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

Nicola Sfredda

Trascrivere Zandonai, maestro della scrittura orchestrale

Abstract: The author has created new piano four-hands transcriptions of *Danza del torchio* and *Cavalcata* from *Giulietta e Romeo*, taken not from the *Symphonic Episode*, but from the opera's score, which also includes important vocal, solo and choral parts. This intervention explains the reasons for this choice, which makes the reduction from the original orchestral score more effective, rich in timbral effects and polyphonies that cannot be satisfactorily rendered in the classic two-hands reduction. The text includes examples that illustrate the comparison between the historical two-hands transcription and the new four-hands version.

Key words: transcriptions, piano four-hands, timbral effects, polyphonies.

Ringrazio il Centro Studi Zandonai per questa opportunità che è data a me, ma soprattutto al pubblico degli appassionati: abbiamo l'occasione di riavvicinarci a questa meravigliosa opera del nostro grande compositore.

In me è molto vivo il ricordo della *Giulietta* che fu allestita dalla Fondazione Arena di Verona nel 1983, in occasione del centenario della nascita del musicista, e che fu portata in due serate anche al Teatro Zandonai di Rovereto[1]. Io, che all'epoca ero un giovanissimo professore nella Civica Scuola Musicale (anch'essa intitolata alla memoria del Nostro) andai ad assistere ad entrambe le serate roveretane. A Milano riuscii inoltre a trovare una vecchia edizione dello spartito, per canto e pianoforte. L'amore per questa opera, nato in quella occasione, non mi ha più abbandonato. Trovo che essa sia, accanto a *Francesca* e ai *Cavalieri di Ekebù*, che senz'altro festeggeremo dovutamente nel 2025, uno dei momenti più alti nella produzione operistica del compositore.

[1] L'opera è andata in scena al Teatro Zandonai il 30 aprile e il 3 maggio 1983 con l'orchestra, il coro e il corpo di ballo dell'Ente Arena di Verona. Direttore: Bruno Moretti; Maestro del coro: Corrado Mirandola. Regia: B. Menegatti.

Alcuni anni dopo accompagnai il ricercatore Diego Cescotti all'Archivio della Casa Editrice Ricordi, a Milano, per visionare i manoscritti e preparare quella sezione di tabelle analitiche che ho curato personalmente e che sono state pubblicate nel *Catalogo tematico*[2] dalla Libreria Musicale Italiana di Lucca nel 1999.

Ora ricorre questo importante centenario della prima rappresentazione di *Giulietta* e il Centro Studi ha realizzato questo ampio, articolato progetto, suddiviso in vari momenti, culminanti in questo convegno e nel concerto che che si è tenuto il 30 novembre. In quella occasione io ho accompagnato al pianoforte quattro cantanti, nei ruoli di Giulietta, Romeo, Tebaldo e del Cantatore, in una selezione di ampi estratti dall'opera.

Nella scelta dei pezzi per il concerto, non potevano mancare due pagine famose, la *Danza del Torchio* del II atto e la *Cavalcata* di Romeo, nel III. Lo stesso Zandonai aveva capito l'importanza di queste due pagine, realizzando una breve suite sinfonica, che definì "*episodio sinfonico*" e che tra l'altro presenta importanti varianti, nella forma e nella strumentazione.

Quando si è trattato di immaginare il programma del nostro concerto, pensando che non fosse possibile escludere questi due pezzi, ho subito capito che non sarebbe stato efficace realizzarli nella classica riduzione per pianoforte a due mani, così come riportata nello spartito curato da Ferruccio Calusio (1890-1983), il giovane direttore d'orchestra argentino, che all'epoca lavorava alla Scala di Milano come assistente di Toscanini. Se ci fossimo avvalsi di quella pur ottima versione[3], non solo l'esecuzione avrebbe richiesto un virtuosismo solistico fuori luogo nel contesto, ma sarebbe risultata ugualmente incompleta e perciò sarebbe stato comunque necessario sacrificare alcune parti importanti rispetto alla stesura orchestrale. Lo stesso spartito, infatti, riporta in vari momenti una scrittura su tre o quattro righi, che è abbastanza frequente in questi casi negli spartiti d'opera, ma che risulta del tutto teorica e quindi artificiosa, ossia utile per una conoscenza più dettagliata dell'originale orchestrale (che comunque rimane sempre approssimativa nella sua riduzione), ma del tutto inutile nella prospettiva di una esecuzione pianistica.

Non solo: entrambi i pezzi prevedono anche una parte vocale, omessa da Zandonai nella suite sinfonica, ma assolutamente necessaria nella versione scenica. Questo è il motivo per il quale ho scelto di utilizzare, per la mia trascrizione, la partitura dell'opera e non quella dell'*episodio sinfonico*. Nell'originale scenico della *Danza del torchio* ci sono importanti interventi

[2] D. Cescotti, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, Lucca 1999.

[3] *Giulietta e Romeo*: tragedia in tre atti / libretto di Arturo Rossato; musica di Riccardo Zandonai; opera completa per canto e pianoforte, riduzione di F. Calusio, Milano 1922.

solistici di alcuni personaggi, tra i quali la stessa Giulietta: è ben vero che il discorso musicale è portato avanti dall'orchestra, secondo uno stile di scrittura di ascendenza wagneriana e anche prewagneriana (pensiamo ad esempio al *Fidelio* o, prima ancora, a certe pagine operistiche di Mozart, in particolare nei grandi finali d'atto), un discorso quindi eminentemente sinfonico, sul quale si sovrappongono gli interventi vocali, in contrasto quindi con la classica struttura di canto solistico prevalente e accompagnamento orchestrale ad esso subordinato, che era invece tipica della tradizione operistica italiana, almeno fino alle prime opere di Verdi. In Zandonai troviamo dunque questo impianto sinfonico di straordinario impegno; e noi potremmo perciò ridurre la nostra trascrizione a questo elemento fondante. Tuttavia il fraseggio vocale ne risulterebbe sacrificato, come avviene infatti nella versione pianistica a due mani; viceversa noi possiamo pienamente recuperarlo nella versione a quattro mani: farò in seguito alcuni esempi.

Nella *Cavalcata*, poi, c'è questo effetto straordinario pensato da Zandonai, con il coro *dietro la tela* che amplifica, non solo acusticamente, ma psicologicamente ed emotivamente il grido solistico di Romeo «Giulietta mia!»: un effetto che in teatro è di grande efficacia, e che, anche in questo caso, è irrealizzabile nella versione a due mani, mentre si può recuperare totalmente in quella a quattro mani.

Ci risulta difficile immaginare la sonorità orchestrale della *Cavalcata* se non abbiamo l'occasione di ascoltarla dal vivo: le registrazioni storiche[4] che abbiamo non sono soddisfacenti dal punto di vista acustico. Io ricordo benissimo l'impressione che mi fece questo pezzo ascoltandolo al Teatro Zandonai nell'allestimento del 1983 che ho sopra ricordato: una densità sonora travolgente, come la passione disperata di Romeo. Se possiamo definire difficile una qualsiasi riduzione, mi pare decisamente impossibile renderne almeno suggestivamente l'efficacia in una versione per pianoforte a due mani.

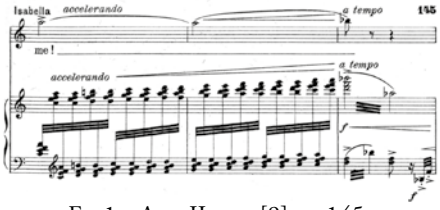
Così è nata l'idea della versione a quattro mani, che per me è stata una esaltante avventura di avvicinamento al dettaglio della straordinaria scrittura orchestrale di Zandonai. Per l'esecuzione del 30 novembre abbiamo invitato

[4] Ricordiamo alcune registrazioni che si possono ascoltare anche online: quella diretta da Alceo Galliera con la London Philarmonia (1954) su https://www.youtube.com/watch?v=pYKXTDL-qcXI; quella diretta da Angelo Questa con Coro e Orchestra Sinfonica di Milano della RAI (1955), https://youtu.be/U_LqiEreFmM?si=13ftFANkAGIDIdQL; quella diretta da Loris Gavarini con l'Orchestra Sinfonica di San Remo e il Coro del Teatro Comunale di Bologna (1961), https://youtu.be/DHzT0v_IRm0?si=zCdghPxhpwztQ44L; quella registrata dal vivo al Teatro Filarmonico di Verona (24 aprile 1983) con l'orchestra dell'Arena di Verona diretta da Bruno Moretti, https://www.youtube.com/watch?v=ktOpl8CG0-s (ultima consultazione: 02/08/2023).

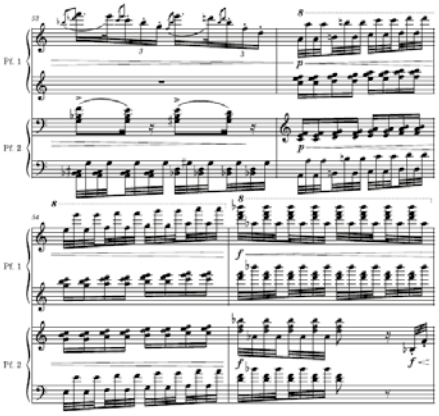
una pianista italiana molto conosciuta e di grande qualità artistica, Chiara Bertoglio, con la quale abbiamo lavorato per eseguire queste mie trascrizioni.

Esiste, a dire il vero, una versione storica a quattro mani realizzata da Ugo Solazzi (1875-1953) col titolo *Intermezzo,* che corrisponde alla *Cavalcata*[5]. Abbiamo ritenuto di non prenderla in esame e di proporre una nuova realizzazione. Per quanto riguarda la *Danza del torchio*, non siamo a conoscenza di versioni precedenti a quattro mani.

Passo dunque a presentare alcuni esempi che illustrano il lavoro di trascrizione. In particolare mi soffermerò su quattro aspetti. Per prima cosa, la possibilità dei raddoppi orchestrali, che a quattro mani si possono rendere con maggiore efficacia. Nell'esempio seguente, dalla *Danza del torchio,* la partitura prevede un grande crescendo con archi, legni, arpa e celesta; notiamo come la scrittura a quattro mani (Es. 1b) renda in modo molto più incisivo la densità del suono orchestrale rispetto alla versione dello spartito a due mani (Es. 1a):



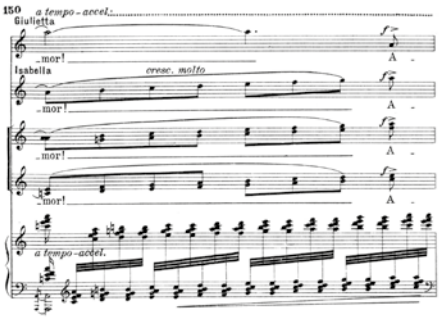
Es. 1a: Atto II, sez. [9], p. 145.



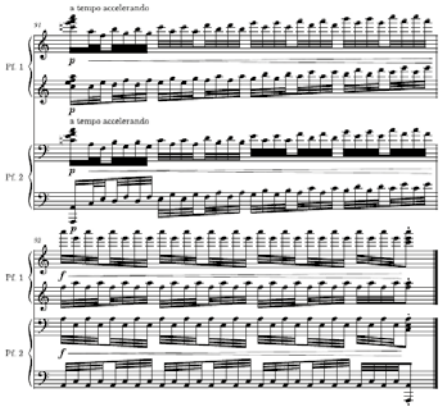
Es. 1b.

Nel passaggio seguente (2a e 2b) troviamo un'altra situazione, analoga alla precedente ed altrettanto efficace:

[5] *Giulietta e Romeo: Intermezzo,* musica di Riccardo Zandonai, riduzione per pianoforte a quattro mani di U. Solazzi, Ricordi, Milano 1922.



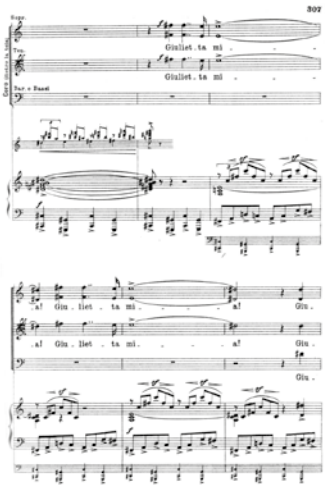
Es. 2a: Atto II, sez. [11], p. 150.



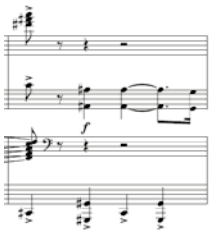
Es. 2b.

Un secondo aspetto, molto importante, come ho già evidenziato, è l'inserimento delle parti delle voci soliste e del coro, con la possibilità di valorizzare appieno il fraseggio vocale. Perciò in questo caso la versione a quattro mani non è una riduzione funzionale solo alle prove sceniche, bensì diventa un pezzo da concerto che rievoca l'effetto teatrale.

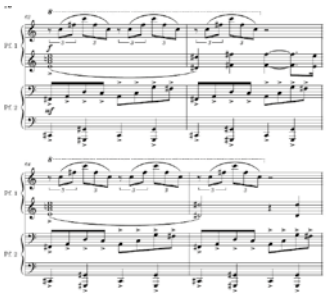
Nella *Cavalcata*, al culmine di un crescendo a piena orchestra, il coro *dietro la tela* amplifica emotivamente il grido di dolore di Romeo; nella versione a due mani non solo il coro è indicato a parte, come ovvio, ma anche la scrittura orchestrale è ridotta, con integrazioni scritte su ulteriori righi accessori. A quattro mani tutto può essere reso in modo efficace e funzionale:



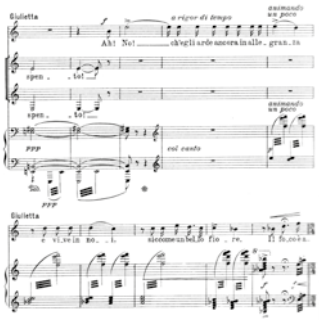
Es. 3a: Atto III, Intermezzo, sez. [2], p. 307.



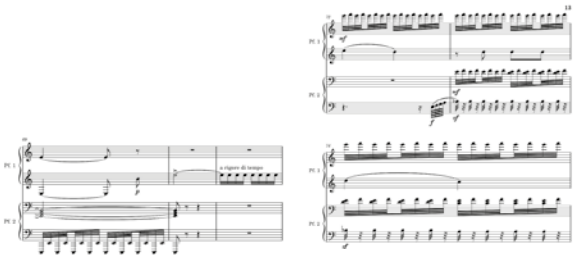
Es. 3b.



In un altro caso, nella *Danza del torchio,* il canto solistico di Giulietta (*Ah! No! ch'egli arde ancora in allegranza e vive in noi siccome un bello fiore*) è affidato al rigo inferiore del primo pianista:

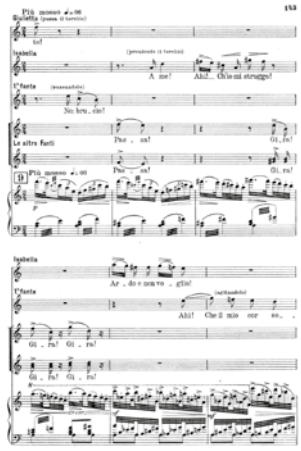


Es. 4a: Atto II, sez. [10], p. 146.

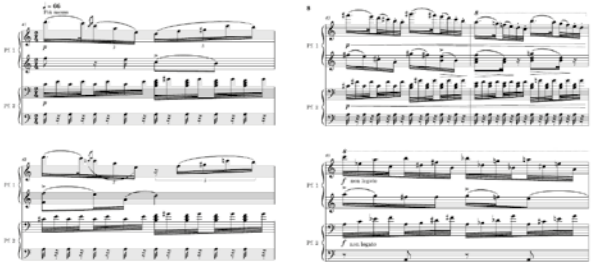


Es. 4b.

Propongo ora un altro esempio significativo della possibilità di inserire le voci soliste e il coro all'interno della trama orchestrale:



Es. 5a: Atto II, sez. [9], p. 143.

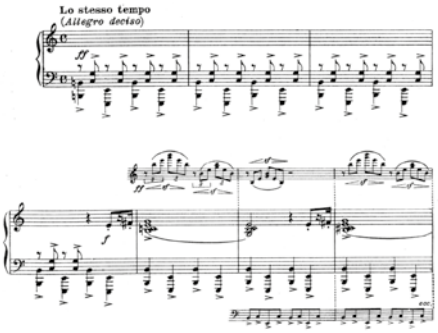


Es. 5b.

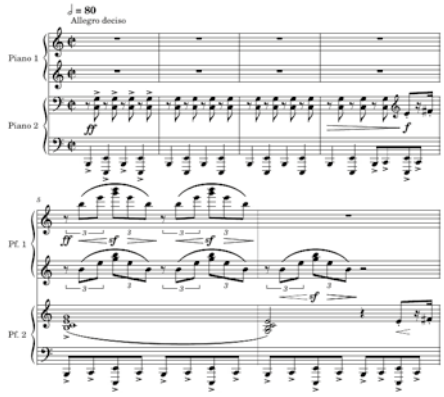
Un terzo aspetto che rende più eloquente la trascrizione a quattro mani è dato dalle sovrapposizioni polifoniche, ossia la possibilità di rendere in modo più vicino all'originale orchestrale la fitta trama di motivi tematici, o anche

solo coloristici, che il compositore elabora nella partitura e che è impossibile rendere nella versione a due mani.

Un esempio evidentissimo è già all'inizio della *Cavalcata*, nel quale troviamo la sovrapposizione di almeno tre elementi altrettanto importanti: la pesante scansione ritmica delle percussioni e degli strumenti gravi; il tema, affidato a corni e trombe col sostegno armonico dei tromboni; e, dettaglio non trascurabile, la figurazione in terzine nel registro acuto, data a ottavino, flauti, oboi, clarinetti, arpa, con il sostegno timbrico dei violini: una parte che enfatizza il carattere estremamente dinamico ed anche coloristico della travolgente idea musicale. Nella versione a due mani questa figurazione era scritta a parte, come *ad libitum*:

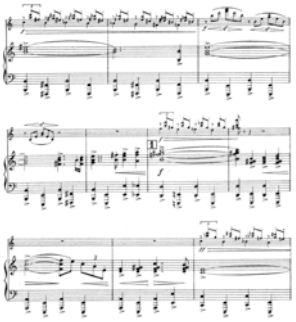


Es. 6a: Atto III, Intermezzo, p. 302.

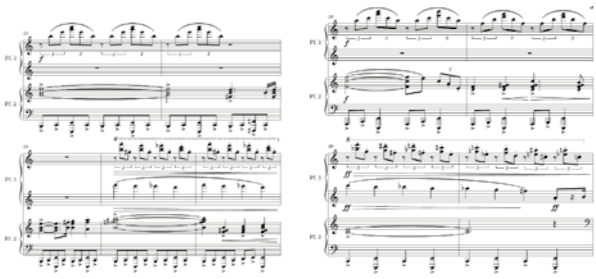


Es. 6b.

In un passo successivo, nella versione a quattro mani possiamo pienamente recuperare l'ulteriore sviluppo della furia drammatica, dato dalle figurazioni in terzine di legni e percussioni:

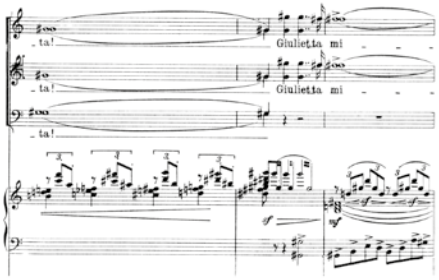


Es. 7a: Atto III, Intermezzo, sez. [1], p. 304.

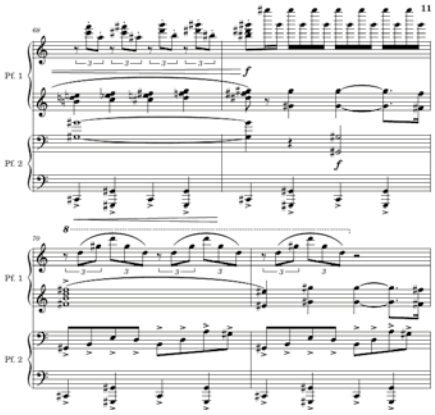


Es. 7b.

Anche nel momento dell'intervento del Coro è importante non sacrificare aspetti importanti della scrittura orchestrale:

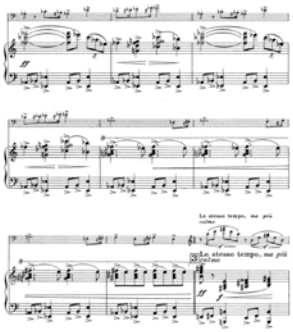


Es. 8a: Atto III, Intermezzo, sez. [2], p. 308.

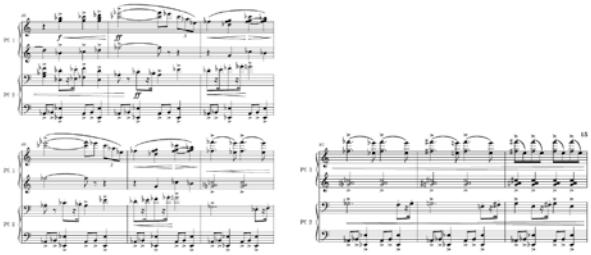


Es. 8b.

L'incedere ossessivo della *Cavalcata* porta poi ad ulteriori sovrapposizioni polifoniche, ad esempio tra il tema affidato ad archi e legni e quello incalzante delle trombe:

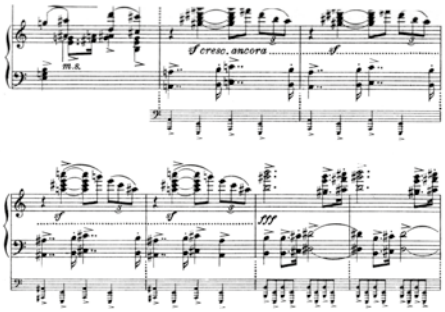


Es. 9a: Atto III, Intermezzo, sez. [2], p. 312.

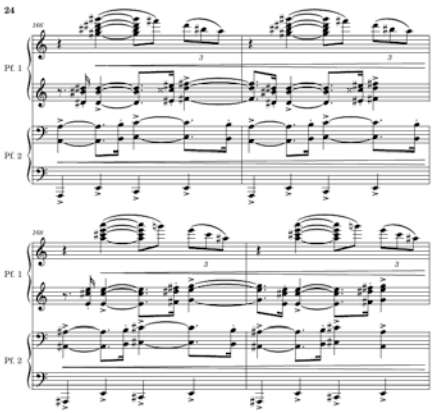


Es. 9b.

E nel culmine parossistico del *climax* possiamo recuperare il gioco di imitazione stretta tra 4 corni e 3 trombe, da una parte, e 4 tromboni, dall'altra, sempre sovrapposti al tema di legni e archi.



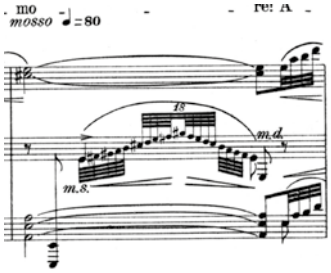
Es. 10a: Atto III, Intermezzo, sez. [6], p. 319.



Es. 10b.

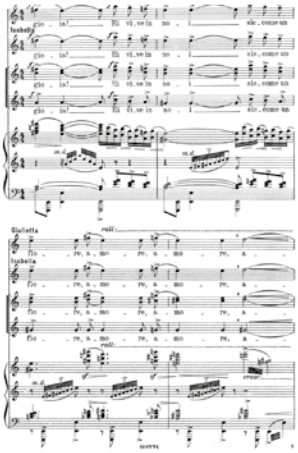
Un ultimo aspetto che vorrei evidenziare è la possibilità, nella versione a quattro mani, di dare maggiore risalto all'uso suggestivo dell'arpa e della celesta nella *Danza del torchio*, e delle percussioni in entrambi i pezzi.

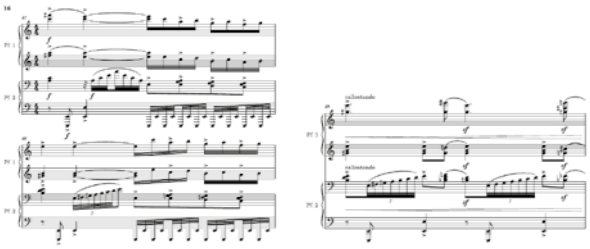
In questo esempio, come potete notare, la scrittura a quattro mani non differisce molto da quella a due mani, ma la suddivisione su due esecutori rende più agevole la possibilità di curare l'effetto coloristico:



Es. 11a: Atto II, sez. [11], p. 147. Es. 11b.

Infine, nella parte conclusiva della *Danza*, il sovrapporsi di vari colori ed effetti risulta molto più agevole ed efficace nella versione a quattro mani:

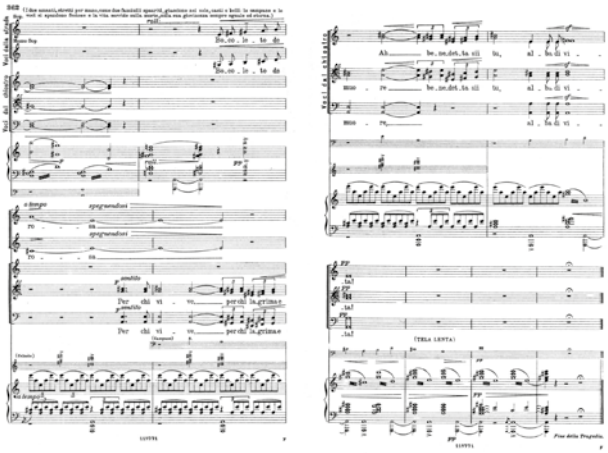




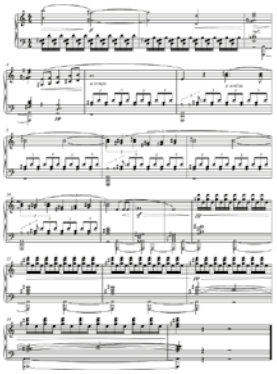
Es. 12a: Atto II, sez. [11], p. 149. Es. 12b.

Chiudo con un accenno al finale dell'opera. Anche nelle ultime pagine dello spartito, una parte importante di coro (*Voci dal chiostro*) si inserisce con efficace contrasto sul compiersi della tragedia e perciò ho voluto adattare la parte (in questo caso mantenendo l'esecuzione a due mani) per non sacrificare questo importantissimo intervento corale: «Alba di Dio! Luce di Dio! Laudata! Laudata! Benedetta sii tu, alba d'amore!» [...] *Luce di Dio, risplendi ai vivi e ai morti!* [...] *Per chi vive, per chi lagrima e muore, benedetta sii tu, alba di vita!* Anche le didascalie sono molto significative: «*Nuvole rosse. Cieli azzurri*

[...] *Un raggio di sole tremola, allegro sotto il portico. Voci di gioia e di vita.* [...] *I due amanti* [...] *giacciono nel sole, casti e belli: le campane e le voci si spandono festose e la vita sorride sulla morte, colla sua giovinezza sempre eguale ed eterna*».



Es. 13a: Atto III, sez. [20], pp. 362-363.



Es. 13b.

La vita dunque può trascendere la morte; ma è anche vero che la morte spesso è causata dalla prepotenza umana, come accade ai due giovani amanti, e come purtroppo accade ancora. Un messaggio sempre attuale, quindi, reso da Zandonai con straordinaria intensità espressiva.