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

Alice Tavilla

«Tra nemici e amici non si può dire in verità che Zandonai abbia avuta molta fortuna»[1]. La ricezione di *Giulietta e Romeo* tra successo di pubblico e dispute critiche

Abstract: Through period press, the critical fortunes of Zandonai's *Giulietta e Romeo* are reconstructed, starting with previews published a few days before the 1922 Roman performance. Reviews of the performances, analyses of the style, and interpretations are followed over two decades, providing a broad picture of the reception of the work and insights by critics of different cultural orientations.

Key words: Zandonai, *Giulietta e Romeo*, critic, press reviews.

> A parlare di *Giulietta e Romeo* col Maestro c'è da farlo diventare, se in quel momento è di buon umore, aspro. Ché se la fede di nascita dell'opera è purissima, piana come la tragica vicenda degli amanti di Verona, burrascoso fu il clima del battesimo dell'ormai lontano 1922. C'erano veramente allora al Teatro Costanzi – e non sul palcoscenico – i Capuleti e i Montecchi e correva nell'aria qualcosa di torbido: un clima sfavorevole creato a Zandonai […]. Naturalmente il pubblico – il "signor pubblico" come lo chiama Zandonai – fu di parer contrario dei troppi vigilanti critici della vigilia e salutò la *Giulietta e Romeo* con un successo chiarissimo, inequivocabile […].

Così scrive Pier Luigi Ingrassia sul «Giornale di Sicilia» in occasione della ripresa palermitana di *Giulietta e Romeo* del 1940[2]. L'autore ripercorre in una estrema sintesi – un po' romanzata – i diciotto anni di vita dell'opera di Zandonai e coglie l'aspetto centrale della storia della sua ricezione: *Giulietta e Romeo* ha goduto fin dal suo esordio di uno straordinario e duraturo successo

[1] G. Pan[nain], *"Giulietta e Romeo" al Teatro dell'Opera*, «Il Tempo», 1.2.1952.
[2] P. L. Ingrassia, *Ritorno di Zandonai*, «Giornale di Sicilia», 21.4.1940.

di pubblico, cui fa da contraltare un accesissimo dibattito nel campo della critica. La popolarità dell'opera è testimoniata tanto dalle recensioni, che solo in qualche caso fanno cenno ad una accoglienza tiepida[3], quanto dalla longevità e dalla circolazione di cui essa ha goduto nei decenni successivi: *Giulietta e Romeo* ha raggiunto e calcato le scene di molte piazze italiane e estere, con un considerevole numero di riprese che si aggira intorno alle ottanta. Ingrassia, nel sopracitato articolo, riferisce di un non meglio precisato conflitto scatenatosi a teatro nel corso delle prime rappresentazioni: benché non vi sia notizia di litigi tra gli spettatori nei resoconti relativi al debutto dell'opera (ma solo in quelle degli anni a venire), la lettura delle stesse traccia un quadro chiarissimo del vibrante dibattito che animò la critica coeva. La disputa si fece talmente accesa da indurre qualche avveduto recensore all'autoriflessione:

> Tutte le volte che si rappresenta un'opera nuova, per la critica è un castigo di Dio. I miei amici e i miei nemici s'impressionano sul serio e non è affatto escluso che ci facciano una malattia. Fortunatamente il pubblico lascia dire e lascia fare; comprende benissimo che si tratta di uno sfogo fisio-psichico-patologico. E conclude: perché proprio stavolta dovrei astenermi dall'infischiarmene? E naturalmente se ne infischia. […] Tutta la gente musicale del mondo italiano ha aspettato con la curiosità amorosa della speranza l'opera novissima di Zandonai. […] il pubblico sa di potere aspettare da Zandonai un'opera che si farà rispettare in tutti i paesi del mondo e che terrà alti il nome e la gloria della musica italiana. Ma qui viene il famosissimo problema: il pubblico ha ragione o torto? E proprio qui la critica si mette gli occhiali e vuole esaminare a fondo la questione. E incomincia a porsi dei dubbi pregiudiziali[4].

---

[3] A titolo di esempio, si consideri la recensione di f.b. sulle pagine del «Momento» in occasione della ripresa al Teatro Regio di Torino nel 1924: «[*Giulietta e Romeo*] Applaudita al primo atto […] vide il successo attenuarsi notevolmente nel secondo. […] Né il successo si risollevò sostanzialmente al terzo atto», F.B., *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai al Regio*, «Il Momento», 13.3.1924. E ancora Alceo Toni sulle pagine de «Il Popolo d'Italia» a seguito dell'esecuzione scaligera del 1932: «Onestà volle però che si aggiunga che gli applausi – tolti quelli del terzo atto […] – non furono né generali né vibranti di entusiasmo», A. T., *"Giulietta e Romeo" di R. Zandonai*, del «Popolo d'Italia», 29.12.1932.

[4] G[ajanus], *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al "Costanzi" (Meditazioni di un anticritico)*, «L'Avvenire d'Italia», 15.2.1922. La riflessione della critica su sé stessa e sul proprio ruolo non era certamente una novità dell'epoca, e le sue origini si possono far risalire al secolo precedente. Per un approfondimento cfr. M. Capra, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: dal «Censore universale dei teatri» alla «Rassegna musicale»*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di M. Capra e F. Nicolodi, Marsilio/Casa della Musica, Venezia/Parma, 2011, pp. 13-29.

Questa ambivalenza di giudizio, che colloca il pubblico entusiasta da un lato e la critica in una controversia senza fine dall'altro, era tutt'altro che nuova per l'epoca e segna l'intera fortuna di *Giulietta*; come si evince dalle parole di Pannain sopra riportate, ancora negli anni '50, le recensioni prendono le mosse dal resoconto del debutto dell'opera, impiegato come trampolino per rilanciare un dibattito ora smorzato nei toni, ma ben lontano dall'essere risolto.

Prima di entrare nel dettaglio della fortuna di *Giulietta e Romeo*, sarà bene avanzare un paio di considerazioni preliminari.

L'intero e cospicuo *corpus* di recensioni qui preso in considerazione proviene dalla selezione operata dalla famiglia Zandonai[5] (oggi confluito negli archivi della Biblioteca Civica "Tartarotti" di Rovereto) e restituisce un ampio spaccato della cultura musicale, e specificatamente melodrammatica, dell'epoca. Importanti critici militanti – Bruno Barilli, Guido Pannain, Alceo Toni, Francesco Paolo Mulé, solo per ricordarne alcuni – affiancati da cronachisti più attenti alla registrazione dell'evento[6], ci consegnano l'immagine di una accoglienza intensa, tanto nella cronaca mondana – di cui non si darà conto se non sporadicamente nel corso del contributo – quanto nell'analisi più erudita. In effetti, questa seconda tipologia di recensioni (che non manca comunque di fornire resoconti delle serate) colloca con chiarezza *Giulietta e Romeo* nel più generale panorama del dibattito sulla musica melodrammatica di quegli anni[7]: nella nuova opera di Zandonai si cercano elementi che permettano l'individuazione di una nuova via dell'opera italiana e a questo scopo i critici leggono e interpretano l'opera schierandosi a sostegno o a condanna di un preciso orientamento che vi ravvisano. Molta parte della polemica – pur avvalendosi di argomenti vari e diversificati – si accende tra coloro che riconoscono nell'opera tratti di derivazione wagneriana e chi invece vi ravvisa elementi del melodramma italiano tradizionale. Come vedremo, l'adesione o l'avversione a queste due linee di tendenza – considerate antitetiche – diviene talmente pressante da indurre i critici ad una lettura diametralmente opposta di un medesimo aspetto.

In secondo luogo bisognerà tenere presente che tutta la discussione critica fu fortemente influenzata dalle dichiarazioni rilasciate dal compositore prima

---

[5] Il prezioso lavoro di raccolta e trascrizione delle recensioni si deve a Diego Cescotti ed è consultabile attraverso il sito della Biblioteca Civica di Rovereto: https://www.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Eventi-e-attivita/Laboratori/Riccardo-Zandonai/Materiali/Giulietta-e-Romeo-rassegna-della-stampa-d-epoca-2019 (ultima consultazione: 30/09/2023).

[6] Su questa distinzione si veda Capra 2011.

[7] Per un approfondimento sul panorama della critica musicale coeva rimandiamo ancora a Capra, Nicolodi 2011.

del debutto dell'opera e dagli articoli pubblicati da coloro che seguirono le prove. All'epoca della composizione di *Giulietta e Romeo*, Zandonai annunciò:

> Il libretto della *Giulietta e Romeo* che io sto musicando non è stato affatto ricavato dalla shakespeariana tragedia, ma è stato originalmente inspirato dalla novellistica italiana trecentesca. Cosa vuole, io vagheggiavo da anni il progetto di musicare un libretto che avesse cantato la storia divina dei due amanti, ma non desideravo che fosse tratto dalla tragedia di colui che Arrigo H[e]ine giustamente appellò il Sole spirituale dell'Inghilterra, prima perché un povero poeta si sarebbe sperduto nel labirinto delle innumerevoli vicende e poi perché quella è roba lontana dal nostro spirito, dalla nostra sensibilità[8].

Queste poche parole rimasero centrali nel corso di tutto il dibattito successivo, fissando – più o meno esplicitamente – due degli elementi attorno ai quali la critica non smise mai di interrogarsi: da un lato il rapporto – indiretto ma ineludibile – con Shakespeare, dall'altro il tema dell'italianità musicale e del difficile equilibrio tra tradizione melodrammatica nazionale e influenze della musica estera. Nel seguito del contributo questi due argomenti saranno presi in considerazione separatamente, ma è d'obbligo specificare che essi non esauriscono la totalità dei temi trattati dalle recensioni e che – come si evincerà chiaramente – essi sono fortemente interconnessi l'uno all'altro.

1. Il libretto di Arturo Rossato all'ombra della tragedia di Shakespeare

Com'è noto, la fonte del libretto di *Giulietta e Romeo* non fu la tragedia di Shakespeare: compositore e librettista scelsero di rifarsi alla novellistica italiana, con specifico riferimento alla *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti […]* di Luigi Da Porto, pubblicata nel 1530, e alla *Novella IX* di Matteo Bandello, intitolata *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti […]*[9]. Alla viglia del debutto, sulle pagine del «Mondo», Francesco Paolo Mulé apre il dibattito su questa scelta:

> Un libretto come tanti altri, che oggi del resto vanno per la maggiore, nel quale si notano qua e là tutt'altro che trascurabili intenzioni letterarie. […]

[8] G. Fusco, *Da "Francesca da Rimini" a "Giulietta e Romeo"*, «Giornale della sera», 27-28.1.1921.

[9] Sulle novelle di Da Porto e Bandello cfr. *La prima Giulietta: edizione critica e commentata delle novelle di Luigi Da Porto e Matteo Bandello*, a cura di D. Perocco, Palomar, Bari, 2008.

> Non sappiamo, anzi, capire, la ragione per la quale il Rossato sia uscito dal folto della lirica di amore e di dolore che Guglielmo Shakespeare gettò a piene mani nelle scene più belle e possenti della tragedia immortale. Attenendosi alle fonti italiane, svestendo cioè la tragedia fino a renderla, pur con le immagini di cui l'ha infiorata, un nudo fatto di cronaca, ha creduto di rendere servigio al musicista? Se ciò il librettista ha pensato, ci dispiace dovere da lui dissentire. Ha costretto invece il maestro a spiccare il suo volo giù, dal piano, mentre questi poteva immediatamente essere trasportato sui vertici eccelsi del lirismo e intonarsi […] a quella già poeticamente realizzata, atmosfera d'immagini profonde e sovrane[10].

La discussione intorno al libretto di Rossato nasce dunque prima dell'esordio dell'opera e, soprattutto, aprioristicamente, come questione di principio che prescinde dall'effettivo risultato raggiunto dal librettista: se Shakespeare ha toccato il più elevato grado di lirismo nella narrazione delle vicende dei due amanti veronesi, la scelta di scartarlo come fonte e schivare il confronto è, per Mulè, una mossa sbagliata. Benché molte delle recensioni alle prime rappresentazioni romane concordino più o meno esplicitamente con questa posizione[11], non mancano le voci contrarie ad alimentare la controversia. Così ad esempio Raffaello de Rensis:

> Qualcuno ha rimproverato già, e qualche altro rimprovererà certamente, al Rossato di non essersi ispirato alle immortali pagine shakespeariane. Noi invece vogliamo liberamente e vivamente complimentarci con lui che nella ricostruzione della tragica leggenda abbia creduto attingere alle dirette fonti italiane. È una sensibilità natia che va riconosciuta e lodata, specie se si converte in un atto di audacia. La tragedia di Guglielmo Shakespeare, com'è risaputo, è disorganica, e frammentaria, infarcita di episodi e personaggi superflui, ricca di bellezze liriche e drammatiche, manco a dirlo, ma infiorata

[10] F.P. Mulè, *Nell'imminenza della "Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «Il Mondo», 12.2.1922.

[11] Si veda a titolo di esempio quanto scrive Edoardo Pompei: «Da questa storia [la novella di Luigi da Porto] più che dalla narrazione larga, ricca eloquente, adorna di fiori retorici e di eleganze grammaticali del vescovo Matteo Bandello, viene il libretto di Arturo Rossato. Gli atteggiamenti, i colori, alcune movenze sono tolti dalla novella di Luigi da Porto, direttamente e recati sulla scena per offrire trama alla musica di Zandonai. Lo sforzo per dimenticare Shakespeare ed attenersi alla novellistica non è riuscito. Quando amore spira, la tragedia di Guglielmo ritorna dominatrice. Nella scena del balcone e in quella della morte il tragico inglese impone le sue maniere e le sue parole, perché egli solo, con la possanza creatrice del genio ha saputo esprimere la voce della giovinezza ardente e folle». E. Pompei, *"Giulietta e Romeo" del maestro Riccardo Zandonai*, «Il Paese», 15.2.1922.

> assai spesso di un linguaggio così banale e di dubbio gusto che, con tutto il rispetto al genio albionico, ripugnano stranamente in una vicenda di amore così gentile e appassionata. D'altra parte, dei libretti d'opera tratti direttamente da Shakespeare nessuno è riuscito un capolavoro. […] Noi ci guarderemo bene dal dire male di Shakespeare; ma nessuno potrà proibirci di ritenere che, come egli si è ispirato alla novella del Bandello (fatto assodato), così un poeta italiano, modesto che sia, abbia lo stesso diritto di ispirarsi alla novella del Da Porto, della quale quella del Bandello è un rifacimento[12].

Il critico fa qui appello ad una nutrita serie di elementi a sostegno della scelta di Rossato: dalla maggiore vicinanza della fonte novellistica alla sensibilità italiana, al diritto del librettista di operare una scelta che va nella medesima direzione di quella compiuta dal poeta inglese, dall'encomio per la prova di coraggio alle critiche di disorganicità e cattivo gusto rivolte alla tragedia shakespeariana, appare evidente l'urgenza di De Rensis di difendere il lavoro di Rossato. Andrà ricordato che lo stesso Zandonai – nell'intervista riportata poco sopra – si intende corresponsabile (se non primo responsabile) della volontà di rivolgersi a Da Porto come fonte principale, dichiarando una perfetta comunione di intenti con Rossato ribadita anche in altre occasioni[13].

L'apice della disputa trova posto, a ridosso delle prime rappresentazioni romane, sulle pagine della «Rivista nazionale di musica»[14]; Ottone Schanzer, in un contributo specificatamente dedicato al libretto di Rossato, affronta la questione inquadrandola in termini generali: l'obiettivo dichiarato è quello di «porre in discussione […] una generale tendenza della moderna scuola librettistica […] la tendenza che mira a ridurre e adattare alla scena lirica compiute opere di poesia; e, quel ch'è ancora più grave, ad apportare alle opere stesse mutazioni così profonde ed essenziali da alterarne e snaturarne il carattere, diminuendone grandemente l'efficacia drammatica ed emotiva»[15]. La posizione dell'autore è *tranchante*: nessuno si salva al confronto con Shakespeare, nemmeno Verdi che «allorquando […] si è cimentato con un gigante suo pari

[12] R. de Rensis, *"Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Messaggero», 15.2.1922.

[13] A titolo di esempio, nell'intervista rilasciata a Adriano Belli, Zandonai dichiara che «Arturo Rossato ha compreso il mio pensiero e, messo da parte Shakespeare, si è rivolto alla novellistica nostra e specie alla novella cinquecentesca di Luigi Da Porto che, pur non avendo un gran valore letterario, è così poeticamente suggestiva e così ricca di elementi drammatici». A. Belli, *Ad una prova di "Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai*, «Il Corriere d'Italia», 11.2.1922.

[14] Sulle differenze tra critica su quotidiano e su rivista si veda Capra 2011.

[15] O. Schanzer, *A proposito del libretto di "Giulietta e Romeo" per la musica di Riccardo Zandonai*, «Rivista nazionale di musica», III/65-66, 17-24.2.1922.

[…], non ha potuto evitare, nonostante la sua illimitata grandezza, che un certo senso di disagio filtrasse a traverso le partiture dell'*Otello* e del *Falstaff*, le due opere tolte da Arrigo Boito a una tragedia e una commedia dell'Inglese». Con queste premesse il giudizio sull'adattamento di Rossato non può che essere particolarmente critico; vale la pena riportare di seguito un estratto del lungo articolo di Schanzer per comprendere meglio le sue argomentazioni:

> Vogliamo soltanto accennare ad un grave pericolo che offriva il libretto di *Giulietta e Romeo* del Rossato […]. Il pericolo era quello di essersi troppo allontanati da Shakespeare, probabilmente per paura della sua tremenda grandezza. Abbiamo testé sostenuto che Shakespeare, e in genere i grandi poeti, vanno lasciati in pace, poiché le loro opere male si prestano ad essere ridotte a libretti per musica, dato che esse sono già opere d'arte compiute in sé, alle quali la musica nulla può togliere e nulla aggiungere; e non vorremmo essere tacciati d'incongruenza se ora sosteniamo che Arturo Rossato non si è attenuto fedelmente a Shakespeare!…
> Cerchiamo quindi di chiarire il nostro pensiero. È grave rifarsi a Shakespeare e ai grandi scrittori completi per trarne soggetti d'opera; ma è assai più grave […] ricorrere ad essi e snaturarne il carattere, tanto da renderne quasi irriconoscibile l'opera. […]
> Arturo Rossato ha creduto di risolvere ogni difficoltà ricorrendo alla fonte di Luigi da Porto, vicentino; ma non è riuscito che a creare un ibrido che sta tra la versione novellistica più antica della favola d'amore di Romeo e Giulietta e la immortale elaborazione di Shakespeare. Ma troppo soffermandosi al duro dramma d'odi e di ire partigiane che all'opera di Shakespeare non serve che di sfondo, egli ha tolto al poema tutto il suo divino profumo di fiori, d'innocenza e d'amore. Egli ha disegnato abbastanza fedelmente e vivacemente la figura di Romeo, ma il disegno della soave quasi infantile figura di Giulietta è completamente mancato. La sua Giulietta è donna amante, fiera e gelosa del suo amore, non è lo specchio dell'innocenza gittata senza difesa in preda al destino bieco e feroce. […]
> Altro grave errore è stato, a parer nostro, quello di abolire di netto la buona, umana figura di Fra Lorenzo, sostituendola con quella, insipida, d'una confidente. […]
> Nonostante questi gravi difetti d'ideazione e di costruzione, la tragedia di Rossato e Zandonai ha trionfato come *pièce à soi*, che nulla o ben poco ha a che vedere col meraviglioso poema d'amore e di morte di Guglielmo Shakespeare.

Il presupposto dunque è che Shakespeare sia ineludibile, insuperabile e

non possa essere ridotto a melodramma; ma secondo l'opinione di Schanzer l'operazione di Rossato è ancora più grave perché stravolge la natura stessa della tragedia d'amore. L'autore, a sostegno di queste considerazioni di ordine generale, adduce alcune delle differenze apportate dall'adattamento librettistico, rilevazioni che trovano posto anche nelle recensioni sulle testate giornalistiche di quegli anni e di quelli a venire: la riduzione dei personaggi[16], l'abbondante impiego di episodi d'ambiente[17], lo snaturamento dei protagonisti[18]. Altri recensori aggiungono riflessioni sulla figura di Tebaldo[19] o sulla inadeguata dislocazione dei culmini drammatici nel corso dei tre atti[20].

Più deboli furono le voci a sostegno del lavoro di Rossato che, tuttavia, ebbe occasione di autodifendersi in una risposta a Schanzer pubblicata sulle stesse pagine della «Rivista nazionale di musica»; nella lettera indirizzata al direttore del giornale, Rossato finge di essere un conoscente di sé stesso e rivela la sua identità solo alla fine, nella firma. Le repliche alle accuse di Schanzer sono altrettanto veementi; la scelta del soggetto shakespeariano è, per Rossato, più che legittimata dal fatto che

> Io e Arturo Rossato siamo stati, per notti e giorni, in veglia commossa e decisi a commuoverci a tutti i costi sulle pagine di *Giulietta e Romeo*, ma, con tutto il rispetto possibile per Guglielmo Shakespeare, abbiamo dovuto riconoscere che

---

[16] «Scomparsi tutti i personaggi principali e secondari della tragedia, essendo assommati nel solo Tebaldo tutti i Capuleti, […] e in un solo Montecchio l'intero parentado di Romeo; eliminate figure notevoli come frate Lorenzo, la ineffabile nutrice, Benvolio, il vivace Mercutio, i genitori di Giulietta, il padre di Romeo; troviamo invece nuovi personaggi come Isabella fante di Giulietta, un Cantatore, un banditore, un Bernabò, padrone di scuderia: tipi incolori che male sostituiscono gli scomparsi […]». G. Barini, *Giulietta e Romeo – Tragedia lirica di Riccardo Zandonai*, in «Nuova antologia», LVII/1199, 1.3.1922.

[17] «Il libretto […] rivela una buona e fine colorita proprietà poetica e teatrale, per quanto si diluisca talora in episodi o in verbose chiacchierate che divagano e raffreddano la forza tragica del momento in cui il massimo sintetismo, la rapidità, la stringatezza s'imporrebbero […]». A. Ghisl[anzoni], *"Giulietta e Romeo di Zandonai al Teatro Reale dell'Opera*, «Ottobre», 8.1.1936.

[18] «Diremo ancora che i personaggi principali – Romeo, Giulietta, Tebaldo – son troppo generici, non recano cioè i segni della loro specifica umanità». F.P. Mulè, *La prima della Giulietta e Romeo. Un avvenimento d'arte al Costanzi. Le impressioni della serata*, «Il Mondo», 16.2.1922.

[19] «Il dramma è tutto nel primo contrasto del primo atto, e *Tebaldo* […] è personaggio troppo uniforme per poter interessare quando dovrebbe, e cioè nel secondo atto. […] Egli è soltanto una spada, una spada furiosa, impedita di battersi al primo atto dal sopravvenire della scolta e che finalmente si batte al secondo. *Tebaldo* è troppo poco per essere l'odio, ed è tutto l'odio di quest'opera». R. Forges Davanzati, *"Giulietta e Romeo" al Costanzi*, «L'idea nazionale», 16.2.1922.

[20] «In questo Duetto [Duetto del balcone nell'Atto I], che è in sé il migliore, che dice tutto, ma è il primo, che dice meglio ma è il primo, è l'errore estetico dell'opera. Il dramma è concluso, per non dire annullato, in questa prima espansione lirica». *Ibidem*.

> la poesia "immortale", la poesia che apre i cieli e fa fiorire le lacrime non l'abbiamo punto trovata. […] Ma che poesia "immortale", signori miei! Ma che capolavoro "sublime"! *Giulietta e Romeo* di Shakespeare è una bella scocciatura. […] In ogni modo, dissento perentoriamente dall'affermazione paradossale di Ottone Schanzer [che Shakespeare non si possa musicare]. Ogni lavoro drammatico che abbia in sé elementi di poesia e di emozione si può ben musicare: basta avere in corpo della musica. La verità è invece che da trent'anni a questa parte la musica italiana e non italiana si è bloccata con le sartine, con le cocottine, colle francesine, giapponesine, e con altre creaturine simili alle quali bastava mettere fra i capelli due battute di piedigrotta, in bocca un valtzerino da *carillon* e nel cuore una piccola tisi galoppante *cum judicio*, per cavare dei tremiti dall'ombellico delle signorine per bene e trarre delle lacrimette dagli occhi di portinaie in riposo domenicale. Qual maestro, qual poeta avevano osato, fino a ieri, di scrutare le veraci anime delle vere creature del genio? […] E per giustificare […] questo servilismo al successo e alla bottega, si è inventata la storiella «delle opere complete del genio», dei poemi che non si possono musicare, di iettature che non esistono e di soggetti che non si fanno!… No, caro Schanzer. Si fanno. Basta *saperli* fare. Che Arturo Rossato non abbia saputo fare *Giulietta e Romeo* non vuol dire niente, ma il poema *Giulietta e Romeo* si può fare[21].

La difesa della scelta passa, non molto diversamente da quanto scritto da De Rensis, per le critiche alla tragedia inglese e per la volontà di rinobilitare i soggetti operistici; ma, contrariamente a quanto dichiarato, il librettista entra nel dettaglio del suo lavoro allo scopo di rivendicarne il valore. Così Tebaldo «parla più educatamente […]. È più umano. Più buono. Si commuove perfino…», mentre il profilo di Giulietta emerge da una differente lettura del personaggio: «una figliuola che si sposa segretamente, che riceve il suo amante – sia pure dopo il relativo sacramento – in camera sua e ci si corica – sia pure legalmente – al fianco, sarà pure una brava ragazza, un'ottima moglie, una donna simpatica, ma nego che sia "una figura soave e puerile" e "lo specchio dell'innocenza" come vorrebbe Ottone Schanzer»[22].

Nel corso dei decenni successivi, la discussione sulle qualità del libretto non scompare del tutto e laddove riaffiora si ripresenta nei medesimi termini. Tuttavia, nel tempo, il dibattito si sposta sulla più spinosa questione della valutazione della natura musicale dell'opera.

---

[21] [A. Rossato], *Come A. Rossato polemizza con i critici del suo libretto Giulietta e Romeo*, «Rivista nazionale di musica», III/70-71, 24-31.3.1922.

[22] Schanzer 1922.

2. La musica di Zandonai tra tradizione e modernità

La critica fu pressoché unanime nel riconoscere in *Giulietta e Romeo* la presenza di alcune qualità musicali che consistono – sintetizzando – nell'impiego di una raffinata tecnica armonica e strumentale derivante dall'esperienza sinfonica di Zandonai, nella teatralità originata dalla creazione di episodi caratteristici di colore d'ambiente, nella spiccata vena lirica e melodica che pone il canto in primo piano. Fu attorno a questi elementi, e alle interpretazioni che ne diedero i diversi recensori, che il dibattito si accese dando vita a due diverse fazioni; come accennato all'inizio del contributo, i critici interpretarono la partitura zandonaiana individuandovi elementi utili a sostenere o ostacolare l'imporsi di una determinata tendenza compositiva. In tal modo le riflessioni finiscono per dare letture dell'opera discordanti, se non addirittura opposte. Secondo Adriano Belli

> Il maestro Zandonai è soprattutto un sinfonista, oltre che essere un melodista. Adopera l'orchestra con una mirabile padronanza e con una pittoresca varietà di ritmi e d'impasti […]. Egli si è sempre affermato e specie in questa opera con una personalità spiccatissima. All'orchestra fa dire quel che lui vuole, e sempre con una mirabile signorilità di disegno e di colorito[23].

Di segno differente il commento di Falbo, stando al quale

> Riccardo Zandonai […] ha compreso come tutte le risorse della strumentazione non bastino a dar vita a un melodramma in cui si canti poco o si canti male; […] ha messo da parte i fioretti del perfetto musicista, dell'esperto sinfonista, e si è abbandonato – come egli dice – al suo animo […]. Il sinfonismo questa volta non sovrasta e non guasta; l'orchestra crea con efficacia e sobrietà l'atmosfera musicale entro la quale si muoveranno – e canteranno – Giulietta, Romeo, Tibaldo [*sic*], i Capuleti e i Montecchi[24].

Entrambi i critici individuano nella *Giulietta* la presenza di due elementi caratteristici, sinfonismo e melodia, ma la chiave di lettura che propongono è sensibilmente differente. Ne consegue che, a fronte di un giudizio complessivo sull'opera sostanzialmente positivo da parte di entrambi, vena sinfonica e inclinazione melodica secondo Belli raggiungono uno stadio di tale

[23] A. Belli, *"Giulietta e Romeo" di R. Zandonai*, «Il Corriere d'Italia», 16.2.1922.
[24] Falbo, *Giulietta e Romeo di Zandonai*, «L'Epoca», 16.2.1922.

adeguatezza da far intravedere in *Giulietta e Romeo* il determinante e tanto atteso punto di equilibrio dell'opera italiana moderna; per Falbo invece il sinfonismo – presente e equilibrato, ma ridotto a elemento decorativo – e il lirismo – non abbastanza coinvolgente – sono ben lontani dal fondersi in una sintesi efficace. Diverse le aspettative e le posizioni dei recensori, diversi l'interpretazione che ne forniscono e il giudizio sull'opera. Se ci spostiamo più avanti e consideriamo la posizione della critica più recente sul significato e l'importanza dell'elemento sinfonico, la sostanza non sembra cambiare molto; a titolo di esempio, si riportano di seguito due reazioni alla ripresa genovese del 1934, al Carlo Felice:

> Nello Zandonai, che ieri sera come allora dirigeva personalmente l'opera sua, il pubblico ha ritrovato con vivo piacere, attraverso le pagine migliori di *Giulietta e Romeo*, il sinfonista smagliante e consumato, l'armonizzatore prodigo e opulento, ornato, aristocratico, lo strumentatore di tutte le abilità che crea il suo edificio con grande varietà, ricchezza e genialità di linee orchestrali. […] a quest'arte eletta e raffinata ma fatta prevalentemente di squisita cerebralità, non sempre corrispondono quel caldo impeto lirico, quella alata fantasia inventiva e il palpito profondo dell'anima […][25].

> Proprio perché questo è necessario dire, e cioè che l'opera tutta di teatro di Zandonai è melodramma e nient'altro che melodramma. Ossia verità vista e sentita attraverso l'esposizione convenzionale del teatro. Che poi la materia espressiva, sensazionale sia suscitata da un sentimento piuttosto sinfonico che melodico poco importa. Non bisogna equivocare sul concetto del linguaggio sinfonico dell'operista Zandonai. Innanzitutto l'orchestra di questo autore non è né attrice né commentatrice, ma solamente amplificatrice del *pathos* dei personaggi e dello spirito immanente delle situazioni. La sua polifonia non ha la struttura di contemporaneità di suoni e di idee musicali in funzione sinfonica, ma bensì quella policromia fonica in funzione espressiva. […] Essa è tutt'ora, e a suo modo, ancella del canto, anche quando, come nel caso suo, il canto non è più canto, ma è divenuto il canto declamato[26].

Naturalmente sono passati più di dieci anni dal debutto dell'opera e non ci si limita più a valutare il peso dell'elemento sinfonico nell'economia complessiva del dramma; pur nel tentativo di indagare più a fondo il tipo di

---

[25] F. I., *"Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Nuovo Cittadino», 21.2.1934.

[26] A. S., *"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai. Le prime al Carlo Felice*, «Giornale di Genova», 21.2.1934.

sinfonismo adottato e il significato ad esso associabile, i termini della questione rimangono i medesimi e non si fa altro che girare attorno alla domanda principale: *Giulietta e Romeo* è un'opera italiana, inscrivibile nel solco della tradizione, o vi sono in essa elementi di modernità tali da poterne fare il capostipite di una nuova direzione del melodramma? Una tale interrogazione, per altro molto comune nella critica musicale di questi anni[27], è spesso celata dietro i nomi di Verdi e Wagner, i compositori più frequentemente presi a modello e individuati come simboli rispettivi di italianità e modernità[28].

Di conseguenza nel dibattito, in particolare nel corso degli anni '20, l'importanza dell'elemento sinfonico si lega con un rapporto di inversa proporzionalità al rilievo del lirismo e del canto: indipendentemente dal giudizio del recensore, laddove si individua una più spiccata vena sinfonica, il carattere melodico sarà considerato meno pronunciato, e l'opera dunque più moderna e meno italiana:

> La musica della *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai varca trionfalmente il limiti del convenzionalismo melodrammatico, è musica prevalentemente e prepotentemente sinfonica. *Giulietta e Romeo* di Zandonai, più che un melodramma è un poema sinfonico, una concezione musicale che finisce per far risultare insufficiente qualunque tentativo di realizzazione scenica della favola che l'ha ispirata[29].

Viceversa, coloro che ravvisano l'egemonia della melodia e del canto, marginalizzano il ruolo della scrittura orchestrale:

---

[27] Si ricordi che Zandonai fu tra i dieci firmatari del Manifesto 'romantico' del 1932 che «decisero di accreditare la musica fascista sotto il segno della melodia e del melodramma italici, in opposizione a quanti si lasciavano influenzare dalle esperienze straniere». Cfr. F. Nicolodi, *Su alcune* querelles *dei compositori-critici del Novecento*, in Capra e Nicolodi, *La critica musicale in Italia*, pp. 31-53.

[28] Non mancano, a rigore, i nomi di altri compositori tra cui Debussy, Strauss, Pizzetti: «Chi pur prendendo da loro quel tanto che possa servirgli a raffinare il proprio strumento d'espressione armonica e strumentale, non sente – come Riccardo Zandonai – il dramma alla maniera di Wagner, dello Strauss, del Debussy, né ha temperamento e voglia di cimentarsi con una forma di dramma – sia erronea o giusta – personalissima come, fra i nostri, Ilbedrando Pizzetti, può ben dire: "voglio fare questo"; lo può, ma purché affronti tutte le conseguenze del suo atto di volontà e di fede», F.P. Mulè 16.2.1922. E naturalmente Mascagni: «Per Zandonai il babbo è ancora Mascagni. […] Imitazione contorta, imitazione incompleta e faticosa dell'estetica Mascagnana ormai sorpassata, essa [l'opera] ha tutti i difetti di questa mentre ne ha contraffatte le virtù innegabili di sincerità e di buona fede per servire a scopi perfettamente antitetici alle intenzioni del Maestro», L. T., *"Giulietta e Romeo di Zandonai al Costanzi*, «Il Popolo romano», 16.2.1922.

[29] G. Patanè, *"Giulietta e Romeo" al Teatro Massimo*, «Giornale dell'Isola», 20.3.1924.

> Zandonai in quest'opera ha sentito di doversi meglio avvicinare ai bisogni e tendenze del nostro pubblico che sotto il peso della polifonia e delle prolissità modernistiche, conseguenze del progresso paradossale della tecnica e delle aride risorse dottrinali venute dal difuori, domanda aria e respiro. […] In un ritorno insomma alla chiarezza e appassionata melodia piena di salute manzoniana, il pubblico vuole ancora ritrovare le bellezze immortali e i segni gloriosi di italianità purissima che i nostri giovani compositori hanno intorbidito di un avvenirismo mai realizzato e che concluse in uno sforzo di desolante epigonismo. *Giulietta e Romeo* è invero materiata di musica melodica: le voci hanno movimenti liberi e regolano esse la condotta musicale anziché l'orchestra[30].

Nel corso della storia della ricezione dell'opera non mancò chi, già all'esordio, osservò nella partitura zandonaiana la presenza, seppur confusa e giudicata inappropriata, di entrambi gli orientamenti:

> Nella *Giulietta e Romeo* è invece non so che di vacillamento, non so che di perplessità che fa ondeggiare lo scrittore fra due tendenze che – pur essendosi verificate nello stesso musicista, il Verdi – sono fra loro quasi antitetiche […]. Sta in due, insomma: o Riccardo Zandonai concepisce il dramma musicale come nella *Francesca da Rimini* e nel primo atto della *Giulietta e Romeo* e adotta pure il suo fraseggiare drammatico e i suoi consueti discorsi melodici, essendo bastevoli a un'efficace trasfigurazione del dramma; o vuole con la gagliarda freschezza della sua fantasia rianimare schemi ormai logori del vecchio melodramma, come nell'ultimo quadro della *Giulietta e Romeo*, e allora audacia: sgombri la sua mente d'ogni preconcetto e si abbandoni totalmente al canto anche – lo ripeto – nella forma da cui sembra che rifugga, dalla strofa chiusa, non bastando il suo consueto eloquio musicale a nascondere il falso dell'artifizio scenico[31].

Mulé, seppur in modo nebuloso, recepisce la coesistenza di due inclinazioni, inserendo così nella discussione un nuovo elemento: se di rapporto con la tradizione del melodramma italiano si tratta, bisogna interrogarsi sull'uso di costruzioni formali all'antica e sulla eventuale presenza – più o meno celata – di numeri chiusi. Continua infatti Mulé:

---

[30] G. Bertolaso, *Il grande successo di "Giulietta e Romeo" del maestro Riccardo Zandonai*, «L'Arena», 14.3.1922.

[31] Mulè 16.2.1922.

> Chiaro è apparso iersera che il Zandonai della *Giulietta e Romeo* risale, in certi episodi, più lontano nella produzione di Verdi: fino alla ricostruzione di certe forme che il maestro immortale attuò nel giro di tempo in cui uscivan di mano opere dello stampo de *La forza del destino* e che poi abbandonò a poco a poco per non tornarvi mai più. […] Ora io dico: se questo Riccardo Zandonai, che è anche dotato d'una salda scienza estetica, vuole fare; se questa è la via che egli si è prefisso di percorrere, abbia maggior coraggio e ricorra magari – perché no? – alla melodia chiusa. A questo patto, del resto i nostri sommi dell'Ottocento – Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi – trionfavano degli artifizi delle loro costruzioni melodrammatiche.

Non è chiaro tuttavia a quali specifiche architetture compositive Mulé faccia riferimento nello scrivere di 'melodia' o 'strofa' chiusa; il recensore invita il compositore ad avvalersi di non meglio precisate forme tradizionali nei momenti in cui mira a creare «effetti di contrasto» (originati, per esempio, dall'interruzione improvvisa della Cavalcata di Romeo che «si abbandona a metà […] ad una bella pagina lirica […], riprende poi la sua potenza drammatica per chiudersi pianissimo mentre sopra una lunga nota dei violoncelli che attaccano una frase riboccante di dolore si apre il velario per il secondo quadro»[32]) o episodi coloristici d'ambiente (la rissa tra Capuleti e Montecchi, gli episodi del gioco del Torchio e del Lamento del cantore, la stessa Cavalcata di Romeo per fare alcuni esempi), ma non sembra fare esplicito riferimento al pezzo chiuso e alla sua articolazione interna.

Solo nel corso degli anni '30 i critici individuano con maggiore chiarezza nella partitura la presenza di numeri chiusi; così scrive ad esempio Alceo Toni a seguito della ripresa milanese del '32:

> È evidente che siamo, con *Giulietta e Romeo*, al vecchio melodramma italiano: nella sua tradizione, sulla falsariga dei suoi schemi. Non hanno da far caso, qua e là, un certo suo andamento sinfonico, le intenzioni descrittive, il colore istrumentale profuso come elemento decorativo o impressionistico, il fraseggiar breve, non sempre ampio e sinuoso: l'ossatura è modellata su quella delle ultime nostre opere[33].

Quali che siano queste «ultime nostre opere», si debba dunque risalire al primo Verdi o a quello della maturità, o persino comprendere le sperimen-

[32] Belli 16.2.1922.
[33] T[oni] 29.12.1932.

tazioni della scuola verista, è evidente che il problema dell'italianità – inquadrato agli albori nell'elemento lirico-melodico – è qui individuato nella costruzione formale dell'opera. E così, negli anni '40, la quasi unanimità dei recensori riconosce una «italianissima *Giulietta*, che non ha sdegnato le forme classiche del melodramma, che si è ricollegata all'opera verdiana come a una delle più pure fonti del genio musicale italiano!»[34], anche se qualche rara e sporadica voce continuerà ad azzardare pallidi tentativi di ricondurre l'opera sui «binari wagneriani»[35].

Naturalmente, tutte queste considerazioni di ordine generale determinarono l'interpretazione e il giudizio sui singoli pezzi della partitura, con particolare riguardo a quelli di maggior successo, ossia il Duetto d'amore dell'Atto I, la scena della rissa tra Capuleti e Montecchi, l'episodio del Lamento del Cantore, il Duetto finale con la morte dei protagonisti e la già citata Cavalcata di Romeo. Quest'ultima, a titolo di esempio, fu forse il brano più apprezzato dal pubblico – che in numerosissime occasioni ne richiese il *bis* – ma anche quello su cui la critica si trovò più in disaccordo: se per qualcuno «la "Cavalcata di Romeo" che forma l'interludio fra il primo e il secondo quadro del terzo atto si annuncia con un tema forte che esprime l'ansia e l'angoscia dell'innamorato accorrente, ma poi l'idea si smarrisce e si disperde in sonorità vuote in dottrinarismi che nulla aggiungono alla conquistata reputazione di sinfonista abile e colto»[36], per qualcun altro è «uno dei più belli episodi orchestrali del teatro lirico, concepito con genialità mirabile e svolto con senso d'arte purissima, rifuggente dagli artifici e dagli effetti volgari dei ricercatori di applausi»[37], o ancora «un pezzo chiuso – che dapprima era aperto – d'una potenza d'impressione sul pubblico davvero formidabile. Il sinfonista vi ha messo una foga d'ultrapotenza fonica la quale ha lasciato dire che non era la galoppata d'uno solo, ma quella di un reggimento»[38].

In questa eterna *querelle* tra italianità e influenze della musica tedesca, tra tradizione e modernità, qualcuno tentò di individuare in *Giulietta e Romeo* il punto di equilibrio: su questo aspetto non poco peso devono aver avuto il cambiamento della cultura musicale nell'arco di quei decenni e lo stesso passare del tempo, dal momento che questa interpretazione si fa largo timi-

---

[34] A. Righ., *Al Reale dell'Opera "Giulietta e Romeo" di R. Zandonai*, «Il Tevere», 24-25.3.1941.

[35] R. F., *Giulietta e Romeo di Riccardo Zandonai*, «Il Popolo di Roma», 1.2.1952.

[36] *La prima rappresentazione della nuova opera di R. Zandonai*, «Il Giorno», 15.2.1922.

[37] G. P., *Giulietta e Romeo di R. Zandonai. Le prime rappresentazioni al Teatro Massimo*, «Giornale di Sicilia», 21-22.4.1922.

[38] G. Bellezza, *Giulietta e Romeo di Riccardo Zandonai rappresentata iersera al San Carlo*, «Il Giorno», 4.2.1923.

damente solo verso la fine degli anni '20[39], e trova spazio più ampio solo nei tardi anni '40[40].

3. Conclusioni

Si è qui tentato di tracciare, senza pretese di esaustività, un quadro sommario dei principali filoni tematici che ricorrono nella critica all'opera di Zandonai, nell'arco di tempo che va dal debutto fino ai primi anni '50. Vi è tuttavia un altro tema che occupa le pagine dei giornali dell'epoca e che esula dai limiti di questo contributo, quello del rapporto tra *Giulietta e Romeo* e il precedente capolavoro del compositore, *Francesca da Rimini*. Considerata da molti 'sorella minore', la *Giulietta* di Zandonai dovette subire il costante confronto con *Francesca*: un'indagine su questo aspetto, senz'altro importante, avrebbe richiesto la presa in considerazione della ricezione della stessa *Francesca da Rimini* e per questo motivo la si è esclusa dalla trattazione.

[39] «Il pubblico si è trovato dinanzi ad una nobile concezione musicale che, guardata da qualunque punto di vista, si impone per la sua fresca originalità, in cui vi sono fusi magistralmente elementi lirici e drammatici, e se qua e là affiorano delle espressioni di puro cerebralismo – come, per esempio, nei duetti che per la loro struttura ricordano un po' il carattere Wagneriano –, tutta l'opera è informata alla tradizione melodrammatica schiettamente e nobilmente italiana». *La prima di Giulietta e Romeo al Politeama di Lecce*, «Il Giornale d'Italia», 27.4.1929.

[40] «Formatosi nel suo [di Zandonai] spirito per spontanea figliazione da un secolo di predominio delle correnti più importanti del teatro musicale (melodico in Italia, sinfonico in Germania), polarizzatasi sui nomi di Verdi e Wagner, mentre affondava le sue radici nel fertile territorio della ragione melodica, spingeva le sue ramificazioni nella vasta atmosfera del sinfonismo. Ma, fedele agli imperativi della sua razza, nonché tentare un connubio delle due tendenze, rimaneva attaccata alla tradizione propria; e se molto tuttavia concedeva alle esigenze sinfoniche, le lasciava in subordine – appunto nella funzione complementare – alla espansione melodica […]». G. Zuffellato, *La stagione lirica della Fenice inaugurata col vibrante successo di Giulietta e Romeo*, «Il Gazzettino», 28.2.1941.