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

Michele Callà

Traduzioni dall'opera al sinfonico: il caso della *Danza del torchio* di Zandonai da *Giulietta e Romeo*

Abstract: When a composer extracts a piece originally created for a specific genre, such as opera, and transfers it to another one with different form and rules, like the symphonic poem, he faces choices and sacrifices, as well as additions and gains. By comparing the two scores – *Danza del torchio* and *Cavalcata, Symphonic Episode for Orchestra* from *Romeo e Giulietta* – we will try to discover the features of rewriting and translating (from Latin *trans-ducĕre*, to bring across, to transport) that Zandonai undertook in transitioning from Opera to Symphonic. We will analyze the form and the orchestration and inquire how he treated the absence of voices.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo, Danza del torchio e cavalcata*, dance-game, transcription, form, orchestration.

L'11 dicembre 1927, all'Augusteo di Roma viene eseguita la *Danza del Torchio e Cavalcata, Episodio sinfonico da "Giulietta e Romeo"* di Riccardo Zandonai. Il brano nasce tra il 1926 e il 1927[1] (probabilmente da un'idea di Nicola D'Atri al quale il brano è dedicato) sull'onda del successo dell'opera e di queste pagine in particolare; soprattutto della *Cavalcata di Romeo* che anche nelle esecuzioni teatrali viene spesso bissata a furor di pubblico, come testimoniano diversi telegrammi[2]. I due numeri in questione sono tratti da due

[1] «Io sto lavorando al pezzo per l'Augusteo, rifacimento per uso sinfonico della *Danza del Torchio* e della *Cavalcata* di Giul. e Romeo uniti insieme. Io adopererò il materiale orchestra per il 6 o 7 decembre». Lettera del 9 novembre 1927 in cui Riccardo Zandonai chiede a Carlo Clausetti (gerente di Casa Ricordi) l'assicurazione di avere la copiatura delle parti in tempo utile per l'esecuzione romana. *ERZ* 2047.

[2] Solo un esempio di telegramma inviato a D'Atri: «GIULIETTA SUCCESSO MAGNIFICO VENTI CHIAMATE BISSATA CAVALCATA FELICISSIMI ABBRACIAMOVI», firmato da Zandonai e Rossato, Brescia, 24 febbraio 1924. *ERZ* 1111.

momenti di *Giulietta* caratterizzati da contrastanti toni emotivi: la *Danza* costituisce la parentesi giocosa ed innocente del secondo atto, mentre la *Cavalcata* funge da intermezzo drammatico che nel terzo atto porta dalla scena mantovana al quadro finale nella tomba dei Capuleti.

L'atto secondo che terminerà con l'uccisione di Tebaldo e la fuga di Romeo si apre all'insegna della primavera e della spensieratezza («Son tornate le rondini, Giulietta!») con un accenno al cantatore sotto le mura e alla sua «vivuola», anticipazione lieta di quello che sarà messaggero di lutto nell'ultimo atto. Siamo nel cortile del palazzo dei Capuleti dove Giulietta insieme con la sua fante Isabella viene raggiunta da uno sciame di gaie fanciulle che invitano la ragazza a giocare al torchio, azione ludica deputata a rivelare lo sviluppo di un amore. Come è risaputo, nella stesura del libretto intervennero elementi di narrazione italiana come testimoniato da Giuseppe Adami, primo librettista dell'opera, che esplicitò di voler seguire la versione italiana invece che il dramma di Shakespeare. L'idea di riutilizzare le fonti italiane suonava in quegli anni programmatica e rivelava una precisa presa di posizione culturale in un periodo in cui il ricorso a classici della letteratura nazionale e la ricerca di fonti antiche contribuivano a rinforzare un sentimento identitario. Si risale quindi a due novelle italiane del Cinquecento: quella di Da Porto, pubblicata nel 1524 e la nona della seconda parte delle *Novelle* di Matteo Bandello, pubblicata nel 1554. È Da Porto che si ispira ad una vicenda accaduta agli inizi del '500 dove due giovani friulani, Luigi e Lucina, s'incontrano proprio durante il Ballo del Torchio[3]. Storia reale trasfigurata in novella. Di conseguenza l'idea di inserire un ballo-gioco di epoca medioevale nell'opera è risultato presumibilmente naturale, seppure non vi siano fonti documentarie nonostante l'ampio carteggio. Ma in cosa consiste la danza del torchio?

Ogni danza risponde sempre a più funzioni, a seconda dei contesti e degli esecutori. La maggior parte dei balli di uso sociale tende a far divertire e per questo la danza popolare si porta spesso nell'immaginario collettivo una dimensione ludica. Ballando si prova piacere, si creano relazioni effimere, entrano in atto processi di seduzione. Ma vi sono balli che acquistano valenze particolari, simboliche o legate ad una sorta di narrazione giocosa, con regole da seguire come ogni specifico gioco prevede. Vengono quindi a sommarsi in un solo repertorio il meccanismo del gioco e la piacevolezza della danza: sono i cosiddetti "balli-gioco"[4] o, invertendo gli addendi, giochi danzati o balli

[3] Cfr. A. Comelli, F. Tesei, *Giulietta e Romeo: l'origine friulana del mito*, Firenze 2006.

[4] Cfr. M. Corso, *Ballare col corpo. Tentativi di ricostruzione di balli popolari del Cinquecento veneto*, in «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 26, 2020, pp. 97-107.

giocati. Il gioco a ballo è probabilmente esistito in ogni epoca e in ogni cultura, perché oltre a soddisfare il bisogno umano dell'evasione, del divergere dalla normalità quotidiana, dell'avvicinamento fisico, contiene un 'processo' da costruire collettivamente. Sin dai primi trattati di danze aristocratiche del XV e XVI secolo[5] troviamo descritti o accennati alcuni balli di questo genere, come il *ballo del torchio* appunto. Oltre a quelli infantili, i giochi a ballo erano reputati interessanti e degni di rimanere nell'ambito delle feste ufficiali, rispondendo a diverse funzioni estetiche, dalle composizioni geometriche, alla formazione di coppie, alla pura pantomima comica[6].

La *Danza del torchio* zandonaiana è una pagina musicalmente gaia e spensierata che tuttavia, pur ispirata alla natura di una innocente società femminile, allude anche ai travagli del sentimento e termina su una nota inquietante. Ci sono la leggerezza e la velocità dei movimenti richiesti sulla scena («Gira!… Passa!»), insieme alla metafora palese e insistita di un'esperienza amorosa («brucio… avvampo… m'accendo») ben più matura di un adolescenziale turbamento. Non è, quindi, un semplice momento coreutico, né soltanto la preparazione dell'incontro tra gli innamorati; sembra piuttosto presentare la doppia identità della protagonista, adolescente e pienamente donata al suo amore. Lo spegnimento della fiamma, con la torcia gettata nel pozzo dove «fumiga… guizza… stride» prima di morire, è un presagio di tragedia. E infatti il testo sottolinea tutte le valenze di questa scena:

ISABELLA, *tenendo il torchio.*
Oi me, ch'io brucio!
FANTI. Passa! Passa!
ISABELLA, *passandolo.* A te!
UNA, *prendendo il torchio.*
Oi me, ch'io avvampo!
FANTI. Gira! Gira!
UN'ALTRA, *correndo e prendendo il torchio.*
Oi, lassa!
Ardo e non voglio…
FANTI.

[5] Basti citare l'*Orchésographie* di Thoinot Arbeau, ora in recente edizione italiana: T. Arbeau, *Orchesografia (1588-1589),* a cura di G. Bellucci, Urbino 2021.

[6] G.M. Gala, *Danza popolare e questioni storiche: materiali per una storiografia etnocentrica in Italia*, Firenze 2011.

Passa, passa, passa…
UNA TERZA, *prendendo la fiaccola*.
Oi me, tapina, che già languo…
GIULIETTA, *togliendola festosa*.
A me!
Ed io, che ciascun'ora più m'accendo
tutta al bel foco mio, tutta mi rendo.
FANTI, *intorno a lei con malizia giocosa*.
Tu sì, tu sì…
GIULIETTA.
Dolce avvampar così!
FANTI.
Tu sì, tu sì…
GIULIETTA.
Dolce, gioir nel foco,
passar vestita di continuo ardore
e nella pena del diletto gioco
gittare un grido, un grido solo: amore!.
Passa il torchio.
A te!…
UNA, *passandolo*.
No: brucio!
FANTI. Passa, passa!
ISABELLA, *prendendo il torchio*.
A me!
Ahi!… Ch'io mi struggo…
FANTI.
Gira! Gira! Gira!
ISABELLA.
Ardo, e non voglio!
UNA TERZA, *agitandolo.*
Ahi! che il mio cuor sospira…
Prendilo…
FANTI, *con un grido.*
Muore! Gitta, Gitta…
ISABELLA.
A me!
Giù nel profondo!
Lo gitta nel pozzo. Silenzio.

FANTI, *guardando nel breve abisso.*
Brucia ancora lento…
fumiga… guizza… stride un poco… È spento!
GIULIETTA.
Ah! no! ch'egli arde ancora in allegranza
e vive in noi, siccome un bello fiore.
Il foco è amore…
FANTI.
Amore, amore… Danza!
GIULIETTA.
Il foco è gioia!…
FANTI.
Amore, amore, amore!…
Prendendosi per mano, danzano ancora ridendo. Ma sulla porta – sotto i portici della casa – appare Tebaldo. Le fanti sciolgono il cerchio[7].

Nella *Cavalcata* che divide e congiunge le due parti del terzo atto Romeo, appresa dal Cantatore la morte dell'amata, sale a cavallo e galoppa disperatamente da Mantova a Verona, in mezzo ad una furiosa tempesta. Questa folle corsa è descritta da un *Intermezzo* direttamente collegato senza soluzione di continuità alla scena precedente che si concludeva con un accordo di triade aumentata rimasta in sospeso. Un basso ostinato sembra rappresentare il serrato scalpitio degli zoccoli dei cavalli, mentre un coro interno, in un'atmosfera tipicamente decadente, rende manifesta l'angoscia di Romeo, che punteggia la pagina orchestrale con un'invocazione ripetuta («Giulietta mia!»).

Le due pagine sono diametralmente opposte: canto d'amore la prima e angoscia di morte la seconda, speranza contro disperazione, lirica la *Danza* e concitata ritmicamente la *Cavalcata*. D'altronde, nell'opera, i due numeri hanno struttura e forma autonoma, con inizio e fine dichiarati. Eppure l'autore riesce a giustapporle con coerenza nonostante le differenze tematiche e semantiche. In che modo è riuscito nell'opera? Se confrontiamo velocemente l'originale con l'episodio sinfonico, possiamo notare che la *Cavalcata* non ha subito mutazioni, mentre la *Danza* non rispecchia completamente la scrittura originale. Se l'attenzione primaria sembra portata sulla *Cavalcata*, mantenuta nella sua struttura e carica emotiva originaria senza modificazioni e aggiustamenti, spettava quindi alla *Danza* farsi carico di qualche accorgimento

[7] A. Rossato, *Giulietta e Romeo*, Tragedia in tre atti, musica di Riccardo Zandonai, libretto, Ricordi, Milano 1922, atto II, pp. 31-33.

per garantire l'equilibrio dell'opera, in particolare nei punti di transizione. Vediamo in quale maniera.

Nella Fig. 1 vengono riportate le sezioni musicali e i versi della *Danza* così come li troviamo nell'opera.

Sez.	Batt.	Tema	Metro	Tempo	Pers.	Versi	Movimenti
	4	bicordi corni	2/4	Lento			
6	9	A	3/4	Andante lento, ma non troppo	Isabella	Oi me, ch'io brucio! Oi me, ch'io avvampo! Gira, gira!	*tenendo il torchio* *passando* *prendendo il torchio*
7	10	A	"	"	Fante	Oi lassa! Ardo e non voglio! Oi lassa, oi me tapina che già languo! Passa! Passa!	
8	10+7	A	"	"	Giulietta	A me! Ed io che ciascun'ora più m'accendo tutta al bel foco mio, tutta mi rendo dolce avvampar così! Dolce gioir nel foco! Passar vestita di continuo ardore e nella pena del diletto gioco gittare un grido solo: Amore!	
9	8+8 +2	B incipit di A cromatismi	2/4	Più mosso	Isabella e Fanti	No, brucio! Passa! A me! Ch'io mi struggo! Gira! Ardo e non voglio! Ahi! Che il mio cor sospira! Gira! Muore! Gitta! Giù nel profondo!	*passa il torchio* *passandolo* *prendendo il torchio* *agitandolo* *lo gitta nel pozzo*
10	19	C accordi tenuti e glissati archi	"	Lento e grave	Fanti Giulietta	Brucia ancora lento Fumiga, guizza… stride un poco… …è spento! No! ch'egli arde ancora in allegranza e vive in noi sì e come un bel fiore. Il fuoco è amore	*guardando nel breve abisso*
11	9+6	A	¾ 4/4	Tempo di prima, ma più vivo e più mosso	Giulietta Coro	Il fuoco è gioia! Amore, danza, gioia! Ei vive in noi, sì e come un fiore, amore, Amor!	*prendendosi per mano, danzano ancora ridendo*

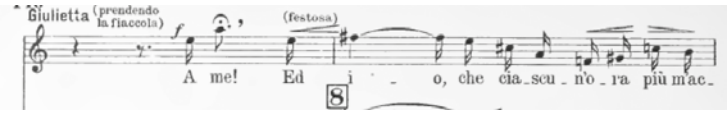
Fig. 1. Struttura della *Danza del torchio*.

Ad un primo ascolto, a livello estesico, la *Danza* sembra essere costituita in modo articolato da quattro parti (denominate dalle lettere del Tema), molto aderenti al testo e caratterizzate dal cambio di metro e di tempo. Di conse-

guenza la danza non è un balletto inserito nell'opera, ma una scena lirica con movimenti di danza come descritti nell'ultima colonna (Movimenti), tranne il momento più lirico affidato a Giulietta.

In particolare, gli elementi tematici messi in campo da Zandonai sono sostanzialmente tre:

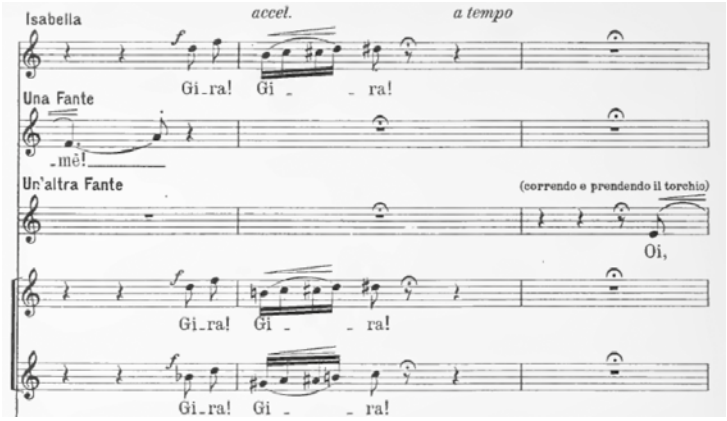
A. Tema di Giulietta, con cui inizia la danza (solo di Giulietta)



Es. 1. Atto II, sez. 8, p. 140[8].

La melodia inizia con un salto di quarta ascendente sul forte, a somiglianza di un grido festoso, come viene richiesto dall'indicazione immediatamente successiva. Questa prosegue con arpeggi discendenti e ascendenti, ma soprattutto con un ritmo che somiglia ad un trottare di piedi, con acciaccature, note tenute, brevi pause quasi affannose: questo risulta più evidente quando il tema viene affidato agli strumenti, meno alla voce che canta più piana (vedi Es. 4).

B. Coro delle Fanti

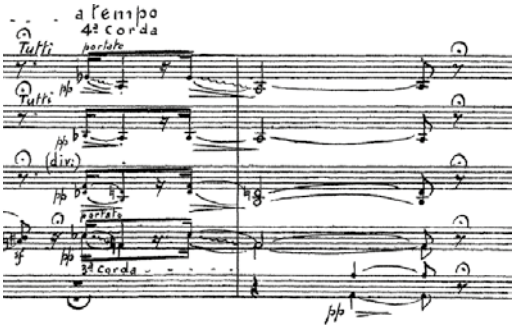


Es. 2. Atto II, sez. 6, p. 138.

[8] Gli esempi 1, 2 e 3 sono tratti da R. Zandonai, *Giulietta e Romeo*, Tragedia in tre atti, libretto di A. Rossato, partitura, Ricordi, Milano 1922.

Il *coro delle Fanti* (Es. 2) inizia ugualmente con un'esclamazione (ascesa di terza), con lo stesso intento festoso avvertito in Giulietta, proseguendo con un movimento cromatico ascendente che inizia una terza sotto il primo «Gira» intensificando così il senso di motricità; l'aderenza al testo e al movimento di danza diventa quasi didascalica.

C. Discesa e spegnimento della fiaccola.



Es. 3. Atto II, sezioni 6, 2, 7 e 10.

Nel finale della danza-gioco il glissato degli archi discendente di un tritono non solo dipinge la caduta e lo spegnimento della torcia nel pozzo, ma diventa premonizione, sintetico simbolo sonoro dell'epilogo tragico.

Il ritorno al tempo veloce e allegro del tema A, dopo la sospensione lenta e desolata del tema C, serve per riprendere la scena speranzosa e portarla a conclusione in crescendo e accelerando sull'accordo di tonica. Un finale di tal fattura non poteva funzionare come *trait-d'union* con la *Cavalcata*, una volta inserito nell'*Episodio sinfonico*; era necessario creare un ponte che permettesse alla *Danza* di passare alla *Cavalcata.*

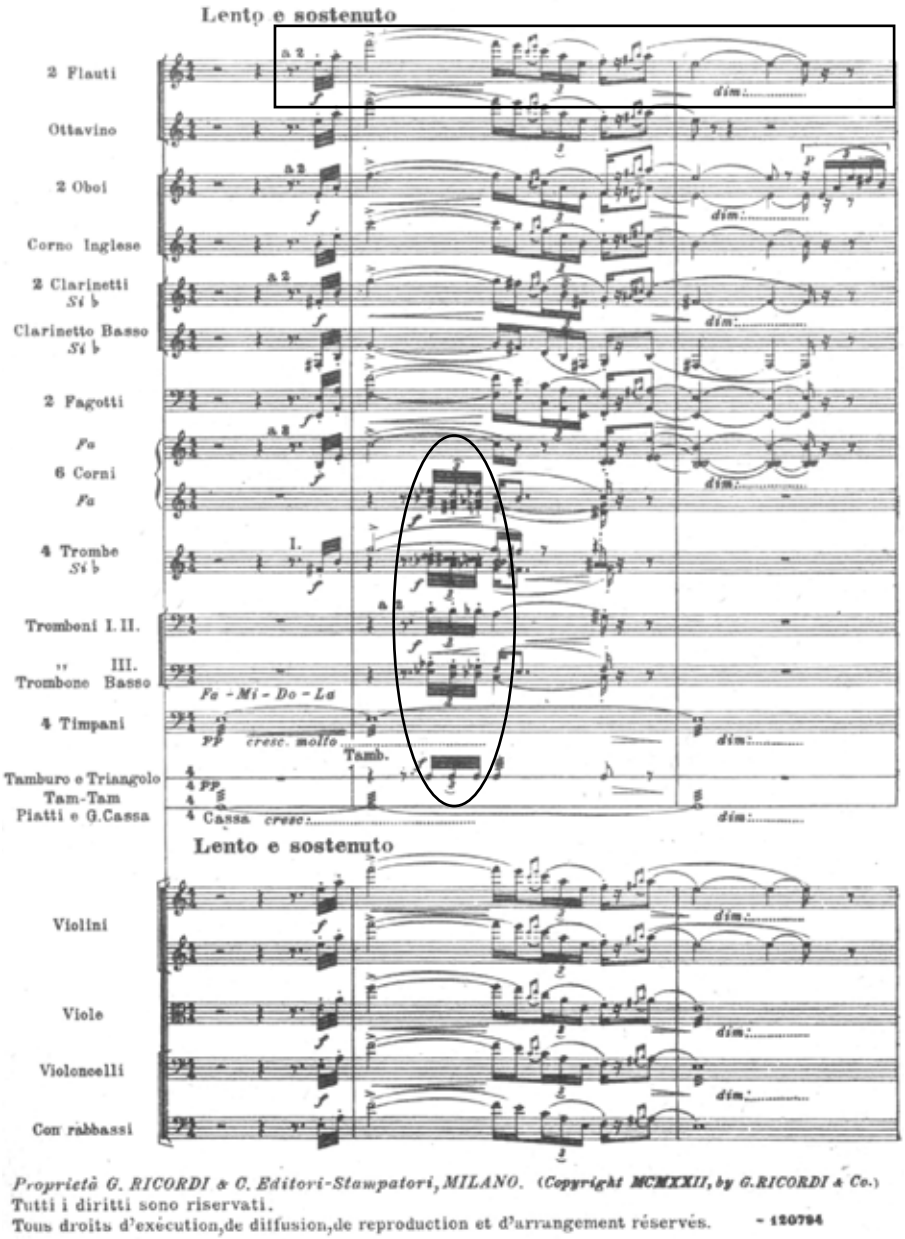
Lo schema di Fig. 2 esplicita la strategia compositiva attuata da Zandonai nell'*Episodio sinfonico*[9].

[9] R. Zandonai, *Giulietta e Romeo* (Partitura), Ricordi, Milano 1922. R. Zandonai, *Danza del Torchio e Cavalcata. Episodio sinfonico per orchestra da Giulietta e Romeo*, Ricordi, Milano 1928, id. di stampa 120794. Gli esempi successivi sono tratti da questa edizione.

OPERA					EPISODIO SINFONICO		
Sezione	**Batt.**	**Tema**	**Metro**	**Tempo**	**Sezione**	**Batt.**	**Tema**
						13	A
					1	11	B
	4	[corni]	2/4	Lento	2	5	[corni]
6	9	A	3/4	Andante lento, ma non troppo	2	9	A
7	10	A	3/4	Andante lento, ma non troppo	3	10	A
8	10	A	3/4	Andante lento, ma non troppo	4	10	A
8	7	A	3/4	Andante lento, ma non troppo	5	7	A
9	8+8+2	B	2/4	Più mosso	6	8+6	B
					7	8	C
					8	4+4	D

Fig. 2. *Danza del torchio*, raffronto tra lo schema nell'opera e quello dell'*Episodio sinfonico*.

Risulta a prima vista evidente che la *Danza* è trasferita quasi completamente nell'*Episodio* senza subire cambiamenti o stravolgimenti interni; dovendo congiungere i due brani senza soluzione di continuità, Zandonai elimina le sezioni 10-11 della *Danza* e le sostituisce con due nuove sezioni mutando il materiale, ma mantenendo tempo e metro; in questo modo prepara il passaggio dal *Più mosso* in 2/4 della *Danza* all'*Allegro deciso* in tempo tagliato della *Cavalcata*. Così facendo, però, il peso strutturale del nuovo brano sarebbe stato sbilanciato a favore della *Cavalcata*; da qui, quindi, la necessità di allungare la *Danza*, aggiungendo due sezioni iniziali (0-1) in tempo *Lento,* riportando l'equilibrio di pesi tra i due brani. Queste due sezioni servono quasi da introduzione citando ed elaborando il tema di Giulietta, prima in tempo lento, successivamente più vivo.



Es. 4. *Danza del Torchio e Cavalcata*, bb. 1-3, p. 1.

L'aspetto introduttivo viene rimarcato dall'ornamento melodico affidato agli ottoni con la figura cromatica discendente (ovale Es. 4), che non è elemento originario della danza, bensì della *Cavalcata* e ha questa funzione per tutte le 20 battute dell'introduzione. Interessante notare tuttavia alcune somiglianze con la *Danza* stessa: anzitutto lo slancio che precede la terzina della melodia e successivamente il movimento cromatico simile al *Coro delle Fanti*, ma in direzione discendente invece che ascendente. Quindi, anche se gli ottoni sono più strutturali nella *Cavalcata*, Zandonai riesce ad anticiparne la funzione con elementi della *Danza*. A sez. 2 parte la *Danza* intera come nell'opera, fino a sez. 6. A sez. 7 comincia il ponte costituito dalla testa del tema (le prime quattro note) della *Danza* reiterata e con l'ingresso degli ottoni in ornamento melodico anticipante il tema della *Cavalcata*; colore e funzione degli ottoni sono qui analoghi a quelli dell'introduzione. Questa ripetizione quasi ossessiva dell'incipit ha due finalità: allontanarsi in modo graduale dall'ambito espressivo della *Danza* e avvicinarsi al tema della *Cavalcata*, caratterizzato da quartine di ottavi. Le otto battute della sez. 7 funzionano da accumulazione di tensione per la sezione successiva che ripropone la testa del tema fino all'arpeggio discendente, elemento mutante che porterà alla *Cavalcata*.

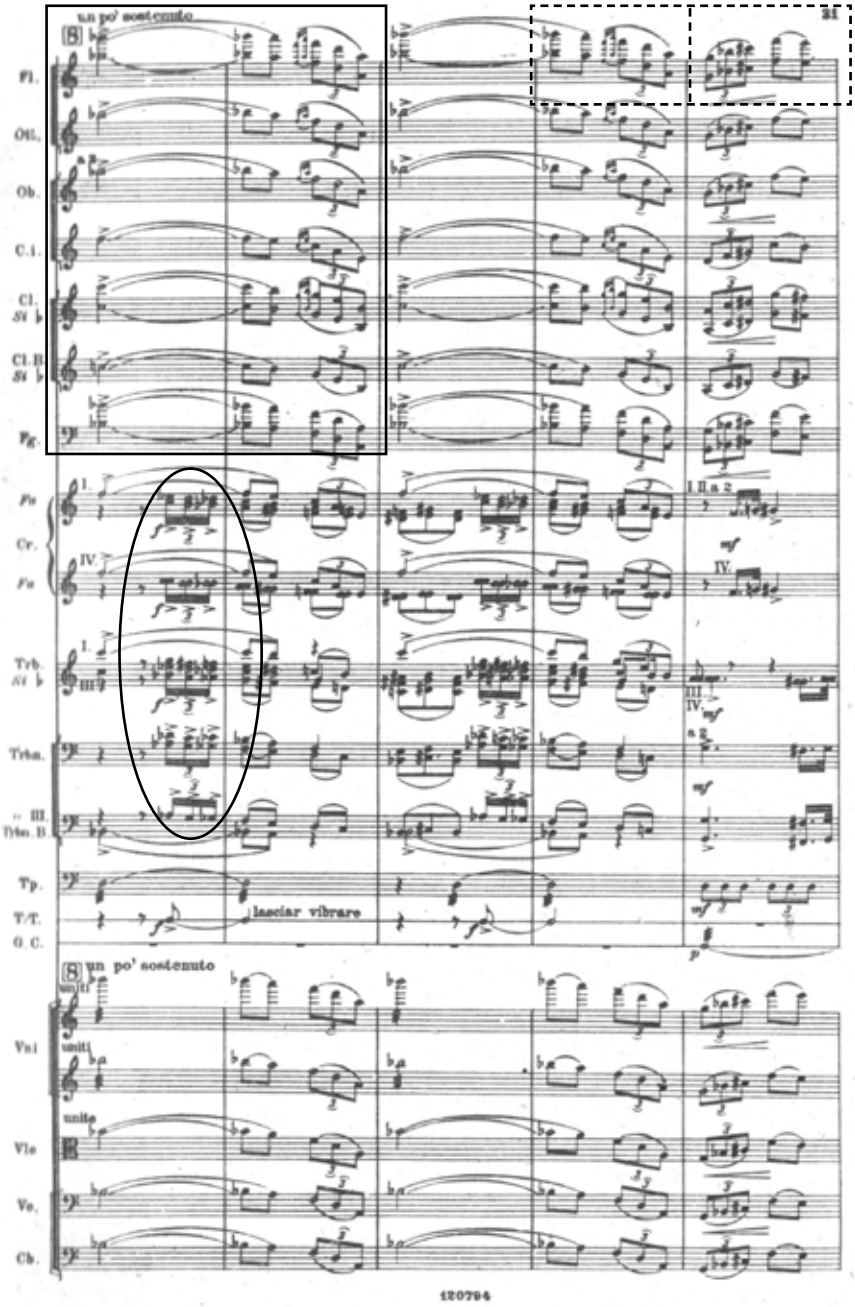
Infatti, come evidenziato dal riquadro tratteggiato (Es. 5), la terzina discendente del tema diventa terzina ascendente nella battuta seguente, ma mantenendo la duina cromatica discendente, secondo uno schema speculare:

2 - 3 | 3 - 2

Questa necessità di invertire la terzina, ma di mantenere l'aspetto ritmico è funzionale alla mutazione, poiché il tema della *Cavalcata* ha proprio la duina ascendente dopo la terzina (trasformata in duina) ascendente (Es. 6). Con la volontà di trasformare due temi così diversi, l'autore ne ha preso gli incipit omologandoli parzialmente con un procedimento di *morfing*, (per usare termini contemporanei elettroacustici).

Anche gli ottoni subiscono la mutazione: la terzina discendente diventa duina ascendente a sez. 7. Qui capiamo che la necessità di inserire fin dall'inizio la punteggiatura degli ottoni era utile ad anticipare la stessa punteggiatura della *Cavalcata*.

Dopo aver confrontato le due versioni e analizzato lo schema compositivo resta qualche appunto sui cambiamenti nell'orchestrazione. Nella Fig. 3 sono riportate le differenze di organico.



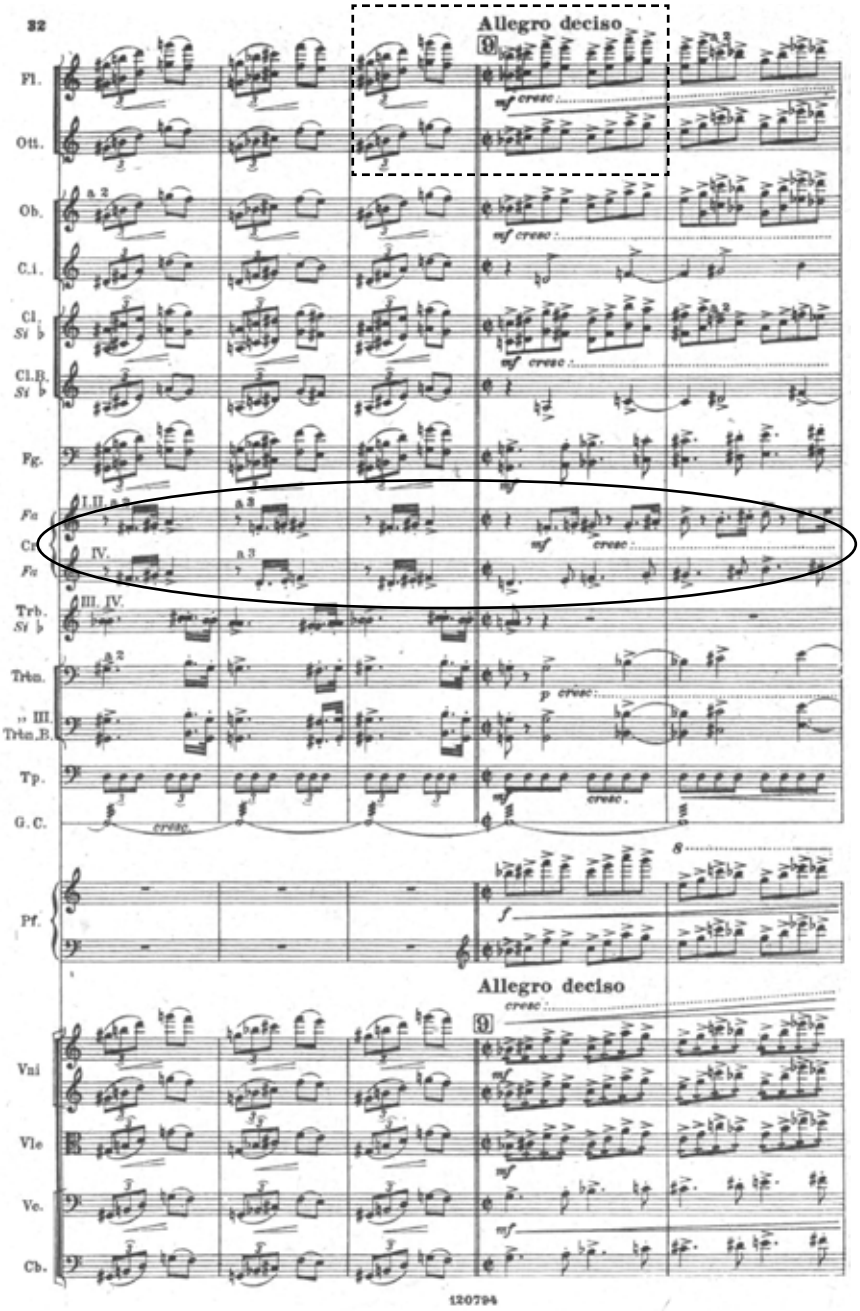
Es. 5. *Danza del Torchio e Cavalcata,* inizio sez. 8, p. 31.

PARTITURA D'OPERA	EPISODIO SINFONICO
2 Flauti	2 Flauti
Ottavino	Ottavino
2 Oboi	2 Oboi
Corno Inglese	Corno Inglese
2 Clarinetti in Sib	2 Clarinetti in Sib
Clarinetto basso	Clarinetto basso
2 Fagotti	2 Fagotti
4 Corni in Fa	6 Corni in Fa
3 Trombe in Sib	4 Trombe in Sib
3 Tromboni	3 Tromboni
Trombone basso	Trombone basso
Timpani	Timpani
Tamburo	Tamburo
Triangolo	Triangolo
Tam-tam	Tam-tam
Cassa	Cassa
Piatti	Piatti
	Campanelli
Voci	-
Celesta	Celesta
Arpa	Arpa
	Pianoforte
I Violini	I Violini
II Violini	II Violini
Viole	Viole
Violoncelli	Violoncelli
Contrabbassi	Contrabbassi

Fig. 3. Organico in *Giulietta e Romeo* e nell'*Episodio sinfonico*.

Nel confronto con la partitura operistica, l'*Episodio* mostra limitate variazioni di organico: si ispessisce la sezione degli ottoni, mantenendo tuttavia una scrittura leggera che permette un minore sforzo da parte dei musicisti; alla parte dell'arpa e della celesta si aggiunge un pianoforte che assicura una funzione di sostegno e di tessitura coloristicamente di grande effetto.

Infine spariscono le voci; se questo è naturale per la traduzione sinfonica della *Danza*, la cancellazione del coro potrebbe sembrare una perdita di incisività nella *Cavalcata* dove le voci a teatro accentuano il carattere visionario, straniante della scena. Se non possiamo avanzare ipotesi rispetto alle intenzioni espressive dell'autore, possiamo con certezza ricordare che l'operazione dell'*Episodio sinfonico* è stata suggerita dalla grande popolarità della pagina



Es. 6. *Danza del Torchio e Cavalcata*, p. 32.

operistica alla quale viene così garantito uno spazio nel repertorio sinfonico, spazio difficilmente sostenibile con la necessità di una compagine corale.

Andando a confrontare sulla partitura le due orchestrazioni (della *Danza*, per esempio, dove ci aspetteremmo una maggiore riscrittura organica) risulta evidente che l'assenza delle voci non pregiudica l'effetto drammatico (anzi, drammaturgico), né impoverisce la qualità timbrica di quella che resta una doppia 'narrazione' sinfonica.