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

Mariateresa Storino

Oggetto di propaganda o scambio culturale? *Giulietta e Romeo* di Zandonai nel Terzo Reich

Abstract: Berlin, April 26, 1941: Riccardo Zandonai's *Giulietta e Romeo* is staged at the Deutsche Opernhaus as part of the *Italienische Opernfestwoche*, within the framework of cultural exchange between the two allied nations – Italy and Germany. Italian and German journalists agree in expressing the enthusiastic reception of the opera. This is not the first time Zandonai's *Giulietta e Romeo* appears on the German stage. On April 10, 1927, the opera had already been performed at the Landeshauptstadt Theater in Mainz, and even earlier, the score with a German text had been published by Ricordi. However, the context of 1941 is quite different from the atmosphere of the 1920s, and the choice by the Teatro dell'Opera di Roma to present a 'classic' by Zandonai, which inevitably would have linked the German audience to the Shakespearean tragedy regardless of the actual sources of the libretto, could not have been solely driven by artistic reasons. By examining the German critical reception of *Giulietta e Romeo*, we will investigate the role played by Zandonai's opera in the context of Nazi cultural policy: was it a subject of propaganda or cultural exchange?

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo*, 1941, critical reception, third reich's culture.

Il 26 aprile 1941 *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai viene rappresentata al Deutschen Opernhaus di Berlino all'interno della *Italienische Opernfestwoche* (20-27 aprile) nell'ambito delle relazioni culturali tra le due nazioni alleate – Italia e Germania. Della settimana italiana a Berlino furono protagonisti gli artisti e il personale del Teatro Reale dell'Opera di Roma, teatro che, a sua volta, dal 4 al 9 marzo aveva ospitato la Staatsoper di Berlino.

La mutua ospitalità era la conseguenza dell'asse Roma-Berlino, instauratosi nel 1936 (e poi rafforzatosi con il Patto d'acciaio nel 1939), che, oltre ad azioni belligeranti congiunte, prevedeva una reciproca conoscenza culturale: per favorire le relazioni bilaterali erano stati intensificati gli scambi nel campo del teatro e della musica. Il legame tra i due paesi si era ulteriormente consolidato con il *Kulturabkommen* del 23 novembre 1938,

un accordo finalizzato a creare un fondamento storico e artistico comune ad Italia e Germania, inteso come espressione dell'ideologia al potere[1]. Questo obiettivo aveva favorito e favoriva la messa in scena su territorio tedesco di quella parte del repertorio operistico italiano che rispondeva ad alcuni principi, *in primis* la presenza di trame in sintonia con la politica culturale tedesca realizzate musicalmente all'insegna della «modernità temperata», così come Hitler aveva richiesto nel suo discorso al Congresso di Norimberga nel 1933[2]. Con l'inasprirsi della guerra, ai dettami del Reich si era allineata la crescente richiesta da parte del pubblico – indistintamente italiano e tedesco – di un teatro d'evasione che in Germania favorì la ripresa di opere di Donizetti e Rossini, accanto alla presenza ormai costante di opere della Giovine scuola (Mascagni, Leoncavallo, Puccini) e ovviamente di Verdi. A completare il quadro dei fattori determinanti la scelta dei titoli da rappresentare, l'incidenza delle relazioni politiche internazionali: prediligere opere di paesi alleati, vietare la messa in scena non solo di opere di autori ebrei ma anche del nemico (prima francese e poi russo)[3].

In un annuncio del 13 novembre 1940 dell'«Innsbrucker Nachrichten», organo di stampa della NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei - Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori), si legge il programma della settimana dell'opera italiana a Berlino affidata al Teatro Reale dell'Opera di Roma: *Guillaume Tell* di Rossini, *La sonnambula* di Bellini, *Un ballo in maschera* di Verdi, *Giulietta e Romeo* (citata come *Romeo und Julia*[4]) di Zandonai, il balletto *La Giara* di Casella[5]. Sulla prevista messa in scena di *Giulietta e Romeo* si esprime anche Zandonai in una lettera a Casa Ricordi del 14 febbraio 1941:

---

[1] Sulle ricadute dell'accordo firmato il 23 novembre 1938 sulla vita culturale italiana e tedesca cfr. J. Petersen, *L'accordo culturale tra l'Italia e la Germania del 23 novembre 1938*, in *Fascismo e nazionalsocialismo*, a cura di K.D. Bracher, L. Valiani, Bologna 1986, pp. 331-387. Già prima del *Kulturabkommen* Joseph Goebbels aveva sostenuto la fondazione di una «Associazione della stampa italo-tedesca» con l'obiettivo di intensificare gli scambi culturali e Galeazzo Ciano aveva manifestato la volontà di stipulare un accordo con la Germania a difesa della «sacra eredità della cultura europea». Ivi, pp. 337 e 344.

[2] L. Lorusso, *Orfeo al servizio del Führer. Totalitarismo e musica nella Germania del Terzo Reich*, Palermo 2008, p. 67.

[3] La bibliografia dedicata a questo tema è sterminata. Ci limitiamo a segnalare un classico della letteratura musicologica: E. Levi, *Music in the Third Reich*, New York 1994.

[4] Sulla questione dell'inversione dei nomi dei personaggi nel titolo in tedesco vedi sotto.

[5] «Innsbrucker Nachrichten», 87. Jahrgang, 13. November 1940, p. 7. Il programma del Teatro Reale dell'Opera di Roma a Berlino era anticipato dall'annuncio del programma che la Staatsoper di Berlino avrebbe eseguito a Roma nel marzo del 1941.

> Cari amici – prendo nota di quanto comunica il vostro rappresentante di Lipsia e vi assicuro che in fondo non mi dispiace che la mia presentazione alla Staatsoper avvenga con Giulietta, anziché con Farsa amorosa, per molte ragioni intuitive non escluso il momento che attraversiamo. Quindi tutti d'accordo. Speriamo che gli eventi – che a primavera inevitabilmente avranno il loro massimo sviluppo – non impediscano a Giulietta la sua comparsa in Germania. Ma questo non dipende certo dalla buona volontà nostra o del Teatro Reale e quindi rimettiamoci al destino ed alla fortuna[6].

A distanza di qualche mese e in prossimità dell'evento, «Signale für die musikalische Welt» del 2 aprile 1941 annuncia un diverso programma e delle opere citate dall'«Innsbrucker Nachrichten» in novembre si confermano solo tre titoli: *Un ballo in maschera* di Verdi, *Giulietta e Romeo* di Zandonai e il balletto di Casella. Il *Guillaume Tell* fu sostituito dall'*Italiana in Algeri*, *La sonnambula* da *Norma*; a queste si aggiunsero *L'elisir d'amore* di Donizetti, *La fanciulla del West* di Puccini e *Falstaff* di Verdi[7]. Il cambio del piano originario potrebbe essere messo in relazione con la stagione del Teatro Reale dell'Opera che proprio nel 1940-41 (da dicembre ad aprile) aveva messo in scena *Norma*, *L'elisir d'amore*, *La fanciulla del West*, *Giulietta e Romeo*. Il *Falstaff* invece era andato in scena nella stagione precedente e *L'Italiana in Algeri* sarebbe stata rappresentata nella stagione successiva[8]. Riguardo al balletto di Casella, anch'esso apparteneva alla stagione 1939-40. A questo già nutrito programma si aggiungerà il balletto di Ottorino Respighi *La boutique fantasque* (*La bottega fantastica*, *Die Zauberladen*, 1918), frutto di un'elaborazione di alcuni brani dei *Pechés de vieillesse* di Rossini[9].

Se dal confronto con la stagione operistica del Teatro Reale dell'Opera risulta evidente che la scelta dei titoli potrebbe essere scaturita da esigenze pratiche – portare sulla scena tedesca opere che il Teatro aveva in programma nella stagione corrente o appena trascorsa non solo rispondeva a questioni di economia ma garantiva anche un "prodotto" già sperimentato –, cause concomitanti potrebbero aver contribuito ad una variazione dei titoli da

---

[6] Lettera di R. Zandonai a R. Valcarenghi e A. Colombo datata Pesaro, 14 febbraio 1941, *ERZ* 3287M.

[7] «Signale für die musikalische Welt», 99. Jahrgang, Nr. 13/14, 2. April 1941, p. 138.

[8] La sostituzione del *Guillaume Tell* con *L'Italiana in Algeri* potrebbe essere stata determinata anche dalla trama dell'opera che mal si adattava al particolare momento storico, così come non è da escludere l'influenza delle vicende legate alla Campagna del Nordafrica.

[9] I due balletti furono eseguiti in coppia a due opere: *La giara* con *L'elisir d'amore* (22 aprile), *La boutique fantasque* con *La fanciulla del West* (23 aprile).

rappresentare. Il teatro italiano, così come quello tedesco, era sottoposto ad un organismo di controllo/censura; la scelta di opere già eseguite nel Teatro Reale dell'Opera garantiva la liceità della stessa poiché il governo tedesco, dati i rapporti di alleanza tra le due nazioni, non avrebbe dovuto esercitare un'ulteriore azione censoria. È pur vero che, come evidenziato da tempo dagli studiosi, la farraginosa macchina burocratica tedesca di controllo delle attività culturali e la rivalità tra i responsabili impedì al Terzo Reich l'istituzione di un sistema davvero autoritario, così come nell'Italia fascista non mancarono anomalie nella messa in scena delle opere dei compositori proscritti[10].

La rappresentazione di *Giulietta e Romeo* è fissata per la penultima serata dell'*Italienische Opernfestwoche*: il 26 aprile. (Verdi funge da cornice a questo festival: in apertura *Un ballo in maschera*, in chiusura il *Falstaff*.) Interpreti, direzione, scene e costumi sono i medesimi della messa in scena di *Giulietta e Romeo* al Teatro Reale dell'Opera (22, 25, 30 marzo, 1° aprile 1941)[11]. Alla direzione Vincenzo Bellezza; regista Guido Salvini; scene e costumi di Cipriano Efisio Oppo; direttore del coro Giuseppe Conca. Interpreti principali: Magda Olivero (Giulietta), Alessandro Ziliani (Romeo), Maria Huder (Isabella), Luigi Borgonovo (Tebaldo), Francesco Albanese (Il cantatore). Al pari delle rappresentazioni della Staatsoper di Berlino su suolo italiano che si erano svolte in «un'atmosfera di caloroso entusiasmo», davanti «ad un pubblico numerosissimo tra cui le principali autorità italo-tedesche della capitale»[12], anche la stagione italiana a Berlino ebbe luogo in un clima di «vero entusiasmo» e ottenne un «successo vibrante e caloroso»[13].

L'evento è di tale portata da richiedere la predisposizione di un volume di presentazione in tedesco curato da Giuseppe Maria Viti: *Festspiele des Kgl.*

---

[10] Per una sintesi della complessa organizzazione delle istituzioni tedesche incaricate di sorvegliare le scelte musicali in linea con la politica culturale del Terzo Reich si veda Lorusso 2008, pp. 67-98. Sullo stato dell'arte musicale nel ventennio fascista restano fondamentali i testi di H. Sachs, *Music in Fascist Italy*, London 1987 (edizione italiana Milano 1995), e di F. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984.

[11] A differenza di quanto riportato sul sito dell'Archivio storico dell'Opera di Roma (https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_opera/giulietta-e-romeo-1940-41), Alberto Petrolli indica 5 rappresentazioni: 22, 25, 30 marzo, 4 e 27 aprile. Cfr. A. Petrolli, *Zandonai musicista*, vol. II: *Esecuzioni*, Rovereto (TN) 1999, p. 213.

[12] «Musica d'oggi», marzo 1941, p. 86. Dal 4 al 9 marzo la Staatsoper di Berlino, ospite a Roma, aveva eseguito l'*Orfeo* di Gluck, il *Fidelio* di Beethoven, *Il ratto dal serraglio* di Mozart, *Il cavaliere della rosa* di Strauss, *I maestri cantori di Norimberga* di Wagner, più un concerto vocale-strumentale diretto da Herbert von Karajan con musiche di Beethoven, Locatelli, Weber, Pfitzner, Strauss.

[13] «Musica d'oggi», maggio 1941, p. 147.

FESTSPIELE
DES
KGL.OPERNTHEATERS ZV ROM
IN DER
BERLINER STAATSOPER

BERLIN, APRIL 1941

Fig. 1. Frontespizio del volume *Festspiele des Kgl. Operntheaters zu Rom in der Berliner Staatsoper. Berlin, April 1941.*

Operntheaters zu Rom in der Berliner Staatsoper (Fig. 1). A premessa del testo, uno scritto del famigerato ministro della cultura popolare Alessandro Pavolini (*Italienisch-deutscher musikalischer Austausch*), seguito da una storia del Teatro Reale dell'Opera di Mario Rinaldi (*Das "Teatro Reale dell'Opera" in seiner historisch-geistigen Entwicklung als bedeutendstes Theater Roms*) e da un excursus sull'opera italiana di Andrea della Corte (*Die italienische Oper im Wandel der Zeit*). All'elenco delle rappresentazioni e degli artisti coinvolti e alle sinossi delle opere si accompagnava un corposo apparato di immagini, comprensivo dei ritratti di Vittorio Emanuele III, del Duce, del principe Gian Giacomo Borghese (governatore di Roma e presidente del Teatro Reale), di Francesco Dentice di Accadia (intendente generale del Teatro Reale), dei principali protagonisti della settimana, nonché la riproduzione di alcuni bozzetti di scena (Fig. 2)[14].

L'arrivo della compagnia a Berlino è tema del Giornale Luce del 15 maggio 1941[15]. Il cinegiornale ricostruisce alcuni momenti dell'esperienza ber-

[14] *Festspiele des Kgl. Operntheaters zu Rom in der Berliner Staatsoper. Berlin, April 1941*, a cura di G.M. Viti, Roma 1941.

[15] Giornale Luce, *Berlino - L'arrivo del complesso artistico del teatro Reale dell'Opera di Roma*, 15 maggio 1941, C / C0144 in https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000015814/2/berlino-l-arrivo-del-complesso-artistico-del-teatro-reale-opera-roma.html?startPage=0&jsonVal={%22j-

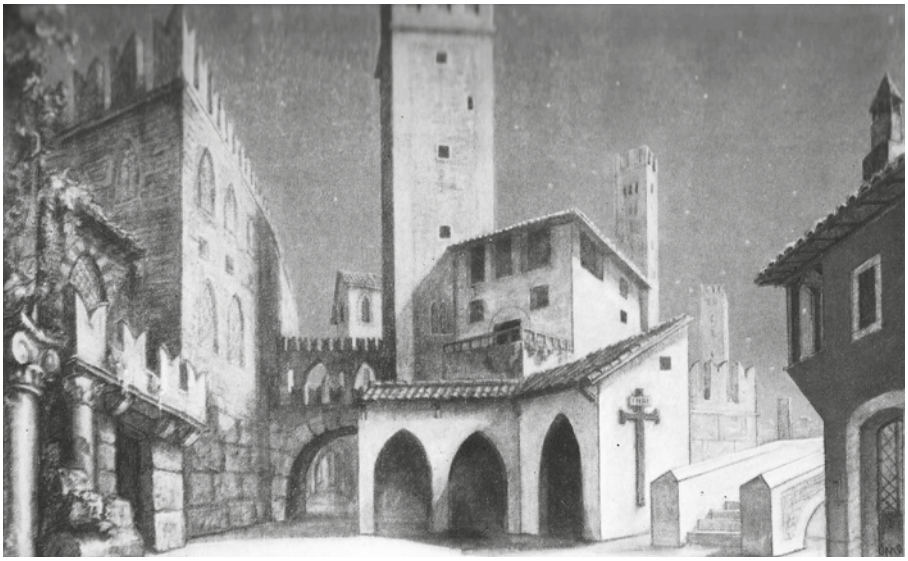

Fig. 2. «Bühnenbild für den ersten Akt der Oper "Romeo und Julia". Gemalt von Cipriano Efisio Oppo». In *Festspiele des Kgl. Operntheaters* 1941, s.n.

linese: 530 tra artisti e personale del Teatro Reale dell'Opera, tra cui celebri star come Beniamino Gigli e il direttore d'orchestra Tullio Serafin. Ad inizio resoconto emerge in primo piano l'indicazione "Scambi culturali dell'asse". Le riprese ritraggono l'arrivo del treno in stazione; l'incontro dei dirigenti dei due teatri; primi piani di Gigli, Serafin e del soprano Margherita Carosio, accanto ad altri cantanti della compagnia; Gigli e Carosio in camerino nella fase preparatoria all'esibizione. Lo spostamento di un numero così nutrito di artisti e personale aveva richiesto la pubblicazione e la distribuzione alla compagnia del Teatro di un dettagliato «Libretto di istruzioni» di 18 pagine contenente informazioni sugli orari del viaggio in treno, sul pernottamento nei vari alberghi di Berlino – definito sulla base del ruolo detenuto all'interno della compagnia –, sul consumo dei pasti, sugli spostamenti e perfino sui costi di affrancatura di lettere e cartoline per l'Italia (Fig. 3).

A seconda dello spazio riservato alla cultura e della cadenza di pubblicazione dei giornali, le recensioni sull'opera di Zandonai occupano sezioni a sé stanti, autonome, o vengono inserite all'interno di commenti generali

sonVal%22:{%22query%22:[%22Berlino%20l%27arrivo%20del%20complesso%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}} (ultima consultazione: 27/10/2023).

TEATRO REALE DELL'OPERA
RAPPRESENTAZIONI STRAORDINARIE
ALL'OPERA DI STATO DI BERLINO
15 - 30 APRILE 1941 - XIX
Libretto di istruzioni
Sig. Pastorelli Giuseppe
prenderà posto nel I Treno
scompartimento n. 214
carrozza letto - posto n.
Alloggerà all'Albergo
Centrale

Fig. 3. Frontespizio del Libretto di istruzioni destinato a Giuseppe Pastorelli, violinista dell'orchestra del Teatro Reale dell'Opera di Roma. © Collezione privata.

sull'intera settimana. L'importanza dello scambio culturale tra i due paesi è tale da impegnare per più giorni sia la stampa italiana sia quella tedesca. «Il Messaggero», «La Stampa», «Il Lavoro fascista», «Musica d'oggi» pubblicano resoconti sugli eventi, spesso riecheggiando l'uno le parole dell'altro o persino quanto appare sulla stampa tedesca. La stampa tedesca, dai giornali locali berlinesi («Berliner Illustrierte Nachtausgabe», «Berliner Lokalanzeigen», «Süd-Berlin») alle riviste di altre città («Frankfurter Zeitung», «Kölnische Zeitung», «Dresdner Neueste Nachrichten» ecc.), profonde particolare interesse nella cultura musicale del paese alleato, proponendone una lettura ovviamente piegata alle direttive del regime e a fini propagandistici: dalle parole di elogio sulla tradizione operistica italiana e sull'interpretazione degli artisti coinvolti nella segnalazione della presenza di esponenti politici dei due paesi e agli ultimi 'gloriosi' successi sui campi di battaglia. Le disposizioni del 1937 del ministro della propaganda Joseph Goebbels avevano bandito dalla critica il giudizio sulla qualità estetica dei lavori artistici; i giornalisti dovevano limitarsi a dare informazioni e ad esprimere il contenuto delle opere. Nonostante il divieto di un esplicito giudizio estetico, da alcune recensioni traspaiono comunque elementi che, secondo la visione dei critici tedeschi, caratterizzano l'opera di Zandonai e definiscono lo stile del compositore rispetto ai suoi predecessori.

La rassegna stampa tedesca dedicata a *Giulietta e Romeo* è diversificata, da brevi trafiletti ad ampie descrizioni che si leggono sia a ridosso dell'evento sui principali quotidiani (vedi *supra*) sia nei mesi a venire su riviste specificamente musicali (per esempio la «Zeitschrift für Musik»)[16].

Il musicologo Fritz Brust recensisce *Giulietta e Romeo* per la «Kölnische Zeitung»:

> Dopo il verismo pucciniano e l'opera buffa di Rossini [il riferimento è alla *Fanciulla del West* e all'*Italiana in Algeri*], […] è seguita la tragedia musicale "Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai. Questa ha dato un tono completamente nuovo alla serie di eventi. Zandonai, allievo di Mascagni e oggi un forte cinquantenne, è già stato notato a Berlino con "La Farsa Amorosa"[17]. In qualità di direttore ospite, l'eccellente musicista è noto da tempo anche nelle stazioni radiofoniche. La linea compositiva di Zandonai corre grosso modo al culmine del volgere del secolo. Ha una vena inconfondibilmente drammatica, ma non nel senso dello stile di Puccini che unisce gli opposti così da vicino ed enfatizza la musica d'ambiente, e il cui linguaggio lo ha comunque fortemente influenzato. Piuttosto, le sue tensioni musicali vanno ben oltre l'illustrativo e mirano ad una musica scenica espressiva. Se si sintetizzano le impressioni di "Giulietta e Romeo", si può descrivere l'opera come un'opera lirica il cui principio canoro comprende non solo le voci umane, ma anche l'orchestra. […] Una delle caratteristiche più positive di questa partitura è soprattutto il colore orchestrale sfaccettato, da delicati accenni pastello ad uno di ordine forte e denso. I colori cambiano sempre, sempre scelti in modo appropriato, sempre convincenti[18].

---

[16] Per un elenco si veda D. Cescotti, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, Lucca 1999, p. 204. All'elenco proposto dallo studioso si aggiungono: «Innsbrucker Nachrichten», 87. Jahrgang, 13. November 1940, p. 7; «Signale für die musikalische Welt», 99. Jahrgang, Nr. 13/14, 2. April 1941, p. 138; Nr. 17/18, 30. April 1941, pp. 157-159; «Frankfurter Zeitung», 85. Jahrgang, Nr. 227, 6. Mai 1941, p. 1; «Frankfurter Zeitung», 85. Jahrgang, Nr. 229, 7. Mai 1941, p. 1; «Zeitschrift für Musik», 108. Jahrgang, Heft 6, Juni 1941, pp. 375-377.

[17] Brust si riferisce probabilmente al progetto di messa in scena de *La farsa amorosa* in edizione tedesca fissata per il 22 febbraio 1941 alla Deutsche Opernhaus di Berlino, che avrebbe dovuto far seguito all'esecuzione andata in scena alla Staatsoper di Lipsia a metà febbraio. A causa dello stato di salute di Willi Domgraf-Fassbender, interprete del ruolo di Don Ferrante, l'opera fu rinviata alla stagione successiva e sarà sul palco berlinese il 17 dicembre 1941. Cfr. lettera di R. Valcarenghi e A. Colombo a Zandonai datata [Milano,] 13 febbraio 1941, *ERZ* 3285M.

[18] «Nach dem Verismus Puccinis und der Buffo-Oper Rossinis folgte […] die musikalische Tragödie „Julia und Romeo" von Riccardo Zandonai. Damit wurde in der Reihe der Veranstaltungen wieder ein ganz neuer Ton angeschlagen. Zandonai, ein Schüler Mascagnis und heute ein starker Fünfziger, ist mit „La Farsa Amorosa" von Berlin bereits in Aussicht genommen. Als

Nel prosieguo dell'articolo, oltre al classico e dovuto commento sull'interpretazione dell'opera, il giornalista si esprime in termini particolarmente elogiativi su alcuni numeri – il Gioco del torchio (II atto), «Done, piansí, ché Amor pianse in segreto» del Cantatore (III atto) –, esalta la «creatività personale» che Zandonai riversa nell'intermezzo orchestrale del terzo atto (la Cavalcata di Romeo) e definisce i cori maschili «potenti e fluenti […] eccellenti organi di sviluppo drammatico»[19].

Dopo due giorni dall'articolo di Brust, il caporedattore di «Signale für di musikalische Welt» Richard Ohlekopf offre uno sguardo sull'intera settimana dell'opera italiana a Berlino. Sebbene lo spazio da dedicare a *Giulietta e Romeo* sia ridotto rispetto alle due mezze colonne a disposizione di Brust, nella sinteticità del suo commento il critico traccia gli aspetti essenziali dell'opera. Ohlekopf loda gli ospiti romani che hanno introdotto questo lavoro serio al pubblico con «un approccio artistico che enfatizza la vocalità, l'italianità e il dramma romantico» («in einer künstlerischen Auffassung, die Vokalität, Italienität und romantische Dramatik in den Vordergrund rückt»); mette in rilievo il fascino sonoro della strumentazione; valuta il linguaggio di Zandonai in linea con la tradizione italiana ma caratterizzato da «una certa incertezza stilistica, qui ancora alle prese con l'influenza di Verdi e Wagner […], ma un talento forte che si esprime musicalmente in modo creativo»[20]. Prosegue con elogi sull'intero cast e sui cori che definisce «eccellenti» («überragend»)[21].

Nel giugno 1941 Fritz Stege[22] esprime la propria opinione sulla «Zeit-

---

Gastdirigenten kennt man den hervorragenden Musiker seit einiger Zeit auch in den Sendern. Die Kompositionslinie Zandonais verläuft ungefähr in der Höhe der Jahrhundertwende. Er hat eine unverkennbar dramatische Ader, aber nicht im Sinne der die Gegensätze so enganeinander rückende und die Milieumusik betonende Art Puccinis, von dem er gleichwohl in der Sprache stark beinflußt ist. Seine musikalischen Spannungen gehen vielmehr über die illustrativen weit hinaus und erstreben szenische Ausdruckmusik. Faßt man die Eindrücke von „Julia und Romeo" zusammen, so darf man das Werk als eine Oper bezeichnen, deren Gesangsprinzip nicht nur die menschlichen Stimmen, sondern auch das Orchester einschließt. […] Gerade das vielseitige Orchesterkolorit vom zartpastellartigen Andeuten bis zum schweren, dicken Auftrag ist eines der positivsten Merkmale dieser Partitur. Die Farben sind immer wechselnd, immer passend gewählt, immer überzeugend». F. Brust, *„Julia und Romeo" von Zandonai*, «Kölnische Zeitung», Nr. 213, 28. April 1941, p. 2. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono della scrivente.

[19] «Die machtvoll flutenden Männerchöre waren mit lebendiger Anteilnahme gleichzeitig wieder hervorragende Organe dramatischer Entwicklung». *Ibidem*.

[20] «Eine gewisse Stilunsicherheit hier noch das Ringen mit dem Einfluß Verdis und Wagners […] aber eine starke Begabung, die sich musikalisch schöpferisch auslebt». R. Ohlekopf, *Römisches Gastspiel*, «Signale für die musikalische Welt», 99. Jahrgang, Nr. 17/18, 30. April 1941, pp. 157-159: 158.

[21] Ivi, p. 159.

[22] Fritz Stege fu consulente musicale della *Deutschvölkische Freiheitsbewegung*, un'organizzazione politica che più tardi si unirà al partito nazista. Stretto collaboratore di Alfred Heuss

schrift für Musik» (erede dal 1920 della «Neue Zeitschrift für Musik» fondata da Schumann):

> Nella penultima serata ancora una novità degli artisti ospiti: l'opera contemporanea "Giulietta e Romeo" nella creazione dell'allievo di Mascagni Riccardo Zandonai, a noi ancora sconosciuta. Dal soggetto shakespeariano sono tratti momenti drammatici, in cui gli individui emergono per la prima volta in modo significativo dallo sfondo popolare delle grandi scene corali. L'intrinseco valore creativo di Zandonai si rivela non tanto nel lirismo ampio, bello e mai superficiale come nella scena del balcone, che offre materiale leitmotivico, quanto nella forza del movimento ricco di contrasto dei cori armonicamente interessanti, eccellenti per tecnica di scrittura, nei colori strumentali, nei forti impulsi drammatici. Lo stile musicale è in gran parte determinato dalla linea vocale, il trattamento della voce è esemplare e degno di imitazione[23].

Da un confronto tra gli estratti delle recensioni di Brust, Ohlekopf e Stege emergono delle analogie: oltre all'apprezzamento condiviso della Cavalcata di Romeo (inevitabile il parallelo che il pubblico realizzò con la Cavalcata delle Valchirie di Wagner), in *Giulietta e Romeo* si riconosce l'importanza dei cori nello svolgimento del dramma[24], la ricchezza del colore strumentale, il legame con la grande tradizione melodrammatica italiana (Verdi ma anche Puccini) e l'affinità con Wagner; si apprezza inoltre l'intensità del dramma nel suo rivestimento musicale. Alla stregua di Brust, Ohlekopf riconosce la

---

(caporedattore della «Zeitschrift für Musik» dal 1929), Stege dichiarò sempre apertamente la sua affiliazione politica. La «Zeitschrift für Musik» era strettamente alleata al regime al punto da essere definita come l'organo di espressione dei valori *völkisch* nella battaglia contro l'«atonal Internationale». Cfr. Levi 1994, pp. 11-12.

[23] «Am vorletzten Abend wieder ein neuer Wesenszug des Gastspiels: die zeitgenössische Oper in der bei uns noch unbekannten Schöpfung des Mascagni-Schülers *Riccardo Zandonai* „Julia und Romeo". Dem Shakespeare-Stoff sind konzentrierte dramatische Momente abgewonnen, wobei sich die Einzelpersonen bezeichnenderweise erst aus dem völkischen Untergrund der groß angelegten Chorszenen ablösen. Zandonais schöpferischer Eigenwert offenbart sich weniger in der breiten, schöngeschwungenen, niemals oberflächlichen Lyrik wie in der Balkonszene, die leitmotivisches Material liefert, sondern in der kontrastreichen Bewegungskraft der harmonisch interessanten, stimmführungstechnisch ausgezeichneten Chöre, in den Instrumentalfarben, in den starken dramatischen Impulsen. Der musikalische Stil wird von der gesanglichen Linie weitgehend bestimmt, die Behandlung der Singstimme ist vorbildlich und nachahmenswert». F. Stege, *Berliner Musik*, «Zeitschrift für Musik», 108. Jahrgang, Heft 6, Juni 1941, pp. 375-377: 376.

[24] Sul favore incontrato dai cori nella critica tedesca riferisce Alfred Brüggemann: «La critica […] sottolinea l'importanza dei cori che dànno a tutta l'azione uno sfondo che, in Germania, il paese dei cori per eccellenza, trova sempre un'eco di simpatica comprensione». A. Brüggemann, *Lettera dalla Germania*, «Musica d'oggi», XXIII, nr. VII, luglio 1941, pp. 211-216: 216.

continuità linguistica di Zandonai con i suoi predecessori ma arricchisce questo aspetto di un dettaglio di non poco conto: un'incertezza stilistica dovuta all'influenza di Verdi e Wagner.

I tratti che si ricavano da queste recensioni rievocano quanto era stato già sottolineato da diversi critici italiani all'epoca della prima esecuzione di *Giulietta e Romeo* al Teatro Costanzi di Roma il 14 febbraio 1922, una prima che aveva impegnato la stampa in lunghe disquisizioni tra giudizi sferzanti e lodi incontenibili. Se Alberto Gasco aveva definito Zandonai un maestro che «signoreggia la compagine orchestrale e se ne serve a meraviglia», sottolineando la presenza nell'opera di una «strumentazione elaborata, armonizzazione saporosa, contrasti vividi, aspri talora»[25], Bruno Barilli aveva interpretato le «qualità di colorista» – riconosciute in un'accezione positiva dai sostenitori del compositore – come «del tutto esteriori e quindi ordinarii e banali» e giudicato la Cavalcata come un «brano molto rumoroso, poco originale, probabilmente bolso»[26]. Sull'eredità linguistica si era soffermato anche Francesco Paolo Mulé in una sezione dedicata specificamente a "Il valore estetico dell'opera". Da Wagner, scrive Mulé, Zandonai aveva appreso «l'intenzione d'un recitativo sempre aderente al libretto e […] il valore drammatico dell'orchestra»; questi stessi elementi tuttavia erano già presenti nell'*Otello* e nel *Falstaff* di Verdi. L'incertezza stilistica – o per essere più precisi – l'incoerenza stilistica nasceva, secondo Mulé, negli episodi dell'opera in cui Zandonai aveva rivolto il suo sguardo «più lontano nella produzione del Verdi: fino alla ricostruzione di certe forme che il maestro immortale attuò nel giro di tempo in cui gli uscivan di mano opere sullo stampo de *La forza del destino* e che poi abbandonò a poco a poco per non tornarvi mai più». Zandonai aveva cercato di riunire in un tutto organico istanze linguistiche di fatto inconciliabili, mostrando un «non so che di vacillamento, non so che di perplessità che fa ondeggiare lo scrittore fra due tendenze che – pure essendosi verificate nello stesso musicista, il Verdi – sono fra loro antitetiche: *La forza del destino*, l'*Otello* e il *Falstaff* recano sì il segno indelebile dello stesso creatore, ma la prima opera, in quanto organismo drammatico, fu dalle altre definitivamente oltrepassata»[27].

Pur composta un ventennio prima, musicalmente *Giulietta e Romeo* si allineava con le richieste del pubblico tedesco dell'epoca, rispondeva alla

---

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

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

[27] F.P. Mulè, *La prima della GeR. Un avvenimento d'arte al Costanzi. Le impressioni della serata*, «Il Mondo», 16 febbraio 1922.

Weltanschauung nazionalsocialista. Già il libretto era argomento caro ai tedeschi. Sebbene Arturo Rossato si fosse ispirato alla tradizione letteraria italiana (alle novelle di Luigi Da Porto, Matteo Bandello e Berto Barbarani)[28] più che a Shakespeare, per il pubblico tedesco il legame evidente era con Shakespeare, in un momento in cui lo scrittore inglese, sebbene straniero e al pari di altri artisti stranieri, veniva sottoposto ad un processo di arianizzazione (Shakespeare era considerato un teutonico). Ed è proprio a Shakespeare che si riferisce Stege nella sua recensione sulla «Zeitschrift für Musik»: «Dal soggetto shakespeariano sono tratti momenti drammatici»[29]. La forza del riferimento a Shakespeare è tale che sui giornali tedeschi il titolo dell'opera si legge nelle due forme: *Julia und Romeo*, secondo l'originale zandonaiano, o *Romeo und Julia*, secondo la tragedia shakespeariana. L'inversione potrebbe anche dipendere dall'edizione tedesca dell'opera nella forma di spartito per canto e pianoforte che, a differenza dell'edizione italiana, reca l'originario titolo shakespeariano: «Romeo und Julia | Tragödie in drei Aufzügen»[30]. Difficile, tuttavia, sostenere questa ipotesi poiché la pubblicazione dello spartito in tedesco, datata 1924-25 (Casa Ricordi) ed utilizzata per la rappresentazione in lingua tedesca al Landeshauptstadt di Mainz il 10 aprile 1927, non era nota a Berlino. È lo stesso Zandonai in una lettera a Casa Ricordi a pochi giorni dalla messa in scena a Berlino ad informarci indirettamente sull'assenza di diffusione dello spartito in traduzione tedesca:

> Cari Amici – negli ultimi giorni della scorsa settimana fui a Roma dove ebbi occasione di udire dalla bocca di coloro che a Berlino presero parte alle esecuzioni della Compagnia del Reale, – De Pirro, Dentice, Bellezza, Tiby[31] ed altri – la conferma del vero e autentico successo di Giulietta. Pare che il pubblico tedesco si sia dichiarato completamente favorevole all'opera tanto che Bellezza e Tiby mi hanno comunicato l'intenzione dei dirigenti del teatro berlinese di riprendere Giulietta in tedesco a non lunga scadenza. Sarebbe quindi il caso che l'amico, Dott. Pagano, vostro rappresentante in Germania,

[28] Per le fonti letterarie del libretto si veda A. Guarnieri Corazzol, *La tragedia* Giulietta e Romeo *di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione*, in *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di Romeo e Giulietta*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 aprile 2018) a cura di M.I. Biggi, M. Girardi, Bari 2018, pp. 159-169.

[29] Vedi nota 23.

[30] Cescotti 1999, p. 193.

[31] Nicola De Pirro (1898-1979), direttore dell'Ispettorato del teatro; Francesco Dentice di Accadia (1873-1944), intendente generale del Teatro Reale dell'Opera di Roma; Vincenzo Bellezza (1888-1964), direttore d'orchestra; Ottavio Tiby (1891-1955), capo della II divisione della Direzione generale per il teatro e la musica.

> informasse quei dirigenti che una traduzione in tedesco di Giulietta esiste già, edita dalla vostra Casa; e questo perché sembra che quei signori più che altro si preoccupassero della traduzione tedesca dell'opera[32].

La storia di *Giulietta e Romeo* è un mito senza tempo: un amore contrastato che porta alla morte, con funzione redentrice per coloro che hanno determinato il tragico destino dei due innamorati. Le affinità dell'opera di Zandonai con *Tristan und Isolde* erano già state messe in evidenza nella prima esecuzione su suolo tedesco il 10 aprile 1927 a Mainz: sulla «Neue Badische Landeszeitung» si dichiarava che Zandonai aveva dato un'opera italiana da considerarsi come il parallelo italiano del *Tristano e Isotta*; si proseguiva nel constatare che il compositore portava avanti la tradizione di Puccini e che l'orchestra, pur avendo molte affinità con Wagner, non rinunciava però al modo tipicamente italiano di trattare il canto[33].

A prescindere da Shakespeare, le due figure di Giulietta e Romeo appartenevano alla letteratura tedesca: si pensi al successo crescente della novella di Gottfried Keller (1819-1890) *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*Romeo e Giulietta nel villaggio*) pubblicata nel 1856, in cui il mito si rinnova con la sua collocazione in un contesto rurale e prende vita da un avvenimento reale, a dimostrazione – come precisa lo stesso Keller nell'incipit della sua novella – di «quanto profondamente sia radicata nella vita umana ognuna delle favole su cui sono costruite le grandi opere antiche»[34]. Ed è proprio a Keller che si era ispirato Paul Kurzbach per la sua opera mai rappresentata *Junge Liebe* del 1932. Dalla tragedia di Shakespeare invece il giovane compositore Heinrich Sutermeister (allievo di Carl Orff) aveva tratto il libretto per la sua opera in due atti rappresentata il 13 aprile 1940 a Dresda, di cui si legge di una successiva rappresentazione a Brema sullo stesso numero di «Signale für di musikalische Welt» del 30 aprile 1941 in cui veniva recensita l'opera di Zandonai, con la quale – a parere dei tedeschi – sembrava condividere alcuni tratti

---

[32] Lettera di R. Zandonai a R. Valcarenghi e A. Colombo (Casa Ricordi) datata Pesaro, 8 maggio 1941, *ERZ* 3305M. L'opera non andrà in scena a Berlino bensì a Norimberga (ottobre-novembre 1941) e ad Hannover (aprile 1942). Petrolli 1999, p. 217. Sull'esecuzione di Norimberga si veda anche la lettera di R. Zandonai a Casa Ricordi datata Pesaro, 22 ottobre 1941, *ERZ* 3350M, e la lettera di R. Valcarenghi ed E. Clausetti a R. Zandonai datata [Milano,] 20 ottobre 1941, *ERZ* 3348M. La traduzione del libretto in tedesco era stata curata da Alfred Brüggemann, corrispondente dalla Germania per «Musica d'oggi», rivista sulla quale nel 1941 nella rubrica "Lettera dalla Germania" pubblicò un resoconto sui *Festspiele* berlinesi del Teatro Reale dell'Opera.

[33] Cit. in «Musica d'oggi», IX, 5, 1927, p. 159.

[34] G. Keller, *Romeo e Giulietta nel villaggio*, trad. it. di L. Mazzuchetti, Milano 2004, p. 11. Keller si era ispirato ad un fatto di cronaca riportato sulla «Zürcher Freitagszeitung» del 3 settembre 1847.

linguistici. A proposito di *Romeo und Julia* di Sutermeister il critico Gerhard Hellmers scriveva: «La vita spirituale di questa musica drammatica è resa più profonda dalla particolarità di numerosi cori, che, nel vivace corso dell'azione, richiamano il tragico destino dell'uomo da una distanza cosmico-mistica. Un'opera ricca di inventiva musicale ed espressività musico-drammatica, che fa attendere con impazienza ulteriori opere del giovane compositore»[35].

L'opera *Giulietta e Romeo* rispondeva – intrinsecamente – ad aspetti della politica culturale nazionalsocialista che derivavano dalla poetica personale di Zandonai. I nazionalsocialisti richiedevano un'arte capace di suscitare un'adesione emotiva, una musica di «modernità temperata» o di una modernità di superficie, come scrive Erik Levi a proposito del favore che incontrarono compositori come Werner Egk e Carl Orff[36]. Nel 1938, nel suo discorso sulla cultura a Norimberga, Hitler aveva sottolineato «la capacità senza rivali della musica di "catturare le emozioni e i sentimenti che muovono il nostro spirito". La musica deve rivelare "un mondo di sentimenti e umori", più che trasmettere una Weltanschauung»[37], e l'opera era una perfetta combinazione di arti in cui l'immediatezza emotiva era tangibile, senza interferenze di natura intellettuale.

Il 10 dicembre 1923 Zandonai aveva affermato di aver voluto creare un'opera da offrire ad una «moltitudine popolare», un'opera per molti e di successo, contro la tendenza del suo tempo di un teatro musicale d'avanguardia per l'élite[38]. Ma già a ridosso della prima di *Giulietta e Romeo* aveva definito la sua ultima partitura «semplice, spontanea, rapida, come semplice, spontaneo e rapido è l'amore di Giulietta e Romeo». A differenza della sua precedente produzione, il compositore dichiarava di aver rinunciato agli «acrobatismi strumentali», di aver scelto, appresi ormai i ferri del mestiere e «la dottrina

[35] «Das geistige Leben dieser dramatischen Musik wird vertieft durch die Eigenart zahlreicher Chöre, die aus kosmisch-mystischer Ferne das tragische Schicksal der Menschen in den lebendigen Ablauf der Handlung hineinruft. Ein Werk voll musikalischer Erfindungskraft und musikdramatischer Ausdruckskraft, das mit Spannung weiteren Arbeiten des jungen Komponisten entgegensehen läßt». G. Hellmers, *Musik im Reich und Ausland. Bremen. Sutermeister „Romeo und Julia"*, «Signale für die musikalische Welt», 99. Jahrgang, Nr. 17/18, 30. April 1941, p. 167. All'opera di Sutermeister fa riferimento anche Karl Holl nella sua recensione di *Giulietta e Romeo* di Zandonai; Holl riconosce al giovane compositore di aver conquistato una certa fama con *Romeo und Julia* ma ritiene improbabile che la sua realizzazione possa avere un successo duraturo al pari della creazione di Zandonai. K. Holl, *Abschluss des Gastspiels der römischen Oper*, «Frankfurter Zeitung», 85. Jahrgang, Nr. 215, 29. Aprile 1941, p. 2.

[36] Levi 1994, p. 191.

[37] G. Kreuzer, *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*, Cambridge 2014, p. 207.

[38] Cit. in Guarnieri Corazzol 2018, p. 159 nota 1.

strumentale e armonica degli stranieri», «di ricercare noi stessi, esprimere noi stessi, rievocare la nostra arte gloriosa, esaltare la nostra musica immortale, cantare con la nostra ugola privilegiata, gridare con il nostro cuore pulsante e generoso»; fino a confessare di essersi abbandonato ciecamente al suo animo, di essersi «immedesimato nella sublime passione dei giovanetti veronesi sino a gioire, a soffrire…»[39]. È Zandonai stesso a confessare di aver messo in atto un processo di semplificazione, privo di complicazioni intellettuali o esibizionismi tecnici, una scrittura che avrebbe consentito alle grandi masse di potersi accostare all'opera, rinverdendo quindi una delle funzioni dell'opera ottocentesca che le tendenze avanguardistiche novecentesche avevano messo a margine a favore della ricerca di nuove organizzazioni sonore.

Sono dichiarazioni di poetica che, sebbene scaturite da un diverso contesto politico-culturale, si rivelano perfettamente in sintonia con l'estetica nazionalsocialista – e ovviamente anche fascista – di un'opera per le masse. La «modernità temperata» (intesa in un'accezione negativa) di *Giulietta e Romeo* alla prima del 1922 aveva scatenato vivaci proteste dei modernisti in sala, a cui avevano fatto eco le parole di Bruno Barilli su «Il Tempo» di Roma: Barilli aveva scritto di «armonie fraintese, malsicure, rabberciate e sbilenche, […] [di] espedienti scaduti e venerabili del basso melodramma, quelli che nel linguaggio abulico degli impresari si chiamano gli *effetti teatrali*»[40], una protesta verso il linguaggio di Zandonai che appariva troppo legato al mondo melodrammatico a cavallo del Novecento e quindi logoro e stantio. Ma Zandonai ricercava una musica che comunicasse, che si inserisse in continuità con il passato, «una musica chiara, molto chiara», che seguisse le gloriose tradizioni italiane del melodramma modernizzandole[41].

Accanto a questo intento, il riecheggiare nella sua musica dello stile di Puccini, Verdi e Wagner costituiva una ricetta perfetta per il teatro tedesco nonché per Hitler, che prediligeva proprio questi tre autori (oltre all'operetta contemporanea) e che proclamava un teatro per il popolo, capace di emozionare (vedi *supra*).

Se la settimana dell'opera italiana a Berlino fu un evento eccezionale, tale risultò per la strumentalizzazione demagogica attuata a fini propagandistici da entrambi i paesi. L'opera italiana sul territorio tedesco, in particolare la Scuo-

---

[39] R. de Rensis, *Conversando con Zandonai – In attesa di "Giulietta e Romeo"*, «Il Messaggero», 31 gennaio 1922.

[40] Barilli 1922.

[41] A. Belli, *Ad una prova di "Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «Il Corriere d'Italia», 11 febbraio 1922.

la verista e Verdi, da tempo detenevano un ruolo di primo piano. Nel 1939 le rappresentazioni delle opere di Verdi erano state numericamente superiori a quelle di Wagner[42]; nel 1941, in occasione del quarantesimo anniversario della morte di Verdi, la Staatsoper di Monaco aveva celebrato la ricorrenza con un'intera settimana di eventi dedicati al compositore[43]. Al declino delle messe in scena delle opere wagneriane poteva certo aver contribuito il peggioramento delle condizioni economiche e la diminuzione delle forze artistiche, ma è pur vero che l'ammirazione verso Verdi aveva spinto i tedeschi a sottoporre il compositore ad un processo di arianizzazione. Per dimostrare l'arianità di Verdi erano state seguite tre direttrici: 1) esaltazione delle sue radici popolari (*völkisch*), manifeste nel suo ritiro nel mondo rurale e nella sua dedizione alla terra; 2) elogio per il suo impegno politico, interpretato come manifestazione di un artista patriota convinto al servizio della comunità; 3) riscoperta dei suoi legami con la cultura tedesca. Quest'ultima strada era sfociata in questioni razziali; seguendo la teoria della razza di Hans Friedrich Karl Günther, in Verdi si riconobbe l'etnia «Dinaric», ossia la combinazione tra i geni «nordisch» (occhi blu e capelli biondi, espressione di figura eroica e nobile) con i tratti «dinarisch» (alto e scuro delle regioni alpine del sud-est). L'attribuzione di questa etnia consentiva di accostare Verdi ai grandi compositori tedeschi quali Haydn, Mozart, Beethoven e Wagner o ai compositori stranieri ma rientranti nella medesima tipologia – Liszt e Chopin[44]. Nelle opere di Verdi si incarnava il patriottismo, si rappresentavano i conflitti umani senza tempo, le passioni sincere; perfino i caratteri moralmente discutibili (Otello, Violetta, Rigoletto) erano quegli esempi negativi la cui sorte rispondeva all'affermazione di una morale. Verdi era stato un realista, un compositore del popolo[45].

Nel linguaggio di Zandonai il rispetto della tradizione melodrammatica e, allo stesso tempo, la sua evoluzione in accordo con le istanze novecentesche ma senza le 'degenerazioni' dei compositori invisi ai regimi sono i tratti che rendono *Giulietta e Romeo* un esempio perfetto di creatività al servizio dell'ideologia politica. Sulla «Dresdner Neueste Nachrichten» del 28 aprile 1941, il critico Karl Laux sottolinea questi aspetti: «Zandonai è nato nel 1883. Né per età né per stile appartiene all'avanguardia musicale italiana. E non uno

[42] Kreuzer 2014, p. 204.

[43] Nel 1941 fu anche celebrato il 150° anniversario della morte di Mozart. Sulla strumentazione ideologica delle due ricorrenze si veda G. Prud'homme, *L'Anno verdiano et la Mozart-Jahr (1941). Célébrations musicales, mises en scène politiques et négociations identitaires*, «Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique», vol. 21, nr. 1, Spring 2020, pp. 75-92.

[44] Kreuzer 2014, cap. 5.

[45] Ivi, pp. 208-209.

dei problematici. Come, per esempio, Malipiero che ha un anno più di lui. Zandonai è assolutamente eclettico. Certo una mente creativa, un maestro di raro livello, un uomo dall'immaginazione sonora davvero inesauribile»[46]. Della specificità dello stile zandonaiano ancor più esemplificativa è la descrizione offerta da Andrea della Corte nel suo saggio *Die italienische Oper im Wandel der Zeit* approntato per la *Festspiele* di Berlino:

> Zandonai, allievo di Mascagni, e ancora Respighi hanno attribuito un valore sempre maggiore all'orchestra – citiamo qui solo quei musicisti le cui opere sono rappresentate a Berlino – ma, nonostante i crescenti mezzi di espressione teatrale, rimangono essenzialmente legati alla mentalità italiana. Certo le loro melodie non hanno quel carattere leggero che tanto caratterizza la musica italiana del XIX secolo. Ma attraverso questa innovazione partecipano al rinnovamento del gusto europeo iniziato alla fine del XIX secolo. Attraverso questi maestri lo sviluppo internazionale è stato incorporato nello sviluppo nazionale, un processo che ha avuto luogo anche in altre nazioni[47].

Descritto questo quadro, l'opera di Zandonai nel Terzo Reich si pone indistintamente sia come oggetto di propaganda sia come scambio culturale. Le due funzioni sono interconnesse; la politica culturale espressa dall'accordo tra Italia e Germania si era tradotta in una «mobilitazione totale per la lotta culturale, onde raggiungere le mete indicate dalla politica»: di politica culturale si discuteva nei termini di propaganda culturale[48]. Pur composta ad inizio anni Venti, *Giulietta e Romeo* presenta caratteristiche in linea con l'estetica nazionalsocialista; la scelta dei titoli da presentare alla settimana dell'opera

---

[46] «Zandonai ist 1883 geboren. Weder dem Alter noch dem Stil nach gehört er zur musikalischen Avantgarde Italiens. Und nicht zu den Problematikern. Wie zum Beispiel der um ein Jahr ältere Malipiero. Zandonai ist durchaus Eklektiker. Freilich ein einfallsreicher Kopf, ein Könner von ungewöhnlichen Graden, ein Mann von schlecht unerschöpflicher Klangphantasie». K. Laux, *Römisches Opernfinale in Berlin „Romeo und Julia"*, «Dresdner Neueste Nachrichten», 49. Jahrgang, Nr. 98, 28. April 1941, p. 3.

[47] «Zandonai, ein Schüler Mascagnis, und weiter Respighi legten noch grösseren Wert auf das Orchester – wir erwähnen hier nur diejenigen Musiker, deren Opern in Berlin aufgeführt werden – bleiben aber im wesentlichen, trotz der wachsenden Mittel des theatralischen Ausdrucks der italienischen Mentalität verbunden. Freilich habe ihre Melodien nicht jenen leichten Charakter [*sic*], der die italienische Musik des. 19. Jahrhunderts so auszeichnet. Aber sie nehmen durch diese Neuerung teil an der Erneuerung des europäischen Geschmacks, die am Ende des 19. Jahrhunderts, einsetzte. Durch diese Meister wurde die internationale Entwicklung in die nationale aufgenommen, ein Vorgang, der sich übrigens auch bei anderen Nationen vollzog». Della Corte, *Die italienische Oper im Wandel der Zeit* 1941, s.n.

[48] Petersen 1986, p. 363.

italiana a Berlino poteva essere stata di natura pratica (si dovrebbe valutare la posizione di *Giulietta e Romeo* nel contesto dell'Italia fascista), ma l'affinità con i *desiderata* del Reich consente di leggere l'opera di Zandonai come oggetto di propaganda, soprattutto alla luce della sua appartenenza alla contemporaneità: nella *Italienische Opernfestwoche*, *Giulietta e Romeo* fu l'unico apporto di opera contemporanea il cui stile, pur seguendo «la tendenza internazionale verso lo sviluppo sinfonico del dramma cantato»[49], non tradiva le aspettative di un teatro per il popolo. Come osserva Giselher Schubert, «la concezione nazionalsocialista della musica *völkisch* poggia esclusivamente su criteri estetici di 'funzione' più che di 'sostanza'»[50]; ciò implica che il significato ideologico in musica è un'attribuzione esterna derivante da una manipolazione, ricontestualizzazione e risemantizzazione dei contenuti.

Su «Signale für die musikalische Welt» del 30 aprile, Ohlekopf introduceva la recensione sulla settimana operistica con gli ultimi successi della guerra in corso: «La scorsa settimana la nostra Aeronautica Militare ha dato una chiara risposta ai governanti londinesi, i quali, evitando vigliaccamente il confronto diretto con le truppe tedesche, si posero come compito la distruzione dei siti culturali tedeschi in un'irresponsabilità al limite del criminale. La natura militarmente inutile di tali oltraggi culturali è un fatto noto da tempo, così come l'enorme impatto dei duri attacchi di rappresaglia»[51]. E proseguiva con un esplicito uso propagandistico della musica: «Una risposta chiara [all'attacco londinese] ora è anche l'esecuzione dell'ospite del Teatro Reale dell'Opera di Roma, che, grazie all'unica e nota arte organizzativa tedesca, poté svolgersi subito nel Deutsche Opernhaus invece che nella Staatsoper e diede la prova evidente: il tedesco non conosce ostacoli. L'esibizione dell'ospite romano a Berlino ha fatto riflettere l'intero mondo culturale. E nello stesso tempo la Staatsoper di Berlino suonava all'Opera Reale di Budapest»[52]. Addirittura

[49] «[…] aus dem internationalen Zuge zur symphonischen Ausgestaltung des gesungenen Dramas folgte». K. Holl, *Die Römische Oper in Deutschland*, «Frankfurter Zeitung», 85. Jahrgang, Nr. 227, 6. Mai 1841, p. 1.

[50] Kreuzer 2014, p. 215.

[51] «Eine deutliche Antwort hat in der letzten Woche unsere Luftwaffe den Londoner Machthabern gegeben, die feige einer direkten Auseinandersetzung mit den deutschen Truppen ausweichend, in einer ans Verbrecherische grenzenden Verantwortungslosigkeit die Zerstörung deutscher Kulturstätten als Aufgabe stellten. Das militärisch Sinnlose solcher Kulturfrevel ist längst notorisch erwiesen Tatsache, ebenso die ungeheure Wirkung der harten Vergeltungsangriffe». Ohlekopf 1941, p. 157.

[52] «Eine deutliche Antwort ist nun aber auch das Gastspiel des Kgl. Operntheaters zu Rom, das dank der einzigartigen und bekannten deutschen Organisationskunst statt in der Staatsoper sofort im Deutschen Opernhaus stattfinden konnte und den klaren Beweis gab: Der Deutsche kennt kein Hindernis. Das römische Gastspiel in Berlin hat die gesamte Kulturwelt aufhorchen lassen.

Ohlekopf chiama in causa Hitler: «Si può sentire l'impatto della grande idea del Führer di dare un contributo spirituale alla riorganizzazione dell'Europa attraverso il riconoscimento e lo studio reciproco della cultura dei popoli. E mentre la fanfara del Principe Eugenio della radio tedesca riferiva di massicce censure al confine dell'Est Europa, a Berlino proseguiva il lavoro sui grandi compiti culturali avviati con tanto successo a Roma con l'esibizione della Staatsoper di Berlino come ospite»[53].

Siamo di fronte ad un evidente uso demagogico non solo dell'opera di Zandonai ma dell'intero corpus di opere rappresentate a Berlino. Il musicologo Karl Holl si esprime negli stessi termini di Ohlekopf, affermando che lo scambio musicale tra le due nazioni alleate era stato «reso possibile dall'iniziativa personale del Führer […] come messaggio da nazione a nazione poiché entrambi i popoli, in virtù del loro comune talento musicale, sono stati a lungo in una vivace interazione a questo livello di creazione e di cultura e possono comprendersi più facilmente nel "linguaggio" dell'opera che in qualsiasi altra forma di espressione sensuale-simbolica»[54]. In linea con l'antiintellettualismo promosso dal Reich, Holl esalta la capacità istintiva del popolo di recepire la musica senza l'intervento dell'intelletto, capacità che in campo operistico si traduce nel riconoscimento dell'umanità degli altri rendendo possibile uno «scambio che può sfociare nel desiderio di una fusione reciproca dello spirito romanico-realista e germanico-idealista»[55].

L'obiettivo di creare un comune fondamento storico-culturale tra Italia e

---

Und zur gleichen Zeit spielte die Berliner Staatsoper in der Kgl. Oper Budapest». *Ibidem*. Ohlekopf si riferisce all'attacco aereo che il 9 aprile 1941 distrusse la Staatsoper; i tedeschi prontamente spostarono la settimana dell'opera italiana al Deutsche Opernhaus.

[53] «Man spürt die Auswirkung der großen Idee des Führers, durch gegenseitiges Erkennen und gegenseitiges Studium der Völker in ihrer Kultur zur Neuordnung Europas geistig beizutragen. Und während die Prinz-Eugen-Fanfare des deutschen Rundfunks von gewaltigen Cäsuren in die Erdrinde des europäischen Ostens berichtete, fand in Berlin die Weiterarbeit an dem durch das Gastspiel der Berliner Staatsoper in Rom so erfolgreich begonnenen großen Kulturaufgaben statt». *Ibidem*.

[54] «Dieser Austausch von Kunstwerken und Kunstleistungen, ermöglicht durch die persönliche Initiative des Führers, wirkte als Botschaft von Nation zu Nation besonders verbindlich und fruchtbar, weil beide Völker kraft der ihnen gemeinsamen musikalischen Urbegabung gerade auf dieser Ebene des Kulturschaffens und der Kulturpflege schon lange in reger Wechselbeziehung haben und in der „Sprache" der Oper einander leichter verstehen können als in irgendeiner anderen Form sinnlich-sinnbildlichen Ausdrucke». Holl 6. Mai 1941, p. 1.

[55] «Als weitere Perspektive kann sich aus solchem Austausch der Wunsch nach einer gegenseitigen Durchbringung romanisch-realistischen und germanisch-idealistischen Geistes ergeben». *Ibidem*. L'interpretazione dell'opera italiana secondo il principio di realtà è uno degli elementi ricorrenti sulla stampa tedesca così come su quella italiana. Già Andrea della Corte aveva sintetizzato la tradizione melodrammatica italiana in tre elementi: vocalità, italianità e realismo, e sulla base di questi tre elementi aveva tracciato una sintetica storia dell'opera ad uso dei tedeschi. Della Corte 1941, s.n.

Fig. 4. Berlino, 25 aprile 1941, Joseph Goebbels si congratula con gli artisti del Teatro Reale dell'Opera di Roma. © Archivio Luce.

Germania come strumento per consolidare l'alleanza politica permea l'intero corso di eventi ed è nel perseguire questo obiettivo che la storia della musica viene riscritta. Il ministro dell'educazione popolare Pavolini rilegge il percorso compiuto dai due paesi in campo musicale, definendo Italia e Germania come gli unici due menestrelli musicali dell'Ottocento il cui asse musicale anticipa quello politico, asse «che, grazie alla tenacia e alla perspicacia dei due grandi Führer, condurrà i due popoli alla vittoria totale, destinata a ristabilire la vera e giusta pace in tutta Europa»[56]. Sulla stessa linea corre l'esecuzione degli inni dei due paesi con il pubblico in piedi prima di ogni rappresentazione, l'omaggio floreale con i nastri dei colori delle due bandiere, le foto sui giornali dei maggiori esponenti politici presenti agli eventi. A conclusione dei *Festspiele* del Teatro dell'Opera di Roma a Berlino sul «Messaggero» viene pubblicata una foto dell'ambasciatore italiano Dino Alfieri in compagnia di Ludwig Steeg, *Oberbürgmeister* di Berlino; prima ancora il ministro della propaganda Goebbels era stato immortalato nel saluto agli artisti italiani (Fig. 4).

[56] A. Pavolini, *Italienischer-deutscher musikalischer Austausch*, in *Festspiele des Kgl. Operntheaters* 1941, s.n.