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

Lara Sonja Uras

Considerazioni in merito alla critica italiana tra gli anni Venti e Quaranta: la vocalità femminile e le interpreti storiche di Giulietta[1]

Abstract: The historical sources available to experts or opera enthusiasts who wish to delve into the study of *Giulietta and Romeo* are numerous and varied. However, from an initial survey of printed materials from the years 1921-1941 (newspapers, specialized magazines, etc.), it is evident that little space was allocated to the historical performers of Giulietta by the most reputable critics. Instead, there was a marked interest in the vocal expression in the operatic score during those years, despite the fact that on the stages of Rome, Milan, and Venice, prominent opera singers and rising stars like Gilda Dalla Rizza, Stefania Dandolo, Maria Carbone, Magda Olivero and Giuseppina Cobelli took on the role of Giulietta. The most relevant information about their interpretations and vocal abilities can be more readily obtained from autobiographies, posthumous biographies prepared by singers or opera enthusiasts and, of course, from the analysis of the sound recordings still available today.

Key words: opera singer, opera critic, Dalla Rizza, Dandolo, Carbone, Olivero, Cobelli.

Negli anni Ottanta Fedele D'Amico ha sostenuto che tra i compiti a cui gli studiosi di Zandonai sarebbe opportuno si dedicassero dovrebbe esservi una storia della critica relativa alla produzione del compositore roveretano «la quale andrebbe condotta non solamente sugli scritti segnalati nel libro di Cagnoli[2], ma anche sulla stampa periodica, sulle cronache degli spettacoli», aggiungendo inoltre che la bibliografia di Cagnoli segnala alcune critiche «però non tutte» ed esclude «sistematicamente» quelle «sfavorevoli; le quali

[1] Desidero ringraziare il Direttivo del Centro Internazionale di Studi "Riccardo Zandonai" di Rovereto, in particolare la cara collega, prof.ssa Federica Fortunato, anima del Convegno e fine studiosa della produzione zandonaiana, per la possibilità di poter esprimere le risultanze di questa breve indagine.

[2] B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento 1978.

invece esistono»[3]. Circa un decennio dopo, nel 1995, Paolo Gallarati, in una discussione incentrata sulle difficoltà proprie della critica ha affermato che «al centro della recensione di un concerto o di un'opera bisogna porre il rapporto tra il testo e l'interpretazione che ne viene data da tutti gli esecutori (solisti, direttori, orchestre, cantanti, registi, scenografi, e così via)»[4]. In questa logica il critico dovrebbe individuare

> di volta in volta, i tratti dominanti, nella costante interferenza tra partitura, esecuzione, luci, movimenti, costumi, umore e atteggiamento del pubblico, ampiezza della sala, acustica, clima morale, politico, culturale, usi, costumi, imprevisti eccetera; alternativamente, l'interesse per alcuni prevarrà su quello per gli altri, in un gioco d'equilibri eternamente instabili. Ma al centro dev'esserci sempre una cosa sola: la musica come prodotto artistico bisognoso dell'interprete per realizzarsi in suoni[5].

Il presente breve contributo nasce a seguito di una ricognizione della critica degli anni che vanno all'incirca dal 1920 al 1944. Partendo dagli imprescindibili stralci di recensioni riportati proprio nel sopraccitato volume di Cagnoli, l'attenzione si è allargata in un secondo momento ai materiali dell'Emeroteca digitale della Biblioteca Nazionale di Roma, della collezione digitale dell'Archivio Ricordi, nonché ai periodici conservati presso la Biblioteca del Conservatorio "B. Marcello"[6]. Il lavoro si è quindi presto concentrato sulle sezioni di scritti critici riguardanti le interpreti storiche di Giulietta. Ne è emersa fin da subito una problematica: almeno fino agli anni Quaranta parrebbe che la critica italiana non sia particolarmente interessata agli aspetti più tecnici dell'esecuzione vocale, prediligendo piuttosto, quando l'esecuzione risulta particolarmente felice, la descrizione delle peculiarità attoriali delle interpreti.

Se dunque l'interpretazione, quale che sia il taglio di una recensione, deve assumere un ruolo centrale e determinante, perché, in particolare almeno fino al limite temporale che questa rapida indagine si è prefissata, da parte della stampa dell'epoca emerge così scarsa attenzione all'analisi della vocalità nei suoi aspetti più tecnici e di conseguenza all'osservazione di quello che è

---

[3] F. D'Amico, in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa, Milano 1984, p. 304.

[4] P. Gallarati, intervento in *Ma è proprio vero che è morta la critica musicale sui giornali?*, a cura di L. Pinzauti, «Nuova Rivista Musicale Italiana», n. 1, gennaio/marzo 1995, pp. 49-59: 57.

[5] Ivi, pp. 57-58.

[6] Ringrazio vivamente la dott.ssa Silvia Urbani e la sig.ra Giovanna Bigai della Biblioteca "M. Messinis" del Conservatorio veneziano, nonché il Bibliotecario, prof. Paolo Da Col.

il piano pratico su cui ogni cantante deve agire? Il rapporto tra esigenze della partitura e reali possibilità vocali degli esecutori, il confronto tra prassi consolidate ed eventuali variabili esecutive, l'aspetto creativo tipico di ogni interprete, ecc. non paiono emergere se non in rarissimi casi. Indubbiamente il pregiudizio contro il tardo melodramma[7] e la fine della storiografia positivista avevano contribuito a porre in secondo piano l'analisi tecnica del materiale musicale. Nel corso degli anni il giudizio critico in ambito teatrale tende a concentrarsi infatti su altri aspetti e primariamente su questioni di natura etica e sociale. Soccorre certamente a migliorare la situazione l'attività di Guido M. Gatti che nel suo periodico fondato nel 1928, «La Rassegna Musicale» (ma intorno al 1927 già nel «Pianoforte»), nonostante l'impronta crociana, precorre un movimento di riconsiderazione della produzione pucciniana che si concreterà negli anni Cinquanta (Puccini, come è noto, era stato oggetto di aspra polemica in particolare da parte di Fausto Torrefranca con il suo *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*[8], al cui giudizio si erano sommati gli scritti iniziali di Bastianelli[9], di Pizzetti ed altri). Nonostante quindi la cosiddetta 'morte del melodramma', il riesame del repertorio pucciniano porta infatti con sé anche un certo interesse per l'interpretazione vocale.

Nell'Italia dell'epoca si possono distinguere i critici che scrivono sui quotidiani e sui periodici d'informazione dai critici che, possedendo gli strumenti della nascente musicologia, preferiscono invece esprimersi sui nuovi periodici specialistici. È pur vero che un discreto numero di critici-musicisti o critici-esperti passano all'occorrenza senza remore dal pezzo su rivista specialistica alla recensione su quotidiano. Questo è il caso di un gruppo fra essi che scrive proprio sulla «Rassegna musicale» di Gatti negli anni Trenta e Quaranta: Andrea Della Corte, Gianandrea Gavazzeni, Ildebrando Pizzetti, Guido Pannain, Luigi Ronga e pure Massimo Mila e Fedele d'Amico che saranno tra i maggiori esponenti della critica del secondo dopoguerra. Un altro gruppo di cui fanno parte Alfredo Parente, Gino Roncaglia, Luigi Rognoni, Gastone Rossi-Doria solitamente invece appronta recensioni sulle riviste specialistiche, in questo caso, rispetto agli altri colleghi, non tenendo in nessuna considerazione gli interpreti, se non in casi assolutamente eccezionali. Il pez-

---

[7] Cfr. al riguardo A. Guarnieri, *Puccini e la morte dell'opera*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento,* Milano 2000, pp. 383-390.

[8] F. Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino 1912.

[9] Riguardo a Zandonai in particolare spicca il giudizio di Giannotto Bastianelli su *Giulietta e Romeo*, definita «opera oratorio-romantica-avvocatesca», priva di alcun valore, con cui «Zandonai ha perso oggi ogni pudore». G. Bastianelli, *Il nuovo dio della musica*, a cura di M. de Angelis, Torino 1978, p. 160.

zo su rivista specialistica sembra effettivamente richiedere al critico una quasi esclusiva concentrazione sull'autore e sull'opera. Ciò nulla toglie alla qualità delle sintesi critiche spesso di altissimo valore ma ovviamente niente aggiunge ad una più completa comprensione dell'opera. Fiamma Nicolodi ha evidenziato come, tra le caratteristiche assunte da alcuni compositori nella veste di critici (tra essi Pizzetti e Casella), vi sia l'utilizzo di

> un linguaggio diversificato a seconda che si tratti di un giornale o di una rivista. Nei quotidiani la lingua è piana, i lemmi semplici, spesso mutuati da vocaboli e locuzioni gergali propri della critica; più articolata è la saggistica, con abbondante ricorso alle metafore e a una sintassi mossa, raramente incline ai tecnicismi, stante il dominante pensiero idealista (crociano o gentiliano), assimilato dalla maggior parte dei compositori e critici del tempo, che esalta il prodotto finito, l'ispirazione lirica e non i suoi costrutti[10].

Se nella saggistica per ragioni di impostazione filosofica si evitano dunque i tecnicismi, nei quotidiani, nonostante vocaboli e locuzioni gergali, i tecnicismi riguardanti l'ambito della vocalità tendono ad essere evitati in ragione dell'ampio numero di lettori. Fruitori questi ultimi che, in parte ancora legati alla tipologia della cronaca di stampo più mondano, sembrerebbero maggiormente interessati a ritrovare sulla pagina riferimenti all'evento teatrale di carattere più superficiale, magari al fascino delle cantanti ed eventualmente alle loro capacità attoriali piuttosto che informazioni di carattere tecnico-esecutivo. Non stupisce quindi che, se questa è la platea dei lettori con cui deve fare i conti la critica accreditata, emerga ancora maggiore indifferenza in contesti non appartenenti al mondo della critica. In quest'ultimo contesto permarrà a lungo, per decenni, il retaggio della non imprescindibilità di un riscontro scritto sugli aspetti più specialistici dell'esecuzione. Ne è un esempio il già citato lavoro dedicato negli anni Settanta da Cagnoli a Zandonai: nella parte in cui il volume riporta le recensioni risultano infatti spesso stralciate le pur brevi parti riservate agli interpreti vocali, maschili e femminili[11]. In casi del genere, nonostante il passare degli anni, l'interpretazione vocale quindi non è riconosciuta quale fattore assolutamente decisivo per il successo o meno di un'opera, ma nemmeno è considerata la sua resa rispetto al testo e alla volontà dell'autore[12].

---

[10] F. Nicolodi, *Su alcune querelles dei compositori-critici del Novecento*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di M. Capra, F. Nicolodi, Venezia 2011, pp. 31-53: 34.

[11] Cagnoli 1978.

[12] Riguardo all'importanza dell'interprete e allo specialismo dei termini tecnici nelle recensioni

Tralasciando momentaneamente il caso specifico di *Giulietta e Romeo*, a titolo esemplificativo è sufficiente una breve scorsa delle recensioni degli anni Venti per avere conferma, senza tema di smentita, della noncuranza con cui, anche da parte di illustri nomi della critica, è affrontato proprio l'aspetto tecnico-interpretativo. È il caso, per esempio, di Andrea Della Corte e di una sua recensione della *Turandot* di Puccini rappresentata al Regio di Torino nel 1927: «fra i cantanti d'iersera la signora Torri presentò assai teneramente la parte di Liù […]. La signora Barla Ricci e il tenore Barra, rispettivamente Turandot e Calaf, mostrarono d'aver voci simpatiche, piacevoli e bene modulate»[13]. Certamente né «bene» modulata né «simpatica» possono essere d'aiuto a un lettore dell'epoca che non avendo mai ascoltato la Barla Ricci voglia informarsi sulla sua voce e sulla sua interpretazione. Tuttavia, negli anni Venti e Trenta il dibattito sul ruolo dell'interpretazione si pone come particolarmente interessante e degno dell'attenzione di critici, compositori e intellettuali in genere. Adelmo Damerini nel 1924 scrive che la «sorte» del teatro musicale «è intimamente legata alla formazione di artisti-interpreti». È convinto che in avvenire gli artisti dovranno essere «interpreti forniti di ogni qualità culturale e spirituale» più rispondente «ad una concezione più elevata del teatro in genere e di quello musicale in particolare». Asserisce che «il problema della educazione dell'attore-cantante e della interpretazione» è «il problema essenziale» a cui si è «poco badato». Lega la questione della resa interpretativa nella maggior parte dei casi infelice ad una frequente mancanza di «attitudine alla riflessione» da parte della maggior parte degli «attori-cantanti», i quali in generale «si limitano ad ottenere una approssimazione realistica». E proprio questo realismo sarebbe – a suo dire – da abbandonare per acquisire piuttosto «una cultura necessaria per saper scorgere, in ogni manifestazione artistica in generale e in ogni espressione teatrale in specie, la visione di tutto un mondo nuovo che non è quello delle volgari apparenze esteriori». Il programma culturale e «spirituale» proposto da Damerini per i cantanti dovrebbe includere molte discipline tra cui la storia letteraria, la storia del teatro, la filosofia, oltre evidentemente quelle più tecniche al fine di far cessare definitivamente in teatro «il regno del convenzionalismo e del falso verismo» e poter così inau-

---

si veda l'intervento di Giorgio Pestelli, in Pinzauti (a cura di) 1995, pp. 52-54, nonché dello stesso autore l'*Introduzione* a G. Pestelli, *La pulce nell'orecchio Temi svolti di critica musicale*, Venezia 2001, pp. 11-16.

[13] Riportata in A. Della Corte, *Cronache del melodramma contemporaneo: scritti critici (1920-1960)*, a cura di M. Di Sandro, Avellino 2017, p. 254.

gurare «quello della vera "rappresentazione" estetica»[14]. Eppure, nonostante gli ambiziosi proponimenti di rinnovamento, lo stesso Damerini molti anni dopo, nel 1964, per *Iris* di Mascagni al Comunale di Firenze nemmeno nominerà la cantante protagonista, Magda Olivero, tra l'altro già famosa interprete dello stesso ruolo[15].

Fra il 1930 e il 1932 sulla «Rassegna Musicale» ha luogo un dibattito specifico sull'interpretazione. Ci si pone il problema dell'interprete come tecnico (così come inteso dai crociani) e dell'interprete come creatore (nella visione di Gatti), ma negli scritti che si alternano si tratta esclusivamente dell'esecuzione strumentale e della direzione orchestrale, tralasciando totalmente la questione della vocalità. Sulla base di questo dibattito però alcuni intellettuali condurranno ulteriori riflessioni. Tra essi Giorgio Graziosi che, anticipando un altro suo scritto degli anni Cinquanta, *L'interpretazione musicale*[16], a partire dal 1938 e proprio sulla «Rassegna Musicale», si pone il problema dell'interpretazione e dell'interprete, continuando a riflettere su quella che in quegli anni si rivela quindi essere la matassa inestricabile intorno alla quale si concentra la discussione: il ruolo da assegnare all'interprete. Idea che secondo Graziosi varia fra gli intellettuali a causa dell'impostazione filosofica. Egli distingue quindi tra la linea critica di Alfredo Parente che, «sulla linea dell'estetica crociana, porta l'interpretazione musicale su un piano prevalentemente di tecnica, di riproduzione, ben distinto e, diremmo, subordinato a quello del creatore» e quella di Guido M. Gatti che «probabilmente per influenza dell'attualismo e fondandosi in modo speciale sul fatto della imperfezione e approssimazione della scrittura musicale, conclude per una identità tra ri-creazione e creazione artistica». Aggiunge che tra i due estremi «oscillano con maggiore o minore coerenza molti di coloro che incidentalmente o di proposito hanno toccato il problema», cioè ad esempio Pizzetti e Casella. È implicita nel ragionamento di Graziosi una distinzione tra campi di azione differenti: quello più strettamente filosofico, quello filosoficamente impostato ma rispondente alle esigenze della critica militante e quello della critica militante di formazione compositiva. Graziosi delinea anche un «altro gruppo di studiosi e critici, specialmente di quotidiani (nomi, alcuni, rispettabili per lavori storici e filologici), che, ponendosi su una concezione realistica dell'arte, non apportano di conseguenza allo studio del

[14] A. Damerini, *L'interpretazione scenica nell'opera musicale*, «La prora» 1924.

[15] A. Damerini, *Trent'anni di critica musicale per il Teatro Comunale di Firenze 1937-1967*, Firenze 2013, pp. 1089-1092.

[16] G. Graziosi, *L'interpretazione musicale,* Torino 1952.

fatto interpretativo che un contributo di osservazioni finissime ma sempre empiriche». Nella sua ottica è proprio quest'ultimo atteggiamento che occorre superare, il modo cioè «empiristico ed oggettivistico di parlare di arte». Se l'interpretazione, cioè «il "modo di rivelare" un autore» è anche una «modalità che non è o non è solamente quello che in genere si dice il modo di suonare o di cantare come tecnica; essa deriva da quell'insieme di fattori inerenti alla personalità dell'interprete come "natura", intelligenza, stato d'animo, sentimento, senso critico, gusto, esperienza, tradizione, scuola, nazionalità, cultura: complesso vivo e operante». Ciò – a detta del critico – «giustifica e spiega perché all'interprete si possa riconoscere un compito che va, di là dalla tecnica, verso un'attività veramente artistica». Ne consegue per noi che, stando esclusivamente alla letteratura critica dell'epoca, risulta particolarmente difficoltoso farsi un'idea chiara sul modo di «cantare come tecnica» delle interpreti vocali, dovendo ricorre piuttosto alle poche incisioni sonore ancora reperibili e a scritti biografici stilati non da critici bensì per lo più da cantanti di epoca successiva. Se questa è dunque la situazione generale, stando esclusivamente alle recensioni prese in esame si rivela assai complesso anche tratteggiare le peculiarità delle interpreti storiche della Giulietta zandonaiana. L'interesse si è concentrato sugli scritti critici presenti nei quotidiani e nelle riviste: dalla prima interprete Gilda Dalla Rizza (Roma, 1921-22) a Magda Olivero (Roma, 1940-41), passando per Stefania Dandolo (Roma, 1923-24) e Maria Carbone (Roma, 1935-36), senza tralasciare Isora Rinolfi (Pesaro, 1922), Hina Spani (Torino, 1924), Maria Roggero (Bari 1924) e Giuseppina Cobelli (Milano, 1932). Riguardo alle loro specificità tecniche si riscontrano per lo più poche righe. In taluni casi è perfino assente il nome della cantante e ciò nonostante si tratti il più delle volte di interpreti giovani ma di grande talento.

Nell'ambito di questo scenario, se tralasciamo per un momento l'opera specifica di Zandonai, si distinguono tuttavia alcune recensioni, ad esempio di Ildebrando Pizzetti (che tuttavia non ha avuto particolare interesse per *Giulietta e Romeo*). Nei panni del critico musicale, infatti, il compositore (soprattutto nel caso di lavori pucciniani) spesso dedica spazio agli interpreti vocali. Nella recensione della *Tosca* fiorentina del 1919 sulla «Nazione» scrive di Gilda Dalla Rizza:

> due grandi occhi neri in un viso dai lineamenti mobilissimi e mirabilmente espressivi: una figura morbida e flessuosa che par fatta per la dolcezza, ma sa pur essere splendente di maestà e di fierezza, e sa avere potenti scatti di passione: una intelligenza acuta e istintiva, per la quale viene espresso e illuminato

> ogni lato del carattere del personaggio rappresentato: e una voce non tutta amplissima ed uguale, ma estesa e intonatissima, e duttile ad ogni espressione sentimentale, ad ogni accento drammatico[17].

Se nelle conclusioni non manca dunque una breve descrizione di alcune caratteristiche vocali della futura interprete zandonaiana, nemmeno manca però quella di alcuni tratti fisici non di certo fondamentali per chiarire meglio le peculiarità vocali della cantante. L'anno successivo sempre Pizzetti, recensendo il *Trittico*, scrive: «Chi veda e oda Gilda Dalla Rizza nella *Suor Angelica* comprende benissimo come Puccini scegliesse lei a "creare" la parte di protagonista della sua opera»[18]. Nelle vesti di critico un fine conoscitore della vocalità quale è il compositore parmigiano individua quindi facilmente una voce di primo piano come quella della cantante veronese. L'attenzione riposta da Pizzetti per la Dalla Rizza quale interprete pucciniana non si riscontra però negli scritti sui lavori di Zandonai (nella recensione della *Francesca da Rimini* allestita a Firenze nel 1922 l'interprete addirittura non è nemmeno nominata)[19]. Vero è che *Giulietta e Romeo* nei giudizi di una certa critica risulta meno interessante rispetto ai precedenti lavori zandonaiani. Basti pensare a quanto scrive Guido M. Gatti nel 1922:

> ed è per questo che *Giulietta e Romeo* non ha, per noi, realizzato quelle possibilità che speravamo veder realizzate in esso dopo l'esperienza della *Francesca da Rimini*; la quale, con le riserve fatte più sopra, non cessa di essere un'opera degna del massimo rispetto e rappresentativa di un musicista saldo e ben dotato. Il successo della première (Teatro Costanzi di Roma-14 febbraio 1922) è stato cordiale e caloroso: e ad esso ha contribuito l'esecuzione che, sotto la direzione dell'autore stesso, fu sotto tutti i riguardi degna di lode[20].

Le recensioni che riguardano sia Gilda Dalla Rizza sia le altre interpreti di Giulietta, considerate le caratteristiche interpretative spesso simili (determinante è la comune formazione sul repertorio verista), si contraddistinguono per alcuni aspetti comuni nell'impostazione. Una carrellata su alcuni tra i pezzi meglio firmati può aiutare a chiarire l'atteggiamento dei critici e la tipologia

---

[17] Riportato in F. Nicolodi, *Pizzetti saggista e critico musicale di Puccini a Firenze: la parabola di un giudizio*, in *Musica come pensiero e come azione: studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di M. Vaccarini, M. G. Sità, A. Estero, Lucca 2014, pp. 665-681: 678.

[18] I. Pizzetti, *Il Trittico di Puccini*, «La Nazione», 4 maggio 1920.

[19] I. Pizzetti, *Francesca da Rimini alla Pergola di Firenze,* «La Nazione», 17 marzo 1922.

[20] G. M. Gatti, "*Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «Poesia e Arte», IV, n. 4, aprile 1922.

di informazioni sulla vocalità che ci forniscono. Come soprano drammatico, inserita dalla critica nella categoria delle cantanti-attrici, la Dalla Rizza all'epoca è una delle voci predilette da Puccini[21]. Le registrazioni sonore della sua voce che ci rimangono purtroppo non rendono giustizia della vocalità e ovviamente tantomeno delle sue qualità attoriali. Si tratta di incisioni che però mettono in evidenza fenomeni di risonanze nasali che anni dopo saranno evidenziati dal tenore Giacomo Lauri Volpi per il quale la voce della collega era «caratterizzata da inflessioni gutturali, non tecnicamente perfetta»[22]. La quasi totalità delle informazioni di carattere tecnico riguardanti la cantante sono rintracciabili in vari volumetti biografici stilati da altri e altre cantanti, ad esempio Gianna Pederzini, Paolo Badoer suo allievo a Venezia nel 1954 e ovviamente lo stesso Lauri Volpi. Riguardo all'interpretazione del personaggio di Giulietta le recensioni del 1922 rientrano nella categorizzazione poco sopra riferita alla critica del tempo. Accade ad esempio che Roberto Forges Davanzati non nomini nessun cantante[23] e che Bruno Barilli degli interpreti inserisca solo i nomi[24]. Andrea Della Corte invece si limita ad assicurare che la cantante è stata accuratissima ed efficace al pari degli altri interpreti[25]; Gaianus aggiunge qualcosa in più: «La Dalla Rizza è ormai diventata la più ricercata e la più preziosa creatrice dell'opera nuova. Voce, intuito pronto, tecnica spontanea, sentimentalità schietta e passione e gusto. Una Giulietta di prim'ordine»[26]; Raffaello de Rensis si dilunga ma senza entrare nel merito delle reali questioni di tecnica esecutiva:

---

[21] Sostenuta da Emma Carelli, Gilda Dalla Rizza registra la sua voce nel 1913 e poi tra il 1922 e il 1928 e nel 1931. Dà l'addio al palcoscenico nel 1939 per dedicarsi all'insegnamento del canto prima a Padova, poi a Venezia e in ultimo a Trieste in Conservatorio. Diede lezioni anche a Maria Callas per la famosa *Traviata* del 1955. Dalla sua scheda di docente di canto e da altra documentazione conservata presso l'Archivio del Conservatorio "B. Marcello" abbiamo alcune informazioni non secondarie: figlia di agricoltore, prende la tessera del PNF solo nel 1937. Il Conservatorio veneziano, oltre all'insegnamento del canto, le affida anche quello di Arte scenica nonché collaborazioni con il teatro La Fenice per il, quale, sempre negli anni Quaranta e Cinquanta, cura la regia di opere di Zandonai (*Francesca da Rimini* nel 1949 e nel 1953), di Umberto Giordano, di Puccini. I suoi registri annuali degli anni Quaranta ci informano sul repertorio proposto allo studio degli allievi: spiccano in particolare gli autori veristi e Puccini, Zandonai ma anche Wagner e Strauss. Sono presenti ovviamente Bellini, Verdi ma anche Mozart, musica francese (Ravel) e anche autori del Settecento veneziano. Nel 1968 farà donazione di alcuni suoi beni al Conservatorio "B. Marcello".

[22] G. Lauri Volpi, *Voci parallele*, Milano 1955, p. 60.

[23] R. Forges Davanzati, *"Giulietta e Romeo" al Costanzi*, «L'Idea nazionale», 16 febbraio 1922.

[24] B. Barilli, *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al Costanzi*, «Il Tempo», 15 febbraio 1922.

[25] A. Della Corte, *"Giulietta e Romeo". L'opera nuova di Zandonai*, «La Stampa», 15 febbraio 1922.

[26] g[ajanus] [Cesare Paglia], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al "Costanzi"*, «L'Avvenire d'Italia», 15 febbraio 1922.

> I protagonisti, quelli stessi della *Francesca* e perciò adatti a comprendere e ad assimilare meglio di altri gli elementi particolari dell'arte di Zandonai, hanno superato, con fervore ed abbandono, ogni ostacolo. Gilda Dalla Rizza ha dato anima e moto alla fanciulla veronese di cui, per gentilezza di caso, ella è concittadina. Nei vari duetti con Romeo ed in quello con Tebaldo ella ha ornata la sua voce di tutte le dolcezze, di tutte le passioni, di tutti i dolori, suscitando ammirazione e commozioni infinite[27].

Alberto Gasco scrive che «ella sembrava, iersera, una principessa bella e trepidante. Nel duetto d'amore del primo atto e nella scena conclusiva dell'opera, le malie del suo canto hanno conquiso ogni ascoltatore. La vittoria della infaticabile cantatrice è stata decisiva»[28]. Una recensione che si distingue, non certo per utilizzo di tecnicismi, ma almeno per ampiezza dello spazio dedicato alla Dalla Rizza è invece quella di Matteo Incagliati:

> Un successo, dunque, nonostante le legittime riserve della critica, pieno caloroso e incontrastato, cui contribuì la esecuzione che fu di quelle destinate a rimaner memorabili. Gilda Dalla Rizza, la giovane cantatrice che si è ormai provata con così salda preparazione e con così geniale intuizione a dare i primi tocchi, a delineare gli aspetti, a rendere la individualità psicologica di tante creature meliche balzate dalla fantasia dei musicisti contemporanei in questi ultimi anni, conta nella sua sorridente istoria un'altra bella vittoria. Bella nei suoi atteggiamenti di commossa femminilità, soave nei suoi accenti di accorata dolente poesia, drammatica nei suoi impeti canori – parve che di Giulietta ella rivivesse e comunicasse la sottile e pietosa tragedia. Nel duetto d'amore, là sul balcone, la sua voce si spande con la dolcezza di un'arpa eolia e nel secondo atto il suo canto in quel brano del Sarò piccoletta assume un tono di così fresca ingenuità e una tenerezza così ingenua da rendere mirabilmente la poesia nostalgica che la musica esprime. E nei gridi di terrore e di sbigottimento la voce trova la concitata vibrazione. E in tutte le fasi dell'ardua parte si insinua quella nota di cui ella conosce il segreto, e che è nota di poesia e d'amore, una nota indefinibile tanto essa ha forza di suggestione e di fascino. Una nota che ritorna e appare sempre inattesa tanto è bella e pervasa da una forza interiore, da un'anima sensibile e pronta alla voce della commozione[29].

---

[27] R. de Rensis, "*Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Messaggero», 15 febbraio 1922.

[28] A. Gasco, *Giulietta e Romeo del m. Zandonai - La prima rappresentazione al "Costanzi"*, «La Tribuna», 16 febbraio 1922.

[29] M. Incagliati, *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al primo cimento*, «Il Giornale d'Italia», 16

Se della meno nota Hina Spani un critico come Andrea Della Corte arriva a ricordare solamente il nome e poco più[30], riguardo a una cantante che diverrà un'importante interprete zandonaiana (nel 1938 sarà protagonista della *Francesca da Rimini*), Giuseppina Cobelli[31], abbiamo invece più materiale. Nota per il timbro particolarmente scuro e fin dagli esordi per le sue escursioni dai drammatici "pianissimi" a sonorità squillanti, la cantante è ricordata in particolare per la potenza vocale da una delle penne più importanti della critica del tempo, Gaetano Cesari, che proprio in occasione della Giulietta scaligera scrive:

> Questa cantatrice ebbe il fine intuito di adattare la propria voce alla natura del personaggio, in modo che le parti liriche di Giulietta vennero rese più con dolcezza che con forza. Ciò conferì alla espressione una delicatezza e fragranza giovanile, quale deve essere il fondo dell'animo e dell'amore dell'eroina della tragedia. E fu solo nei momenti drammatici, come quello che si ha alla fine del secondo atto, che la Cobelli, levando alto il tono della voce, raggiunse quelle vibrazioni robuste che sono proprie della sua specifica personalità d'artista[32].

Più fumosa risulta invece la parte di recensione dedicatale da Alceo Toni: «La grandissima arte di Giuseppina Cobelli dominò sovrana sulla scena. La sua Giulietta ebbe da lei l'intonazione delle alte espressività drammatiche. Tremò dal suo canto la nota amorosa con un presentimento di ineluttabilità tragica, effuse doni di indicibile dolcezza elegiaca»[33]. Spicca fra tanti Carlo Gatti che ne evidenzia l'inadeguatezza rispetto alla freschezza giovanile richiesta per il personaggio:

> Giuseppina Cobelli è apparsa nella parte di Giulietta sempre più ammirevole per il modo di cantare e di partecipare all'azione drammatica. Una sola osser-

---

febbraio 1922.

[30] A. Della Corte, *Riccardo Zandonai: Da Conchita a Giulietta e Romeo*, «La Stampa», 13 marzo 1924.

[31] Nata a Maderno nel 1898 inizia lo studio del canto a Gardone con Giacomo Benvenuti proseguendo a Bologna e successivamente a Milano. Nel 1921 si trasferisce a Monaco di Baviera. L'anno dopo rientra in Italia per riprendere le lezioni con Benvenuti. Debutta nel 1924 ad Amsterdam nella *Gioconda* di Amilcare Ponchielli; seguono ruoli pucciniani e veristi. All'epoca è conosciuta in Italia in particolare per le interpretazioni wagneriane. Nel 1938 è Francesca nell'opera zandonaiana. Si ritira dalle scene nel 1942 e muore a Salò nel 1948.

[32] g.c., [Gaetano Cesari], *La prima di "Giulietta e Romeo" di Rossato e Zandonai*, «Corriere della sera», 29 dicembre 1932.

[33] A.T. [Alceo Toni], *"Giulietta e Romeo" di R. Zandonai*, «Il Popolo d'Italia», 29 dicembre 1932.

> vazione si potrebbe fare: ed è che con tutta la sua intelligenza e perizia vocale e drammatica non riesce sempre ad esprimere ciò che di giovanile, anzi di adolescente, sorride nella parte di Giulietta[34].

In anni successivi alcuni critici, con perizia tecnica e schiettezza, hanno messo in evidenza che alcune difficoltà della Cobelli erano riconducibili ad una sua caratteristica: «mancava di qualche nota del registro superiore e di quella leggerezza di vocalizzazione indispensabile, per esempio, per il repertorio verdiano»[35]. Eppure Fedele d'Amico in occasione del *Tristano e Isotta* allestito al Teatro dell'Opera di Roma nel 1932 (stesso anno della *Giulietta e Romeo* di Zandonai) scrive: «tra le due cantanti, la Cobelli che era Isotta e la Stignani ch'era Brangania, non sapremmo davvero a chi dare la palma, visto che furono entrambe interpreti d'un'intelligenza scenica e musicale e d'una bellezza di voce veramente rare»[36].

A differenza di alcune delle interpreti sopraccitate anche su Maria Carbone[37] parrebbe che alcuni tra i più illustri nomi della critica siano invogliati a scrivere più ampiamente. Con poche parole, un ironico Alberto Gasco evidenzia alcune delle particolarità della cantante. Dopo aver ricordato come la «smilza ed agile» interprete per l'occasione sia «diventata bionda come una spiga di grano a San Giovanni», riferisce che ha riscosso il plauso del pubblico per la voce «limpida, estesa, intonatissima non meno che per la sua passionalità veritiera. Questa Giulietta, vigorosamente espressiva, si è rivelata anche una attrice d'intelligenza nella chiusa drammaticissima dell'atto secondo»[38]. Di carattere ben diverso il breve riferimento alla cantante stilato da Silvio d'Amico il quale rileva una carenza interpretativa senza tuttavia indagarne le cause: «Non sempre all'altezza del compito sono risultati i protagonisti dell'opera: Maria Carbone, che possiede una voce di notevole potenza, non ha trasfuso nella parte di Giulietta quel senso di poesia e di delicatezza che rispondono allo spirito del personaggio»[39]. Un giorno dopo, lo stesso d'Amico,

---

[34] C. Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, Milano 1964, p. 351.

[35] M. Tiberi, voce Giuseppina Cobelli, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1982, vol. 26, p. 430.

[36] F. d'Amico, *"Tristano e Isotta" al Teatro Reale dell'Opera*, «Il Tevere», 25 febbraio 1932, in Id., *Scritti teatrali 1932-1989*, Milano 1992, pp. 15-17: 17.

[37] Nata a Castellammare di Stabia nel 1908, dopo gli studi di medicina si diploma in pianoforte al Conservatorio di Napoli e successivamente studia canto. Nel 1929 debutta al San Carlo. Si specializza nel repertorio mascagnano, senza trascurare l'interpretazione di autori della generazione dell'80. Ha insegnato presso i conservatori di Milano e Venezia.

[38] A. Gasco, *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «La Tribuna», 8 gennaio 1936.

[39] Vice [Silvio d'Amico], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Tevere», 7 gennaio 1936.

evidentemente meno interessato ad una Giulietta angelicata, si conforta con la sensualità espressa dall'interprete:

> Maria Carbone ha una voce che, specie ai nostri giorni, sembra un miracolo di freschezza e d'intonazione. E tanto è il calore sensuale che arde nelle sue note che la castità di Giulietta potrebbe essere posta in discussione non soltanto dal tendenzioso cugino Tebaldo ma da noi ascoltatori. Maria Carbone ha fatto di Giulietta una creatura viva e vibrante, anche in virtù delle sue risorse sceniche che sono eccellenti[40].

Rapidi e marginali invece i riferimenti di Luigi Colacicchi («Maria Carbone interpretò egregiamente il personaggio di Giulietta, ricca com'è di bella, insinuante voce e dotata di rimarchevole intuito scenico»)[41] e di Alberto Ghislanzoni («Maria Carbone è stata una brava Giulietta per voce e per scena»)[42]. Un po' più interessanti quelli di Matteo Incagliati («Di Giulietta, Maria Carbone rese l'intimo affanno con un canto di bel respiro e dalle note di calda risonanza»)[43] e di Mario Labroca («Maria Carbone è stata una Giulietta piena di slancio e di impeto drammatico: artista dotata di un prezioso temperamento, essa ha saputo dare al personaggio non solo una voce bella ed efficace ma anche un giuoco scenico quanto mai significativo»)[44].

Tra le interpreti di primo piano di Giulietta non si può dimenticare Magda Olivero[45]. Nel 1989 sentirà la necessità di ricordare di aver studiato *Iris* con Luigi Ricci, maestro collaboratore nella *Giulietta e Romeo* del 1922. La vicinanza di Ricci, per la cantante indubbiamente determinante per le esigenze mascagnane, è stata significativa anche per l'assimilazione della vocalità zandonaiana. Se, come afferma la Olivero, quella dell'operista livornese è una

---

[40] Vice, *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al Teatro dell'Opera*, «Il Giornale d'Italia», 8 gennaio 1936.

[41] L. C. [Luigi Colacicchi], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al Teatro Reale dell'Opera*, «Il Popolo di Roma», 7 gennaio 1936.

[42] Alb. Ghisl. [Alberto Ghislanzoni], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al Teatro Reale dell'Opera*, «Ottobre», 8 gennaio 1936.

[43] m. i. [Matteo Incagliati], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Messaggero», 7 gennaio 1936.

[44] m. l. [Mario Labroca], *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «Il Lavoro fascista», 8 gennaio 1936.

[45] Magda Olivero nasce a Saluzzo nel 1910. Dopo gli studi di pianoforte e composizione a Torino, intraprende lo studio del canto. Esordisce nel 1933 a Torino con il pucciniano *Gianni Schicchi*. Cantante zandonaiana dalla visione più colta e libera rispetto a quella di altre colleghe particolarmente legate alla retorica verista, forse anche in ragione di un certo ecclettismo che l'ha contraddistinta nella scelta dei ruoli. Interrompe la carriera teatrale nel 1941 per riprenderla con grande successo dieci anni dopo. Muore a Milano nel 2014.

scrittura che spesso i cantanti tendono a ritenere deleteria per la voce ma che in realtà necessita 'solamente' di una adeguata preparazione tecnica, anche quella del musicista roveretano richiede studio rigoroso e notevoli capacità nella resa di particolari effetti. Lo stesso Zandonai è sempre stato consapevole delle difficoltà della sua scrittura, delle tessiture, dei passaggi al registro acuto e dello sforzo richiesto ai cantanti nella resa di taluni passaggi drammatici. La critica dell'epoca tende ad accettare con difficoltà questa vocalità, a volte decisamente lontana da quella tradizionale dell'opera italiana. Nella stessa occasione la Olivero tiene a sottolineare che entrare in scena per lei ha sempre avuto il significato di «andare a recitare, non a cantare». Caratteristica questa che le recensioni degli anni Quaranta non dimenticano di evidenziare, spesso, come già detto in altri casi, a discapito di quelle caratteristiche più squisitamente vocali che differenziano un'esecuzione da un'altra. Riguardo all'interpretazione di Giulietta nel 1941 si distingue la recensione a firma Vice:

> Nelle vesti di "Giulietta" abbiamo avuto il destro di ammirare il suggestivo fascino canoro e scenico di Magda Olivero: è il suo uno dei più vividi talenti della nostra arte lirica. Forse mai come ieri sera il delicato personaggio zandonaiano è sembrato palpitare di autentica vita interiore. Magda Olivero mette il suo gran cuore traboccante d'affetto al servizio di un sottile acume istrionico: dizione e fraseggio, emissioni ed accenti, perfetti nel rigore musicale, scaturiscono dall'attiva partecipazione dell'interprete al dramma. Il soave canto "sono la vostra sposa" dell'atto secondo è stato detto da questa magnifica artista con il pianto alla gola ed una amorosa dedizione: ne siamo rimasti ammirati e commossi[46].

Più brevemente invece esprime la fascinazione esercitata dalla cantante Ferdinando Lunghi: «"Giulietta" era Magda Olivero. Essa è qualche cosa di più di una cantante. Il personaggio in lei è vita: la finzione realtà: ogni moto dell'animo, musica. La sua interpretazione di ieri sera va al di là dell'impressione del momento e resta impressa e commovente nell'animo dell'ascoltatore»[47].

Prescindendo dalla stampa estera (Giulietta è interpretata ad esempio dalla Dalla Rizza in Sud America già nel 1922), in questa rapida ricognizione, anche se esplorato per ragioni di tempo purtroppo solo *en passant*, è emerso quale

---

[46] Vice, *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai ha ottenuto un vivo successo*, «Il Messaggero», 23 marzo 1941.

[47] L[udovico] F[erdinando] Lunghi, *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «La voce d'Italia», 23 marzo 1941.

campo d'indagine particolarmente interessante quello delle recensioni stilate da critici 'minori' operanti in ambito provinciale, quasi sempre intellettuali di formazione letteraria che tuttavia, rispetto alla critica militante accreditata, a volte forniscono particolari tecnici di una certa rilevanza e nondimeno più righe ai singoli cantanti. Un atteggiamento questo che rivela la sovrapposizione tra tipologie di scritti differenti, tra recensione vera e propria e cronaca musicale di vecchio stampo. In generale quindi, come già detto, dalle numerose e varie fonti storiche che si offrono agli esperti e agli appassionati d'opera che vogliano inoltrarsi nello studio di *Giulietta e Romeo*, emerge il poco spazio assegnato da parte dei critici alle caratteristiche tecnico-esecutive delle interpreti storiche di Giulietta. Le informazioni più rilevanti sulle interpreti femminili e sulla loro vocalità si ricavano invece più facilmente da autobiografie, biografie postume approntate da cantanti e melomani e ovviamente dall'analisi delle incisioni sonore ancora oggi disponibili. Da parte dei grandi nomi della critica la vocalità su cui è indispensabile concentrarsi risulta quindi essere quella espressa dalla partitura; una vocalità astratta che quindi può prescindere dall'esecuzione ma che diviene oggetto di estesi e pur interessantissimi esempi di recensioni anche nel caso specifico di *Giulietta e Romeo*.

Allargando lo sguardo sul più vasto panorama operistico emergono almeno due aspetti che potrebbero essere oggetto di ulteriori analisi: la critica sembra dedicare maggiore spazio alle interpreti femminili sulle quali esiste già una discreta quantità di informazioni, nonché concentrare l'attenzione su opere per le quali il pubblico nutre già simpatia. Non è di poca rilevanza il fatto che le prime interpretazioni delle opere di Zandonai siano affidate a cantanti piuttosto giovani. Ci si pone in ultimo un interrogativo: esiste una reale differenza tra l'approccio critico alla vocalità maschile rispetto a quello alla vocalità femminile? La risposta ovviamente necessita di ulteriori approfondimenti sulle fonti. Come ha acutamente sottolineato Adriana Guarnieri in occasione del Convegno zandonaiano a cui fa capo il presente lavoro, non bisogna sottovalutare il fatto che il titolo dato dall'autore alla propria opera non è *Romeo e Giulietta* bensì *Giulietta e Romeo.*