(=*re♭*)*-sol*, contenuto nelle due settime di dominante *la-do#-mi-sol* e *mi♭-sol-si♭-re♭* (sebbene la settima *sol* sia sottintesa nella dominante sul La). Nelle battute successive la figura è leggermente variata per quanto riguarda la condotta delle parti, non nella sostanza. Qui la veste timbrica muta in alcuni dettagli molto importanti: ora la figura è suonata da Viole, Violoncelli e Contrabbassi, anche a causa dell'abbassamento di una quinta diminuita rispetto alle analoghe figure precedenti (2 prima di 7); inoltre contribuiscono al timbro scuro un rullo di Grancassa ***pp*** e l'Arpa nel registro molto grave. In questo momento statico, basato sul basculaggio tritonale tipico dell'illusionismo sonoro russo, le Fanti guardano attonite nel pozzo (sottovoce: «Brucia ancora lento… Fumiga, guizza… stridendo un poco… è spento»; 1-11 dopo 10).

A 9-10 dopo 10 il rapporto di tritono si ripropone nella transizione diretta fra la triade di Si♭ maggiore e quella di Mi maggiore. È qui che una 'perla nera' della librettistica vanifica il fascino delle atmosfere simboliste precedenti e conduce a una inopportuna apoteosi finale della scena del gioco del torchio; replicando alle fanciulle, Giulietta esprime un motto di speranza: «Ah! No! ch'egli arde ancora in allegranza e vive in noi siccome un bello fiore. Il foco è amore». In corrispondenza dell'accento tonico di "amóre" esplode l'apoteosi con la ripresa della melodia a gradi mobili, ora riccamente orchestrata, che tuttavia nulla può contro la retorica di frasi come «Il fuoco è gioia, amore, danza» e la ripetizione ossessiva della parola «amore». Il crescendo a piena orchestra a partire da 6 prima di 12 asseconda in modo inopportuno uno slancio emotivo che banalizza la complessa e ambigua tensione delle sezioni precedenti e allo stesso tempo realizza nuovamente la dinamica del crescendo teleologico, del tutto inutile in questo frangente. Perché non fermarsi, ad esempio sul gioco di trilli che a 6 prima di 11 traduce efficacemente il fuoco che «arde ancora in allegranza»? Difficile non associare questa accumulazione di trilli in crescendo nei Legni e negli Archi (poi tremoli) con un analogo procedimento utilizzato da Verdi nel *Falstaff*, quando il protagonista all'inizio dell'Atto terzo si rianima per effetto del vino:

> […] un negro grillo che vibra entro l'uom brillo.
> Trilla ogni fibra in cor, l'allegro etere al trillo
> guizza e il giocondo globo squilibra una demenza
> trillante! E il trillo invade il mondo! …[28]

## 5. L'orchestrazione come strumento di continuità drammaturgico-musicale

La rete motivica e la ricorrenza delle figure con la loro peculiare gamma di caratterizzazioni timbriche è talvolta strumento di continuità drammaturgico-musicale di notevole efficacia, per esempio nell'ampia sezione dell'Atto secondo che comincia con l'imposizione a Giulietta del matrimonio col conte di Lodrone da parte di Tebaldo (Atto secondo, 25) e finisce quando Giulietta rimane sola in scena (Atto secondo, 37): dileguati i rumori dell'en-

[28] A. Boito, *Falstaff. Commedia lirica in tre atti*, *musica di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano 1893 (prima edizione), p. 86 (anche in *Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di P. Mioli, Newton, Roma 1996, p. 375. Giuseppe Verdi, *Falstaff*, Partitura, Milano, Ricordi, Atto terzo, parte prima, pp. 321-322.

nesima zuffa tra Capuleti e Montecchi, cala un «silenzio profondo» (anche in questo caso il silenzio non è l'assenza di suono, bensì il suono altrove: non a caso a 2 dopo 37 risuona di nuovo nell'etere l'Organetto dietro le scene). Fra questi due poli l'attenzione si sposta gradualmente dall'aggressione di Tebaldo ai danni di Giulietta alla 'caccia all'uomo' che si consuma all'esterno della casa dei Capuleti, poi al dialogo fra Giulietta e Isabella dopo che Tebaldo e Gregorio sono usciti per unirsi ai loro compagni di fazione a caccia di Romeo. È interessante notare come dopo il fermo diniego di Giulietta («Ah! mai! quest'onta, no»; 5-7 dopo 25) e la dichiarazione del suo amore per Romeo («Tu porti il nome tuo sopra la spada, ma io quel di Montecchio ho in giuramento»; da 13 prima di 26 a 3 dopo 26), il «Coro dietro le scene lontanissimo» attacchi proprio nel momento dell'aggressione fisica di Tebaldo («d'un balzo il Capuleto è sopra la fanciulla che si ritrae rapida dalle sue mani»)[29]. Ma ancor più significativo è il fatto che il Coro sia ridotto quasi esclusivamente a valori sonoriali, giacché, ad eccezione di un generico «Aiuta! Aiuta!» a 7-8 dopo 26, tutti i successivi interventi del Coro sono vocalizzati («Ah» oppure «Oh»), laddove il libretto prevedeva «Voci confuse» che fra comandi, esortazioni, richieste di aiuto definivano la situazione e il senso dell'azione, come si può evincere da questo frammento di testo:

Montecchio, alza le spade…
- Poca è la gente, poca…
- Aiuta, aiuta, aiuta! …
- …Torna il Montecchio!
- Ai passi!
Montecchio al ferro!
- Ai sassi!
- Su! Capuleti! Aiuta! …[30]

Zandonai sceglie dunque di non utilizzare il testo attribuito da Rossato alle Voci confuse, preferendo invece trattare il Coro come una minaccia generica (e come risorsa timbrica), che senza difficoltà possiamo interpretare, anche in assenza del fattore verbale denotativo, come un'imboscata dei Montecchi a danno dei Capuleti. È sufficiente l'avvicinamento progressivo della minaccia per spostare l'attenzione dall'aggressione di Tebaldo a Giulietta a

[29] Libretto, p. 38.
[30] Libretto, p. 39.

quella dei Montecchi ai Capuleti, ossia dalla dimensione individuale a quella collettiva. Nel momento di massimo avvicinamento delle Voci confuse «due colpi violenti suonano sulla porta. Tebaldo apre. Appare Gregorio affannato e insanguinato». Gregorio (uno degli «uomini dei Capuleti» insieme a Sansone e Bernabò)[31] informa Tebaldo di ciò che sta accadendo proprio nel momento di massima vicinanza delle Voci confuse (in partitura, «Coro dietro le scene ma più vicino della 1ª e della 2ª volta»). La ricerca di sintesi, chiarezza e comprensibilità induce Zandonai a surrogare il contenuto informativo delle Voci confuse con il resoconto di Gregorio, definendo la funzione del Coro come puro valore sonoriale, timbrico, quindi intrinsecamente drammatico: come abbiamo già accennato, il Coro è all'inizio «lontanissimo» (3 dopo 26), poi «lontano ma più vicino della 1ª volta» (8 prima di 28), al suo terzo intervento «più vicino della 1ª e della 2ª volta» (7 dopo 29). Gli interventi dei personaggi e quelli del Coro non si sovrappongono quasi mai, pertanto Zandonai avrebbe potuto anche utilizzare il testo di Rossato per le Voci confuse. Ciò avrebbe implicato, tuttavia, una scrittura a dialogo o un trattamento politestuale che avrebbe comunque reso incomprensibile il testo e avrebbe distratto dal focus del momento, ossia l'alterco fra Tebaldo e Giulietta. Con l'avvicinamento del Coro il focus si sposta altrove: quando il Coro è più vicino, finalmente Tebaldo si accorge che sta accadendo qualcosa («Laggiù che avviene?» 13-14 dopo 29) e rivolge la propria attenzione altrove («volgendo le spalle a Giulietta avviandosi rapido verso la porta»). Il successivo resoconto di Gregorio e il dialogo con Tebaldo spostano concettualmente e definitivamente l'attenzione su fattori esterni; contestualmente il Coro dapprima si assottiglia, poi si allontana, proprio mentre Tebaldo esce per unirsi alla sua fazione («uscendo d'impeto con Gregorio»).

La scelta del compositore appare vieppiù chiara e intenzionale se la si confronta con la lezione del libretto. Quando Giulietta esclama con veemenza «morta mi avrete. Morta, morta, allora», a cui Zandonai aggiunge la ripetizione «morta, morta!», la didascalia nel libretto prescrive «Le voci son lontanissime», mentre in partitura il Coro è al massimo grado di vicinanza. Poco prima che appaia Gregorio, la didascalia del libretto prescrive «le voci si spengono lontane», mentre in partitura la dissolvenza avviene molto più avanti, quando Tebaldo e Gregorio concludono il loro dialogo ed escono. E d'altra parte, come abbiamo visto, la soluzione del compositore è più logica: Tebaldo distoglie l'attenzione da Giulietta e la riorienta verso la situazione esterna – il

[31] Vedi Libretto, Personaggi, p. [3].

che significa verso Romeo – proprio perché i rumori esterni si avvicinano; a sua volta Gregorio informa Tebaldo di ciò che sta accadendo nel momento in cui la minaccia è più vicina.

Quali ricadute hanno queste vistose divergenze rispetto al libretto di Rossato? L'omissione del testo per le «Voci confuse» e l'inversione del rapporto vicino / lontano come orientano l'immaginazione strumentale e timbrica di Zandonai? La scelta di non sovrapporre gli interventi del Coro con quelli di Giulietta e di Tebaldo, quindi di tenere separata la dimensione del suono "altrove" da quella del suono "qui" produce un'inevitabile discontinuità, che viene oculatamente compensata e controbilanciata da un'articolazione meccanica continua e inarrestabile di crome che copre l'intera sezione testé commentata; le figure di crome raggruppate a quattro hanno perlopiù un andamento ascendente / discendente, potremmo dire circolare, alternate a figure di otto crome tutte ascendenti per grado congiunto che definiscono anche l'orizzonte tonale-modale. Dall'Allegro deciso di 5 dopo 25 all'Andante mosso e tranquillo di 37 gli Archi (tutti o una selezione) articolano il tempo con crome (spesso con segno abbreviato di ribattuto di semicrome) ora accentate, ora staccate, ora al ponticello, con continue variazioni dinamiche in una gamma che si estende dal ***ppp*** «come un mormorio indistinto» fino a ***f*** (talvolta con ***ff*** impliciti perché in crescendo da ***f***)[32].

Questa trama continua, mossa da crescendo e diminuendo, da variazioni timbriche, dalle più diverse soluzioni testurali, da cambi di registro, viene di tanto in tanto interrotta (o corroborata) da ricorrenze del motivo caratterizzante di Tebaldo, segno della sua prevaricazione su Giulietta, dominante in tutta la sezione (da esso proliferano anche catene di terzine di ribattuti nei Corni, talvolta anche nei Legni). Già all'inizio dell'Allegro deciso il motivo tuona due volte in ***ff*** nei quattro Corni all'unisono (7-8 dopo 25), ma torna insistente nei Violoncelli e Contrabbassi a 6-1 prima di 27, nei Violoncelli a 1-6 dopo 28, nei quattro Corni e nei quattro Tromboni tutti all'unisono (6-3 prima di 31), nei tre Tromboni all'unisono e nei Contrabbassi a 4-3 prima di 32 (rafforzati dai Timpani) e ancora ripetutamente da 5 prima di 33 a 33 (tutti i Clarinetti, tutti i Tromboni, Timpani, Violoncelli e Contrabbassi). Dal punto di visa drammatico, queste ultime enunciazioni con i Tromboni assumono una funzione specifica: a 6-3 prima di 31 il motivo compare in corrispondenza della frase «Egli è morto!» enunciata due volte (in entrambe il motivo cade pesantemente in tesi in corrispondenza della seconda silla-

[32] Naxos 1961, Atto secondo, 16':11" – 20':14", corrispondente in partitura al passo da 25 a 37.

ba della parola «mor-to»); a 4-3 prima di 32 il motivo corrisponde, come un gesto perentorio, al momento in cui Tebaldo esce «d'impeto» gridando nel registro acuto (*sol*$^3$) «ribaldo», riferito a Romeo nominato poco prima («Romeo maledetto! Egli è morto»). E mentre Giulietta tenta disperatamente di trattenere Tebaldo («Romeo non è là. Senti, ascolta! Tebaldo! Tebaldo! Tebaldo!») il motivo risuona tre volte in tutta la sua arroganza, una volta per ciascuna invocazione del nome, appena pronunciata l'ultima sillaba. Giulietta è «sull'uscio chiamando quasi in pianto»; Tebaldo è del tutto insensibile alla sua supplica ed è ormai lontano. Ma la ricorrenza del motivo di Tebaldo tace solo durante il successivo incontro di Giulietta e Romeo (tranne quando, dopo che Giulietta ha alluso al fatto che il loro amore è impossibile, Romeo chiede «Perché? Perché? Qual dolor ti fa grido nel tuo soave cuor?»: in concomitanza con questa domanda compare, insinuante, il simbolo dell'ostacolo alla loro unione, al Clarinetto basso e alle Viole). Ma una pletora di gesti imperiosi di Tebaldo – pur sapientemente orchestrati e drammaturgicamente orientati – riappare nel momento in cui Tebaldo sfida a duello Romeo; qui più che altrove prendiamo atto che il motivo di Tebaldo non può svilupparsi, può solo essere variamente orchestrato e armonicamente trasposto, essendo il simbolo di un atteggiamento ostinato, miope e ostile (ancora risuona *ff* al Clarinetto basso, ai Fagotti e ai Violoncelli e Contrabbassi, con un timbro greve che non smetterà di esercitare i propri effetti negativi, quando «il corpo di Tebaldo vien portato via» – vedi didascalia a 8 dopo 54).

La continuità di questa sezione è dunque garantita da una parte da una sorta di guida continua degli archi – espediente tutt'altro che nuovo nella storia dell'opera italiana, funzionale a tenere insieme musicalmente passaggi di carattere dialogico – e dalla ricorrenza del motivo di Tebaldo; dall'altra dal frequente e prevalente uso dei Fiati in funzione di pedale (grave, interno e/o armonico) al quale spesso partecipano anche i Timpani. Non è questo il contesto per analizzare nel dettaglio i rapporti fra i Fiati e le altre componenti orchestrali oltre che con il Coro e le voci soliste. Basti qui tenere in considerazione, in una prospettiva inevitabilmente un po' semplificata, i rapporti reciproci fra le principali componenti dell'immaginazione timbrica: il Coro convertito a puri valori sonoriali e timbrici (grazie anche alle sue distanze differenziate) nei suoi rapporti con i Fiati, la ricorrenza del motivo di Tebaldo nelle sue diverse realizzazioni orchestrali, ma sempre perfettamente percepibile, la guida continua degli Archi che pur nel suo colore e spessore cangiante mantiene compatta l'intera sezione. In questo orizzonte complesso i pedali dei Fiati stabilizzano la percezione armonica e mantengono una continuità timbrica costante in tutta la sezione.

Se in questo contesto merita attenzione l'uso efficace dei Fiati è per sottolineare, con un caso decisamente positivo, una possibile carenza nell'orchestrazione pur sapientissima del compositore roveretano: si avverte talvolta una certa parsimonia di pedali accordali per stabilizzare la percezione armonica e l'intonazione. Prevale invece, spesso, un eccesso di dettaglio e di differenziazione quasi contrappuntistica, che di per sé è certamente un pregio. Talvolta mancano tuttavia quelle linee guida, quelle fasce sonore, quei gesti strumentali di rilievo che contribuiscono all'effetto di continuità del tessuto strumentale. Ma una parola decisiva su questo aspetto si potrà pronunciare solo quando sarà possibile ascoltare un'esecuzione di questa partitura (e auspicabilmente anche un'incisione discografica) che tenga conto di ogni minimo dettaglio e allo stesso tempo colga la progettualità complessiva.

## 6. L'orchestra fra pittura sonora e funzione cinetico-gestuale

All'inizio di questo percorso di analisi delle funzioni orchestrali zandonaiane abbiamo visto che sin dalle prime battute dell'opera, in pochi istanti, lo spazio teatrale 'modula' dalla dimensione del teatro a sipario chiuso a quella del palcoscenico a quella dietro le scene. Sull'altrove sonoro dell'Orchestrina interna, che è il silenzio della scena, si muove un cavaliere, come indica la didascalia:

> Un cavaliere ammantellato appare sul ponte, sosta presso l'osteria lì vicina, guarda dai vetri, quindi attraversa la piazza e si ferma sotto il portico del fondo[33].

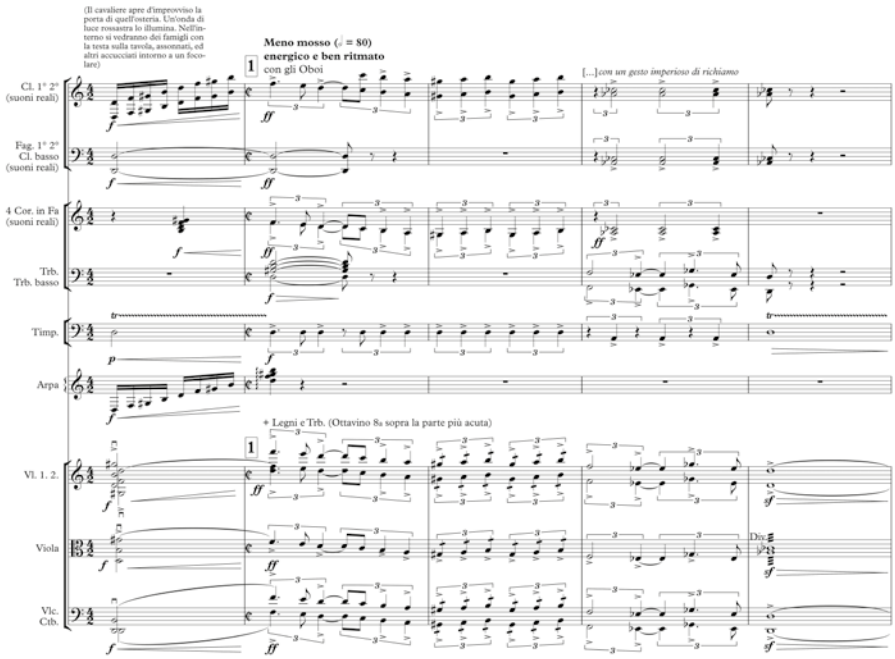
E poco dopo

> Il cavaliere apre d'improvviso la porta di quell'osteria. Un'onda di luce rossastra lo illumina. Nell'interno si vedranno dei famigli colla testa sulla tavola, assonnati, ed altri accucciati intorno a un focolare[34].

Con un gesto improvviso il cavaliere (*alias* Tebaldo) riporta violentemente l'attenzione sulla dimensione del palcoscenico e dell'azione (vedi Atto primo); quella luce rossastra che lo inonda sembra prendere corpo in un'orche-

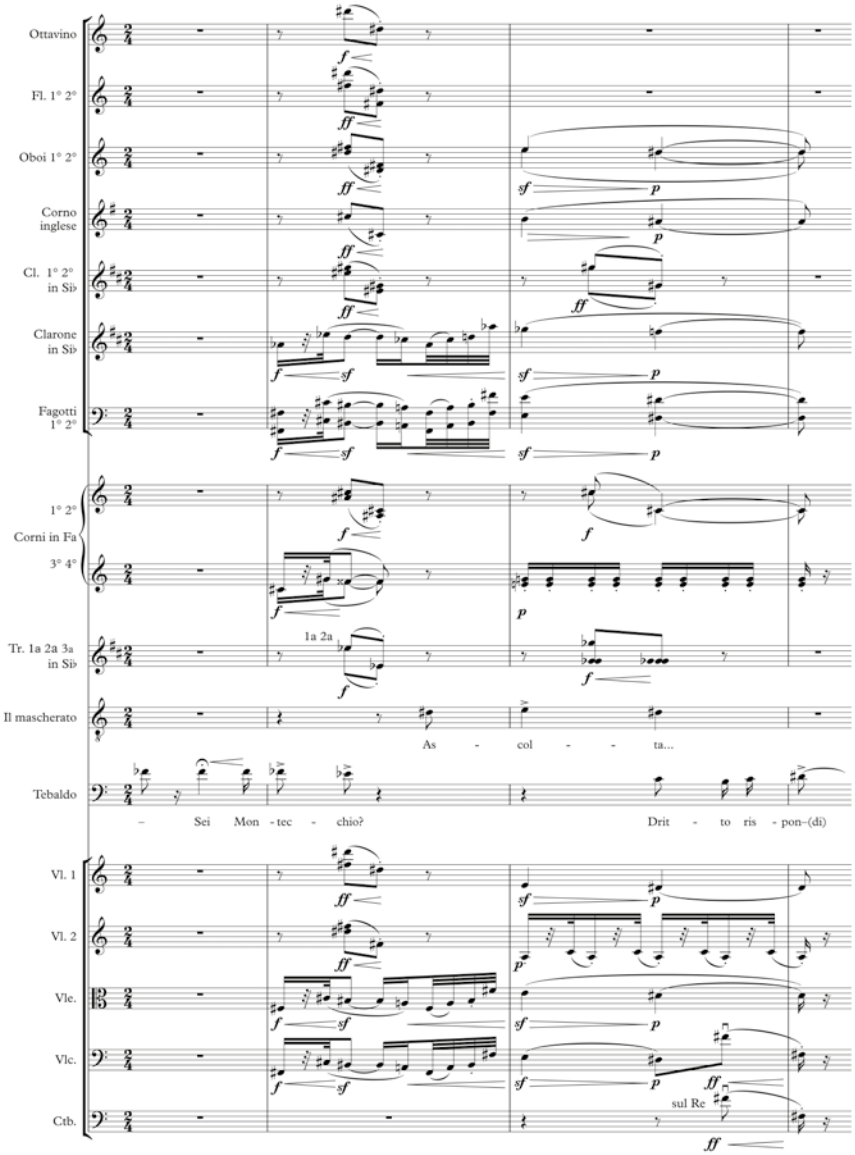
[33] Partitura, p. 2; Libretto, p. 7.
[34] *Ibidem*.

strazione fosca e greve, dove un accordo di settima diminuita dei Tromboni, coadiuvati da Clarinetto basso e Fagotti nel registro grave è sovrastato e ulteriormente appesantito da un eccesso di raddoppi d'unisono e di ottava dei Legni acuti, dei Corni, delle Trombe e di tutti gli Archi, che misurano per grado congiunto l'intervallo di settima diminuita discendendo da *fa* a *sol#* (Es. 6); un gesto orchestrale che ricorre nelle battute a seguire.




Es. 6: Atto primo, da 1 prima di 1 a 4 dopo 1 (riduzione).

Questa tinta fosca emerge in modo inquietante dalla musica dell'Orchestrina dietro le scene già nella battuta precedente a 1, dapprima con il rullo di Timpano in crescendo da ***p***, poi con gli arpeggi di Clarinetti e Arpa (ma senza Flauti e Oboi, che avrebbero conferito più brillantezza alla volata) insieme all'accordo degli Archi addensato dal Clarinetto basso e dai Fagotti e subito dopo dai Corni. Ma il carattere gestuale di questa figura orchestrale risulta evidente dall'indicazione immediatamente successiva: «con un gesto imperioso di richiamo», col quale Tebaldo chiama a raccolta i Capuleti; ricompare lo stesso gesto orchestrale a 10 dopo 1, e ancora a 4 dopo 2, quando




Es. 7: Atto primo, 13-16 dopo 26. Partitura Ricordi, per gentile concessione.

alla domanda dei Capuleti «Quali Montecchi?», Tebaldo risponde con uno stentoreo «Là» su un *mi♭*$^{3}$ accentato e lungo (ci sembra di vedere il gesto che accompagna la risposta). E quando Tebaldo insiste («Iddio vi danni, là stan-

no»), il gesto torna, con un'impennata della voce fino a *fa*$^3$ (4-6 prima di 3). E nel frattempo, come abbiamo visto, anche il motivo di identificazione di Tebaldo è entrato a far parte del tessuto orchestrale.

Un caso analogo, che contribuisce a caratterizzare il personaggio di Tebaldo, si trova nel momento in cui questo esponente dei Capuleti incontra Romeo mascherato e gli impone di manifestare la propria identità. Dopo ripetute richieste di levare la maschera, in un contesto fortemente cromatico Tebaldo manifesta la propria arroganza e prepotenza (vedi 2 dopo 26). Un gesto strumentale molto caratterizzato, conciso ma composito, accompagna le imperiose richieste di Tebaldo: «Sei Montecchio?» nel registro acuto (*fa*$^3$, *fa*♭$^3$, *mi*♭$^3$ a 13-14 dopo 26; Es. 7); di nuovo «Sei Montecchio?» (fino a *fa*♯$^3$, 1 prima di 27); poi, con la sola figura dell'ottava discendente, in processo di intensificazione emotiva, «Hai vergogna di te?» (4-5 prima di 29), «Guardati!» (2 e 4 dopo 29), seguito da un incalzare di figure analoghe – sempre corroborato dalla presenza costante del motivo di Tebaldo – che prelude lo scontro fra Capuleti e Montecchi. Abbiamo sottolineato, in relazione alla parte finale dell'alterco fra Tebaldo e Giulietta nell'Atto secondo, la natura fortemente gestuale del motivo di Tebaldo e il suo coordinamento ritmico con segmenti di testo intrinsecamente altrettanto gestuali. Non sussistono dunque dubbi sulla rilevanza di una componente cinetica dell'invenzione orchestrale messa in atto da Zandonai in quest'opera, osservazione probabilmente estensibile anche ad altre.

Sin dall'inizio dell'opera, dunque, è esplicitata una progettualità orchestrale che oltre alle tradizionali funzioni di enfatizzazione espressiva del dramma e dei significati testuali – che certo non manca nella *Giulietta* – prende in considerazione anche altre soluzioni. Come abbiamo già avuto modo di osservare, un confronto con le didascalie più specifiche e locali, atte a prescrivere i movimenti nello spazio teatrale esteso, rivela anche un'attitudine cinetica, che si manifesta dunque sia nell'orizzonte visivo sia in quello spazio-temporale. Ma prima di affrontare la sezione di quest'opera in cui l'attitudine cinetica della drammaturgia musicale di Zandonai si esplica più pienamente, è necessario soffermarsi ancora un attimo sull'inclinazione diametralmente opposta: la pittura sonora.

Come l'Atto secondo, anche il terzo si apre con un quadro d'assieme; abbiamo visto che spesso l'immaginazione orchestrale di Zandonai viene maggiormente sollecitata da situazioni collettive e ambientali. L'Atto III si apre con un vero e proprio bozzetto d'ambiente, con la descrizione di un rustico piazzale mantovano e le sue alacri attività. Una divergenza apparentemente trascurabile fra la descrizione scenica posta dal compositore in partitura e quella pubblicata nel libretto fornisce in realtà informazioni utilissime sulle intenzioni compositi-

ve. Dopo una descrizione del piazzale, Rossato scrive: «È un pomeriggio. Il cielo, lontano, si abbuia, ma il sole batte ancora sulle case e sul piazzale, rumoroso di gente e di venditori»[35]. Zandonai modifica così: «È un pomeriggio *luminoso*. Il sole batte sulle case e sul piazzale»[36] ecc. Nessun riferimento al rabbuiarsi. È evidente l'intenzione del compositore di soffermarsi sull'ambientazione solare di questo quadro d'assieme, le cui affinità musicali da una parte con l'inizio del secondo quadro della *Bohème* di Puccini (luminoso nello spirito, ma notturno nella connotazione scenica), dall'altra con l'inizio di *Petruška* di Stravinskij sono inequivocabili[37]. Peraltro l'affinità reciproca fra questi due passi è stata più volte rilevata[38]; non deve pertanto sorprendere che nel momento di tratteggiare un bozzetto luminoso e operoso, «rumoroso di gente e di venditori» e connotato da «confusione, rumori, canti» Zandonai abbia attinto a modelli di strumentazione già collaudati. Il ricorso a parallelismi accordali, l'impianto armonico prevalentemente pandiatonico e talvolta neomodale (si veda ad esempio la melodia dorica trasposta a *mi* delle tre battute prima di 1), il registro acuto della texture orchestrale complessiva, la ripetizione di moduli ritmici minimali e altri dettagli ci fanno forse propendere più per lo scintillante modello stravinskiano che per quello pucciniano, ma dal punto di vista teatrale la situazione richiama in modo inequivocabile anche l'allegro viavai del quartiere latino in versione rustica. Potremmo intendere questa sezione quasi come un duplice omaggio.

Ma al di là delle somiglianze superficiali, le intenzioni di Zandonai emergono con chiarezza proprio dalla succitata modifica della descrizione scenica: soffermarsi su questo luminoso bozzetto d'ambiente e ritardare, rispetto alle indicazioni del librettista, il fattore perturbante di questa atmosfera. I primi segnali di una tempesta incombente si manifestano molto più avanti, nel momento dell'entrata in scena del Cantatore (a 6 dopo 6), ed è l'orchestra, prima ancora della parola, ad annunciare l'oscuramento. Il topos della tempesta prosegue qui la tradizione ottocentesca, dove l'evento atmosferico è prima di tutto turbamento interiore (si pensi a una delle più drammatiche tempeste della storia dell'opera italiana: *Rigoletto*, Atto terzo, N. 13 Scena, Terzetto e Tempesta). Ma è anche fattore unificante, finalizzato a travalicare i confini del pezzo chiuso e imporsi come strumento di continuità scenica (l'esempio di *Rigoletto* è anche in questo

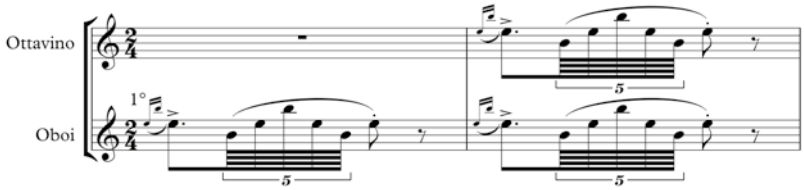
[35] Libretto, p. 55.

[36] Partitura, Atto terzo, Quadro primo, p. 1. Corsivo mio.

[37] Come ha osservato Gioacchino Lanza Tomasi, «la reminiscenza della fiera in *Petruška* è abbastanza palese, convalidata anche da alcuni tratti netti dell'orchestrazione e dall'irruzione tagliente di una figura popolaresca al basso» (G. Lanza Tomasi, *"Giulietta e Romeo" e il ritorno all'antico*, in *Riccardo Zandonai*, p. 198).

[38] M. Girardi, *Puccini. La vita e l'opera*, Newton Compton, Roma 1989.

caso paradigmatico: tuoni e lampi ancora 'risuonano' all'inizio del pezzo successivo, N. 14 Scena e Duetto Finale). Le prime avvisaglie in genere sono i lampi, per i quali, in musica, si deve ricorrere a figure convenzionali prive di rapporto diretto con la realtà fisica che vogliono rappresentare: arpeggi perlopiù discendenti (ma non necessariamente: quelli del temporale del *Barbiere di Siviglia* di Rossini sono ascendenti) nei Legni acuti (perlopiù affidati all'Ottavino e al Flauto). Zandonai non teme di ricorrere a convenzioni obsolete: da 9-10 dopo 6 una figura riconducibile al topos strumentale del lampo compare sempre più spesso; solo a 9-10 dopo 10 viene esplicitato l'imminente evento atmosferico (Bernabò: «Sarà tempesta.») e l'oscurarsi improvviso («Il Ciel abbuia»). Ma la particolarità di questi lampi consiste nel fatto di essere intenzionalmente motivici, in quanto modellati sull'intervallo di quinta giusta e sulla sua inversione (quarta giusta), richiamando il motivo di Giulietta e tutte le sue derivazioni, in controtendenza con lo stereotipo ottocentesco del lampo che arpeggia le note di una triade, mentre in questo caso ci sono solo due suoni (Es. 8).




Es. 8: Atto terzo, 9-10 dopo 6, solo parti di Ottavino e Oboe I.

Ma l'intervallo di quinta caratterizza anche una figura della Celesta che punteggia il suono dell'Organetto dietro le scene nell'Atto secondo, presenza muta del Cantatore che suona la «vivuola». Il lampo preannuncia la tempesta, ma caratterizza anche la presenza del Cantatore, la cui canzone *Done piansì* è accompagnata al Liuto da continui giochi di quinte giuste e quarte (vedi le 38 battute fra i numeri di chiamata 14 e 15); ma soprattutto anticipa, nel suo dilagare e nel permeare il tessuto orchestrale non solo nei Legni acuti, ma anche in altri strumenti e nel registro grave, la tragica notizia della presunta morte di Giulietta. Non si può escludere che il ricorso al topos ottocentesco del lampo, calato in un contesto novecentesco, abbia una connotazione volutamente ironica, come la comparsa del Cantatore, resa enfatica da volate in *ff* dell'orchestra più volte ripetute. La didascalia parla chiaro in tal senso: «Ed ecco giungere un Cantatore, cotto dal sole e impolverato. Tocca le corde del liuto e cammina

a gran passi in buffonesca gravità»[39]. Man mano che la situazione si fa più seria, procedendo verso la tempesta (interiore ed esteriore), il topos del lampo si libera delle sue funzioni 'segnaletiche', legate non solo alla sua conformazione figurale, ma anche al timbro, e permea l'intera partitura in tutti gli strumenti e in tutti i registri, proprio in virtù della sua natura motivica; non è un caso che anche qui ricompaia il motivo di Giulietta nella sua originaria conformazione (vedi 1-13 dopo 11 e 1-5 dopo 12), quasi a volere svelare l'intima affinità con le figure dei lampi e con l'accompagnamento del Liuto in *Done piansì*, in un passo che prelude alla notizia della tragica morte di Giulietta.

Con l'apparizione del Cantatore (6 dopo 6) si esce dalla dimensione della pittura sonora e si entra in quella della funzione cinetico-gestuale dell'orchestra. Il topos del lampo si trasforma da segnale atmosferico a componente cinetico-gestuale. Non stupirà dunque che proprio questa figura, intimamente legata al personaggio di Giulietta, diventi una componente fondamentale e continuativa dell'Intermezzo, ovvero della disperata Cavalcata di Romeo da Mantova a Verona per raggiungere Giulietta creduta morta.

## 7. La canzone *Done piansì*: un silenzio interiore in mezzo alla tempesta

Mentre si addensano le nubi e si infittiscono i lampi, anche il tono del Cantatore, dapprima buffonesco, si fa gradualmente più serio, giacché il suo canto 'epico-lirico' accompagnato dal Liuto dovrà annunciare la presunta morte di Giulietta. La partitura prescrive che lo strumento sia «dietro le scene», collocazione indicata per l'Orchestrina di cui il Liuto fa parte, «oppure in Orchestra» (Atto terzo, p. 42). Inizialmente, da 6 dopo 12, il Cantatore accompagna il suo canto con una semplicissima formula, con alternanza di basso ($la^2$) e accordo (perlopiù quinta vuota $la^3$-$mi^4$, talvolta $fa^4$)[40]: sta ancora cercando il tono («Tra là, là, là») in un'atmosfera incantatoria; attira l'attenzione dei presenti narrando di aver sentito a Verona una «novella fierissima» che «avea tolto l'animo a tutti. E un cantatore allora, trasse dal liuto questo novo canto». Alle sollecitazioni dei presenti («Cantalo! Cantalo! Presto! Il ciel s'abbuia! Su!») il Cantatore risponde «Pare un verace pianto» e comincia: «Si curva sulla vivuola, traendone pochi tocchi lamentosi. Gli uomini lo circondano in silenzio. Balena. Il Cantatore incomincia il canto, sommessamente. Romeo ascolta, immobile e senza respiro» [14].

[39] Partitura, Atto terzo, 2 prima di 6. Libretto, p. 57.

[40] Suoni scritti, che certamente vanno intesi l'8ª sotto, secondo l'usuale scrittura per chitarra e per gli strumenti affini.

In questa atmosfera sospesa, persino riferimenti realistici come la canzone dialettale *Done piansì* suonano in modo straniato, in un "altrove" in cui anche il riferimento geografico specifico e vernacolare (Verona e il suo dialetto) è proiettato in una dimensione spazio-temporale d'invenzione. Il Liuto ora ha una dimensione realistica, giacché il termine "vivuola" sembra richiamare, nelle intenzioni del compositore, la vihuela che è in realtà uno strumento a corde pizzicate, non strofinate. Indipendentemente dall'attendibilità organologica di questa interpretazione, ora Zandonai intende la vivuola in modo radicalmente diverso rispetto all'inizio dell'Atto secondo, dove il suono dell'Organetto, comunque lo si voglia intendere, aveva probabilmente una funzione illusionistica. Di fatto, il Liuto assume qui un connotato iperrealistico, quasi surreale. Infatti le semplici quattro semiminime per battuta modellate sul gioco di quinte sono avvolte da un efficace alone sonoro: provengono in ***pp*** da dietro le scene o dalla buca d'orchestra e il loro tenue suono riceve un tocco timbrico quasi immateriale dagli armonici ***ppp*** dell'Arpa (*la*$^{1}$-*mi*$^{2}$, bicordo ripetuto in ogni battuta a 1-13 dopo 14, poi ancora a 1 e a 3-5 prima di 15); le minime dei Violini e delle Viole con sordina, poi anche Violoncelli, in tempo Lento triste (𝅗𝅥 = 40) scandiscono lievemente in ***ppp*** un tempo quasi di marcia funebre. L'Oboe I «solo» disegna una malinconica linea in sincope su sole tre note e due altezze, *mi*$^{4}$, *la*$^{4}$, *mi*$^{4}$ (14-19 dopo 14) poi su due, *la*$^{4}$, *mi*$^{4}$ (13-15 prima di 15). A 22-23 dopo 14 un bicordo dei Corni I-II (*la*$^{2}$-*do#*$^{3}$) addensa e colora l'accordo di La maggiore degli Archi, l'unico in cui intervengano anche i Contrabbassi (4 soli divisi). Perfetto impasto timbrico fra Clarinetto I «solo» e Arpa sul *mi*$^{2}$ (10-13 prima di 15), quattro minime col punto accentate, affondo lugubre nella esile trama strumentale. La parsimonia dei mezzi orchestrali, l'essenzialità della scrittura, l'immaterialità timbrica generano un effetto di straniamento sul testo dialettale della canzone e sulla regolarità metrica cui corrisponde una generale regolarità ritmico-melodica e di fraseggio: il tono vernacolare assume dimensioni tragiche[41].

Questa canzone è l'unico pezzo che si possa definire chiuso in tutta l'opera, in virtù della sua natura intradiegetica. Il librettista e il compositore non perdono l'occasione per ripeterlo, cadendo tuttavia nel cliché ottocentesco italiano della struttura per alternanza di sezioni liriche e d'azione. Quanto più flebile è il canto funebre, tanto più veemente è la reazione di Romeo: «Un grido terribile scoppia nel cuore di Romeo; d'un balzo egli è sull'uomo

[41] Naxos 1961, Atto terzo, 08':07" – 09':42", corrispondente in partitura al passo da 14 a 15.

e lo serra per il petto»[42]. La richiesta di notizie, conferme, smentite è furiosa e incontrollata come le forze della natura che scatenano la tempesta: una tempesta mai cessata, in realtà, che si manifesta ancora con 'lampi sonori' (la solita figura) e tuoni (rulli di Timpani e di Grancassa) secondo le convenzioni ottocentesche. Accettata la dura realtà, Romeo vuole ascoltare ancora:

Ti chiedo ancora quel tuo canto…
Ma piano sia, ma piano: io l'oda appena
e mi sembri non so quale mio pianto…[43]

Il canto torna apparentemente identico, ma «Lento più della prima volta (ed estremamente piano)». Subito dopo, a 26, torna la tempesta, mai cessata: prima della ripetizione di *Done piansì* «tuona più vicino» con rullo di Timpani e tremoli dei Violoncelli divisi, e subito dopo il 'silenzio della mente' l'orchestra imita con le sue figure convenzionali una «folata tempestosa di vento» (si vedano i cromatismi ascendenti in terzine a 9-10 dopo 26 con il rullo di Timpani in crescendo, e nelle battute seguenti rullo di Tamburo e Grancassa, tremoli degli Archi con andamento cromatico discendente, ossia tutto l'armamentario convenzionale ottocentesco dei temporali e delle tempeste). Che si tratti prima di tutto della tempesta interiore di Romeo è esplicitato dal testo stesso:

Urla, tempesta! … Sii tu il mio cuor dannato
che invoca il nome suo, ora ch'è morta,
e a lei sulle tue[44] nere ali mi porta
perch'io la baci, ancora, disperato.
Urla! … [Urla! …][45] Pianto non ò tanto selvaggio,
furore non ho più
che fieramente come il tuo si scagli.
Prendimi teco! Là, con te, mi porta
e dentro il tuo clamor, fra i tuoi barbagli,
rendimi vivo alla mia donna morta[46].

[42] Partitura, Atto terzo, 15. Libretto, p. 60.
[43] Partitura, Atto terzo, 15-28 dopo 24. Libretto, p. 63 (si riporta qui la punteggiatura utilizzata in Partitura).
[44] In Partitura, per errore, «sue».
[45] Aggiunta del compositore.
[46] Libretto, p. 64. Partitura, Atto terzo, Quadro primo, da 2 dopo 27 a 28. Si riporta qui la punteggiatura del compositore.

La tempesta si scatena al massimo della sua violenza. È questo il contesto che introduce l'Intermezzo, ossia la cavalcata di Romeo fra le forze scatenate della natura: contrapposizioni fra momenti lirico-contemplativi statici – sebbene nella forma dello spunto realistico intradiegetico – e momenti d'azione psicologica e atmosferica, fra azione e dramma interiore; sul piano di ciò che ci riguarda direttamente, contrapposizioni fra un'orchestrazione di natura timbrico-espressiva e una di natura cinetico-gestuale, fra un tessuto strumentale rarefatto e un'orchestrazione possente. Un'alternanza che sicuramente rallenta e frammenta l'azione, in cui si potrebbe leggere l'intenzione di soffermarsi più possibile sulle parentesi liriche e allo stesso tempo di perpetrare l'abitudine ottocentesca di alternare stasi e azione.

Di fatto, il senso dell'Intermezzo si evince dall'interdipendenza di queste differenziate fasi emozionali del dramma e dalla continuità della tempesta, che dopo la ripetizione della canzone del Cantatore infuria sempre più; si veda ad esempio da 2 prima di 28, in corrispondenza della parola «morta» nel testo precedentemente citato, l'apice dinamico raggiunto in crescendo con scale cromatiche ascendenti in terzine degli Archi (tranne Contrabbasso) e dell'Ottavino, nonché i trilli degli altri Legni, gli accordi pieni degli Ottoni con rullo di Timpani, di Tam-tam e Grancassa. Nel punto culminante sul *ff* di 28 la didascalia prescrive «lampi e tuono vicino»; a 28 un'altra sventagliata cromatica dei Legni; a 3 dopo 31 «lampi e tuoni» e a due battute prima dell'inizio dell'Intermezzo «tuono fortissimo», altra sventagliata cromatica, trilli di Legni e Ottoni, rombo di percussioni in un generale crescendo. In questa sezione si preparano tutte le figure strumentali che verranno impiegate nella successiva cavalcata di Romeo, cosicché, alla fine del Quadro primo «attacca subito l'Intermezzo» senza alcuna soluzione di continuità.

## 8. Azione e strumentazione: il teatro per le orecchie dell'Intermezzo

A quattro battute dall'inizio dell'Intermezzo nell'Atto terzo compare in partitura l'indicazione «Tela rapidissima» e quattro battute prima della fine dell'Intermezzo, con l'indicazione «Tela», si prescrive che si alzi il sipario. Pertanto, tutto l'Intermezzo si svolge a sipario abbassato e realizza un teatro per le orecchie, impossibile da mettere in scena: il disperato galoppo di Romeo nella tempesta da Mantova a Verona può essere rappresentato solo musicalmente, a meno che non si voglia optare per soluzioni grottesche e inverosimili (oppure cinematografiche…). D'altra parte, la didascalia insolitamente lunga predisposta da Rossato per questa sezione risponde *in primis* a esigenze di natura

pratica, ossia permettere il cambio di scena richiesto dalla discontinuità di luogo prevista dal libretto; trasgressione abituale fra un atto e l'altro (*La traviata* e *Rigoletto* ne sono esempi noti a tutti), ma assai più rara all'interno dello stesso atto, soprattutto a fronte del fatto che nella *Giulietta* di Rossato-Zandonai le continuità di tempo e di azione sono perfettamente rispettate (la seconda grazie anche a quello spazio espanso, di cui si è più volte parlato, che permette la simultaneità di azioni diverse – si pensi ad esempio a tutta la sezione tra la fine del gioco del torchio e la canzone *Done piansì*, commentata in 5. L'orchestrazione come strumento di continuità drammaturgico-musicale).

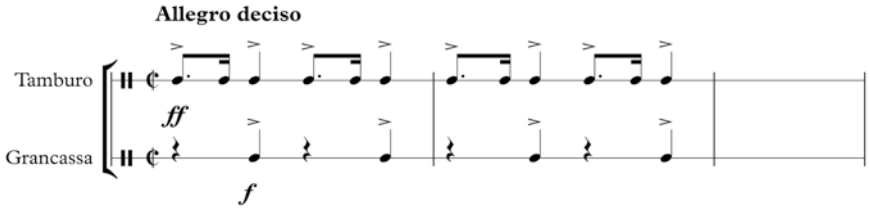
Ma indipendentemente da ragioni di necessità scenografica, va riconosciuto a Zandonai di non aver ceduto a tentazioni onomatopeiche, pur optando per una realizzazione cinetico-gestuale della scrittura d'orchestra, basata ritmicamente su figure di ostinati che avrebbero potuto facilmente richiamare in modo più realistico l'aspetto motorio dell'azione non rappresentata visivamente. Il brano sinfonico-corale escogitato per coprire il salto spazio-temporale del dramma ha indubbiamente un carattere programmatico: è mantenuta la fiducia tutta ottocentesca che durante l'Intermezzo lo spettatore legga la lunga didascalia del libretto. Ma del 'programma' si realizza più l'aspetto dinamico che quello descrittivo, incrociando e intrecciando le componenti cinetiche della tempesta con quelle della cavalcata di Romeo. Questo brano, proposto anche separatamente dall'opera e senza Coro in un dittico intitolato *Danza del Torchio e Cavalcata: episodio sinfonico da Giulietta e Romeo*, denota quasi certamente la conoscenza e l'assimilazione di un aspetto – forse tra i più evidenti – del modernismo francese del primo dopoguerra, definito in seguito 'motorismo'[47]. Esso era finalizzato ad espungere ogni afflato soggettivistico (sia tardoromantico sia simbolistico) grazie alla macchina inarrestabile di ostinati, la cui principale funzione era quella di marcare senza troppe sfumature i tempi della battuta e facilitare l'introduzione di dissonanze talvolta estreme.

La tecnica utilizzata da Zandonai è basata da una parte sulla ripetizione e

[47] Sulla scorta di quanto già affermato da Adorno, una chiara e convincente definizione di "motorismo" ci è proposta da Antonio Serravezza: «Tra gli effetti pratici della musica di consumo, osserva Adorno, vi è una specie di illusoria restituzione dell'uomo alla sfera corporea: "sembra che, nei momenti intesi dalla coscienza popolare come 'ritmo' " la musica "restituisca immaginativamente al corpo una parte delle funzioni che in realtà gli sono state sottratte dalle macchine: è una specie di sfera sostitutiva del motorismo fisico"» (A. Serravezza, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Dedalo, Bari 1976, p. 177). Continua Serravezza: «[…] nell'*Introduzione alla sociologia della musica* […] si avanza l'ipotesi che la funzione sociale del motorismo fisico prodotto dalla musica sia identica a quella dello sport […]» (ivi, p. 179). Nel linguaggio musicologico il termine "motorismo" ha poi assunto valenza estetica positiva nel descrivere la tendenza a ritmi tetico-meccanici in uso nella musica modernista parigina del primo dopoguerra.

l'assemblaggio di elementi di continuità con le sezioni precedenti, dall'altra sulla creazione di nuovi fattori di continuità che costituiscono i caratteri specifici del brano. Cominciamo da questi ultimi:

1) l'Intermezzo è in ampia parte attraversato da una figura costante della batteria di percussioni, che per un centinaio di battute viene ripetuta praticamente identica (Es. 9).



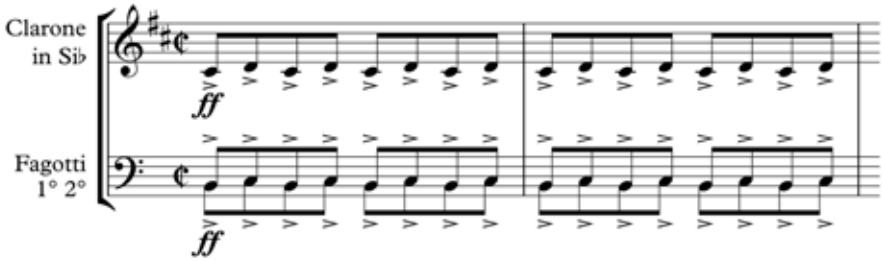

Es. 9: Atto terzo, 15-16 dopo 31 (prime battute dell'Intermezzo), solo parti di Tamburo e Grancassa.

Si noti la leggera sincope prodotta dalla Grancassa sulla seconda suddivisione di ciascun tempo della battuta. Nello stesso passo (fino a 4 dopo 3) i Timpani scandiscono, con pochissime varianti, le quattro semiminime della misura di 2/2 dell'Intermezzo. Da 5 dopo 3 la batteria tace (procede solo la Grancassa coi suoi colpi in sincope, ma per poche battute). Tamburo e Grancassa riprendono a 5, con una piccola variante della parte del Tamburo (due crome anziché croma col punto + semicroma); ma a 4 prima di 6 la figura ritmica originaria viene ripristinata e prosegue con qualche variante fino a 10 dopo 7, mentre nel Nuovo finale[48] si interrompe già a 7. In ogni caso, la scansione in semiminime non cessa quasi mai, essendo scandita anche dai Contrabbassi con o senza i Violoncelli, spesso irrobustita dai Legni gravi, Clarinetto basso e/o Fagotti, e da interi accordi di Ottoni, Legni, Archi in varie combinazioni. Il passo pesante ma veloce, la pulsazione isocrona implacabile è quindi una connotazione che caratterizza in modo significativo questo Intermezzo.

2) Su questa base elementare si innestano altre articolazioni ritmiche molto riconoscibili, come l'oscillazione continua sulle note *si*, *do* che possiamo vedere all'inizio del brano (Es. 10). Questa oscillazione, di ampiezza intervallare variabile (si estende fino alla terza minore), è spesso supportata da una

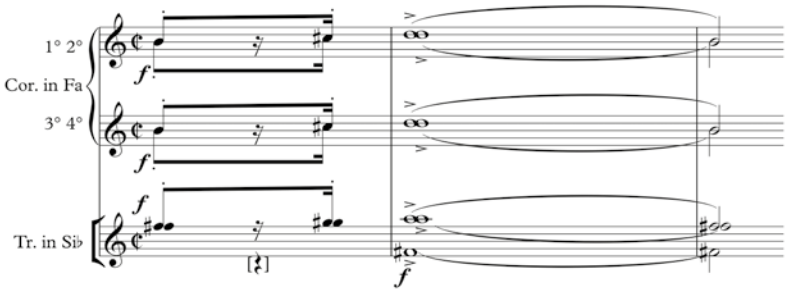
[48] Vedi nota 49.

figura simile dei Violoncelli e/o delle Viole, e permea significativamente la prima parte del brano per poi dileguarsi in varianti e scomparire.




Es. 10: Atto terzo, 15-16 dopo 31 (prime battute dell'Intermezzo), solo parti di Clarinetto basso e Fagotti.

3) Un altro fattore di continuità interna dell'Intermezzo è la sua componente motivica, che se all'inizio presenta un profilo tematico esteso e ben strutturato, procedendo si riduce perlopiù al suo inciso iniziale e sue varianti (Es. 11). Il motivo, estremamente incisivo, deve la sua riconoscibilità anche alla continuità timbrica, essendo sempre affidato agli Ottoni, perlopiù ai Corni e alle Trombe. Si noti come la parte in arsi del motivo sia stata efficacemente concepita 'a incastro' con la figura simile del Tamburo, che si trova sempre in tesi.

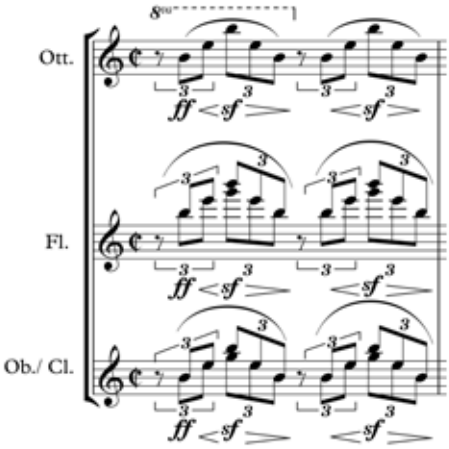



Es. 11: Atto terzo, 18-20 dopo 31 (Intermezzo), solo parti di Corni e Trombe.

Passiamo ora ai fattori di continuità con le sezioni precedenti.

a) In primo luogo la figura del lampo, apparsa per la prima volta con l'entrata in scena del Cantatore, permea la texture delle due sezioni drammatiche alternate alle due enunciazioni della canzone *Done piansì* – per intendersi,

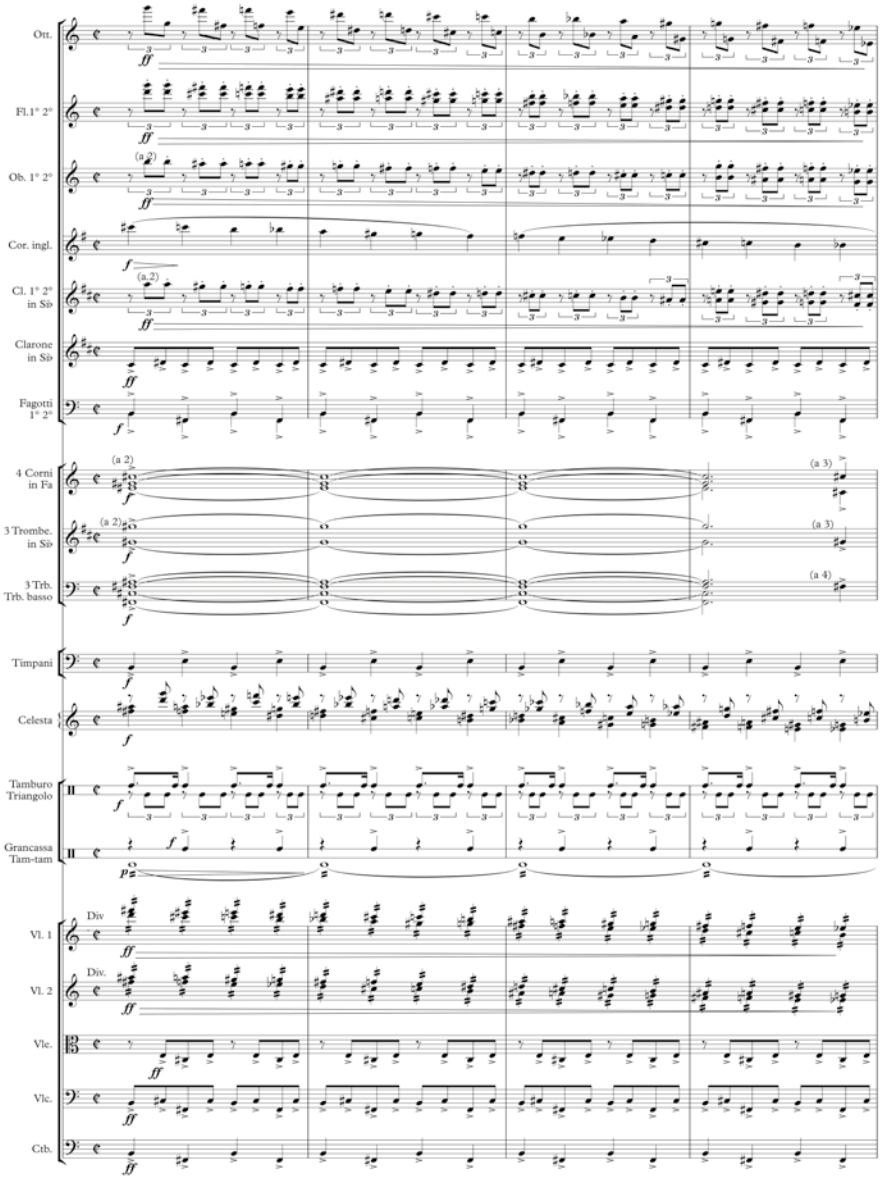
quelle che vedono protagonista Romeo disperato per la morte di Giulietta. Pur con alcune varianti ritmiche, rimane perfettamente riconoscibile e diviene un fattore di continuità anche nell'Intermezzo, dove la sua funzione risulta essere più strutturale che simbolica (Es. 12).




Es. 12: Atto terzo, 19 dopo 31 (Intermezzo), solo parti dei Legni acuti.

L'articolazione in terzine arricchisce la quadratura ritmica delle componenti finora commentate. La sua attribuzione quasi esclusiva ai Legni acuti – dove mai mancano i Flauti e/o l'Ottavino – spesso con l'Arpa, caratterizza la veste timbrica di tutta la prima parte dell'Intermezzo, fino a 3 (Lo stesso tempo ma più calmo), dove i Legni affidano gradualmente la figura all'Arpa e ai Violini in *p* e *pp*. Innegabilmente, il timbro sibilante di Ottavino e Flauti, coadiuvati da Oboi e Clarinetti (raramente dal Corno inglese) acquisiscono anche una funzione descrittiva: l'associazione col fischiare del vento è quasi istintiva. Ma la natura acefala di ciascuna figura introduce un connotato che va ad arricchire un'altra figura già percepita nella sezione precedente.

b) Nella sezione precedente alla cavalcata di Romeo sono state menzionate le volate cromatiche ascendenti in terzine in crescendo come connotati atmosferici, folate di vento con rulli di Timpani o Grancassa. Ma altrettanto rilievo timbrico e descrittivo hanno i cromatismi discendenti degli Archi, spesso sul ponticello, costituiti di semiminime in tremolo (ribattuti di sedicesimi con segno di abbreviazione), che rispetto alle volate ascendenti sono caratterizzati da dinamica in diminuendo. Sono soprattutto queste figure discendenti che caratterizzano le parti più concitate dell'Intermezzo (Es. 13).




Es. 13: Atto terzo, 9-12 prima di 1 (Intermezzo). Partitura Ricordi, per gentile concessione.

Sviluppando spunti della sezione precedente, questi cromatismi discendenti degli Archi sono sempre combinati con il timbro scintillante dei Legni acuti e del Triangolo, che articolano il disegno in terzine acefale di crome. Il tocco della Celesta conferisce a questo impasto un fascino innegabile e una sfumatura di soprannaturale; il rullo di Tam-tam, spesso associato a queste figure orchestrali, aggiunge un 'brontolio' sommesso in ***p*** contro il ***ff*** dim. dei Violini e dei Legni.

c) È frequente che figure analoghe a quelle descritte al punto b) abbiano andamento ascendente con dinamica in crescendo: vedi ad esempio 15-16 dopo 1 oppure 1-2 dopo 2, anche in questi casi con 'brontolio' del Tam-tam.

Impossibile commentare tutti i dettagli di scrittura strumentale, gli impasti timbrici, i contrasti, l'uso oculato dei registri che denotano la maestria del grande orchestratore. Si è voluto intenzionalmente lasciare alla fine qualche osservazione sul trattamento e sulla funzione del Coro in questo brano sinfonico. La sua collocazione è «dietro la tela», non dietro le scene: ciò permette una presenza fonica che evidentemente per il compositore era importante nel contesto di una pagina in cui un'orchestra protagonista avrebbe potuto coprire le voci. La scrittura è molto semplice, per unisoni e raddoppi d'ottava, ma le tessiture sono sempre tali, soprattutto nei soprani, da imporsi sulla densa trama orchestrale (i soprani raggiungono il *do*♭$^5$). Peraltro è proprio dove attacca il Coro (a 8 dopo 2) che la presenza motivico-tematica degli Ottoni si allenta, riprendendo corpo laddove il Coro tace. Che questa sezione sia stata concepita come brano sinfonico non ci sono dubbi: il testo affidato al Coro nell'Intermezzo è già messo in musica compiutamente nella sezione precedente (vedi da 7 prima di 31 a 1 dopo 31 e da 6 a 10 dopo 31): non sussiste dunque alcuna necessità drammatica per ripeterlo durante la *Cavalcata di Romeo*. Lascio a un'indagine filologica il compito di stabilire se questo pezzo sinfonico sia stato concepito prima dell'opera oppure sia stato estratto da essa insieme alla *Danza del torchio*[49]. In questo contesto trovo invece significativo il fatto che il compositore, di fronte al problema di colmare il salto spazio-temporale previsto dal libretto abbia immaginato di materializzare il

[49] È interessante notare il fatto che dopo la fine del Quadro primo dell'Atto terzo, nell'Intermezzo i numeri di chiamata ripartano da 1. In sé non sarebbe una circostanza anomala se questo brano fosse l'inizio del Quadro secondo, che invece segue l'Intermezzo: i numeri di chiamata del Quadro secondo ripartono di nuovo da 1. Sembra trattarsi di un tipico caso di inserimento a posteriori, di cui anche la doppia versione del Finale pare fornire un indizio: forse dopo l'inserimento della cavalcata nell'opera Zandonai ha avuto un ripensamento e ha composto un nuovo finale? Di fatto, il catalogo dell'editore Ricordi indica il 1920 come data di composizione del brano sinfonico *Danza del torchio e Cavalcata*, mentre l'edizione a stampa è del 1928.

pensiero di Romeo con una voce collettiva, come un urlo interiore, inespresso, anziché con una voce solistica che l'ascoltatore non avrebbe potuto interpretare se non come la viva voce di Romeo.

Non ci sono dubbi che con l'Intermezzo sia riuscita a Zandonai una sorta di quadratura del cerchio, anche sotto il profilo specifico dell'orchestrazione: da una parte il motorismo modernista francese dei primissimi anni Venti, dall'altra i più collaudati topoi atmosferici di tradizione operistica italiana, segno di una volontà di mantenere sempre stretti i legami con l'italianità anche nell'adozione di linguaggi più aggiornati. E in tutto questo l'io lirico si smaterializza in una dimensione collettiva quasi epica, quella appunto dell'archetipo shakespeariano.

## Appendice
## Organico strumentale

2 Flauti
Ottavino
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti in Si♭
Clarinetto basso in Si♭
2 Fagotti

4 Corni in Fa
3 Trombe in Si♭
3 Tromboni
Trombone basso

Timpani
Arpa

Percussioni
1° Celesta
2° Tamburo e Triangolo
3° Tamburello
Tam-tam
Campane (interne)
Tamburo (sulla scena) [a p. 100 «tamburi dietro le scene» sul pentagramma 5; a p. 107 «Tamburi sulla scena»; a p. 109 «uscendo di scena e allontanandosi»; a 110 «più lontani» e «sempre allontanandosi»]
4° Cassa e Piatti [Atto terzo, p. 11 «Sonagliera da cavallo»]
5° Campane [Atto primo, p. 47 «lontanissima»; p. 179 «campane lontanissime»; Atto terzo, p. 46-48 «lontanissimo», sicuramente campane interne]

Organetto (dietro le scene)

Orchestrina dietro le scene
Flauto
Clarinetto in Si♭
Armonio
Pianoforte (con le corde velate di carta)
Liuto
Triangolo (Tamburello)

Archi