

SEZIONE 2: PRIMA ROMANA 1922

(22-46)

22

Sol, "Giulietta e Romeo" «Corriere della sera», 15.2.1922

Roma, 14 febbraio, notte.

Grandioso l'aspetto del Costanzi per la prima di *Giulietta e Romeo*; e grande il successo dell'opera. Così si potrebbe riassumere la cronaca della serata, che alle nove si è iniziata con un nutrito applauso al maestro Zandonai, non appena egli è salito sul podio direttoriale. Ma, nonostante questo saluto augurale, il pubblico ha mostrato poi di non voler essere corriuo all'applauso; e si è lasciato conquistare a poco a poco, seguendo tutto lo spettacolo con interesse crescente, che non voleva fosse interrotto nemmeno da applausi a scena aperta, e prorompendo poi in entusiastiche e prolungate acclamazioni alla fine degli atti.

NELL'OSTERIA DEI MONTECCHI - LA SFIDA

Due battute a grande orchestra e poi l'orchestra si tace, al levarsi del sipario. Dall'interno della scena si ode invece la musicchetta gaia e saltellante di un'orchestrina che dà suoni di colore arcaico. C'è festa e si danza nel Palazzo dei Capuleti, di cui un lato scuro e massiccio e che termina in un angolo con un balcone, si leva a sinistra sulla piccola piazza che la scena ci presenta allo sguardo. È notte alta. In fondo è Verona coll'Adige. Un ponte sbocca sulla piazza e a destra e a sinistra del ponte due casette con due osterie le cui vetrate tramandano luce rossastra e lasciano scorgere gruppi di bevitori seduti.

La musicchetta del festino è presto sopraffatta dalla grande orchestra che riattacca in un energico ritmo dominato dagli ottoni. Irrompe in scena Tebaldo, il fiero cugino di Giulietta, che subito spalanca la vetrata dell'osteria dei Capuleti – quella in fondo e a destra del ponte – e inveisce contro i suoi che, assonnati, non fanno buona guardia al palazzo mentre una grossa brigata di Montecchi s'è appostata nell'altra osteria.

Una leggera folata di canti femminili da lontano rimette una nota chiara nella notte: uno sciame di mascherine si avvanza dal ponte. Sono dame che si recano alla festa e, riconoscendo Messer Tebaldo, scherzosamente lo investono e da lui, che le accoglie con galanteria, si fanno accompagnare in Palazzo. Le loro voci, sempre in leggera folata, si allontanano, si perdono.

L'orchestra ora riprende le tinte grigie, ma poco dopo nel complesso quadro d'ambiente che, evidentemente, il musicista vuol tratteggiare, prende forma ed ampio disegno un episodio melodico caratteristico. Su di un ritmo ben cadenzato in orchestra, si alza – dall'interno dell'osteria dei Montecchi – un coro dominato da una voce di donna. I Montecchi trincano e cantano, a scherno degli avversari lì presso, una canzonaccia battendo a controtempo sui bicchieri. Una donna da trivio è con essi, e di mezzo al coro, che a tratti interrompe il suo canto volgare, si leva il canto lento e sdolcinato della donna e di un Montecchi (tenorino per l'occasione) che si alternano.

È questa una pagina di carattere grottesco che fissa l'interesse del pubblico. La brigata dei Montecchi esce dall'osteria e in presenza dei Capuleti, anch'essi usciti sull'altro lato della piazza, riprendono la canzone a scherno. Si appicca una zuffa il cui movimento, subito determinato in orchestra, passa aumentando nelle voci del coro diviso nei due partiti. Il crescendo è alla fine dominato e interrotto dalla voce di Romeo, che appare mascherato sul ponte e ingiunge a tutti di gettare le armi.

Al sopraggiungere di Tebaldo (il baritono) – chiamato in Palazzo appena incominciò la zuffa e che ora raccozza i suoi e investe Romeo mascherato intimandogli di rivelarsi – si delinea un altro episodio musicale: quello della sfida. Il dialogo musicale s'alterna in bellissimo contrasto tra il cantabile ampio e liricamente affettuoso di Romeo e il fraseggiare drammatico e concitato di Tebaldo. Finché questi, al colmo dell'ira, lancia la sua estrema e potente intimazione: «Leva la spada!». È la sfida, e son cinque note, quante sono le sillabe, energicamente accentuate che si susseguono veloci, le prime tre raggruppate in terzina; la massa orchestrale le raccoglie; rapidi e sonori gli ottoni le incidono. Si esprime in esse e si fissa d'ora innanzi la figura forte e impetuosa di Tebaldo, del quale diventano per tutto il corso della partitura il tema caratteristico.

La zuffa riprende, ma Romeo non leva la spada. Un grido d'allarme finalmente mette tutti in fuga: giunge la scolta, e s'ode avvicinarsi nella notte silenziosa il rullo di tamburo che cadenza il passo dei soldati.

LA SCENA D'AMORE

Da questa pausa dell'azione drammatica Riccardo Zandonai, che è in musica un maestro del colore, ha tratto occasione per schizzare con felici impasti della sua tavolozza uno di quei quadretti di genere in cui la realtà si anima di poesia. Infatti sul rullo cadenzato del tamburo si riascolta la musicchetta gaia e saltellante della festa in casa Capuleti e lievi canti, come a ondate, giungono dall'orchestrina interna; poi la voce solenne e minacciosa del banditore si spande sull'orchestra che ritma armonie rare e insistenti, mentre la musicchetta e le piccole ondate dei canti svaniscono

Giulietta intanto si è cautamente affacciata al balcone d'angolo del palazzo. La piazza è deserta e oscura. Ma dall'orchestra luminosi tocchi par che annunzino il raggio lunare che viene a rivelare alla fanciulla la presenza di Romeo, sottrattosi alla vigilanza della scolta. Il dialogo amoroso s'inizia timidamente, ma quando Romeo spiega soavemente il canto con la frase «Deh! bel fioretto, non datevi pena» un gran soffio melodico si spande per la sala ed affascina a grado a grado l'uditorio: è un soffio che si eleva e si profonde da una melodia all'altra. «Sciogli la scala e fa ch'io salga!» – questa è l'infocata esortazione di Romeo a Giulietta e per la scala di seta egli giunge fino alla fanciulla amata. Cadono, dopo il fortissimo delle voci e dell'orchestra, nelle braccia l'uno dell'altra, in un impeto di gioia; e inaspettata risuona allora e più che mai gioiosa la musicchetta della festa in palazzo.

Frotte di maschere traversano la piazza. La festa è finita. Ora, nel silenzio, la scena d'amore riprende sul balcone ma volge alla mestizia: tristi presagi invadono l'animo dei due amanti. Una mestissima melodia: «Ma cinguetterà la lodoletta, ma la triste aurora dalle mie braccia ti ritoglierà» – sgorga dal canto di Giulietta; Romeo la rincora, poi gli animi e il loro canto si riaccendono nella passione, finché le prime luci e le campane dell'alba vengono a separarli. In lontananza un coretto di popolani passa cantando uno stornello: «Bocoleto de rosa...»

Addio Giulietta! – mormora Romeo, scendendo per la scala di seta e allontanandosi.

«Addio!» gli risponde Giulietta. L'alba che illumina ora la scena s'illumina a sua volta di colori mattutini in orchestra, la quale fonde in un lievissimo e lieti concento le voci dello stornello popolare e una lontana melodia di campane. Così il primo atto si chiude.

IL GIOCO DEL TORCHIO

Al secondo atto dell'opera il velario si apre sul cortile interno che mette nel giardino del Palazzo Capuleto. A destra la casa col portico, la gran porta d'entrata e una porticina segreta sotto il portico. È un pomeriggio chiaro di luce. La ingenua melodia di una 'vivuola' (imitata questa da un organino interno) che passa per la via di là dal cortile, inaugura l'atto. Tutte le fanti di Giulietta in coro la chiamano ed ella appare dall'alto del poggio in giardino, tutta primaverile, recando nelle mani un ramo fiorito. Primaverile è tutta la scena fra Giulietta e le sue amiche che la chiudono in cerchio scherzose, finché la invitano a giocare al torchio con loro. Il canto delle fanti – le quali di mano in mano si passano il torchio acceso finché si spegne – si alterna col canto di Giulietta, colmo di dolce ardore amoroso.

Dall'entrata in scena di Tebaldo, che licenzia tutte le fanti per rimanere solo con Giulietta, l'azione procede rapida. Ampia è la ideazione della scena, di grande effetto drammatico, fra lui e la fanciulla che egli vorrebbe, or con le buone or con le minacce, distogliere dall'amore di Romeo. E quando infine ella dichiara di essere già sposa a Romeo, interviene, come una gran chiazza di colore ambientale, il coro interno con le grida dei Capuleti sopraffatti dai Montecchi che minacciano assaltare il palazzo. Tebaldo, chiamato in soccorso e che crede Romeo alla testa dei suoi, grida a Giulietta che ormai corre ad ucciderlo.

Ma Romeo invece è introdotto dalla fida Isabella per la porticina segreta e accoglie nelle sue braccia Giulietta, la quale trova qui gli accenti più teneri e appassionati per essere condotta via da quella casa. Ma in questo mentre Isabella dall'interno dà un grido d'allarme. Tebaldo, di ritorno, l'ha sorpresa in agguato. Entra improvviso, coglie Romeo e lo sfida, ma invano; lo insulta, ma invano; vitupera Giulietta, e a questo Romeo sguaina la spada, si batte ed uccide l'implacato nemico. L'episodio musicale che inquadra il duello è di una magnifica veemenza. Il tema di Tebaldo: «Leva la spada!» qui trova il suo ultimo trionfo.

Ora si susseguono episodi foschi, paurosi. È calata la sera, la gente capuleta è accorsa e leva voci di pietà intorno al corpo di Tebaldo, che è portato via. Le fanti sbigottite scompaiono. Giulietta sospinge Romeo verso l'uscio segreto per metterlo in salvo, ma poi lo trattiene in un ultimo abbraccio. Passa la scolta nella strada al rullo del tamburo ed echeggia lontana la voce del banditore che minaccia di morte chi avrà sparso sangue cittadino. E l'orchestra leva con un rapido crescendo un alto accento di passione: «Addio Giulietta!»

grida Romeo. A lui, che si stacca dalle sue braccia fuggendo per l'esilio, Giulietta con pari impeto risponde: «Amore eterno addio!» e sul pianto disperato della fanciulla cala la tela.

LA CAVALCATA DI ROMEO

Dei due quadri in cui è diviso l'ultimo atto, il primo si svolge in Mantova dove fu bandito Romeo; e la scena ci rappresenta un rustico piazzale, affollato, presso la porta della città.

Il terzo atto è drammaticamente e musicalmente il più importante dell'opera, e procede con una serie di brani insieme collegati, lungo i quali cresce via via il soffio lirico sino alla fine, raggiungendo nell'intermezzo sinfonico che divide i due quadri la maggiore forza espressiva del dramma.

Sorvoliamo sul primo coro, quello della folla sul piazzale, di un bel sapore villereccio, giungiamo alla scena del Cantatore, bene individuata nelle sue linee dall'entrata caratteristica e buffonesca fino al «lamento» che egli canta sul liuto: «Done piansi...», brano questo di stile arcaico dove la melodia semplice e penetrante, sulle parole in dialetto veneto, dice commossa la morte di Giulietta. Romeo in ascolto riceve così la terribile novella.

La tempesta, che già si annunciava col brontolio del tuono durante il «lamento del cantatore», scoppia ora nel cielo come scoppia nell'anima di Romeo della quale sarà come l'immagine reale. Nel fragore del tuono egli leva alto il suo canto: «Urla tempesta!... Sii tu il mio cuor dannato... Prendimi teco», in una melodia marziale, potentemente ritmata in orchestra, quasi eroica e tutta animata da un impeto verdiano. Quindi nell'infuriare della tempesta Romeo monta a cavallo e galoppa verso Verona.

Il velario si chiude per nascondere il cambiamento di scena. Riaprendosi dopo il magnifico intermezzo sinfonico, offre allo sguardo il chiostro del convento veronese e la cappella dove, attraverso una piccola cancellata, s'intravede Giulietta distesa sull'arca. Un'atmosfera di serenità e di pace lumeggia ora, con qualche accento doloroso, l'orchestra: e serenamente Romeo, davanti al corpo di Giulietta, scioglie il suo canto – una romanza di fine e penetrante ispirazione –, dopo di che egli ingoia il veleno e si lascia cadere.

La seguente scena del risveglio di Giulietta, col riconoscimento e il lungo abbraccio dei due sposi si svolge musicalmente con un ritorno del temi di amore che trovano nel canto e nell'orchestra nuovi accenti esaltati.

Nel chiostro fiorito penetra intanto la luce dell'alba. «Alba di Dio! Luce di Dio! Laudata!» inneggia dall'interno del convento con letizia francescana tutto un coro; lo stornello: «Bocoletto de rosa, spanio ne l'orteselo d'un convento...»

L'alba, che in quella prima scena d'amore era venuta a separare i due giovanissimi, sventurati amanti, ora li illumina nel loro abbraccio mortale e, circondati di luce e di canti li ricongiunge per sempre.

L'OPERA E IL LIBRETTO

Riassumendo le prime impressioni in qualche giudizio d'insieme, possiamo dire intanto che con *Giulietta e Romeo* Riccardo Zandonai riafferma in modo definitivo le sue qualità di operista: qualità che non sono soltanto l'estro musicale e la sapienza tecnica, che egli pur possiede in grado eminente.

L'operista, secondo la tradizione italiana, avendo un sicuro senso del teatro e mirando alla conquista del gran pubblico, sa sottomettere alle esigenze teatrali l'estro, la tecnica, le teorie estetiche, i preconcetti dottrinari.

Al maestro Zandonai, negli ultimi anni, è già accaduto di vedere questo pubblico pervenire lentamente, e poi in folla, sino a lui per un'opera – la *Francesca* dannunziana – in cui ben poche concessioni egli faceva e che era tutta piena della sua densa musicalità. In *Giulietta e Romeo* – dove con l'usata maestria egli maneggia gli effetti – la sua musicalità s'è come sciolta e chiarificata: l'estro melodico vi si snoda dai ceppi di quella perenne sinfonia orchestrale, caratteristica delle sue opere, e si abbandona facile, calda, appassionata al cantabile; e la sinfonia orchestrale, che tuttavia non abbandona il campo, si fa discreta, limpida, leggera, trasparente, pronta però a riprender dominio nelle più potenti espressioni del dramma.

A una semplificazione dello stile – che significa equilibrio e maturità dell'ingegno e che non è soltanto il risultato d'una ricerca tecnica – ha condotto la natura stessa del soggetto della musica

, con la semplicità del sentimento e degli stesso stati psicologici dei personaggi. L'amore di Giulietta e Romeo non è quello di Paolo e Francesca in *D'Annunzio*: è invece un sentimento scevro dall'ambascia colpevole e dalla sensualità irresistibile.

Il librettista e poeta, Arturo Rossato, ha saputo conservare nei tre atti intera la purezza di quell'amore, mantenendo a Giulietta la linea semplice della fanciulla intensamente innamorata e a Romeo il carattere di romantico e appassionato.

In linea d'arte, il maggior pregio della nuova musica è l'aver espresso questo singolare carattere dell'amore di Giulietta e Romeo. Tutta la gentilezza virginea del loro sentimento emana dalle pagine della nuova opera. Ma alcune circostanze di fatto e d'ambiente in cui la leggenda pone l'amore dei due giovani amanti veronesi sono tali che in un'opera d'arte moderna possono sembrare assurdi. Certo il taglio del libretto, nel secondo atto, ricorda d vicino quello del vecchio melodramma.

E il taglio del libretto ha naturalmente conformato la costruzione musicale dell'opera, il cui contenuto melodico, armonico e strumentale è modernissimo, ma che risulta da una serie di brani, o pezzi che dir si vogliano, pezzi che possono bensì essere individuati, ma che sono intimamente connessi soprattutto dalla sinfonia orchestrale propria dello Zandonai, la quale mescola il loro contenuto tematico inseguendo ed esprimendo le varie vicende del dramma, e forma come il tessuto connettivo dell'intero organismo della nuova opera, che perciò acquista un'unità indivisibile, sconosciuta al vecchio melodramma.

IL SUCCESSO

Ecco la cronaca della serata. Alla fine del primo atto, che si chiude con la scena d'amore e il piccolo finale dell'alba, il pubblico, che aveva a stento trattenuto gli applausi, esplodeva in una grande acclamazione. Sono comparsi alla ribalta prima più volte gli esecutori, quindi con essi il maestro Zandonai e il librettista Arturo Rossato, e da ultimo due volte Zandonai solo, fatto segno alle generali ovazioni.

Nell'intermezzo, essendo in teatro il Principe Ereditario e le Principesse Jolanda e Mafalda, è stata eseguita fra grandi applausi la marcia reale. Il second'atto, che ha interessato il pubblico per l'incessante vicenda drammatica, si è chiuso anch'esso con unanimi acclamazioni, a cui sono seguite sei chiamate agli artisti e al maestro.

Nel terzo atto si è pienamente confermato il successo dei primi due. L'interesse del pubblico, che era cominciato nel primo quadro del lamento del cantatore e d'era accentuato durante l'intermezzo in cui è descritta la cavalcata di Romeo, è continuato fino alla poetica scena finale della morte. Appena il velario si è chiuso, il pubblico è scattato in piedi, rinnovando le acclamazioni. Gli esecutori e il maestro Zandonai sono stati chiamati alla ribalta altre nove volte.

Interpreti principali dell'opera erano Gilda Dalla Rizza, il tenore Fleta e il baritono Maugeri. Gilda Dalla Rizza, che non è alla sua prima creazione, ha composta con raro intuito, nel canto sempre intensamente espressivo e nel gesto, la figura di Giulietta fanciulla e piena di amore. Furono anche ammirati i suoi bellissimi costumi. Il tenore Fleta, che ha larghi mezzi vocali, profuse a volta a volta con impeto e tenerezza il suo canto, che la faticosa parte non faceva risparmiare. Anche egli aveva il fisico adatto alla figura del personaggio di Romeo.

La fiera parte di Tebaldo ha poi avuto un risalto scultorio dal baritono Maugeri, artista di temperamento, che col canto drammatico, con fraseggio incisivo e la padronanza della scena, tenne vivo l'interesse del suo personaggio. Il tenore Nardi, il cantatore, fu inappuntabile. Bene gli altri nelle parti secondarie. Ottimi i cori concertati dal maestro Consoli; fusa ed elastica l'orchestra sotto la bacchetta animatrice di Zandonai, che ha tenuto in pugno vigorosamente tutto il complesso spettacolo.

×

23

Edoardo Pompei, "Giulietta e Romeo" del maestro Riccardo Zandonai, «Il Paese», 15.2.1922

Il libretto di Arturo Rossato ha taglio antico negli atti, nella successione delle scene, nella disposizione dei cori, nel valore delle persone sceniche. Antico e forse antiquato con le osterie, le risse, le canzoni a ballo, i duetti, le voci lontane, tutti gli accorgimenti scenici e le scaltrezze che un librettista del buon tempo sapeva disporre nei vari piani, per offrire al maestro compositore ispirazione e materia da musica, e allora musica significava melodia.

Nella tragedia in tre atti del Rossato vi sono tre osterie, due nell'atto primo ed una nel terzo, poiché nel secondo atto si vede un cortile del palazzo dei Capuleti in Verona e in quel cortile non c'era modo di collocare un'altra osteria... C'è invece una canzone a ballo con l'annuncio del ritorno delle rondini come nella *Francesca da Rimini*. E reminiscenze della *Francesca* si scorgono qua e là, specialmente nel fraseggiare e in certi movimenti di scena che richiamano le colorazioni d'ambiente care a Gabriele D'Annunzio.

Ma mentre nella *Francesca* la parola ha sapore di favella trecentesca e gli sfondi hanno colore e disegno giotteschi le persone carattere netto, qui l'arcaismo della parola è superficiale, inutile, privo di sincerità: sono modi voluti per ricordare al lettore e all'ascoltatore che l'azione si svolge in un qualche anno della fine del mille e trecento di Nostro Signore, nella nobile città di Verona.

E invece si dovrebbe svolgere in ogni tempo e in ogni luogo, a Verona come a Rimini, come a Ferrara, in terra d'Italia, nei paesi d'Europa, nelle città di Oriente o d'oltre mare, dovunque un cuore umano palpiti d'amore nella divina giovinezza degli spiriti e dei sensi. Che importano le osterie, le torri veronesi, che importano le case munite di bertesche e di serragli di Rimini malatestiana o il castello ferrarese adorno di freschi e di arazzi, gloria degli Estensi, se sola, se eterna la giovinezza canta su due bocche innamorate, e solo il bacio è la muta parola che suscita l'infinita melodia che supera gli anni, vince i secoli, trionfa nel tempo con la poesia e la musica.

Un verso di Dante, una melodia di Vincenzo Bellini, un preludio di Giuseppe Verdi e tutti i cuori tremano come alla rivelazione di un prodigio nuovo ed antico, e alle pupille brilla l'azzurro del firmamento, appaiono verzieri fioriti, e una primavera meravigliosa rinnova le anime. Amore intona il verso, amore esprime la musica e i cuori tornano giovani e per un istante che è miracolo dell'arte evocatrice il tempo è dominato, il passato diviene presente, i venti anni sono evocati nell'incantesimo.

Più che in *Francesca* e Paolo, più che in Ugo e Parisina, in *Giulietta* e Romeo trionfa l'amore che è giovinezza eterna. Non i terribili morti di Dante che tinsero il mondo di sanguigno e che squassa la bufera infernale che mai non resta, non l'incesto degli Estensi che par rinnovi la cieca arsura di Fedra, non il filtro magico di Tristano ed Isotta la bionda che muove i due amanti nelle nebbie nordiche della leggenda hanno somiglianza di parentela con la passione degli amanti di Verona: la loro fiamma è pura; arde e si consuma come un bel fuoco di erbe aromatiche sopra un colle italico nella notte di San Giovanni: la prima notte d'estate e la più bella perché la più breve.

Non il libro di Lancillotto e della Reina Ginevra, non il pellegrinaggio alla Santa Casa di Loreto, non il sorso avvelenato d'incanto conduce gli amanti di Verona ad una morte, sì bene lo schianto dell'una giovinezza spezza l'altra, e su Romeo morto piega e si abbatte *Giulietta*. Nessun farmaco potrà salvare quella che che amore uccide, né alcun veleno, alcuna arma potrà spegnerla se non la legge di amore inesorabile.

Al verso dell'Alighieri: «Amor che a nullo amato amore perdona» [*sic*] risponde attraverso i secoli il verso di Giacomo Leopardi: «Fratelli a un tempo stesso Amore e Morte Ingenerò la sorte!».

E Amore e Morte hanno anche nome *Giulietta* e Romeo. La novella di Masuccio Salernitano dove Mariotto Mignanelli e Giannozza Saraceni si amano, è forse la più diretta origine della leggenda veronese che ha tanta umanità di sensi. La novella ha svolgimento a Siena. Mariotto uccide in rissa un avversario ed è costretto a fuggire e nella lontananza è dannato per omicidio alla scure. Giannozza è sforzata dal padre ad altre mozze. Sta per uccidersi disperata, ma un buon frate di nome Lorenzo, nome di cui si sovrerà Guglielmo Shakespeare, le dona un narcotico tale da rendere il sonno simile alla morte. Quando si desterà tutti la crederanno spenta, ed essa potrà raggiungere l'amato e vivere con lui. Ma la notizia della morte improvvisa raggiunge Mariotto e questo parte come forsennato e torna in Siena per rivedere l'amata nel sonno ultimo. È riconosciuto, afferrato, dato alla giustizia: gli recidono il capo. Giannozza, che si è ridesta dal sonno e ode il tragico annunzio mentre è per fuggire verso le sue braccia, accorre dove il giustiziato giace e su quel corpo tronco muore per ambascia.

Novella aspra e rude ma d'ossatura gagliarda e tale, specialmente nella scena della morte, di suscitare un'ispirazione di singolare potenza tragica in un grande artista.

Luigi da Porto, vicentino, che scrisse di storia e di poesia, per il primo disse di Romeo e di *Giulietta* in una sua novella stampata circa il 1530: *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala*.

Da questa storia, 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 Riccardo Zandonai. Lo sforzo per dimenticare Shakespeare ed attenersi alla novellistica nostra 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.

Gioinezza di anime e di parole che ogni cuore ha sentito vagamente, oscuramente a venti anni e che nel verso del poeta ritrova la sua espressione diretta, la sua bellezza eterna.

La parola del poema eterno che canta nel verso di Guglielmo Shakespeare ha trovato un'eco di grazia latina nella musica di Riccardo Zandonai? Nell'opera del maestro nostro vi è forse un impeto lirico pari all'armonia divina ed umana che l'inglese concesse a due bocche italiane? Un nostro compositore ha saputo emulare nella musica, nel linguaggio più universale, il prodigio di passione creato dal poeta straniero?

Arte nobilissima è quella che sente ed esprime nei suoi modi musicali Riccardo Zandonai. Severa nella forma che esclude ogni facilità volgare, elegante nel commento dell'orchestra, ricca e varia nell'impasto dei colori, questa *Giulietta e Romeo* manifesta lo spirito alto del maestro, la sua squisita sensibilità, la sua dottrina profonda. Non è mai arido, non è mai fiacco e manierato, non compone mai inutili accademie. Il suo discorso musicale è sempre elevato, i suoi cori sono pieni, variati, mossi. Tratta con maestria sicura voci ed strumenti, e le grazie del disegno melodico vocale trovano una corrispondenza immediata nei ricami preziosi dell'orchestra.

La melodia c'è, ma si affloscia, si attenua, si perde in effimeri frastagliamenti dopo poche battute.

Non ha il respiro che trasporta le anime, non il colpo d'ala che solleva e ghermisce e rapisce le moltitudini verso l'alto, il grido sicuro di passione umana che d'improvviso fa palpitare ogni cuore e vela di pianto ogni pupilla e rende una di pensieri, di senso, di commozione la folla innumerevole.

Manca qualche cosa alla melodia del canto, alla polifonia dell'orchestra, manca quella tal cosa imponderabile, quel tale segno inesprimibile, quella energia suprema che nessuno potrà mai definire e che è come la rivelazione improvvisa di una verità che tutti sentono e nessuno può dire, di una bellezza che tutti scorgono e nessuno può esprimere, di una gioia unica, consolatrice di ogni cuore e che una stirpe può tramandare come l'eredità più cara.

Tanta eleganza fa desiderare talora maniere più sciatte ma più robuste, un impeto di melodia rude ma di volo ardito, uno di quei movimenti irresistibili che Giuseppe Verdi sapeva creare. Le persone sceniche possono essere disegnate o dal motivo dominante, invenzione della scuola tedesca e più di Riccardo Wagner; o da un colore melodico come è tradizione della scuola nostra. Ma le persone per trapassare da maschere sceniche in creature umane devono avere contorni certi ed ossa e polpa, muscoli e sangue materati di vita verace. Devono essere caratteri e non ombre.

Tutte le grazie delle forme non valgono un canto pieno; tutti i pregi delle architetture armoniose il rapimento di un pensiero semplice ed alto che dall'orchestra sale trasportando le anime verso la luce.

In questa *Giulietta e Romeo* riappaiono le qualità di artefice esperto del Zandonai che già più compiutamente e più luminosamente si erano palesate nella *Francesca da Rimini* – che resta ancora l'opera migliore dell'insigne maestro trentino – ma vi riappaiono con più accentuata deficienza di quegli elementi fondamentali che soltanto assicurano vitalità ad un'opera. Anche qui abbiamo colori d'ambiente, ma non melodia d'anime; atmosfera musicale, non grido schietto di passione; eleganze formali, non disegno serrato; arte decorativa, non sagoma di creature vive.

I cori e specialmente la rissa del primo atto, e il giuoco delle fanti del secondo atto, e tutta la prima parte del terzo con la deliziosa canzone del cantatore sono pagine vive, delicate, ricche di colori, di sonorità caratteristiche. Ma non cori, non pittura d'ambiente, non virtuosità orchestrali noi cerchiamo in una tragedia che porta nome *Giulietta e Romeo*, ma la voce ineffabile della passione umana e divina, il canto della giovinezza ardente e schietta che ama e, perché ama, muore.

La melodia sovrana dell'amore e della morte, della giornata breve e fervida che non avrà domani, di un piacere troppo forte per essere sostenuti da questi nostri sensi mortali noi chiediamo alla voce dei due amanti. Non complicazioni sapienti, non artifici tecnici, non arabeschi strumentali, ma un grido solo e sincero, come semplice e sincera è la giovinezza innamorata e folle. E la melodia che ammalia, incanta, rapisce, trascina; la melodia che ogni cuore sente, che è verità, vita, passione, luce, non sorge certo dalle eleganze squisite dei due duetti: quello d'amore del primo atto che nella sapienza delle combinazioni armoniche perde il carattere della ingenua e folle giovinezza immortalata da Shakespeare, e quello di morte del terzo atto privo di ogni potenza dominatrice sulle anime, troppo lungo e troppo complicato e troppo riflesso per suscitare un senso di commozione.

E nondimeno il grande intermezzo del terzo atto che vuol essere l'eco della angoscia disperata di Romeo, se impressione per la irruenza e la insistenza delle voci e degli strumenti sapientemente intrecciati in un unico

motivo tematico non determina attraverso le combinazioni contrappuntistiche nessuna energia emotiva capace di dare l'illusione e la sensazione dell'aspro dolore.

Riassumendo queste rapide note e le impressioni del pubblico intorno alla nuova opera del maestro Zandonai, si può con piena certezza affermare che questa *Giulietta e Romeo* rimane a notevole distanza dalla sua maggiore sorella, la *Francesca da Rimini*. Anche gli applausi che alla fine di ogni atto risuonarono nella sala magnifica del teatro Costanzi affollata del miglior pubblico di Roma, indicarono la misura decrescente del successo che delineatosi fervido e pieno di promesse alla chiusa del primo atto, venne mano mano sensibilmente attenuandosi negli atti successivi. Per la esattezza della cronaca dobbiamo registrare complessivamente otto chiamate agli artisti, al maestro Zandonai e al librettista Rossato al primo atto, sei al secondo e quattro frettolose al terzo.

L'esecuzione artistica è riuscita degna della importanza dell'avvenimento e della tradizione del nostro massimo teatro.

Il maestro Zandonai, alla concertazione e alla direzione dell'opera recò ieri sera tutta la fede della sua anima e tutta la sapienza comunicativa della sua arte, ottenendo dall'orchestra, dagli artisti e dalle masse effetti magnifici di particolari e di insieme.

Gilda Dalla Rizza, cui l'eccellenza de suoi mezzi vocali e l'alto senso interpretativo hanno affidato l'invidiabile compito do essere sempre la prima interprete delle opere dei nostri maggiori maestri, concesse alla dolce ed appassionata figura di Giulietta tutta l'arte del suo canto e tutta la sensibilità della sua anima e della sua arte.

Il tenore Fleta nelle vesti di Romeo riaffermò le sue magnifiche doti di cantante e di interprete e profuse da gran signore, nei punti salienti dell'opera, il tesoro della sua voce bellissima. Ed uguale spicco riportò il baritono Maugeri che il pubblico ha calorosamente applaudito per la profonda vigoria del suo canto e del suo gesto. Ottimo cantatore il Nardi, che con grazia squisita e mirabile intonazione disse la canzone del terzo atto.

I cori, che hanno una parte preponderante nel novissimo spartito, filarono impeccabilmente sotto la direzione del bravo Consoli. Ricco e fedelmente storico l'allestimento scenico eseguito dallo Stroppa e magnifici i costumi disegnati dal pittore Angoletta.

LA SALA

Alla *première* di ieri sera assisteva il pubblico più intellettuale ed elegante di Roma. Nel solito palco di sinistra avevano preso posto il Principe di Piemonte e la Principessa Mafalda, salutati al principio del secondo atto dall'inno reale e da calorosissime ovazioni. Accanto ai due augusti personaggi erano l'ammiraglio Bonaldi e il conte Cito Filomarino.

Tra gli intervenuti notavansi la principessa Aldobrandini, principessa Lancellotti, donna Maria Ruspoli, contessa Rossi, principessa Giovannelli, contessa Ceraini, marchesa di Bagno, contessa Bruschi Falgari e figlie, contessa Giannotti, donna Giacinta Del Drago, duchessa di Castonia, marchesa Spinola, contessa Antonelli, contessa Lovatelli, duchessa di Terranova, Carmen Melis, contessa Serristori, donna Franca Florio, madama Lyda Borelli Cini, contessa D'Ordey, signora e signorina Incagliati, duchessa Lante, madama Finocchiaro Aprile, baronessa Scialoia, contessa di San Martino, baronessa Grazioni, principessa Boncompagni, donna Ornella Fieschi Ravaschieri, contessa Teodoli, marchesa Capranica del Grillo, madama Gayda, madama Montefiore, contessa Vannicelli, madama De Renzis, madama Tabanelli, madama Chiovet e figlia, S.E. Bonomi, S.E. Corbino, S.E. Rosadi, on. Ciruolo, on. Finocchiaro Aprile, on. Duca di Terranova, on. Sardi, on. conte Fieschi Ravaschieri, on. barone Compagna, principe Odescalchi, conte Macchi di Cellere, marchese Giuliano Capranica del Grillo, duca Sforza Cesarini, principe Lancellotti, conte Ruggero Suardi.

×

24

A[ndrea] Della Corte, *«Giulietta e Romeo. L'opera nuova di Zandonai, «La Stampa», 15.2.1922*

ROMA, 14 notte - dal nostro critico musicale

Nell'esaminare il libretto di A. Rossato ne notammo le lacune sceniche, quel che è indispensabile sopporre, quel che dell'antica leggenda resta nell'attuale riduzione teatrale, integralmente o con trasformazioni. Due tagli nell'opera furono operati, all'ultim'ora, dal musicista: uno, breve e superficiale. al terzo atto, quando Romeo balza a cavallo per galoppare verso Verona; l'altro importante e significativo al secondo atti, ove è stata soppressa la scena finale. Questa, come forse i lettori ricorderanno e come si può vedere nello spartito edito dal Ricordi, consisteva nel suggerimento che Isabella dava a Giulietta: ricorrere ad un sonnifero,

simulare la morte, poi raggiungere Romeo: suggerimento subitaneamente – e troppo subitaneamente, notavamo – accolto da Giulietta; quel finale, benché rapido e non rilevato dall'espressione musicale, serviva un poco a dar luce all'intreccio. Ora questo finale è stato soppresso, e l'atto troncato, dopo l'uccisione di Tebaldo, alla fuga di Romeo. Qualunque sia stata la considerazione che ha determinato tale taglio, la decisione stessa mostra che all'intreccio agli autori hanno badato poco. Ma ora parlando dell'opera, senza più distinguerla nelle collaborazioni avvenute, è il caso di tenere conto soltanto del musicista, il quale in melodrammi siffatti è in fine il maggiore responsabile dell'opera, ne bene e nel male, nella buona e nell'avversa fortuna. Dunque, se l'operista non ha badato gran che all'intreccio, segno è che ha voluto soprattutto coltivare la tragedia passionale. Ciò che è notevole perché, in sostanza, la storia di Giulietta e Romeo non è, cioè non ci appare a traverso gli artisti che la inventarono e concretarono, un poema essenzialmente spirituale, in cui – come nell'episodio «Francesca da Rimini» – gli avvenimenti realistici hanno scarsa importanza, ma è invece una commedia o novella d'amore ad intreccio. Infatti Romeo e Giulietta sono divenuti, diciamo così, classici come tipi di amanti, non solo pel loro amore ma anche per le condizioni di avversità e di difficoltà in cui il loro amore si svolse e, soprattutto, per i casi loro occorsi, per l'intreccio, cioè per la fine pietosissima dovuta a un contrattempo, al mancato recapito di un biglietto di informazione. Ora, l'aver escluso l'intreccio nei suoi elementi più vitali, significativi, costruttori, implica che lo Zandonai ha coltivato, come dicevo, soprattutto la tragedia passionale, cioè ha avuto di mira le passioni dei protagonisti.

Pure, si dirà, l'opera nel suo contesto non è solo l'idillio di Giulietta e Romeo, ma comprende altri episodi: infatti non si poteva fare, a teatro, un lungo duetto d'amore; conveniva inquadrare tale essenziale duetto in cornice adatta, fra episodi opportuni. Certo, l'opera comprende altri episodii e tenta di giovare di essi per rendere più interessante, più palpitante, più commovente il dramma. Ma è proprio qui una strana manchevolezza della concezione operistica dello Zandonai: escludere l'intreccio e sostituirlo con episodii secondari: mancare di sostanza drammatica e largheggiare di dettagli non urgenti. E naturalmente non si chiede qui l'intreccio per l'intreccio, o un intreccio ridotto a brevi incisi – i magari recitativi del '700 fra le arie – come notizie agli ascoltatori, ma la rappresentazione musicale – e più vastamente teatrale – degli stati d'animo dei personaggi, necessaria per intendere la vita psicologica dei personaggi stessi, il loro incessante trasmutarsi e divenire. Per recare esempi, si vorrebbe qui non assistere alle segrete nozze di Giulietta e Romeo, ma sentire in musica, nell'orchestra, nel canto il dramma spirituale del loro amore infelice; non si vorrebbe aver minute informazioni della polverina di frate Lorenzo, ecc., ma sentire in musica il dramma di Giulietta che, anelando di ricongiungersi all'amante, canti il suo dolore, invochi il filtro miracoloso, ricorra ad esso come a mezzo liberatore; non si vorrebbe sapere da quale farmacista mantovano Romeo acquisti – dettaglio shakespeariano – il veleno che trangugnerà davanti all'ara di Giulietta, ma quel che passa nel suo animo di amante desolato prima per la lontananza, poi per la morte di Giulietta. Ma nell'opera questo divenire dei personaggi non è espresso: e dalla mancanza di «intreccio» nel senso già chiarito di sviluppo drammatico corrisponde la mancanza di adesione fra i protagonisti e gli episodii.

GLI EPISODII

E questi episodii sono più spesso fronzoli e pezzi arrugginiti, e raramente giovano. Così, la zuffa al primo atto fra Capuleti e Montecchi, in cui dovrebbe cominciare a disegnarsi le condizioni fatali dell'amore infelice, è poco significativa, non dà alcun senso determinato, ricco di carattere, di incisività: è un convenzionale litigio di due falangi corali; e pure senza specificazione ma soltanto riempitivi sono il passaggio delle maschere, la canzone dei bevitori, la bega per la donna. Intreccio questo? No. Volontarii mezzi teatrali per rendere un contrasto fra la ferocia delle fazioni e la bontà d'animo di Romeo. Il contrasto, pertanto, non si crea qui fra i cori, ma più avanti fra Tebaldo rude e Romeo mite. Come già notai, la mitezza di Romeo che invoca Gesù è attenuata, nel libretto, proprio per agevolare il contrasto. E questo primo duetto fra il baritono ed il tenore è molto efficace: sono due discorsi musicali veramente distinti. Interrompe l'alterco il passaggio della ronda, che come ognuno vede è un mezzuccio non nuovo per placare la situazione. Dunque la zuffa, ed in generale la metà del primo atto, non ha una efficacia determinata: è introduttiva al primo duetto d'amore.

Continuando l'esame degli episodii, troviamo al principio del secondo atto le fanti di Giulietta che giuocano al torchio. Anche queste pagine, non strettamente urgenti, sono state pensate per creare contrasto fra la spensieratezza delle giovinette – graziosamente irritanti alle pene d'amore – e la passione di Giulietta e l'arrivo dell'aspro Tebaldo, ed il contrasto, sì, risulta teatralmente perché un contrasto nasce se al riso succede il pianto, ma di fatto quel che dovrebbe essere determinante di esso non appare, perché se la danza ed i

motteggi delle giovinette sono graziose, ed alcune frasi molto felici di elegante sarcasmo, l'inno improvviso di Giulietta, all'amore, non reca un contributo preciso alla determinazione psicologica di lei. Ed ecco Tebaldo che reca a Giulietta la notizia delle nozze stabilite col Lodrone. Qui, a differenza del primo atto, Tebaldo non è felice. Una didascalia dello spartito costituisce una preziosa confessione del musicista: «energico e con enfasi». Ed è un personaggio enfatico, non più che sincero. Magniloquente come Gerard del *Chénier*, come il Soldato del *Piccolo Marat*, come tutti i personaggi visti retoricamente, enfaticamente, non dà alcuna emozione – a chi non crede che l'emozione sia nelle note acute su cui è impostata una parte di canto. Ed un'altra didascalia vale a fare intendere la vacuità del personaggio: «pesante ed eroico» per una frase che dice: «Vedean le genti allor sopra le torri i tuoi capelli biondi...» e su «capelli biondi» c'è un impeto di note come se si minacciasse chi sa che sconquasso. Fiacca la risposta di Giulietta... Ed intanto si prepara il finale dell'atto, con la zuffa che si accende di fuori. Tebaldo accorre e Giulietta, restata sola, fa venire Romeo. Nessun passaggio graduale nella musica per questo succedersi di sì varie situazioni. Mentre Giulietta attende – si pensi: Tebaldo può tornare improvvisamente, fuori c'è l'assalto alla casa, grave pericolo minaccia Romeo – una mite frase in «andante mosso e tranquillo», corredata di un futile fronzolo di «organetto dietro la scena» del tutto fuori di posto. Ed ancora: mentre tanto è difficile la situazione, Giulietta e Romeo si abbandonano ad un vezzoso duettino.

I PROTAGONISTI

Per concludere su gli episodii, noteremo al principio del terzo atto la sagra, una festa con cori di bevitori, ecc. che non ha alcun legame con l'opera; e la canzone del cantatore, rivelatrice a Romeo della morte di Giulietta: ed è questa melodia, con la sua piacevole armonizzazione, veramente fine e commovente nel suo andamento finemente popolare. Purtroppo, cosa di cui non ci si rende conto, Romeo chiede il... bis della canzone – proprio in quel momento!

Segue la così detta Cavalcata di Romeo; era certo ottima l'idea di rappresentare musicalmente, con orchestra e cori, quel che passava nell'animo di Romeo mentre galoppava verso Giulietta. Ecco un caso di quella artistica rappresentazione dell'intreccio di cui parlavamo poco avanti. Purtroppo lo Zandonai s'abbandonò a rappresentare veristicamente ed enfaticamente la cavalcata di Romeo anziché spiritualmente: ciò che risulta non tanto dai motivi musicali, che sono accorati e flebili, cupi e dolorosi, quanto dall'insieme della pagina fragorosa e pesante in cui è evidente che il musicista anziché cercare intimità di espressione, svolgimento di stati d'animo, ha mirato all'effetto puramente sonoro: non ha insomma spiritualizzato il momento ma lo ha esposto meccanicamente, e perché il racconto musicale fosse anche più impressionante è ricorso al solito temporale, sibili, lampi, tuoni, ecc... che da alcuni secoli interviene nel melodramma a fare più buie e paurose certe stilizzazioni, salvo a temperarsi e dileguare quando non ce n'è più bisogno. Così è andata in gran parte perduta l'ottima idea di fare una pagina sinfonica di analisi psicologica. Del resto, in quanto alla melodia vocale dei protagonisti, riappare qui più o meno felice la vena musicale dello Zandonai, quella che nel *Grillo del focolare*, in *Conchita*, in *Francesca da Rimini* formò non poche pagine melodiche commosse e nobili. Una sentimentalità languida, accorta, un certo carattere idilliaco, mesto, una vaghezza di linee, fanno distinguere il discorso musicale di Zandonai fra quello dei contemporanei: non si tratta di uno «stile», perché l'osservazione può essere fatta su un limitato numero di pagine per ciascuna opera, ma certo si tratta di una «maniera» di sentire e di parlare. E languide, accorate, idilliache, meste, vaghe sono molte frasi degli amanti veronesi. E poiché non si può chiedere ad un artista se non quel che esso ha, credo che, senza confrontare e pesare questa o quella delle sue opere, questa Giulietta e questo Romeo sono quella Giulietta e quel Romeo che lo Zandonai può dare. Frase più, frase meno, Giulietta vale Francesca. E gli amatori del melodramma ascolteranno con piacere le romanze ed i duetti di Giulietta e di Romeo, in cui il canto è simpatico, gentile, melodico, sorretto da graziose armonie, con buoni accenti di emozione drammatica. I protagonisti costituiscono certo la parte migliore di quest'opera, la parte più sentita, più commossa, mentre l'altra, quella episodica, è spesso manchevole, inefficace, perché esteriore e forzata. Lo Zandonai evidentemente ha il torto di badare più ai fronzoli che alla sostanza.

LA CRONACA DEL SUCCESSO

Roma, 14, notte.

Il magnifico pubblico che gremiva stasera il Costanzi ha tributato calorose accoglienze al nuovo spartito di Riccardo Zandonai. Assistevano alla rappresentazione il Principe Ereditario e le Principesse Reali, salutate

nell'intervallo dal primo al secondo atto dalla esecuzione della «Marcia Reale», applauditissima. Il primo atto dell'opera fu accolto con molto favore. Nessun *bis*, non consentendolo il taglio dei pezzi; ma alla chiusa dell'atto vi furono cinque chiamate agli artisti ed all'autore. Fu chiamato alla ribalta anche il librettista Arturo Rossato. Il secondo atto segnò un lieve declinare del successo: alla fine dell'atto vi furono cinque chiamate agli artisti ed all'autore. Il terzo atto confermò il pieno successo dell'opera. La prima parte, pittoresca ed assai movimentata, fu sottolineata da continue acclamazioni; ammirato ed accompagnato da approvazioni l'intermezzo sinfonico. Alla fine dell'opera il maestro Zandonai fu chiamato sei volte alla ribalta, prima cogli artisti e col librettista e poi da solo, fatto segno alle insistenti acclamazioni. Il maestro appariva singolarmente commosso per l'affettuosa manifestazione. Le numerose prove condotte dallo stesso autore hanno dato allo spettacolo una sufficiente maturità. Gilda Dalla Rizza (Giulietta), il tenore Fleta (Romeo), il baritono Maugeri (Tebaldo) sono stati accuratissimi ed efficaci. In conclusione: una bella serata per l'Arte italiana.

×

25

g[ajanus], "Giulietta e Romeo" di Zandonai al "Costanzi" (Meditazioni di un anticritico), «L'Avvenire d'Italia», 15.2.1922

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 fisiopsichico-patologico. E conclude: perché proprio stavolta dovrei astenermi dall'infischiarne? E naturalmente se ne infischia.

(Posso garantire l'autenticità di questo fatto, perché la Storia della critica musicale italiana proprio in questi giorni mi ha fatto leggere in via confidenziale il manoscritto delle sue memorie (che saranno pubblicate soltanto dopo la sua morte)

2

Tutta la gente musicale del mondo italiano ha aspettato con la curiosità amorosa della speranza l'opera novissima di Zandonai. Perché p nell'opinione di tutti che Zandonai sia un operista capace di scrivere delle belle opere, delle opere vive, vitali: opere che diano un gran piacere e non procurino disturbi al «ponte di Varolio» o al sistema «vasomotorio»; o quanto meno che non diano nessun dispiacere.

Dopo la *Francesca* (che oggi è sempre fuori di casa, in giro per il mondo a raccogliere gli onori del trionfo e che va facendosi così una posizione veramente magnifica) 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.

3

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.

Vi possono essere opere d'arte di prim'ordine che per la loro novità estetica non piacciono subito al pubblico. E in questo caso esso ha torto marcio e la critica mille e una ragione di sostenere che non ha capito niente.

Ma la questione è tutt'altro che tutta qui. Perché a questo mondo vi sono non soltanto degli eleganti postulati metafisici o metapsichici ma vi sono anche delle durissime leggi di realtà. Tutti problemi che si risolvono esaurientemente soltanto ragionando con argomenti di pratica (le chiacchiere sono il più delizioso ma anche più idiota lavoro dell'ozio).

4

Dunque, bisogna ragionare così.

L'opera piace al pubblico? La critica può affermare: o che esso ha ragione (e allora la discussione è finita), o che esso ha torto, cioè che esso ha capito tutto (ma in questo caso succede che l'opera vive e la critica può anche concedersi il dovere di morire).

L'opera non piace al pubblico? Idem, idem, lo stesso ragionamento; con questa differenza: che quando anche la critica proclamasse solennemente che quello non ha capito niente e che l'opera è un capolavoro, l'opera dovrebbe finire per morire lo stesso per volontà... della nazione.

Dal qual modo di ragionare risulta evidente che la critica viene a trovarsi, in qualunque caso, in un magnifico pasticcio. E come qualmente, infine, sia molto più prudente, più grazioso, più igienico e più elegante prendere il mondo musicale come viene e darsi un'aria indifferente, come gente che venga da un altro mondo, caduta in questo per fare una passeggiata; di gente insomma che non si occupi di «opere», di estetica né di altri simili piccole miserie.

5

Dunque, se al pubblico piace enormemente la *Francesca* e la *Giulietta*, bisogna concludere per forza di ragion pratica che ha perfettamente ragione.

Io, però, mi pianto qui e faccio una mia riserva strettamente personale. E domando ai miei camerati e commilitoni in critica di credere che parlo con particolare deferenza, con senso di rispetto pieno di amore.

Ogni uomo estetico può illudersi d'avere i propri «*precedenti*» estetici. Probabilmente anch'io (sebbene non ne sia assolutamente sicuro). Dati i miei precedenti, dunque, è chiaro che io davanti all'opera melodrammatica zandonaiana mi metto più in posizione di «osservatore» che di «zelatore». Perché in essa c'è prevalentemente una concezione di puro e facile e schietto immediatismo edonistico. Mentre io, per mio conto, sono quasi completamente convinto che la novissima melodrammatica italiana possa vivere in un'atmosfera passionale sì, anticerebralistica sì, aletteraturistica sì, ma debba essere tendenzialmente «preziosistica» o come si dice comunemente di eccezione. (La facoltà suprema che trattenga l'operista da l'abbandonarsi ai facilismi improvvisativi, alle superficialità dell'impressione, alle semplicistiche del «senzacontrollo».

Penso cioè che Zandonai (se pure il migliore della novissima scuola «successista» europea) tendenzialmente sia un «successista»; che s'abbandoni per esuberanza alla «maniera del successo» immediato. Mentre possiede le forze di una musicalità, di un temperamento, di una sua peculiare origine estetica per fare un teatro melodrammatico più puro, più intimo, più nuovo: con ricerche e conquiste a maggior gloria della musica italiana.

6

La mia riserva però è tutt'altro che assoluta (da convinto pirronista, per me tutto è relativo). Ed è precisamente per questo che pur ripetendo di trovarmi davanti all'estetica zandonaiana più come osservatore che come zelatore, sono convintissimo che un esteta debba amare gli orizzonti senza confine e ammettere molte e varie cose. Se un critico, per esempio, mi dice: io ammetto soltanto questo; fuori di questo non c'è salute; tutto è brutto, tutto è orribile, io sono immediatamente inclinato a credere che quel signore commetta un errore grossolano; che sia straordinariamente miope; che abbia una sensibilità squisitamente insufficiente. In fatto di musica teatrale bisogna vederci bene. Se no l'«opera da teatro» finisce per diventare un'«opera da cenacolo», ossia un genere d'arte per i pochi, per gl'iniziati e non per il gran pubblico.

Ecco perché la mia riserva circa l'estetica zandonaiana ha un valore prettamente accademico, tautologico.

7

Del resto, per me i discorsi da farsi sono pochi. La *Francesca* oggi è una delle opere che va di più in Italia e fuori. È con autentico successo. La *Giulietta e Romeo* è la sua sorella gemella. Dunque è logico che abbia la medesima sorte. Questa è l'opinione schietta dell'anticritica.

8

Una settimana fa circa scrissi sopra la *Giulietta* una impressione molto impressionistica. Non ho mai pensato e non penserò mai di credere sul serio alle idee degli altri. E neanche alle mie. Però una volta tanto nella mia vita di critico prima, d'anticritico poi, sono costretto ad ammettere un fatto: un commento ad un'opera novissima scritto prima della rappresentazione presenta tutti i caratteri di un commento scritto dopo, cioè con tutte le risposdenze possibili e desiderabili colla realtà.

Siccome questo fatto è capitato per purissima combinazione a *gaianus* (mentre poteva a tutti i miei cari e non cari compagni della critica italiana) così chiedo umilissimamente a tutto l'universo il permesso di non farmi nessun complimento e di pubblicare ancora un pezzo di quel famigerato scrittore. Prometto che dopo questa soddisfazione non chiederò mai più niente a l'universo, fino alla sua e alla mia consumazione secolare.

Incomincia la *Giulietta*.

Un bell'accordo, tendenzialmente plateale e lungo lungo lungo, sonorissimo, che cresce cresce cresce e scoppia nella sua legittima «risoluzione». Dieci battute di balletto suonate da un'orchestrina interna che danno un'intonazione precisa e immediata. Poi attacca il melodramma: col baritono, il solito personaggio da «opera» che fa le parti forti con la voce grossa ecc. ecc. Poi episodi. Passa una maschera, contrappuntata da un balletto interno. Passa al momento giusto, perché Zandonai ha sempre l'occhio e il polso pronti e sicuri per praticare il taglio delle e nelle scene). Segue. Voci notturne, cantilene, stornellate. Poi c'è una decisa svolta al dramma. Trapassi con colori e accenti sempre più accesi e caldi.

C'è una scena «forte» con accompagnamento di cori concertanti, fra tenore e baritono. (Zandonai melodrammista di *Conchita* e di *Francesca* non tradisce mai sé stesso).

Segue il «passo della scelta»; folate di ballo; il banditore...

Poi la luna incomincia a spandere le sue poesie, le sue dolci malinconie, il suo silenzio azzurro e il suo silenzioso argento. Zandonai è un pittore di «notturni» di prim'ordine. M'è rimasto in mente un numero di questa prima parte del duetto: numero 37.

Sono certo che il pubblico qui, al canto del tenore, incomincerà a provarci uno straordinario piacere. Viene a poco a poco profondamente suggestionato. E affascinato. La melodia si apre, si distende, si allunga. La giovanissima Capuleta si abbandona alle onde del suo amore. Il Montecchio corrisponde e si riscalda appassionatamente.

Qui c'è un'interruzione psicologicamente molto giusta. Zandonai taglia abilmente con una passata di maschere.

Poi l'amore ritorna a cantare. Ma questa seconda parte del duetto ha una minore semplicità lirica e maggiore intensità nostalgica: c'è un presentimento; c'è già del dolore; lo spasimo di giurarsi attaccamento, contro il destino, fino alla morte...

E siamo al finale. Del tipo di quello famoso del prim'atto della *Francesca*. Un finale che ha la semplicità suggestiva irresistibile della «teatralità». C'è tutto il chiarore lunare. C'è la primavera delle rose; c'è il tepore armonioso di una tranquillità che sembra infinita. Uno di quei finali che fanno il successo d'un'opera. Il pubblico chiama, per forza, l'autore almeno una dozzina di volte.

Uno Zandonai nuovo? Non mi è parso affatto. Anzi. Lo stesso Zandonai; ma più spesso quello di *Conchita* che quello di *Francesca*. Scorrevolissimevolmente lirico; «atmosferaizzatore» dalla intimità morbosa; effettista immediato, divisionizzatore coloritissimo, di primo ordine.

Ho avuto l'impressione che abbia approfittato della estetica melodrammatica indubbiamente molto «vecchio stile» di Rossato per abbandonarsi con piena libertà al suo temperamento tendenzialmente improvvisatore. Che ci si sia abbandonato con più consumata tecnica melodrammatica ma in misura più abbondante e in forma più corrente e meno trattenuta dalle forze preziosistiche del controllo.

Rossato è fuori di dubbio un librettista che ha molto «spolvero» (con molto ingegno si è buoni a far tutto). Però c'è un'altra cosa fuori di dubbio. Non ci avrà fatto troppo caso, ma prima di lui certi tagli di scena, certo episodare, certa forma concertativa sono stati fatti da Piave, Solera, ecc.

Poi il second'atto. Apertura che mi ha fatto venire in mente il cinguettio del gaietto sciamè femminile al principio del 3° atto di *Francesca*. Successione di «episodi», Organetto, rondinella, primavera nell'aria: suoni schiumeggiati, sfumati, vaporizzati. Musica di Burano. Così il gioco del torchio. La grande scena tra Giulietta e il baritono, il tiranno, in fondo in fondo è una «scenata» con i suoi atteggiamenti scomposti, con le sue virulenze, con le sue insistenze, con le sue declamazioni a voce grossa che fanno sempre l'impressione di essere sermoni a freddo.

Segue. Una scena «atmosferaizzata» tipicamente alla Zandonai: quella che precede l'entrata di Romeo. Poi la Capuleta ha fraseggiamenti di una melodicità larga di un lirismo piano, a viso aperto, senza preziosità o riserbo. Poi c'è del tragico. Zandonai sa benissimo come si scrive una scena di questo genere ed è sempre bene a posto.

Poi pagine a colore «diminuito» per preparare l'effetto dello schianto disperato di Giulietta, le ultime invocazioni deliranti.

Il second'atto è la parte prevalentemente drammatica dell'opera. Nella musica sono moltissime macchie grigie; di colori di ruggine. Il libretto qui ha tutte le misure accuratamente prese sui modelli melodrammatici che usavano quando si faceva soprattutto del teatro a «situazioni»; delle scene «a contrasto» puro e semplice; una tela composta con tutti i fili filati dalla tecnica melodrammatica convenzionale. Si capisce che al pubblico questo va sempre straordinariamente a fagiolo. Zandonai ha questo di ottimo: che su qualunque tela, su qualunque trama sa dipingere un quadro; un quadro con le intonazioni esatte, sicure; con una musicalità strettamente necessaria: niente di più, niente di meno di quanta ne occorre, con un senso della misura e della opportunità teatrale di prim'ordine.

Infine il terz'atto. Prima scena: colori, echi, canti di sagra. Tutto l'effetto. Poi un cantastorie.

Fra gli operisti viventi Zandonai è uno di quelli che ha di più il senso essenziale dell'episodio, con sicurezza, certezza, anzi con infallibilità. In tutta l'opera estetica zandonaiiana ci sono molti veri modelli del genere. Questo «cantore» della *Giulietta* è proprio uno. Ha tutta l'aria di dolce malinconia, di nostalgia serena che può stare in un piccolo poema.

Anche la scena fra Romeo e il «cantatore» ha il tono, l'accento, lo spirito sentimentale giusti; Romeo parla con vera sincerità di sentimento. Poi questi alza il tono, ma forse (almeno è l'apparenza) il suo dolore ha minor forza d'emozione e di intimità.

Il gran «duo» finale è composito; più parti. Abbondanza di «frasi sentite»; di quelle che si possono accentare con grande intensità; che si possono fraseggiare con passione; che si possono slanciare con impeto.

Finalmente, la chiusa. Pagina a più colori e a più piani. (Eco finale del prim'atto). Il pittore lirico dà l'ultimo tocco e il poeta sentimentale dice l'ultima parola.

La novissima opera di Zandonai mi ha fatta quest'impressione. Mi pare cioè l'opera più completa di Zandonai: quella nella quale ci sono tutte le sue perfezioni: dall'abilità matura all'esperienza matura, alla tecnica matura, alla cerebralità matura, alla sensibilità matura.

Il libretto stesso «a situazioni», prettamente, senza elementi simbolici o psicologici o letteraturisti è straordinariamente adatto al temperamento zandonaiiano e si presta più dei precedenti alla valorizzazione completa dell'estetica operistica di questo musicista.

IO

Così ho avuto la fortuna di scrivere una settimana fa; così ho la profonda soddisfazione di tornare a scrivere oggi dopo la «prima».

La conclusione. Io penso che la *Giulietta* di Zandonai musicalmente è una conferma: una conferma della musicalità di Zandonai, l'operista che va conquistando un posto di celebrità nel mondo: l'operista che cammina felicemente e prosperosamente per la sua strada.

Ma penso anche che la *Giulietta* ha una significazione importante nella storia della melodrammatica internazionale.

Mi spiego. Le strade prese dall'opera novissima sono due o tre. Dopo Debussy è venuto Pizzetti a tentare il dramma in musica «declamata» e prosastica (o democratica). (Teatralità italiana ancora lontana dall'essere unanimemente accettata e perciò senza seguito ed influenza nel movimento e nel gusto musicale d'Europa). Alfano è riuscito a trovare una forma di dramma in musica «poetica» piena di teatralità cioè a dire un «teatro di vita» nuovo, squisitamente aristocratico. Bologna, città di gusto, di passionalità, di intellettualità direi (se non fossi bolognese) di prim'ordine, ha consacrato la rivelazione con un successo di pubblico pieno, schietto, di valore decisivo. Pratella sta maturando un suo proprio teatro drammatico folkloristico di musica peculiarmente lirico-canora e parolibera, di intuizione teatralistica sicura.

II

Zandonai s'è preso dall'estetica decadente dannunziana di *Francesca*, ha rinunciato al «dramma in musica», al «metadramma» e ha fatto decisamente del teatro «a melodramma»: autentico, evidentemente non tradizionale ma nel senso storico della parola: un teatro di schietto convenzionalismo. Zandonai ha scritto un vero e

proprio «melodramma»; col suo spirito caratteristico, coi suoi «colpi d'occhio», colla sua essenzialità psicologica convenzionale ecc. ecc.

Un tuffo in un'estetica che tutti gli operisti d'oggi (un oggi futuristoide) facevano il diavolo per dimostrare superata.

La sensibilità universale è stata troppo tragicamente scossa, troppo violentemente staccata dai suoi principi è per non essere bisognosa di rinascita, di ritorno e di riposo. Questo evidentemente è il motivo supremo per cui il pubblico ha sentito fino in fondo al cuore la mossa di Zandonai. E la ragione intima per la quale ha seguito *Giulietta* col grido dell'amore. Io amo moltissimo credere che Zandonai abbia fatto il gesto per un istinto infallibile, per un'intuizione.

Noi uomini d'oggi non sappiamo; ma non ci sarebbe da meravigliarsi che i posteri trovassero annotata la cosa fra le memorie della Storia musicale del millenovecentoventi.

LA PRIMA ESECUZIONE

ROMA 14, notte

Concertamento e direzione d'autore. Cioè: accuratissimi e appassionatissimi. Il maestro Zandonai ha dato alla sua opera una accortezza ed una tutta sua particolare sincerità di interprete. È stato uno spettacolo degnissimo. I due personaggi forti del melodramma hanno avuto l'interpretazione di due cantanti di classe. La Dalla Rizza è ormai diventata la più ricercata e la più preziosa creatrice dell'opera nuova. Voce, intuito pronto, tecnica spontanea, sentimentalità schietta e passione e gusto. Una Giulietta di prim'ordine. (Ho una certa idea che la sentiamo presto al Comunale).

Il tenore Fleta è riuscito un Romeo di merito. È stato un fraseggiatore caldo. Ha avuto dei languori pieni di espressione e degli impeti di effetto.

Il baritono Maugeri, il melodrammaticissimo personaggio di Tebaldo, è un cantante ed un attore molto coscienzioso ed efficace. Ottimo il tenore Nardi (il «cantatore»). Bene tutti gli altri.

Accurata l'orchestra, pieni d'impegno i cori, decorosa la messa in scena.

×

26

Raffaello de Rensis, *"Giulietta e Romeo" di Zandonai*, «Il Messaggero», 15.2.1922

Il Costanzi, ieri sera, ha segnato nei suoi annali non ingloriosi un'altra data importante. La prima rappresentazione della nuovissima opera di Riccardo Zandonai, dell'autore cioè su cui si concentrano tutte le speranze del mondo musicale italiano, resterà nella memoria di tutti coloro che ieri sera gremivano la luminosa e sfolgorante sala del nostro massimo teatro.

La nostra epoca musicale non è certamente delle più liete, ma tende a risolversi nella maniera più giusta, più logica e più auspicata da quanti dell'arte sentono lo stesso culto e lo stesso amore che per le manifestazioni nobili e pure della propria razza.

Ci troviamo, nella storia del melodramma, in uno svolta decisivo, al quale lucidamente assistiamo; per superarlo lottiamo fervorosamente, fiduciosi di riaprire al nostro passo la via maestra del trionfo e della gloria.

Sono ancora baldi e forti due illustri campioni, Mascagni e Puccini, che ci siano conservati in eterno!, i quali a traverso tentennamenti e dubbi non son riusciti a soffocare il loro istinto drammatico e hanno conservato, talora anche contro la loro volontà, tutte le peculiarità della loro arte di razza, ed ecco che già sull'orizzonte, a dispetto delle cassandre di dentro e di fuori, sale e da vario tempo sale diradando le nubi e ricercando la luce, l'astro di Zandonai.

Nato costui in un periodo in cui la rinascita della musica strumentale – fenomeno importantissimo e nobilissimo – con tendenze inevitabilmente moderniste doveva fortemente influire sull'indirizzo dell'opera teatrale, era anche inevitabile nonché utile che egli, giovine dall'anima aperta ad ogni conquista, risentisse di queste nuove ondate provenienti d'oltr'alpe e ne approfittasse largamente. Senonché, mentre i suoi colleghi e coetanei, abbacinati dall'orpello delle musiche esotiche, hanno spento in queste ogni calore spirituale, ogni palpito di cuore e continuano così a saltellare sopra lo stesso mattone come pupazzi mossi da fili invisibili e fremono prometei minuscoli attaccati alla rupe del servilismo, Riccardo Zandonai ritrova ogni giorno se

stesso, riallaccia ogni giorno la sua anima all'anima collettiva ed italiana, ed aspira a comporre l'eterno conflitto tra musica e parola, tra sinfonismo e melodia con un senso sempre più acuto e sano di equilibrio.

L'OPERA D'ARTE

Con la *Francesca*, come abbiamo già altra volta notato, il maestro trentino s'è accostato alla folla più che con le altre opere precedenti che costituiscono tante tappe magnifiche e sicure verso un divenire costante e fortunato; la *Francesca* delimita il passaggio dalla fase preparatoria tecnica e dottrina d'importazione alla fase estetica, più strettamente personale, sempre più definitiva. La *Francesca*, inoltre, per il suo carattere classicheggiante, per le passioni tortuose, torbide, incestuose, richiedeva un'analisi psicologica che spontaneamente conduceva ad un'elaborazione sonora minuziosa, paziente, penetrante, indagatrice.

Invece l'amore di *Giulietta e Romeo*, fulmineo, trascinate, pieno di ingenui abbandoni, quasi schivo di sensualità, profondamente romantico, altamente lirico, ha chiesto alla musa di Zandonai ritmi rapidi e vari, lunghe e calde frasi, soavità di poesia, semplicità di mezzi, freschezza e facilità di movimenti, ecc.: tutto ciò in buona parte ottenuto.

In buona parte e non in gran parte e tanto meno in ogni parte dell'opera, perché la musicalità del compositore, la sua forma mentale, le sue attitudini artistiche, i suoi mezzi tecnici non potevano venir aboliti da un presupposto o da un preconcetto.

Giulietta e Romeo cantano più e meglio che *Francesca e Paolo*, ma il loro canto è pur sempre quello di Zandonai, che si differenzia profondamente dal canto dei nostri melodisti di tradizione: un canto involuto di cromatismi sviluppantesi in tonalità varie e contrastanti, più vicino al nuovo declamato che alla vecchia melodia; un canto che non prescinde dalle risorse armoniche e strumentali ormai acquisite, che non si lancia mai con quella pienezza di note e di ritmi saldi e robusti. Ma è pur canto, è pur melodia ed occorre seguirli e comprenderli, apprenderli e sentirli per riconoscerli la bellezza e ricercarvi l'emozione. Zandonai piega tutto se stesso per accostarsi all'anima popolare, ma occorre anche che questa, da parte sua, si avanzi per avvicinarsi all'anima di lui. Egli certamente non riproduce l'eco popolare del *pathos* collettivo; egli è artista distinto ed aristocratico che si rivolge ad un pubblico elevato nel gusto musicale.

Ma tralasciamo queste considerazioni, che ci porterebbero assai lontani, e volgiamo la nostra attenzione al libretto di Arturo Rossato.

IL LIBRETTO

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 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. Rileggete anche, se ne avete il coraggio, i più recenti, quelli del Foppa [!] per Bellini e dei signori Carré e Barbier per Gounod e riceverete un'impressione disastrosa: sembra che gli autori siano rimasti grottescamente disorientati e sperduti nel laberinto delle miriadi di scene e scenette infilate da Shakespeare o dai suoi postumi collaboratori.

Noi ci guarderemo dal dir 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 (qualificato da alcuni un vero e proprio plagio). Leggetela, rileggetela la novella del Da Porto e vedrete quale semplicità di stile, quale vaghezza di immagini, quali tesori di sentimenti si trovino in essa e ne rendano la lettura interessante e commovente.

Piuttosto è da domandarsi perché il Rossato non si sia mantenuto, a parte le inderogabili necessità sceniche, più fedele al racconto italiano. Una volta che egli ha voluto, ed ha fatto bene, ricondurre l'istoria dei nobili amanti con la loro pietosa morte alla sua scaturigine prima, bisognava che questa fosse rispettata nel miglior modo possibile. Invece egli, alcune volte, ha troppo condensato (per es. in Tebaldo son crogiolati tutti i Capuleti e i loro odi: perciò Tebaldo è venuto fuori un mostro così feroce), alcune altre ha aggiunto

personaggi ed episodi non necessari (per es. il Cantastorie che nel terzo atto apprende a Romeo la triste fine di Giulietta). Né persuade la figura d'Isabella, che si sostituisce alla nutrice e a frate Lorenzo, affidando a lei il compito di offrire il narcotico a Giulietta.

Aver soppresso il frate perché, immaginiamo, personaggio troppo melodrammatico è poca cosa quando si è interpolata una tempesta ed una cavalcata altrettanto melodrammatiche. Ed altre osservazioni sarebbero da farsi, e ciascun osservatore ne farà per conto suo; però bisogna subito riconoscere che il taglio del libretto è ben misurato e che il linguaggio usato, lievemente arcaico, è sempre nobile e appropriato. I due celebri amanti si esprimono sempre con parole e immagini elette e gentili. Né è poco merito riscontrare in un libretto forbitezza di lingua, che non è consueta neppure nei nuovi e più accreditati poeti del nostro teatro lirico. Il Rossato non ha riformata la struttura del canevascio per musica; ma, indubbiamente d'accordo col maestro, ha adoperato una forma che sta fra il vecchio e il nuovo stile, che permette di aiutare e di sfruttare musicalmente le situazioni.

Ieri sera, nelle conversazioni del pubblico, non erano risparmiate le solite rampogne al librettista, a cominciare dalla scelta dell'argomento a finire alla incruenta morte dei protagonisti. Ma il Rossato, che è alle prime armi in questa materia, saprà rifarsi presto.

LA TRAGEDIA D'AMORE

ATTO PRIMO

Passiamo intanto, ch'è già tardi, ad un rapidissimo esame della nuova partitura. Le prime battute dell'orchestra e l'orchestrina in casa Capuleti in festa, per le loro particolarità armonica e cromatica, ci immergono subito nell'atmosfera musicale propria di Zandonai. Egli possiede il segreto delle sicure e affascinanti ambientazioni, di cui in questa opera si trovano saggi ragguardevolissimi.

Il gruppo e il voci dei Capuleti da un lato, la canzone lubrica dei Montecchi dall'altra, il viavai delle maschere, l'episodio della *putta*, gli alterchi, le provocazioni, le risataccie, la furiosa rissa, l'intervento di Tebaldo e di Romeo, i capi delle due fazioni, compongono un quadro vigoroso e formano lo sfondo storico della tragedia.

Il lontano rullo dei tamburi e il passo cadenzato della scolta sbanda la folla irrequieta e ristabilisce il silenzio. Il ritmo grave e lento della scolta, il canto stentoreo e imperioso del banditore, diffondono nella notte, per la originalità ed espressività dell'invenzione, un senso di paura e di mistero.

Quando tutto tace, si leva dall'orchestra, come un susurro, un tema, il tema che accompagnerà sempre la persona di Giulietta nelle vicende della sua passione mortale. Ecco un quadro soavissimo, armoniosissimo, di autentica marca Zandonai. Giulietta appare sul balcone (ormai classico) e Romeo s'intravede nel buio della piazzetta. S'intreccia tra i due innamorati, protetti da un tenue chiarore lunare, un colloquio gentile, fresco, infantile. È il duetto, il vero e proprio duetto che bizzarre teorie di cervelli algebrici e di animi torpidi vorrebbero escluso dal dramma musicale. Oh! perché? Quali leggi divine impongono a questa convenzionalissima tra le convenzionali forme d'arte, qual è il melodramma, l'ostracismo del duetto? Diamogli pure una forma più aderente ai nostri gusti, che, dicono, si sono evoluti; spogliamolo della retorica, che quando la facevano e la fanno i nostri grandi non è un difetto ma un eccesso di sentimento, gonfio e pletorico; rivestiamolo di armonie squisite, leggiadre, analizziamolo e commentiamolo con brevi intellettualismi e invenzioni diverse, sviluppiamolo in onde strettissime e sottilissime di cromatismi (tutto ciò ha fatto Zandonai), ma conserviamolo in vita, Santi Numi, ché quando è sentito e si fa sentire rimane sempre uno dei più bei trovati dell'arte musicale.

Questo duetto di Giulietta e Romeo, avvolto in onda sonora soavissima, è una delle pagine più commosse sgorgate dal cuore di Zandonai. L'espressione melodica combacia con quella sentimentale e la segue in ogni più tenue voluta, passando attraverso ritmi coloriti, pensieri i più contrastanti. Un alito profumato di poesia, poesia un po' decadente se volete, investe e persone e cose; non sempre discende nella sala, non sempre penetra l'anima collettiva, ma l'impressione, anche vaga, che se ne ricava, del lungo colloquio, alla prima audizione, è di cosa schietta e vissuta.

L'atto si chiude con una nuova pennellata poetica ed ambientale: un coretto di donne, a flutti, ed un arpeggiato delizioso di celeste.

ATTO SECONDO

Dopo un lungo intervallo, nel quale le discussioni più o meno vivaci, pro e contro, le sottigliezze critiche degli *habitués* hanno avuto agio di sfogarsi abbondantemente, il velario si alza sul giardino e sul cortile dei Capuleti. Un altro quadro suggestivo di ambiente: è la primavera in fiore: di lontano giunge il suono flebile di un organetto; uno sciame di fanciulle invita Giulietta a scendere giù, la circonda, le danza intorno per toglierla dalla triste malinconia. Si fa il gioco del Torchio (menzionato anche dal novelliere da Porto), che consiste nel trasmettersi una fiaccola a passo di danza, per il quale Zandonai ha inventato un disegno felicissimo che sottolinea e guida le piccole fughe giocose delle fanciulle. È un'altra gemma della partitura. Al termine del grazioso gioco prorompe nel cortile, preceduto dal suo tema incisivo e scrosciante come una scudisciata, Tebaldo, il violento cugino di Giulietta. Il suo parlare aspro ed alto, sempre sostenuto con insistenza esasperante ed efficace dal suo tema, delineano forte, senza contorsioni, la feroce figura.

La scena tra Giulietta e Tebaldo è drammatica, è una scena importantissima ma non si ripercuote adeguatamente nell'animo degli spettatori. Più impressionante l'incontro di Tebaldo e Romeo, il loro diverbio rapido e serrato, l'uccisione di Tebaldo. Il duetto che precede rallenta un po' le fila dell'azione, appare troppo lungo, per quanto in alcuni momenti si levi alla più poetica passionalità.

Questo atto, che ci ha portati nel centro della tragedia, ha incontrato, come il primo, favore generale.

ATTO TERZO

Nella vicina Mantova, in un rustico piazzale, si muove una folla di gente. Un nuovo quadro d'ambiente superfluo ma breve (se si fosse cominciato dalla scena del Cantatore si sarebbe andati più dritto allo scopo), scena che comincia ad interessare nel momento in cui, lento e pensoso, sopra un commento orchestrale già noto, e che caratterizza la sua figura musicale, giunge Romeo. Il *lamento* del *Cantatore* che narra e piange la morte pietosa di Giulietta Capuleto, brano ispiratissimo di immediata percezione, commuove irresistibilmente. Il grido terribile che scoppia dal cuore di Romeo, i lampi che fendono il cielo, qualche brontolio di vento che annunzia la tempesta imminente, costituiscono un saggio non soltanto di magistero tecnico ma di genialità operistica veramente cospicua. Romeo non vuol credere e vuol risentire il *lamento*. Ripetizione non necessaria ma psicologicamente spiegabilissima: -Dunque è vero? Giulietta è morta? Alla tempesta del suo cuore fa eco la tempesta del cielo, all'urlo del temporale si unisce l'urlo del suo cuore, che è spasimo, tortura senza nome. L'imprecazione fatta di note che sono schianti esplode veemente e leva la voce più alta e più culminante del dramma.

L'impetuoso *intermezzo*, sopra un ritmo persistente di cavalcata sotto l'infuriare dell'uragano, esalta, esaspera il dolore dell'amante in clamori inauditi.

Questa cavalcata, questa tempesta insieme, che vengono ad aggiungersi alle altre innumerevoli che registra e glorifica la letteratura musicale, producono un grande effetto ma peccano di prolissità e di frastuono eccessivo; il nome di Giulietta che emerge dalla ridda degli elementi, intenzionalmente bello, non risulta anche per la troppa vicinanza del coro.

Placata l'ira del cielo e sfinite le forse dell'uomo, ecco Romeo dinanzi al sepolcro. Egli parla a Giulietta le stesse dolci frasi del loro amore divino: la invoca, la vuol richiamare in vita.

Squarcio commovente ma non tale da conquistare l'anima collettiva. Neppure il ridestarsi della fanciulla, la tremenda rivelazione del fosco destino, il duetto, chiamiamolo così, della duplice morte, raggiungono le vie del cuore. Sarà la inverosimiglianza leggendaria del fatto, la imperfetta situazione scenica, la vecchia trovata del delirio, la mancanza di *pathos* nelle melodie; certo è che questo epilogo, che dovrebbe strappare, per virtù poetiche e musicali, le lagrime dagli occhi lascia quasi indifferente il pubblico. La cornice poetica fatta dal canto sereno e lieto dei frati, che vien troppo da vicino e turba, e dalla canzone del *Bocoleto de rosa*, non realizzano il sogno del musicista e del poeta.

L'ESECUZIONE E IL SUCCESSO

In ogni modo, nonostante questa manchevolezza che, colpendo le ultime scene, influisce non poco, presso la massa s'intende, sul giudizio dell'opera, siamo lieti di registrare nel complesso un bellissimo e schietto successo che ha degnamente coronato la nobile fatica del maestro Zandonai. Sempre avanti, sempre diritto, sempre in alto: ecco ciò che sta scritto sulla bandiera artistica di Riccardo Zandonai, ed ecco ciò che ha voluto dire e significare l'applauso del foltissimo pubblico del Costanzi.

L'esecuzione dell'opera è risultata eccellente sotto tutti i riguardi. La preparazione orchestrale - ch'è stata non breve né facile -, quella dei protagonisti, irta di difficoltà di tessitura, quella corale e scenica, sotto la

vigile, amorevole, acutissima cura dell'autore, ha pienamente corrisposto ed ha condotto innanzi al pubblico uno spettacolo di primissimo ordine. Tale come si desiderava per un battesimo d'arte della importanza di quello attuale.

I protagonisti, quelli stessi della *Francesca* e perciò adatti a comprendere e ad assimilare meglio di altri gli elementi particolari dell'arte di Zandonai, hanno superato, con fervore ed abbandono, ogni ostacolo. Gilda Dalla Rizza ha dato anima e moto alla fanciulla veronese di cui, per gentilezza di caso, ella è concittadina.

Nei vari duetti con *Romeo* ed in quello con *Tebaldo* ella ha ornata la sua voce di tutte le dolcezze, di tutte le passioni, di tutti i dolori, suscitando ammirazione e commozioni infinite.

Il tenore Fleta, tempra ardente di interprete, cantante ricco di ogni risorsa, ha realmente vissuta la triste storia di *Romeo*. Soavissimo nei duetti con *Giulietta*, impetuoso nell'imprecazione alla tempesta, ha vinto, per virtù di commozione, anche la imbarazzante situazione della... lunga morte. Violento, brutale, il baritono Maugeri, altro valente interprete a cui arride un grande avvenire, e provvisto di un'ugola resistente come occorre all'aspro *Tebaldo*.

I personaggi secondari hanno lodevolmente concorso alla esatta riproduzione della tragedia. Primo va ricordato il tenore Nardi, che nella parte del *Cantatore* ha detto il *lamento* con espressione commossa e comunicativa: la chiarezza della sua dizione è di quelle che raramente posseggono i cantanti, anche di cartello. Bene la Porter e le altre donne, amiche di *Giulietta*. Disinvolta nella sua scabrosa parte della donna nel primo atto, Lucia Torelli.

Le masse dei Montecchi, Capuleti, maschere, hanno molto conferito allo sfondo storico e locale con i loro movimenti agili e armoniosi.

Gli scenari e i costumi sono stati giudicati chiassosi e di dubbio gusto.

Riccardo Zandonai, ritto e saldo sulle gambe corte e tozze, ha diretto l'orchestra con quel vigore e con quell'entusiasmo che ha messo nel creare la sua musica. Alla fine del primo atto il pubblico imponentissimo gli ha diretta un'acclamazione formidabile; lo ha evocato alla ribalta con gli artisti e da solo innumerevoli volte. Non abbiamo contato il numero preciso, ma un numero di volte eccezionale, che segna ed assicura il successo di un'opera. Ma fortuna e giustizia hanno voluto che anche il secondo atto seguisse le sorti liete del primo e l'intermezzo, sebbene lungo (per il cambiamento di scene), ha continuato a tener viva l'attenzione del pubblico, la quale s'è un po' affievolita durante l'episodio della morte. Si tratta di praticare qualche taglio e apportare qualche modificazione, dopo di che *Giulietta e Romeo* gireranno i teatri del mondo, a maggiore ed imperitura opera [!]/del melodramma italiano.

[...]

×

27

[La prima rappresentazione della nuova opera di R. Zandonai, «Il Giorno», 15.2.1922](#)

ROMA, 14 notte.

Stasera si è data al Teatro Costanzi la prima rappresentazione della nuova opera di Riccardo Zandonai *Giulietta e Romeo*, libretto del poeta Arturo Rossato, che s'è sottratto completamente alle linee shakespeariane.

Il primo atto si svolge nell'ambiente fosco di Verona, sconvolto dalle zuffe delle due famiglie in conflitto: i Capuleti e i Montecchi.

È notte alta e nel palazzo dei Capuleti si danza. Mentre la festa si svolge in pura letizia, i famigli di parte capuleta sostano vigili in un'osteria attendendo l'uscita delle dame e dei cavalieri: poco lungi, in un'altra osteria, una brigata di Montecchi gavazza e canta una sconcia canzone, tra risa di meretrici.

Ebbri, accaldati, i Montecchi escono nella piazza: a loro si fanno incontro i famigli e gli uomini d'arme dei Capuleti. Ben presto le due masnade vengono a litigio: dal litigio si passa alla mischia violenta. Il sangue sta per scorrere. Ma una voce stentorea sovrasta al tumulto:

Branco di servi! Giù le spade! Indietro!

I furibondi si arrestano, presi da un senso di rispetto. Si scorge sul ponte un uomo mascherato, avvolto in un mantello nero. Intanto, Tebaldo Capuleto, chiamato in gran fretta dai suoi, si avvanza iracondo, desioso di misurarsi con gli avversari. Egli indovina che l'uomo mascherato è dei Montecchi e dapprima g'ingiunge di togliersi la maschera, poi, al suo diniego, lo ingiuria.. Lo sconosciuto, calmo e solenne, risponde:

*Le mani nude alzo, fratello, e a te
le porgo in amistà...*

Le parole di pace valgono soltanto ad accrescere la rabbia di Tebaldo, che vuol senz'altro incrociare il ferro col mascherato. Si determina un nuovo tumulto, sedato magicamente dal sopraggiungere della scolta, Tutti fuggono in un baleno.

I soldati, al suono dei tamburi, traversano la scena e risalgono il ponte. Ora la piazza è deserta. La finestra del palazzo dei Capuleto s'illumina: una fanciulla, ravvolta in un candido scialle, si affaccia e guarda ansiosa. Il mascherato esce dal porticato nel quale s'era nascosto e si mostra al raggio lunare. La fanciulla – Giulietta – chiama sommessamente: «Romeo!», I due innamorati espongono la loro passione. Romeo sale al balcone per una scala di seta. L'alba li sorprende in quell'abbraccio.

All'atto secondo siamo nel cortile del palazzo dei Capuleti. Nel giardino attiguo è Giulietta con le donne e la sua fida Isabella. Le fante giuocano al *torchio*. Sopravviene Tebaldo, che allontana le donne. Egli ha una disputa violenta con Giulietta rinfacciando i suoi convegni col Montecchio, e chiede che si finisca, annunciando alla fanciulla le sue nozze col conte di Lodrone. Giulietta si ribella all'imposizione.

Intanto si tumultua nella via. È ancora una zuffa di Capuleti e Montecchi. Tebaldo esce per incontrarsi con Romeo, ma questi è nascosto nel palazzo e si precipita tra le braccia di Giulietta. Ma il Capuleto ritorna e provoca Romeo, che è costretto ad accettare il duello. Tebaldo è ucciso. Nell'agitazione che ne sussegue, Giulietta riesce a far fuggire Romeo. Giulietta chiede alla sua fidata camerista di morire. Ma Isabella le suggerisce di sorbire un narcotico che la sveglierà dopo qualche tempo ch'ella passerà per morta.

L'atto terzo è diviso in due parti. Siamo a Mantova. Nella piazza la gente che si è raccolta, si dirada. Un Cantatore viene a modulare una funebre ballata in dialetto, che annuncia la morte di Giulietta Capuleto; un cavaliere è lì solitario e raccolto: Romeo. Egli afferra il Cantatore, il quale gli narra che alla vigilia delle detestate nozze col conte di Lodrone, Giulietta è stata trovata morta. Mentre scoppia una tempesta, Romeo si slancia sul suo cavallo verso Verona. Come la «ballata» el Cantatore, questa «Cavalcata» di Romeo è un altro pezzo tipico dell'opera.

Siamo ora nel chiostro del convento, dinnanzi alla cappella dei Capuleti. Giulietta, immersa nel sopore, è immota: sembra davvero che la vita abbia disertato il suo corpo sì bello. Romeo chiama con insistenza l'amata, tra i singhiozzi; poi con subita risoluzione afferra un'ampolla di veleno e avidamente ne tracanna il contenuto. Spasimando, egli cade in ginocchio, con la fronte rivolta verso terra, attendendo la fine. Ed ecco Giulietta aprire gli occhi, con un soave sospiro... Il supremo colloquio tra la fanciulla e Romeo barcollante nel delirio chiude la tragedia, mentre Giulietta rechina il capo accanto al suo, per sempre.

LA RAPPRESENTAZIONE

LE IMPRESSIONI

Quale possa essere il giudizio definitivo che il tempo emetterà sull'opera nuovissima di Riccardo Zandonai, è lecito oggi constatare come il musicista abbia ormai conquistato nel pubblico quella simpatia per cui le manifestazioni artistiche del suo ingegno sono attese e desiderate e sono seguite con legittimo trasporto. La prova di ciò sta nel pubblico magnifico che questa sera al Costanzi ha voluto essere giudice della nuova fatica del musicista trentino, verso il quale si appuntano gli sguardi di quanti tengono che almeno non ci sfugga il primato del melodramma. Se q questa aspettazione cordiale e legittima l'opera nuovissima *Giulietta e Romeo* abbia in tutto o in parte risposto, dirà meglio di ciascuno di noi il tempo che è sovrano e inappellabile. E questo giudizio conviene tanto più attendere, dopo la recente esperienza della *Francesca da Rimini*, che non ha conquistato di un colpo le folle, ma si può dire abbia vinto la sua battaglia grado a grado, sino al suo pieno trionfo.

Certo, in linea generale, noi pensiamo che non ci troveremo troppo discordi da quell'inappellabile giudizio futuro affermando che in *Giulietta e Romeo* il maestro non ha legittimata tutta quella aspettazione affettuosa ch'era nata in tutti noi ascoltando il canto dell'eroina riminese, poiché invano, per tre atti, abbiamo atteso che il grido dell'amore dei due giovani prorompesse in uno di quei brani musicali avvincenti con cui i nostri grandi musicisti del secolo scorso seppero interpretare e rendere le più sublimi e le più travolgenti delle passioni.

Riccardo Zandonai ha seminato nei tre atti gioielli di pura melodia italiana; ma, a volta a volta, non si è attardato a sciogliere le ali del suo estro creativo, preoccupato forse da ragioni contingenti e dal suo

proposito di riconfermare le sue belle, indiscusse qualità di musicista coltissimo e di signore sicuro di tutte le virtuosità strumentali.

Così 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 colto e abile.

Diverse impressioni avremmo dovuto registrare se Riccardo Zandonai avesse seguito, in tutta la sua nuova fatica, l'ispirazione che gli faceva scrivere le pagine fresche, spontanee e ingenue del *Giucoco del Torchio* e quell'accoramento dolente del lamento del Cantatore. Qui abbiamo ritrovato il musicista italiano che sa comporre con l'uguale maestria del sinfonista il pezzo a melodia chiusa che ha sempre un fascino sicuro sulle folle.

Purtroppo nel duetto finale in cui, a sua attenuante, ricorderemo che anche il Bellini fu impari al compito altissimo, invano aspettammo dai due innamorati la parola conclusiva e italianamente ispirata che in facile sintesi raccogliesse il lirismo prorompente dei due cuori sanguinanti per amore.

Noteremo infine che il libretto di Artuto Rossato ha offerto alla fantasia del musicista episodi che hanno potuto eccitare le facoltà coloristiche di ambiente, traboccante di amorosa passione.

LE ACCOGLIENZE

L'esecuzione è stata diretta personalmente da Zandonai e non poteva essere più raffinata e più efficace, sia da parte dell'orchestra che dei cantanti: Gilda Dalla Rizza, il tenore Fleta, il baritono Maugeri.

Quanto all'accoglienza che il magnifico pubblico ha fatto all'opera, la cronaca della serata è questa: al primo atto gli autori (Zandonai e Rossato) hanno avuto sette chiamate; al secondo anche sette; al terzo atto quattro chiamate agli artisti e due agli autori e poi una agli artisti e una agli autori.

Il teatro era gremitissimo. Assistevano allo spettacolo S.A.R. il Principe Ereditario, ch'era in divisa di granatiere, e le Loro Altezze Reali le principesse Jolanda e Mafalda. Appena gli augusti spettatori sono entrati nel palco, s'è intonata la marcia reale e tutto il pubblico è scattato in piedi improvvisando una grande dimostrazione al grido di «Viva l'Italia! Viva Savoja! Viva Trento!».

La dimostrazione entusiastica si prolungata per alcuni minuti e si è ripetuta tra il primo e il secondo atto. Le principessine e il principe in piedi ringraziavano. In un palco di prim'ordine erano il Presidente del Consiglio on. Bonomi con la sua signora; in un altro, l'on. Rosadi, sottosegretario alle Belle Arti. Erano presenti pure il sindaco Valli, col prosindaco Bandini, il Prefetto, il direttore generale della P.S., numerosi critici venuti da ogni parte d'Italia.

Alla fine dell'opera gli artisti hanno improvvisato sul palcoscenico una dimostrazione al maestro.

Meravigliosa e accuratissima la messa in iscena, specialmente per quanto riguarda la fedeltà dei quadri storici.

×

28

“Giulietta e Romeo” di Zandonai al Costanzi di Roma, «Il Nuovo Giornale (FI), 15.2.1922

ROMA, 14, notte.

IL LIBRETTO

Questa sera è stata data al Costanzi la prima rappresentazione della tragedia lirica *Giulietta e Romeo* musicata dal maestro Riccardo Zandonai su libretto di Arturo Rossato.

Il contesto drammatico è tratto dalla pura favola popolare veneta e, per quanto abbia molti punti di contatto con la tragedia shakespeariana, pure è di questa assai più agile e più sintetico, rispondendo così meglio alle esigenze di un libretto d'opera.

Il dramma si svolge in tre episodi: il bacio di Giulietta, la festa tragica, il beveraggio fatale.

Il primo episodio si svolge in Verona, in giorno di carnevale. Scoppia una delle solite risse fra gente dei Capuleti e gente dei Montecchi per un bacio dato da uno dei Montecchi a una femmina che è in compagnia dei Capuleti; invano un cavaliere mascherato appare a consigliare la pace: il conflitto è imminente. Il sopraggiungere della scolta però fa sbandare i rissanti e tutto cessa: i soldati poi si allontanano; rimane solo

un cavaliere, l'uomo mascherato: Romeo. Giulietta appare alla finestra. L'episodio si chiude con un duo d'amore fra la bella Capuleta e il giovane Montecchio, sulla scala di seta. È l'alba:

Sempre, per ogni terra ed ogni strada duce Romeo; e Giulietta risponde:

Sempre. Per ogni cielo e ogni cammino.

Il secondo episodio si svolge pure a Verona in un cortile del palazzo dei Capuleti. È primavera, è Pasqua.

Mentre uno sciame di fanciulle, fra cui è Giulietta, danza inneggiando alla primavera e all'amore, appare Tebaldo, il quale, dopo aver ammonito le «rondini di tornare alle gronde», annuncia a Giulietta che l'indomani giungerà il conte di Lodrone, lo sposo decretato dal padre. La fanciulla protesta, ma Tebaldo deve correre a portare aiuto in una rissa che proprio allora è scoppiata con i Montecchi e di cui reca notizia Gregorio insanguinato.

Giulietta, sola, fa venire Romeo per mezzo della fida Isabella e lo supplica di strapparla alle odiate nozze; ma d'improvviso torna Tebaldo irati, tenendo per i capelli Isabella. Romeo è costretto a battersi. Tebaldo muore.; il palazzo è in subbuglio. Romeo fugge. Giulietta decide di prendere un sonnifero per fingere di essere morta e poi fuggire:

...come una morta, sepolta laggiù...

E appena l'alba, libera fuggire.

E fuggire con lui verso la vita!

Il terzo episodio si svolge in Mantova. È pomeriggio, in un piazzale rustico, brulicante di varia folla, un cantastorie narra la morte di Giulietta Capuleto. Romeo è presente per caso: balza, interroga il cantastorie, apprende e parte a tutto galoppo verso Verona, verso il corpo morto della sua amata. La tempesta croscia sulla sua corsa.

Giulietta è stesa sulla coltre, nella cappella dei Capuleti, tutta vestita di bianco: dinanzi al corpo della donna amata Romeo si avvelena, poi si inginocchia e aspetta la morte. Ma Giulietta si desta dal suo sonno.

L'episodio si chiude con un duo d'amore e di morte. Romeo confessa di essersi avvelenato, Giulietta sugge il veleno sulle labbra di lui, e i due amanti si adagiano nella morte, dentro al sole dell'aurora, mentre Giulietta canta:

Con te, sempre con te passare,

Pura e soave nell'eternità.

E come le campane, alto, gittare

il tuo bel nome nell'immensità:

Romeo! Romeo! Romeo!

Lontano vibra nel canto dei campagnoli la canzone dell'alba:

Per chi vive, chi lagrima e chi muore,

Benedetta sii tu, alba di vita!

L'ESITO

Il Costanzi offriva stasera una di quelle meravigliose sale che bene conosce il pubblico della capitale d'Italia. L'opera di inizia alle 20.50 come a prevedere ritardi ed evitare la confusione dei ritardatari.

Zandonai è salutato da acclamazioni al suo apparire in orchestra, poi, in un silenzio solenne si alza il sipario, il primo atto è seguito con vivo interesse, ma non c'è da registrare applausi: è un tessuto compatto fra parole declamate ed orchestra che non genera interruzioni: è snella la prima scena nel suo movimento vivacissimo; il canto beffardo dell'osteria passa inosservato; interessa la baruffa ma non c'è da sottolinearvi applausi; il duetto interessa assai e così pure piace molto il bel cantabile di Romeo. L'atto si chiude con applausi interminabili: sette chiamate agli artisti, al maestro e al librettista. Questo primo atto è un bell'inizio di successo.

Il secondo atto ha una brevissima introduzione di tinta pastorale, forse per compensare del truce colore che domina sulla seconda metà con l'uccisione di Tebaldo per mano di Romeo. La scena delle fanti inneggianti alla primavera, con reminiscenze dell'analoga scena della *Francesca*, è ricca di brio e di festività vezzosa, tratteggiata in orchestra maestrevolmente, ma passa in silenzio. Il pubblico non vuole evidentemente interrompere. Anche un altro episodio del giuoco del Torchio, meno caratteristico della primavera, passa inosservato.

La scena fra Giulietta e Tebaldo è aspra, secca, e non si ravviva neanche alla declamazione del baritono. È grazioso invece uno spunto di danza brevissimo. Viene poi un secondo duetto d'amore poco felice; la scena

tragica del duello lascia freddi. Si ravviva invece all'entrata del coro, ma l'atto, il meno teatralmente riuscito, si chiude tuttavia con sei chiamate al maestro, agli artisti ed al librettista.

Il terzo atto è diviso in due quadri; come è noto è un lungi intermezzo descrittivo. La prima parte, a Mantova, è tutto un frastaglio di colori e di pittoreschi canti popolari, detti la sagra dei santi. In questi tocchi di ambientazione lo Zandonai è magistrale, ma questa sapienza di colorista non può essere notata dal pubblico perché le scene non sono mai chiuse. Il secondo episodio, quello del cantatore, trova eco nel pubblico perché alle prime gaie pennellate succede la nenia del cantatore, veramente toccante, di una semplicità popolare. Il declamato di Romeo interessa il pubblico e l'intermezzo scuote l'uditorio. Nell'ultimo quadro alcune frasi di Romeo provocano applausi per il tenore. L'ultima scena con le sue richiamate tematiche commuove, e così pure le voci interne toccate suggestivamente dall'orchestra.

Il successo è stato chiaro e netto, se non entusiastico: il pubblico chiama dieci volte lo Zandonai con gli artisti e il poeta Rossato, a cui il pubblico in una fa una calorosa dimostrazione. In lubbione qualche musicista di avanguardia contrasta con gli zandonai, ma tutto finisce bene.

L'esecuzione ha raccolto le lodi di tutti. Gilda Dalla Rizza dalla voce melodiosa e timbrata ha dato a Giulietta una figurazione gentile nell'espressione e nel giuoco mimico. Il tenore Fleta è riuscito a dare una figura passionale di Romeo; il tenorino Nardi è stato vigoroso nella declamazione; il baritono Maugeri ha riconfermato la sua fama di eletto attore e di esperto cantante. Inappuntabili le scene e l'eleganza dei costumi. La sala del Costanzi presentava l'aspetto dei grandi avvenimenti artistici, paragonabili a quelle del *Trittico* e del *Piccolo Marat* per citare i più recenti. Ogni ordine di posti era gremitissimo, l'aristocrazia romana e buona parte di quella napoletana erano presenti. Anche il mondo politico e le più spiccate personalità artistiche erano largamente rappresentate. Del governo era presente il SS. alle belle arti, on. Rosadi; vi erano tutte le autorità cittadine con il Sindaco Valli e il pro-sindaco Bandini, la Giunta al completo e molti consiglieri provinciali e comunali. Erano presenti anche il Prefetto comm. Zoccoletti ed il Direttore generale della P.S. comm. Bonfanti Linares.

Un minuto prima che la rappresentazione avesse inizio, sono entrati nei palchi di corte la principessa Mafalda ed il Principino che vestiva l'uniforme di granatiere, accompagnati dal comandante Bonaldi e dalle dame di corte.

Al principio de secondo atto l'orchestra ha intonato la marcia reale. Il principino e la principessa Mafalda sono scattati in piedi e tutto il teatro ha seguito il loro atto applaudendo a lungo fragorosamente ai sovrani, all'Italia e a Trento, patria del maestro Zandonai,

La dimostrazione è riuscita imponente ed è durata vari minuti fra un entusiasmo ed un delirio generale.

×

29

Francesco Maratea, *Giulietta e Romeo al Costanzi, Libretto di Arturo Rossato, musica di Riccardo Zandonai, «Il Secolo»*, 15.2.1922

Roma, 14 notte.

Tragedia dell'«Amore fatale» o delle «perdute fazioni» questa che dal remoto tempo ci manda a commuovere immutabilmente l'arte di Guglielmo Shakespeare? Se la sorte miseranda degli amanti di Verona altro non fosse che la dannazione rappresentata dalla guerra civile quanta maggiore tristezza pel suo pathos, ora che il canto italiano prende e rinnova la dolce e terribile favola shakespeariana! Montecchi e Capuleti sono ancora do fronte sulle nostre piazze, di qua e di là dall'Adige, e il terribile bando di odio e di morte lacera l'aere come nel buio del medioevo. Tragedia di oggi – la nostra tragedia di oggi – quella delle fazioni; tragedia eterna, quella del tenacissimo amore!

Arturo Rossato ha scritto per Riccardo Zandonai scene rapide, taglienti, concitate, riducendo il fatto ai suoi elementi essenziali, e prospettando genti e azioni in quadri efficaci e suggestivi. Nessuna profanazione è stata compiuta: questo merito bisogna riconoscerlo al librettista, che ha osato accostarsi a così alta concezione poetica.

Giulietta e Romeo, nel rifacimento, ha mantenuto inalterate le sue grandi linee, sebbene i modi e i mezzi del suo sviluppo siano stati necessariamente diversi.

Riccardo Zandonai ci ha dato una prova delle più squisite della sua sensibilità artistica ed ha piegato il talento teatrale alla maggiore bravura.

In quest'opera, più che in ogni altra, gli è stato amico generoso e cordiale, sì da condurlo a risultati mirabili senza apparente fatica. Certo, *Giulietta* attende il capolavoro, ma basta da sola ad assicurare al suo autore la grande cittadinanza nel regno della più pura fama. L'opera di genio e di ingegno, a volte violenta e cruda, a volte elegante e soave, ti prende subito nella sua atmosfera e ti tiene fino all'ultimo squillo. Tanta onda di musicalità schietta, nativa, è stata contenuta e polita coll'abituale garbo signorile; e sono rari gli esempi di strumentazione condotta con così buon gusto.

L'INCONTRO

La tragedia si annunzia subito sinistramente. Su una piazzetta di Verona, in due orribili taverne, bivaccano qua scherani dei Montecchi, là scherani dei Capuleti. Il loro canto è aspro e volgare e vinoso:

*Diavolo che è d'intorno
la putta mia che fa?*

Le fazioni sono di fronte. Cantano on due toni diversi, beffeggiandosi e minacciandosi. Poi si grida: «All'arme!» e la zuffa scoppia furibonda.

D'improvviso un giovane mascherato e intabarrato si getta tra i contendenti e li placa. È Romeo Montecchio contro il quale si volge invece l'ira di Tebaldo di Capuleto, più acre e sdegnoso. Mentre dura il diverbio, si annunzia da lontano la voce lugubre del banditore. Tutti ascoltano atterriti. È un taglio netto della scena, che colpisce, avvince per il movimento felicissimo, la visione equilibrata ed il giusto colore strumentale. Il banditore annunzia:

*Genti, alle case, serrate le porte
chi il sangue cittadino spargerà
avrà la morte
avrà l'onta e la morte.*

E tutti dileguano. Rimane solo l'uomo mascherato, pel quale, sotto il raggio lunare, s'apre una finestra di casa Capuleti.

Di là, bianca e bella, Giulietta chiama il suo amatore:

*- Romeo!
- Giulietta!*

È il duetto d'amore, il classico duetto shakespeariano, reso stupendamente. La musica sale a spire avvolgenti intorno ai due esseri e li innalza nel sogno, nell'ideale. Tutto è spirituale nel canto, tutto è puro nel sentimento che si effonde.

Ma sale l'alba (chi non ricorda la dolcezza della frase di Shakespeare: «Quando la lodoletta, nunzia del mattino...»?), sale l'alba e Giulietta ne trema:

*Signor mio dolce, andate:
tristi noi se ci prendono.*

Ma subito dopo ha una frase di irresistibile abbandono:

*Oh! Siete bello e mio!
Oh! Tanto v'amo da ismemorare
di me e di voi, cuore mio dolce. Addio.*

La frase più bella è accompagnata da un costante ritmo ternario che dà un senso di emozione. Romeo non vuol partire senza il dolce viatico consueto:

*...muoio d'amore!
Deh! Fammi ancora, piccioletta amante,
come ogni notte, fino a te salire!*

E Giulietta getta la scala di seta per la quale Romeo giunge fino al verone e lo scavalca. I due amanti rimangono avvinti così in un bacio lungo e silenzioso.

Passa uno sciame di maschere frivole e ciarliere, ed i due si celano un istante. Poi il duetto riprende con crescente angoscioso lirismo. Finché giunge il momento dell'addio.

L'alba ormai indora il cielo. Le voci del risveglio so fanno più varie, più vive, più diffuse. Si odono sospiriosi ritornelli della campagna veronese, resi con carattere e con rapidi tocchi suggestivi:

*Bocoleto de rosa
spanio nell'orteselo d'un convento...*

Al primo raggio di sole Romeo si allontana, tutto chiuso nel suo mantello, mentre dal balcone Giulietta lo segue con indicibile trepidanza, e la voce dell'orchestra muore in un *perdendo* sottilissimo, capillare.

LA SFIDA

«Si vedrà un cortile nel palazzo dei Capuleti in Verona...»: cos' la didascalia del secondo atto. Sotto il portico leggero cinguetta uno sciame di giovani fanti, mentre un suono di viola semplice e melodioso viene dalla strada vicina. Giunge Giulietta e canta alla dolce primavera:

*Venuto è il tempo dell'incantazione
e il nostro cuore è lieto tuttavia.
Oi tè, bella stagione!
Non farci incanto di malinconia
e per amor non farci sospirare.*

È una scena graziosissima, vivacemente animata e colorita dall'orchestra.

Poi le ragazze giocano il gioco del torchio. Si tratta di passarsi in corsa, da mano a mano, la fiaccola ardente senza mai farla spegnere:

*A chi più brucia il core?
A chi nascosto ride lieto il core?
Lo dirà il gioco!*

E la lieta carola si snoda. E il pezzo musicale è veramente caratteristico: vi è svolto un tema giocondo e accorato insieme: v'è il brivido dell'amore e il presagio della tristezza. Infine la fiaccola è presa da una fante che la getta nel pozzo ch'è in mezzo al cortile. Tutte si sporgono a guardare il tizzo che, nel fondo, crepita e si spegne.

Giulietta canta esaltandosi:

Il fuoco è amore.

Poi, come l'onda melodica declina, anche l'orchestra si tace.

Improvvisamente sopraggiunge il fosco Tibaldo, il Capuleto fazioso, cugino di Giulietta.

Le ancelle fuggono. La scena si drammatizza d'un colpo. Tebaldo tutto sa. Ha spiato Romeo e s'è impadronito del suo segreto. Ed ora, fiero e violento, si para dinnanzi alla donna della sua gente e le chiede ragione del delitto. V'è delitto più grave per una Montecchio che amare un Capuleto? [*sic!*] La musica caratterizza in modo sempre più incisivo e vivace questo personaggio singolarissimo, quasi compiacendosi del contrasto con i caratteri dei due protagonisti.

Giulietta non nasconde né attenua la verità. Il duetto si svolge rapido e serrato con mutamenti improvvisi. Quando Tebaldo si persuade che le rampogne sono vane, fa parlare con potente sentimento nostalgico la voce della stirpe comune.

Non nacquerò dallo stesso sangue? Non dormirono nella stessa culla? E non crebbero nello stesso castello?

La musica esprime un senso di nobiltà cavalleresca e di forte avventura:

*... Vedean le genti, allor, sopra le torri
i tuoi capelli biondi ardenti nel sole,
all'ombra della mia capellatura,
e ben diceano ch'era gran ventura
pei Capuleti avere un bel falcone
e una rondine in pace, sulle mura.*

Ma Giulietta piange inconsolabilmente, poiché Tebaldo le annunzia che il padre di lei ha deciso di darla sposa al conte di Lodrone. Il cozzo fra le due anime si fa violento, espresso dall'eccitamento orchestrale, che acquista sempre maggiore asprezza.

Ma il duetto è interrotto da alti clamori che vengono dalla strada. Tebaldo sta per lanciarsi fuori dal cortile, quando appare un de' suoi, Gregorio, ansante e insanguinato.

La rissa s'è riaccesa fra Montecchi e Capuleti, i quali ultimi stanno per avere il sopravvento. Vi partecipa, dall'altra parte, lo stesso Romeo...

Giulietta ha un sussulto, e mentre Tebaldo si allontana giurando di uccidere l'avversario, chiama la sua fida Isabella – colei che le è schiava ed amica – e le chiede ansiosa notizie di Romeo.

Romeo è salvo ed aspetta l'ora del dolce convegno. Quando la porticina secreta si apre, Romeo appare. Qui l'impeto passionale dell'amante è soltanto di tragicità. Giulietta trema per la vita di lui, ma ne è rassicurata e confortata:

*Con teco il tuo Romeo, picciolo fiore,
qui tra le braccia mie posa sicura...*

Il momento lirico è mirabile. Il colloquio si svolge in atmosfera vibrante di amore e di angoscia, cosicché la donna, ricordando di essersi legata segretamente, in eterno, implora di esser portata via, lontano.

*Deh! Prendimi! Deh! portami lontano
Salvami tu! Salvami, amor mio,
Da questa pena!*

Ma è interrotta dalla voce irosa di Tebaldo che rientra tenendo pe' capelli la fante Isabella.

Ora Tebaldo e Romeo si trovano di fronte e corre la sfida. Invano Romeo tenta di calmare il Capuleto, e solo quando questi minaccia di propalare a tutta Verona la vergogna di lei, si scuote e grida:

Non lo farai, perché ti uccido!

Si sguainano le spade, Lo scontro è rapido e fatale. Dopo pochi colpi Tebaldo cade morto nel suo sangue.

La scena è sottolineata da poche battute dell'orchestra, concitatissime. Accorre la folla. Il castello su sveglia in armi. Suona la campana a raccolta. L'orchestra accenna al terribile motivo del banditore:

*Genti alle case! Serrate le porte!
Chi il sangue cittadino spargerà
avrà la morte.*

Il rullo si allontana. I torchi ardono lugubrementemente. Le lampade del portico si accendono. Sulla muraglia sale la vedetta. La casa si serra e si arma. A un tratto giunge stridente il grido di Romeo:

Addio Giulietta!

E risponde un altro grido:

Amore eterno, addio!

L'ESILIO

Nel primo quadro del terzo atto siamo a Mantova, in una rustica piazzuola su cui dà una scuderia. È la Sagra di Santo. Confusione, rumori, canti. La scena è piena di movimento e di festosità.

Romeo, che dopo il cruento giudizio di Dio è stato proscritto da Mantova [Verona], sopraggiunge quasi subito ed allo stalliere Bernabò domanda se p tornato da Verona il suo famiglia.

Non è tornato. E male penso assai - risponde Bernabò.

L'orchestra accenna con brevi tocchi al temporale che si avvicina. L'aria è grebe e triste. Romeo siede sconsolato, in disparte.

Nella folla è comparso un giullare col liuto a tracolla. Si vuole che canti.

Novella fierissima dirò...

E il giullare incomincia:

Done, piansi, che Amor pianse in segreto

La canzone reca un terribile annunzio. Giulietta Capuleto, quella che era cantata da ogni canzone e che era il più bel fiore di Verona, la divina Giulietta è morta.

Un grido altissimo scoppia dal cuore di Romeo.

No, maledetto, non è vero!

L'amante ferito si scaglia sul cantatore ingiungendogli di tacere, poi ordina alla folla di allontanarsi.

All'ira subitanea sopravviene in lui un pietoso accoramento infantile. Ora si accosta al giullare e vuole che gli racconti la canzone:

*Ma piano sia, ma piano; io l'oda appena
e mi sembri non so quale mio pianto.*

La canzone è ripresa a mezza voce, con l'accompagnamento del liuto. Sembra fatta di singulti.

Intanto la tempesta si approssima. Romeo lancia un grido disperato:

*Urla tempesta! Sii il mio cuor dannato,
che invoca il nome suo, ora ch'è morta!*

Il grido è reso con un impeto improvviso di melodia che è come un sussulto. Romeo monta sul cavallo del famiglia sopraggiungente con la conferma del ferale annunzio e parte a spron battuto.

...Il cavallo!

A Verona sarò prima del giorno!

Cala il sipario sul primo quadro, ma la figurazione è continuata con drammatica evidenza dall'orchestra. Nell'intermezzo orchestrale passa la disperata cavalcata di Romeo e scroscia paurosa la tempesta. La composizione si basa su un ritmo costante, in cui ricorre il galoppo che è attraversato da squilli dolorosi, prima affidati ai corni e poi, con un crescendo incalzante, a tutti gli strumenti più sonori dell'orchestra. Come nel coro greco, in mezzo al clamore altissimo, si odono voci lontane, cori dispersi che ripetono l'invocazione di Romeo: «Giulietta! Giulietta mia!»

L'intermezzo ricorda anche il tema del duetto d'amore, affidato ai violini. A poco a poco la tempesta si calma, il grido angoscioso si disperde. È quasi l'alba.

LA MORTE

L'epilogo è nel chiostro del convento veronese ove riposano il loro ultimo sonno i Capuleti.

Romeo va verso la tomba di Giulietta, s'inginocchia al cancello e disperato la invoca:

Son io, non mi vedi?

La melodia purissima, sentita, si svolge chiara ed appassionante. Qui l'artista esprime evidentemente la sua stessa commozione. Dalla implorazione sommessa e quasi rassegnata, il canto sale grado a grado, rafforzandosi ed appassionandosi, fino a rompere nel pieno della disperazione più crudele:

Giulietta, Giulietta mia!

Morta! Dannato me!

Breve pausa di silenzio, che è come un incubo. Poi Romeo, conscio dell'irreparabile, trae dal seno una fiala di potente veleno e beve.

Ma Giulietta non è morta. Già assopita da un filtro misterioso che la rese come cadavere, ora sorge dall'arca e muove lentamente verso l'amato. Questi non crede alla visione che gli sta dinnanzi; si alza, barcolla, delira. Giulietta apre il cancello e si getta folle di amore tra le braccia di lui.

Guardami! Guarda!

Son io Giulietta! Non è sogno, è vita!

È l'ultimo amplesso. Qui si snoda il duetto finale. La melodia più alta, nobile, più sentita. Romeo, sentendosi mancare, confessa a lei l'atto disperato che ha compiuto: È un momento di lirismo elegiaco indicibile. Giulietta canta:

*Ah! qual selvaggia e disperata sorte mi toglie dall'avello
per morir così della sua stessa morte?*

Romeo è ormai preso dal delirio. La morte si appressa. Il cielo si colorisce di rosso. Risuonano ancora le voci dell'alba, le stesse voci che udimmo nell'alba felice, quando la speranza sorrideva ai due cuori.

Dall'orchestra un canto liturgico si eleva: Alleluia! «Alleluia! all'alba di Dio, alla luce di Dio, alla divina promessa!»

Dalla strada giunge il noto ritornello:

Bocoleto de rosa...

I due amanti, sotto il bacio del primo sole, giacciono immobili, tenacemente avvinti. Sale dall'orchestra l'inno che esalta il prodigio della fede e la maestà del sacrificio.

La leggenda è così compiuta: la leggenda eterna dell'amore e della morte.

IL SUCCESSO

La cronaca della serata è lietissima: la sala del Costanzi appariva gremita e sfolgorante di eleganze. Nel palco reale erano il principe ereditario, la principessa Mafalda. Il maestro Zandonai, al suo apparire, è stato accolto da un caldo applauso augurale. La scena a colori vivaci e a contrasti violenti, la canzone dei bevitori, la rissa placata da Romeo conquistano l'attenzione e la simpatia degli spettatori e stabiliscono grado a grado l'atmosfera di tragedia in cui si svolge l'opera. Il duetto d'amore al verone suscita viva commozione ed i dolci accenti di Giulietta sono interrotti da un applauso subito represso. Le voci dell'alba e gli addii sospiriosi degli amanti sino di effetto magnifico. Quando cade il velario scoppia un applauso unanime, caldo, insistente. Il successo si delinea sicuro. Gli interpreti e poi il maestro e il librettista Rossato vengono evocati 7 volte al proscenio.

Il secondo atto è il più drammatico e musicalmente il più robusto. La scena del giuoco del torchio, di carattere accessorio, non seduce troppo, ma subito dopo il duetto di Tebaldo e Giulietta riprende il pubblico. La scena del duello magistralmente concepita e lo sgomento per la morte di Tebaldo chiudono l'atto nel modo più suggestivo. Il successo si rinnova con eguale forma: anche questa volta gli interpreti, il maestro ed il librettista sono evocati 6 volte al proscenio. Al terso atto la canzone del Cantatore, la tempesta, lo schianto di Romeo sono seguiti con manifesto favore. L'intermezzo musicale a scena chiusa che svolge potentemente il motivo della folle galoppata di Rom verso VR, nella tempesta, appare efficacissimo. L'ultimo quadro, quello della morte degli amanti, chiude l'opera con una nota elegiaca e di alta ispirazione. Le chiamate al maestro vittorioso ed agli artisti sono alla fine numerosissimi. Gli artisti contribuirono notevolmente al lieto risultato. Gilda Dalla Rizza fu una Giulietta melodiosa, composta e soave. E un Rom intelligente e signorile, il Fleta, che fece ammirare il timbro chiaro ed il bel volume della sua voce. Buoni tutti gli altri.

×

30

Bruno Barilli, "Giulietta e Romeo" di Zandonai al Costanzi, «Il Tempo», 15.2.1922

Anche questa volta, e per un'abitudine disperata, ci siamo ridotti a scrivere là sul posto queste note di cronaca a zig-zag sulla *première* di ieri sera. Assumiamo frettolosamente e con molta paura, al cospetto dei carabinieri di servizio in alta tenuta, le funzioni di un esaminatore e di un giudice patentato. Ormai non c'è più tempo a riflettere, dobbiamo rinunciare ai consigli della notte, della coscienza e della prudenza; non ci si dica di ordinare queste nostre impressioni, di ripulire e di rassettare tutto il materiale confuso ed irto delle nostre reazioni, di pesare le parole e di risolvere i dubbi; senza por tempo in mezzo s'ha da portare al giornale qualche cosa su quest'opera nuova di Zandonai, e dobbiamo correre con tutto quel che di crudo e di aspro abbiamo potuto strappare alla recita per rovesciarlo, con tutto il risentimento, nel pentolone dove già bolle, si gonfia e stagna minacciosamente il piombo della tipografia.

Abbiamo la disgrazia di sedere, al Costanzi, in una poltrona che rientra nella giurisdizione territoriale degli ottoni, dei timpani e della gran cassa; ma finora la cosa poteva andare e non avevamo fatto gran caso di tale prossimità e di tale sudditanza: non si poteva dire che il loro fosse un regime di oppressione e di violenza. Questi strumenti che, vigilati e ammoniti dai compositori contemporanei, s'erano fatti nell'ultimo secolo tetri e silenziosi, così che li si poteva considerare da vicino come degli originali misantropi e innocui, scatenarono improvvisamente ieri sera un tale baccano pieno di rancori da rendere quasi impossibile il nostro lavoro di segnalazione. I tromboni si azzuffarono, per una nota, come cani intorno a un osso, le trombe si inerpicarono leste sugli acuti strillando a perdifiato e i timpani si gettarono rotoloni fra i litiganti percuotendo alla cieca con una tempesta di botte tutto e tutti. Noi stringevamo con angoscia i braccioli della nostra poltrona senza sapere veramente più se dall'altra parte dell'orchestra si sparassero fucilate, pistolettate o se la legione degli archi fosse stata lanciata anch'essa all'attacco: una nebbia ardente sembrava invadere il teatro e fra gli spari confusamente ci pareva di scorgere dei violini e dei clarinetti proiettati contro le pareti e contro il soffitto come da un ciclone distruttore. A volte, nel frastuono, il quadro si allargava e ci pareva di vedere anche Riccardo Zandonai trascinato e sospinto dalla *routine*, rovinato dal mestiere, scrivere e scrivere correndo pagine su pagine, note su note a castelli, a città, che nella fuga forsennata crollando dallo spartito si spargessero grandinando intorno, come chicchi di grano turco, mentre l'orchestra intera e parecchi *amatori* con l'urgenza comica dei tacchini affamati lo inseguivano beccando a destra e a manca ingordamente tutto quel ben di Dio strumentale.

Anche noi malcapitati, indotti dal nostro dovere di cronisti, ci siamo precipitati sulle sue tracce perdutamente. Sentivamo via via, attraverso un garbuglio elaborato approssimativamente al di fuori e dentro tutto pieno di vecchi arnesi dell'ortopedia musicale, di grossi trappoloni, di tagliuole arrugginite e di reti luride e marce entro le quali avrebbe dovuto incappare in massa la gente poco informata e senza indirizzo, sentivamo un lezzo intollerabile venir su dalle rimasticature infracidite che coprivano a mucchi tutto il fondo del lavoro. Gli artisti, costretti a muoversi sopra una intavolatura di armonie fraintese, malsicure, rabberciate e sbilenche, si spingevano verso il pubblico urlando disperatissimamente come se noi spettatori si stesse in ascolto dall'altra parte del canale della Manica; l'orchestra, simile a un battello caricato male, strapiombava tutta dalla parte degli strumenti di banda e qualche volta affondava di peso scomparendo: allora in quella pausa disastrosa e gravida d'incertezza era possibile di veder apparire, tristi e incappucciati come misteriosi

mendicanti sulle cantonate, gli espedienti scaduti e venerabili del basso melodramma, quelli che nel linguaggio abulico degli impresari si chiamano gli *effetti teatrali*.

A buon conto noi abbiamo fatto tutte le ricerche possibili, frugando con gli sguardi e con la punta del bastone in ogni angolo di quest'opera nella speranza di scoprire un documento di identificazione, un'impronta riconoscibile, ma purtroppo non ci è stato dato di trovare un solo indizio di autenticità, nemmeno quella zampa del leone affumicata che ogni discreto compositore tira fuori nei momenti oscuri e difficili.

Ragionevole, energico e bonario, senza fisime e senza fantasia, Zandonai ha il colpo d'occhio e la serietà positiva d'uno *chaffeur* meccanico; prodigioso di attività e largo d'amore verso coloro che gli somigliano, egli costituisce oggi la più spiccata impersonalità del mondo lirico; capo fila e guiderdone sicuro di tutti i mediocri, egli esce volentieri dalle sue schiere per contribuire con tutta la sua praticaccia al già avanzato decadimento dell'opera italiana. Naturalmente a questo suo tipico e fortunato programma non è mancato e non mancherà mai anche l'adesione ufficiale e l'appoggio autorevole del nostro Governo. I suoi più sfegatati sostenitori lo proclamano già immortale, mentre egli dimostra chiaramente anche in questa *Giulietta e Romeo* di non volerne sapere: ogni volta si promettono di lui cose straordinarie che egli tranquillamente non mantiene; gli cacciano la celebrità su per le scale di casa e gliela spingono fino dentro al suo studio: egli allora, invece di abbracciarla e di tenerla stratta, apre la finestra e la licenzia, come uno che non ha tempo da buttare.

Si dice un gran bene delle sue qualità di colorista, ma, a parer nostro, questi suoi pregi speciali sono del tutto esteriori e quindi ordinari e banali, del resto fin qui niente di male; in quanto all'amore tra Romeo e Giulietta, l'amore Zandonai non lo può certo inventare. Il primo quadro dell'ultimo atto si apre molto bene e si svolge caldo e naturale fin che non lo guasta l'intervento di Romeo. Il brano strumentale più rilevante e più organico è quello cosiddetto della *cavalcata*, brano molto rumoroso, poco originale, probabilmente bolso, ma purtuttavia plausibile e costruito su una intavolatura solida, ma in fatto di brani strumentali suoi conosciamo di meglio, di molto meglio, come la *Primavera in val di Sole*, e anche sotto certi riguardi la *suite* «Patria lontana»; ci vien fatto allora di pensare che questo autore abbia più attitudini per il genere sinfonico che per quello teatrale e vocale in genere.

A noi sembra che il taglio discreto e minuscolo di qualche atto e la soppressione di alcuni elementi troppo decorativi e superflui come i due personaggi *Romeo* e *Giulietta* a vantaggio di una maggiore attività scenica e musicale aggiungerebbero snellezza e interesse a quest'opera tanto desiderata e punto ottenuta.

Il teatro era affollato in ogni ordine di posti dal pubblico imponente delle grandi occasioni.

L'opera, concertata e diretta con grande sicurezza dall'autore stesso e inscenata egregiamente dal comm. Clausetti della Casa Ricordi, ottenne un'esecuzione eccellente e un successo assai lusinghiero. Il maestro Zandonai venne evocato entusiasticamente e fu costretto a presentarsi insieme a tutti gli artisti e poi solo sei volte dopo il primo atto, tre dopo il secondo e otto alla fine del terzo ed ultimo atto.

Anche per il librettista, Arturo Rossato, le accoglienze furono calorosissime.

Non possiamo, per la ristrettezza del tempo, parlare dei meriti eminenti di ogni artista: tutti sostennero la loro parte con grandissimo valore. Gilda Dalla Rizza, *Giulietta*, Michele Fleta, *Romeo*, il baritono Maugeri, *Tebaldo*, il grande e impagabile Nardi, il tenore Palai e tutti gli altri che ora non ricordiamo vorranno perdonarci se per brevità omettiamo quasi la cronaca dell'esecuzione. Anche i cori e l'orchestra assolsero benissimo, presto e con grande slancio il loro arduo compito. Le scene brutte ma appariscenti e l'insieme sfarzoso dello spettacolo vennero molto ammirati.

×

31

Saverio Procida, *“Giulietta e Romeo” di Riccardo Zandonai - Le grandi prime, «Il Mezzogiorno», 15-16.2.1922*

IL LIBRETTO DI ARTURO ROSSATO

Perché il lettore possa seguire le fasi dell'azione e le indicazioni musicali, che seguiranno in questa fedele cronaca dell'avvenimento d'arte che interessa tutta l'Italia, per la fama raggiunta da Riccardo Zandonai in patria e all'estero, diamo innanzi tutto il riassunto del libretto. N'è autore un elegante poeta che già occupa un bel posto nel campo letterario per il suo gusto aristocratico dei giovani rimatori e narratori, e per la fede posta nel proprio lavoro, cui deve tutto.

Il Rossato ha tratto l'argomento del melodramma dalla novella cinquecentesca di Luigi Da Porto, alla quale vuoi attingesse lo stesso Shakespeare – ben a dentro all'arte narrativa italiana – per il suo immortale capolavoro. Le linee troppo vaste del sublime poema inglese saranno parse pericolose tanto al poeta quanto al compositore per un'opera italiana, che tradizionalmente, da Monteverdi a Rossini e a Verdi, è sempre sintetica. Per musicar la *Francesca* dannunziana non dovette lo Zandonai sopprimerne oltre mille versi? Il Maestro ha voluto servirsi solo degli elementi lirici. E della violenza faziosa medioevale – che nello Shakespeare raggiunge un rilievo imponente – ha utilizzato il poco che potesse dargli uno sfondo di colore storico e non contrasto drammatico, a sprazzi.

Se il soggetto ormai quasi mitico ha perduto in grandiosità di simbolo – «omnia vincit amor» – ha però raggiunto una concentrazione di spirito lirico, che molto potrebbe giovare alla teatralità della musica.

La rappresentazione di stasera ci dirà quanto sia provvida la prudenza del Maestro, specie dopo le tante «Giuliette» musicali sepolte nell'oblio, da Bellini a Gounod.

Ed ecco l'esposizione del libretto.

ATTO I.

Scena: una piazzetta di Verona. A sinistra il palazzo dei Capuleti. In fondo un'osteria illuminata dall'interno di luce rossastra. Presso un ponte, a destra, un'altra osteria. La prima è il ritrovo della gente capuleta; la seconda dei Montecchi. Nell'interno della prima si vedranno famigli assonnati, colla testa sulla tavola. Sul ponte appare un cavaliere ammantellato. Apre la porta dell'osteria e fa un gesto imperioso di richiamo alla gente accucciata. È Tebaldo, il cugino di Giulietta. Rimprovera a Gregorio e Sansone – armigeri capuleti – che se ne stiano con donne da trivio a trincare mentre i servi dei Montecchi, occhieggiando al palazzo avversario dove si svolge una festa, hanno forse intenzioni provocatrici. C'è un falconello che gira qui intorno, spiando, avverte Tebaldo.

E a stanarlo si nasconde dietro una colonna, spiando.

Al lume delle fiaccole, intanto, per la piazza passa una maschera. Tebaldo le sbarra il passo. Ma si rassicura alla vista di belle motteggiatrici dame e acconsente di condurle dallo zio Capuleto, dopo aver raccomandata ai due armigeri buona guardia.

Nell'osteria montecchia si fa baldoria, si canta un'oscena canzone. All'uscita, per una briga con una delle donne della taverna nemica, provocata da Gregorio, si attacca zuffa tra le due parti. Grida, minacce, tumulto. D'improvviso appare un giovane mascherato (è Romeo), si gitta sul mucchio, impone tregua ai rissanti. Ma, al baccano, giunge dal palazzo anche Tebaldo. Vuole che il mascherato (ha compreso chi sia) si smascheri. Al cipiglio Romeo risponde con parole di pace, di dolcezza. Resiste alle provocazioni dello sprezzante nemico. Invano. La zuffa si riappicca.

Ma in tempo giunge la scolta. Il banditore intona il coprifuoco, i rissanti si sperdono per paura del bando, Romeo si nasconde dietro le colonne del portico e alla finestra dei Capuleti s'affaccia Giulietta e guarda timorosa nella via.

I due amanti si riconoscono, complice la luna. Ecco il dialogo notturno, mentre dall'interni giunge eco di musica festosa. Dopo le prime frasi d'amore, Romeo scongiura Giulietta di porgergli la scala di seta. Sale l'amante al balcone, il bacio scocca sulle loro labbra, dimentichi del «furore antico» delle loro famiglie.

Nella notte serena d'amore e torva di minacce civili si spande una cantilena popolare, in vernacolo veronese:

*Bocoleto de rosa
spanio nell'orteselo d'un convento
l'è la to boca cara e picinina...
...e mi voria cambiarme el core in vento
per seguir pian pianel stamatina
la to boca a basar!*

Addio degli amanti e voci lontane si confondono, mentre Romeo, disceso per la serica scala, s'allontana e Giulietta lungamente lo segue con gli occhi.

ATTO II.

Scena: il cortile nel palazzo dei Capuleti.

Un muro divide dalla strada. Giulietta appare con la sua dama Isabella mentre le fanti, sul canto d'una vivuola che giunge dalla prossima strada, intona un saluto alle rondini nunzie di primavera e a Giulietta (stavo per dire a Francesca!) che sorride «al tempo dell'incantazione».

Con le donzelle ella imprende il gioco del torchio, che passa di mano in mano finché non si spenga fra le dita dell'improvvida. Isabella gitta nel pozzo la torcia e già s'inizia una danza che Tebaldo è sulla porta. Vuol parlare da solo con la cugina. Giulietta intuisce dal tono secco qualcosa di grave. Di fatti, Tebaldo le chiede: «Dov'è Romeo?». S'ingaggia un aspro dialogo. Il fiero inquisitore sa tutto, grida alla vergogna dei convegni notturni, annunzia a Giulietta che i genitori l'han promessa al conte di Lodrone. –Ah, mai!, gli grida la fanciulla. E confessa che, pura in sua verginità, ella è già sposa segreta di Romeo.

La scena è interrotta da nuovo tumulto. S'acciuffano Capuleti e Montecchi oltre la muraglia. Gregorio giunge insanguinato e afferma che della zuffa Romeo è alla testa.

–Egli mente, egli mente! – insiste Giulietta.

Di fatti, Romeo è nascosto dietro la porta d'un portico. Entra, quando Tebaldo è scappato a frammischiarci tra le schiere avverse.

E s'intreccia il secondo duetto d'amore. Sono gonfi di dolore, gli amanti. Ella chiede allo sposo, che elesse dinanzi a Dio, di condurla seco, fuor dalle contese fratricide.

Che domani

Io non sia più fra queste tristi mura.

Ma ecco rientrar Tebaldo. Furioso di sorprendere in flagrante gl'innamorati, impone a Romeo di cavar la spada. Tutte le dolci esortazioni si spezzano contro il furor selvaggio di Tebaldo, che ingiuria Giulietta. Al vituperio Romeo non resiste più e snuda il ferro. Nel duello Tebaldo soccombe. Dal giardino accorrono fanti, famigli. Giulietta spinge Romeo nel nascondiglio. Il cadavere del Capuleto è portato via. Tutti si allontanano sgomenti. S'ode il rullo della scolta.

Il banditore ripete il grido:

...chi sangue spargerà avrà l'onta e la morte.

La casa s'arma. Sulla muraglia sal la vendetta. Giulietta è presso l'uscio dond'è fuggito Romeo. S'inginocchia. Scolte attraversano il cortile e scompaiono oltre le mura, in previsione dell'attacco dei Montecchi.

Dama Isabella si curva su Giulietta e le propone di prendere la bevanda che l'assopirebbe come una morta. Le voci dei veglianti si rincorrono. E Giulietta ripete:

...come una morta, sepolta, laggiù.

...E fuggire con lui verso la vita.

La gioia di questa finzione, che la ridarà per sempre a Romeo, oltre il dannato vallo delle cose familiari, affascina la fanciulla.

ATTO III.

Scena: un rustico piazzale in Mantova, dove s'è rifugiato Romeo, dannato al bando. Presso una scuderia c'è gran movimento di carretti e mozzi. Si canta una Sagra, si preannunzia la tempesta. Giungono da Verona i «messeri» che scavalcano sul ponte e ricoverano i cavalli i cavalli. E con essi un «Cantatore», arso di sete, piagnucolando per la sua mala venturta. Era diretto alla città scaligera, ma a mezza strada si seppe che «el più bel fioreto de Verona» fu trovata morta nel letto. Il poeta ambulante v'ha composto su una nenia. E la canta in taverna. La ascolta Romeo, giunto poco innanzi e al nome di Verona si scuote. Alla chiusa della *complainte*:

Oi me! Piansi, putele e done,

che xe morta Giulia Capuleto

Romeo agguanta il cantore, lo costringere a ripetere quanto sa. E il malcapitato narra che, sulla via di Verona, ove recavasi pel maritaggio del Conte di Lodrone con Giulietta, seppe della morte di costei.

Al primo furore succede l'abbattimento.

Vuole Romeo riascoltare la *complainte*.

E su quel metro piange e sospira.

Poi – sulla tempesta che scoppia furiosa – salta in arcioni sul cavallo recatogli da un famiglio e via al chiaror delle fiaccole, volar verso Verona.

È questo il tema dell'intermezzo musicale: la cavalcata notturna, mentre si cambia la scena. Siamo ora nel chiostro. Giulietta dorme, insepolta ancora, l'ultima sua notte nella cappella dei Capuleti, chiusa da cancello. Giunge Romeo e tenta invano di forzarlo.

Indi comincia il suo lamento, coi più dolci appelli alla morta.

Poi, prono sui gradini, nell'alba che rischiarà il cielo, trangugia un veleno riposto nella guastadetta. Giulietta si sveglia dal sopore e ode il pianto. Si leva, apre il cancello, è presso l'mante che la scambia per il fantasma della morta, nel delirio dell'avvelenamento. Siamo all'ultima scena e agli estremi contesti di baci e di parole.

Il tragico errore è spiegato. Ma a che vale? Romeo muore. E sul petto dell'agonizzante in delirio reclina il capo per sempre la fedele sposa, mentre, ad ogni elegia dei morituri, le voci dal chiostro salmodiano:

Alba di Dio! Luce di Dio! Laudata!

.....

Per ogni creatura affaticata

per frate vento che spegne le stelle,

alba di Dio, luce di Dio... laudata!

Seguono le laudi, ad ogni gemito sommesso. Quasi non sentono più i loro corpi vicini, i morituri, nelle luci e nelle voci dell'alba.

E ancor dalla strada giunge la fragranza degli amori, come nel primo atto:

Bocoleto de rosa

l'è la to' boca cara e picininai

L'OPERA D'ARTE

Riccardo Zandonai ha sentito il dolore più che l'amore di Romeo e Giulietta. Intorno ai due immortali amanti di Verona ha fatto luccicar le spade, stridere le fazioni livide di odio e corrive alle zuffe, pronte sempre all'eccidio, personificandone lo spirito implacabile in Tebaldo, il cugino Capuleto rappresentante di tutta la famiglia assente... dal libretto del Rossato.

Non ci sono Montecchi, fuor che Romeo e sul suo labbro suonano parole di pace. Ma è travolto nella rapina d'odio e uccide. La fiamma dell'amore non oscilla in mezzo a tanti soffi avvelenati: Giulietta e Romeo si sentono anzi più congiunti dagli incessanti scontri, che i bandi minacciosi differiscono ma non evitano. Su tutta la rissa diuturna e petulante, sulle beghe acciuffate dai partigiani per accrescere i motivi d'astio tra le famiglie nemiche, trionfa l'amore. Ma questa potenza ideale, che si salva dall'incrocio dei ferri e degli odii, non si libera però dall'oppressione fosca che incombe sulle anime degli amanti e le tiene in angoscia, le costringe a celarsi nell'ombra notturna, a tessere il canto dell'allodola, a cercare nascondigli perché la parola 'nemico' è tra essi, prepotente, invisibile, fantomatica.

Ora la livida ..larva ha ossessionato la fantasia del musicista, fors'anco ne ha sedotto la natura sinfonica col suo ricco materiale di colori, contrasti, empito descrittivo, che sbucca dalle piazze, dai cortili, dalle taverne e dalle mascherate della Verona medioevale ove un ballo e un eccidio, una canzone campagnola e un duello s'intrecciano nella medesima ora come il più naturale degli innesti.

Che cosa è nato, ai fini dell'opera d'arte, da questa soverchia atmosfera di burrasca, da questa intrusione assidua dell'ambiente nella spiritualità pura delle persone protagoniste? N'è nato un intralcio al lirismo, che pur dovrebbe costituire, in un tema di essenza sentimentale, il nucleo canoro del dramma. Il fine librettista sacrificando oltre misura il dinamismo dell'azione e l'intensità drammatica delle figure sceniche, le quali ne restano necessariamente diminuite, ha ridotto a eco esteriore la grave mora della discordia cittadina, che Shakespeare - drammaturgo non meno possente del poeta - ha disposto a paesaggio inscindibile dall'attività psichica dei personaggi essenziali del pathos crudele in cui son confitti.

Ma Zandonai n'è stato sedotto. Non gli è riuscito d'isolare gli amanti. Li ha uncinati al tumulto, spezzandone i colloqui, introducendo in essi - che pur dovrebbero cantare in estasi, volare fuor della realtà in cui il loro respiro s'aggraverebbe troppo di terrene angustie - il terrore, l'affanno, mescolando cioè elementi descrittivi ai contemplativi, muovendo l'orchestra come una didascalia genetica del complesso stato psicologico degli attori e non soltanto come un gaudioso trasporto fonico del canto immerso nella soavità del sentimento lirico: unico ebbro sognante assoluto fresco.

Con questo non vogliamo negare a un artista di così alto fastigio qual è lo Zandonai, che studia l'organismo estetico dell'opera con superiore senso d'omogeneità, la penetrazione del contenuto. Siamo anzi ammirati dell'equilibrio ch'egli ottiene nello sceverare dalla massa polifonica le voci del sentimento. La prima scena d'amore è aspersa di suggestive grazie, di teneri brividi, tosto che il coprifuoco del banditore ha espletato le sue note tristi e gravi. E già il canto di Romeo «Deh, bel fioretto, non datevi pena», con un fraseggio più snodato che non sia in *Francesca* la melopea di Paolo, rischiarerà la caligine della scena precedente e, con i

mormorii leggiadri dell'ornamento orchestrale, prepara la seconda parte del duetto, che lega il canto in lene progressione e l'avvince pur quando il diversivo delle maschere attraversanti il ponte dell'Adige manda un'elegantissima folata mondana alla passione degli amanti sotto il raggio di luna. Questa scena sempre più s'idealizza con una nobiltà tocchi vocali e strumentali che culmina nella frase di Giulietta «E giuro innanzi a Dio», ove il tema è cantato squisitamente. Poi la progressione riprende il suo soave incesso, voci della campagna – il tenero dialettale «Bocoleto de rosa», che sembra simbolica esalazione dell'atmosfera amorosa – e scocco di campane e 'celestè' renda quasi mistica la scena del bacio sul verone e il discender di Romeo dalla serica scala. È la chiusa dell'atto, che ben s'addice all'autore di *Francesca* offerente la rosa presso il cancello. È chiaro dunque che non è la sensibilità un elemento restio nell'arte raffinata, cesellata, talvolta preziosa a furia di ricerche armoniche e strumentali – di Riccardo Zandonai.

Se al lirismo di *Giulietta e Romeo* io rinvegno, osservando l'insieme dell'opera melodrammatica, un ostacolo di natura eterogenea, è per la fatalità del tema, dove l'amore non può – anche quando sembri – astrarsi dalle contingenze drammatiche che vi si accavallano o intorno o troppo da presso. Lo Zandonai, appunto perché drammaturgo, non riesce ad abbandonare il groviglio di torvi accenti e di lugubri presagi, che non consentono la preparazione emotiva dell'ascoltatore e l'impeto sentimentale del musicista che appunto deve operar la suggestione. E allora la musica si profonde in coloriti, in episodi leggiadri come il «bondì» primaverile delle fanti che apre il secondo atto e lo asperge di profumo col suo prestigio di voci dialoganti e di flussi orchestrali; incide l'ora del tempo come l'accorrere della ronda che fa cupo e tragico lo sgombero della piazzetta; simboleggia nel gioco del torchio lo spegnersi entro il gorgo d'un pozzo della fiaccola nata per bruciare in vivido trapasso di fiamma; si fa melanconiosa e plorante di pietà nella bella *complainte* – così mi par debba chiamarsi in sua grazia provenzale – del Cantatore; irrompe in un «Intermezzo sinfonico» che vuol descriverci l'ansia di Romeo cavalcante verso Verona, col grido moltiplicato in coro nel suo petto gonfio di doglia: «Giulietta mia!».

Un largo pezzo, codesto. Di una fattura calda; vivido di colori aspri e squillante come un appello al soccorso. E pur desolato di lanciarlo invano! Quel pedale angoscioso, percosso sui timpani e sulla cassa, è il segno di disperazione: uniforme, assillante, clamoroso.

Un pedante direbbe che non è un cavaliere a spron battuto, ma un manipolo di schiumoso lanciato verso la tomba di Giuliettache corre lungo quell'intermezzo trattato da un sinfonista di razza. Ma noi vediamo nell'enfasi lo strazio e non il numero. E plaudiamo alla foga drammatica anche perché meglio fa risaltare l'ultima scena di delirio fra i due morituri amanti.

Dal primo lamento di Romeo – in belle fluenti querele, che l'orchestra scandisce mestamente dando ai suoi gruppetti [*acciaccature*] parvenza di singhiozzi – al disassopirsi di Giulietta, che ci ridà l'alba d'amore del primo atto; dallo scatto unisono delle voci («Benedette le lagrime e la sorte») al pianto di Giulietta, che compone il bel sogno nell'avello, con le reminiscenze del secondo atto («Lontani da queste mura»), dal fraseggiar tenero alla laude francescana che vi s'innesta, con le ultime note del villereccio «Bocoleto» ritornante più mesto, l'ultima scena è nobilmente condotta, sentita come un'elegia, forse, e non come una cantica straziata; ma riflessa con tutte le striature orchestrali lievi e trepide che Zandonai sa trarre dalla sua magnifica cordatura.

Ho buttato d'un sol fiato le impressioni che *Giulietta e Romeo*, nella solenne rappresentazione di stasera m'ha destato. Sono generiche, naturalmente.

L'esame particolare è impossibile per una partizione ricca, tutta risorse strumentali, tutta eleganza armonica, tutta elastico balzo timbri in un tema che, se prescinde dall'amore, deve per forza risultare macchia sinfonica di copiosa virtuosità proclive a fomentare la pura emozione.

Lo Zandonai, come forma, non ha mutato lo stile di *Francesca*. Vi ritroviamo anzi troppi echi dell'opera sua più eletta di canto e atmosfera passionale. Alcune sue preferite movenze riappaiono qui con i medesimi tocchi verbali e strumentali. È più snella, in *Giulietta e Romeo*, la dialogizzazione e men rattenuto l'incasso melodico, ma la passione complessa della tragedia di Rimini offre miglior campo alla larghezza del quadro e dell'espressione melica.

Qui è più agile il gioco di pennello; più gagliardo il tono, più ricco il rigurgito. Ma il gusto incomparabile dell'artista, le aristocratiche tinte dell'affresco, il disprezzo degli effetti bassi sempre più ci rendono caro

questo compositore che sente sinfonicamente anche il gemito, magari a rischio d'affogarlo in un mare di gemme.

LA CRONACA DELLA SERATA

Il "Costanzi" offre una di quelle meravigliose sale che sono il privilegio della capitale d'Italia. Sfolgorante nei palchetti la bellezza romana in tutto il suo fastigio.

L'opera principia alle 20,50, con provvido ritardo, perché evita la confusione dei ritardatari. Zandonai è salutato da grandi acclamazioni al suo apparire in orchestra. Poi in silenzio solenne si leva il sipario. Il primo atto è seguito con vivo interesse, ma non c'è da collocare applauso. È un tessuto compatto tra parola declamata ed orchestra e non tollera interruzioni. È snella la prima scena nel suo movimento vivacissimo. Il canto beffardo dell'osteria passa inosservato. Interessa la baruffa, ma è così intricata che non c'è da sottolinearla con applausi. Il duetto interessa subito. Il bel coprifuoco ne prepara i soavi orchestrali. Il bel cantabile di Romeo piace per la sua fluidità e nobiltà: sono gli accenti di Francesca, ma producono egualmente il diletto.

La seconda parte di questo duetto afferra il pubblico: sembra più spontanea di canto ed è misurata in orchestra.

L'atto si chiude con applausi convintissimi. Sette chiamate cordiali agli artisti eccellenti, al maestro, al librettista. Questo primo atto è un bell'inizio di successo.

Il secondo atto ha una brevissima introduzione di tinta pastorale, forse per compensarci del truce colore che domina sulla seconda metà e dell'uccisione di Tebaldo per mano di Romeo. La scena delle fanti inneggianti alla primavera – con reminiscenza di un'analogha scena della *Francesca* – è ricca di festività vezzosa, tratteggiata in orchestra maestrevolmente, ma passa in silenzio. Il pubblico non vuole evidentemente interrompere. Anche un altro episodio – il gioco del torchio – meno caratteristico della primavera passa inosservato. La scena tra Giulietta e Tebaldo è aspra e secca e non si ravviva neanche dalla declamazione del baritono. È grazioso invece uno spunto di danza brevissimo. Poi viene un secondo duetto di amore poco felice. La scena tragica del duetto lascia freddi. Si ravviva all'entrata del coro e agli incisi di sgomento. L'atto – il meno teatrale e riuscito – si chiude tuttavia con sei chiamate al maestro, agli artisti ed al librettista. Una si maestro solo.

Il terzo atto è diviso in due quadri, com'è noto, e il terzo degli intermezzi descrittivi ne chiude i lembi.

La prima parte a Mantova è tutto un frastaglio di canto pittoresco, canto popolare, detto "Sagra di santo". In questo tocchi d'ambiente lo Zandonai è magistrale, ma questa sapienza di colorista non può essere notata dal pubblico perché le scene non sono mai chiuse.

Il secondo episodio – quello del cantatore – trova eco nel pubblico perché alla prima gaia pennellata succede la nenia del cantatore veramente toccante in una semplicità popolare. Il declamato di Romeo raffredda un poco l'impressione; ma l'intermezzo ansioso e imponente – di cui parleremo nel cenno critico – scuote l'uditorio.

Nell'ultimo quadro alcune soavi frasi di Romeo afferrano il pubblico ed al grido finale: «Dannato me!», che il tenore Fleta dice stupendamente, vi è un applauso.

L'ultima scena coi suoi richiami tematici commuove. Le voci interne sono suggestive. Gli ultimi tocchi dell'orchestra sono coronati da applausi. Il successo si è determinato chiaro se non entusiastico.

Il pubblico chiama Zandonai per ben dieci volte al proscenio con gli artisti e col poeta Rossato, Il pubblico fa una dimostrazione personale al maestro. Nel lubbione qualche musicista di avanguardia litiga con i zandonaiiani, ma tutto finisce bene.

L'esecuzione ha raccolto le lodi di tutti. Gilda dalla Rizza, dalla voce melodiosa e timbrata anche meglio dell'accento incisivo, ha dato di Giulietta una raffigurazione gentile di estetismo, di atteggiamento che dava pari espressione al gioco mimico ed al canto. Il tenore Fleta con bella voce maschia e fresca è riuscito a darci la passionalità e la tenerezza di Romeo. Con sentimento ha detto la nenia del cantatore il tenore Luigi Nardi. Vigoroso nella declamazione colorita e violenta come il personaggio Tebaldo, il baritono Maugeri ha riconfermato la sua fama di eletto attore e di esperto cantante. Storicamente inappuntabile lo scenario e elegantissimi i costumi.

LA SALA

La sala del "Costanzi" presentava l'aspetto dei grandi avvenimenti artistici, paragonabile alla prima del *trittico* o del *Piccolo Marat* per citare i più recenti. Ogni ordine di posti era gremitissimo. L'aristocrazia romana e buona parte di quella napoletana erano presenti. Abbiamo visto i principi Odescalchi, Aldobrandini, Orsini, Corsini, Massimo, Pignatelli, Caracciolo; il duca Grazioli Lante della Rovere e molti e molti altri. Anche il mondo politico e le più spiccate personalità artistiche erano largamente rappresentati. Del Governo erano presenti il presidente del Consiglio on. Bonomi, giunto al principio del terzo atto e il sottosegretario alle Belle Arti on. Rosadi. Vi erano quasi tutte le autorità cittadine, il sindaco Valli ed il prosindaco Bandini; la Giunta al completo e molti consiglieri comunali e provinciali nonché il prefetto comm. Zoccoletti, il direttore della P.S. comm. Bonfanti Linares. Un minuto prima che la rappresentazione avesse inizio sono entrati nel palco di corte la principessina Mafalda ed il principino che vestiva l'uniforme da granatiere, accompagnati dal comandante Bonaldi e dalle dame di corte. Al principio del secondo atto l'orchestra ha intonato la «Marcia Reale». Il principe e la principessa Mafalda sono scattati in piedi e tutto il teatro ha seguito il loro atto applaudendo a lungo e fragorosamente ai Sovrani, all'Italia, a Trento, patria del maestro Zandonai. La dimostrazione è durata per vari minuti tra entusiasmo e delirio generale.

×

32

ts, *Il nuovo trionfo di Riccardo Zandonai. La prima di "Giulietta e Romeo" al Costanzi, «Il Nuovo Trentino», 15.2.1922*

La sala del Costanzi presentava ieri sera l'aspetto dei grandi avvenimenti artistici, paragonabile soltanto a quello della prima del *Trittico* e del *Piccolo Marat*. Ogni ordine di posti era gremitissimo. L'aristocrazia romana e gran parte della napoletana erano presenti.

Anche il mondo artistico e quello letterario erano largamente rappresentati.

Del governo assistevano il presidente dei ministri, on. Bonomi e il sottosegretario alle Belle Arti Rosadi.

Un minuto prima che la rappresentazione cominciasse sono entrate nel palco di Corte le principesse Jolanda e Mafalda e il principe ereditario, accompagnati dal comandante Velardi e dalle dame di Corte.

Al principio dell'atto l'orchestra ha intonato la marcia reale. Il Principe e le principesse si sono alzati in piedi e tutto il teatro ha seguito l'esempio applaudendo a lungo e fragorosamente ai Sovrani, all'Italia e al Trentino, patria del maestro Zandonai.

Il primo atto è stato seguito con vivissimo interesse e ha permesso di constatare subito che ci si trovava dinanzi a un'opera che i critici concordi hanno accolto con la più viva simpatia e hanno acclamato come capolavoro del giovane maestro roveretano. Questo primo atto è durato 45 minuti e s'è chiuso con sette chiamate agli artisti insieme coll'autore, e due all'autore solo al quale il teatro improvvisò una nuova calorosa dimostrazione.

Anche il secondo atto si inizia tra la più viva simpatia ed è seguito con forte interesse. Il successo dell'opera è ormai assicurato pieno, completo, incontrastato. Si hanno applausi a scena aperta e sei chiamate infine al maestro e agli artisti, tra i quali si è distinta la Dalla Rizza.

Anche il terzo atto si è chiuso tra chiamate innumerevoli al maestro. Lo Zandonai è comparso alla ribalta non meno di sette volte e una volta s'è presentato col librettista Arturo Rossato.

Interpreti principali dell'opera erano Gilda Dalla Rizza, il tenore Fleta e il baritono Maugeri. Tutti si sono distinti e hanno avuta gran parte nel successo della serata. Il tenore Nardi si è rivelato pure cantore inappuntabile. Bene gli altri nelle parti secondarie. Ottimi i cori, concertati dal maestro Consoli. Fusa ed elastica l'orchestra sotto la direzione animatrice dello Zandonai che ha tenuto in pugno vigorosamente tutto il grande complesso. Gli scenari sono dello Stroppa. I costumi sono stati eseguiti su figurini del pittore Angoletta.

×

33

Il grande successo di "Giulietta e Romeo, di Riccardo Zandonai al Costanzi, «Il Mattino», 15.12.1922

Questa sera al "Costanzi" è andata in scena l'ultima opera di Riccardo Zandonai *Giulietta e Romeo* su libretto di Arturo Rossato. L'attesa era fervidissima, tanto che fin dai giorni ansiosi delle prove erano convenuti a Roma i critici dei più grandi giornali italiani nonché musicisti, letterati ed esponenti rappresentativi del mondo teatrale e musicale. I più bei nomi dell'aristocrazia, del mondo politico e

diplomatico, dell'arte e della letteratura conferivano alla rappresentazione una singolare significazione di importanza.

Assistevano allo spettacolo S.A.R. il Principe Umberto di Savoia e le Principesse Jolanda e Mafalda.

Riccardo Zandonai sale sul podio direttoriale alle 20,45 precise. Un applauso calorosissimo e lungo scoppia: è il saluto beneaugurante che si vuol dare all'artista così caro al pubblico romano.

IL PRIMO ATTO

Il primo atto ascoltato col massimo raccoglimento. Piacciono molto: la canzone dei Montecchi cantata nella bettola; l'incontro fra Tebaldo e Romeo che implora pace tra le fazioni in lotta e quindi il canto della scolta. Il duetto di amore al balcone tra Romeo e Giulietta desta un interesse sempre crescente: la seconda parte, allorché i due innamorati si abbandonano l'uno nelle braccia dell'altro, prende il pubblico che tenta un applauso a scena aperta. Ma i dolcissimi tocchi di voci interne («bocchetto di rose») frenano l'entusiasmo e le tenere e le tenere note del canto che crea una soave atmosfera amorosa e si dileguano dolcemente.

Un vibrante applauso scoppia nella sala. La Della Rizza, il tenore Fleta, il baritono Maugeri sono chiamati quattro volte alla ribalta. Poi si vuole l'autore e Zandonai compare da solo altre quattro volte, fra gli applausi generali.

IL SECONDO ATTO

All'inizio del secondo atto il pubblico, avendo riconosciuto in un palchetto di proscenio i Principi Reali, si leva in piedi e Zandonai, dietro vive richieste, fa attaccare all'orchestra la Marcia Reale, che viene eseguita tra scroscianti applausi.

La prima scena è assai delicata ed originalissima. Giulietta e le ancelle giocanti al torchio sono gustate in tutta la loro poetica freschezza.

Forse meno compreso è il duetto fra Tebaldo e Giulietta, un declamato tematico che andrebbe reso con maggiore plasticità di accento. Lo scoppio della lotta fra Capuleti e Montecchi – assai colorita nel fosco e breve efficace coro interno, che rammenta il procedimento armonico del coro del secondo atto della *Francesca* – pone termine alla scena e prepara il secondo duetto d'amore, meno lirico del primo, sebbene Giulietta lo canti con accento dolcemente accorato: la progressione cui accenna la frase musicale non si svolge liberamente; la melodia ripiega su se stessa e i due amanti si abbandonano improvvisamente l'uno nelle braccia dell'altra, lasciandosi sorprendere da Tebaldo.

La fine dell'atto procede rapida: la scena del duello e della morte di Tebaldo, pianto dalla gente di casa, mentre Giulietta fa fuggire Romeo e la scolta fa risentire il suo canto ammonitore – un opportuno taglio rende migliore l'effetto di fatale sciagura voluto dal poeta, e reso dal musicista sinteticamente – operano un visibile effetto sul pubblico il quale ne riceve l'impressione di assieme, meglio che non ne afferri certe delicatezze di particolari. E l'atto piace.

Dopo gli artisti, evocati tre o quattro volte, si reclama alla ribalta l'autore, che si presenta cinque volte fra gli applausi generali.

IL TERZO ATTO

Il terzo atto comincia con le vivaci scene corali che appaiono caratteristicamente popolaresche. Esse sono interrotte dall'arrivo del "Cantatore": il canto che apprende a Romeo la morte di Giulietta piace assai. Si ricordano le scene del quarto atto della *Francesca*, singolarmente accompagnate da liuti, archi in sordina e fiati.

La scena di disperazione di Romeo è resa dallo Zandonai con visibile preoccupazione di descrivere l'uragano che si prepara e che poi scoppierà fragoroso: l'orchestra è colorita con tocchi di un'intima racchiusa tristezza. La cavalcata – unico pezzo sinfonico dell'opera, che è tutta sinfonicamente concepita – si stacca su di un ritmo ansimante di cavalli galoppanti, mentre scroscia la pioggia, imperversano sinistri bagliori di lampi e si eleva fatale e disperato il breve grido «Giulietta mia» urlato dal coro invisibile con ritmo ossessionante.

L'ultimo quadro, quello del monastero, è forse meno gustato dal pubblico in tutta la sua poesia, troppo intima: certe delicate bellezze risultano meglio nelle successive audizioni. Ma a fine del duetto e l'entrata del coro in lontananza, tenerissima pennellata in contrasto col dramma, producono una viva impressione e gli applausi scoppiano fragorosi. Lo Zandonai è evocato dieci volte al proscenio assieme agli artisti e poi da solo.

L'esecuzione è apparsa buona. Ottima la messa in scena: specialmente la scena, nel terzo atto, della tempesta e quella della delicatissima del convento.

×

34

"Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai. Un grande avvenimento al "Costanzi", «Musica», XVI/3, 15.2.1922

La sera del 14 febbraio è andata in scena al "Costanzi" l'attesissima nuova opera che Riccardo Zandonai è venuto costruendo negli ultimi due anni con indefesso appassionato lavoro. L'avvenimento, così importante da aver richiamato a Roma i critici più in vista d'Italia e dell'Estero, deve essere messo in giusta luce dal nostro giornale.

Il libretto della nuova opera è stato scritto da Arturo Rossato che superato abilmente e felicemente la grande difficoltà della riduzione della tragedia shakespeariana a trama per la musica. Egli è riuscito a sgombrare l'azione di molti personaggi secondari che, mantenuti, avrebbero resa prolissa e troppo diffusa l'azione. Lo sfondo d'ambiente lo ha ottenuto coi numerosi cori. Vediamo come si svolge il lavoro.

ATTO PRIMO – Una piazzetta di Verona, di notte. A sinistra il Palazzo dei Capuleti da cui s'ode un lontano suono di danza. A ciascuna banda della scena un'osteria illuminata. Il sipario s'apre senza alcun preludio. Sopraggiunge col suo maschio tema tagliato sur un ritmo impetuoso e breve, *Tebaldo*, il fiero cugino di Giulietta: sospettoso e partigiano egli eccita i suoi a stare in guardia indicando l'opposta osteria dove sono i Montecchi a gavazzare. Uno sciame di maschere fa una breve garrula apparizione sulla scena, motteggiando con Tebaldo.

Poi s'ode nella notte il canto cadenzato stentoreo dei Montecchi intenti a bere. Questi escono in massa con una bagascia e la scena si anima improvvisamente per l'incontrarsi delle avverse fazioni su la piazza. La diffidenza e l'odio non aspettano che una scintilla per divampare: ecco che per disputarsi la femmina scoppia la rissa feroce. Ma un mascherato appare sul ponte che cavalca il canale in fondo e ingiunge

Branco di servi! Giù le spade! Indietro!

Al fiume, al torchio, ai focolari, non al ferro!

Il misterioso pacificatore spiace al capuleto che gli ancia veementi parole, sospettando in lui il *falconello* ruotante in torno alla sua casa, a Giulietta. La lotta sta per riaccendersi, le spade per incrociarsi, quando un famiglio dei Capuleti in vedetta sul ponte dà l'allarme:

Giunge la scolta. Chi vien preso è in bando.

Salvatevi! Salvatevi! Fuggite!

Il un attimo la scena si vuota. Il rullio lento dei tamburi si fa sempre più presso ed ecco passa il banditore seguito dalla scolta d'armigeri.

Quanto tutto torna al silenzio il balcone del palagio dei Capuleti s'apre: Giulietta. Di sotto il porticato oscuro dove s'era celato esce Romeo. E l'amore canta su le due bocche. Giulietta prega l'amante di andare: è quasi l'alba; teme. Ma li vince il desiderio e Romeo sale rapido di bugna in bugna fin sul balcone. Ecco son nelle braccia l'una dell'altro, ambedue in braccio alla passione più folle e dismemorata.

Cantano le die voci, canta l'orchestra. Ma suona una campana: l'aria schiarisce. E gli amanti debbono separarsi in un pianissimo intessuto di fili di ragnò iridati, delle voci lontane mormorano una canzone nel dolce dialetto di Verona.

ATTO SECONDO – È l'atto drammatico, mentre il primo è quasi preparazione, pittura d'ambiente.

Siamo in un cortile dei Capuleti. Giulietta e le sue fanti giuocano al torchio acceso: sembrano farfalle in primavera e l'orchestra sale tutte le sue punte più acute per secondare il lieve batter d'ali. Tebaldo interrompe bruscamente la giovanile allegrezza delle fanciulle, e le congeda. La sua violenta natura aizzata da odio di parte e non confessata gelosia si avventa contro la debole cugina; minaccia e comanda. I genitori di lei torneranno domani dal Conte di Lodrone e il parentado sarà fatto. Giulietta impietra si divincola, resiste, si dispera: l'accento di Tebaldo è deciso. Ma s'odono delle grida verso le porte. I Montecchi assalgono la casa. Tebaldo corre a la difesa. Da un'altra porta balza Romeo. E il duetto con l'amata non è solo di cuore ma di dolore. Ella invoca una fuga con lui, una liberazione... Tebaldo irrompe su la scena. Il diverbio fra i due uomini è rapido: le spade nude s'incrociano. Tebaldo cade morto; i famigliari sopraggiungono, attorniano il cadavere e lo portano via. Isabella propone a mezza voce a Giulietta la bevanda, «quella bevanda che ti assopirebbe come una morta»...

ATTO TERZO – Al primo quadro in Mantova si vede l'osteria «Alla iscuideria di Verona». Sotto la pergola tra i banchi e i carretti s'agita e vocia la folla. Col sopraggiungere di un cantatore gli uomini gli si assiepano intorno. Lontano lampeggia. Il cantatore accompagnandosi sul leuto narra della pietosa morte del «più bel fioreto» di Verona. Romeo ascolta trepidante, presago. Quando ode il nome di Giulietta Capuleto sobbalza, afferra il cantatore, vuol sapere, sapere. Poi, presa una decisione subitanea, chiama il famiglia, salta a cavallo e via verso Verona, via verso l'amore suo morto, via attraverso la tempesta infernale che gli grida, gli urla, gli fischia, gli geme un nome: Giulietta, Giulietta! Questo brano sinfonico è trascinate, irresistibile, di una potenza strana per la sua intima commozione. I quattro temi s'inseguono, s'incrociano, s'urlano come le folgori nell'uragano terribile. Quando il temporale s'acqueta e il giorno sorge nel pianto livido dell'ultimo pioggerellare, i due cavalatori son giunti alla cappella dei Capuleti. Trepidando Romeo s'accosta alla cancellata, vede Giulietta morta, illuminata dai ceri, la chiama, l'invoca invano e poi trascinato dalla disperazione trangugia il veleno della sua fiala. Ma quasi subito la fanciulla si ridesta dal suo letargo e si getta nelle braccia di lui, impietrito dallo stupore. Ma la catastrofe urge. Il veleno mortale interrompe la nuova espansione d'amore e Romeo cade al suolo agonizzante e in delirio. Giulietta serra la sua bocca su quella dell'amato e vi suggerisce l'ultimo soffio di amore e di vita e l'ultima stille di veleno. Mentre il sole s'alza e canti soavi sembrano far corteggio al nuovo giorno dorato, i due amanti si avvinchiano nell'eterno abbraccio. Tale la trama che il M.o Zandonai ha rivestito della sua bella musica: musica straordinariamente drammatica ed espressiva: della quale ci riserbiamo di trattare più a lungo prossimamente. Per ora basti dire per cronaca che il successo è stato grandioso; il Maestro è stato evocato alla ribalta in complesso una ventina di volte oltre le altre con gli interpreti principali: Gilda Dalla Rizza (*Giulietta*), Michele Fleta (*Romeo*), il baritono Maugeri /*Tebaldo*) e il Nardi (*il Cantatore*), nei quali ogni aggettivo è superfluo. L'orchestra diretta dallo stesso Autore. Le scene dello Stroppa ci parvero non bene intonate.

×

35

Alberto Gasco, *Giulietta e Romeo del m. Zandonai - La prima rappresentazione al "Costanzi", «La Tribuna», 16.2.1922*

Ancora oggidi, in una chiesa di Verona, si mostra ai pellegrini d'arte e d'amore la tomba di Giulietta Capuleto. È un rozzo sarcofago di marmo rosso, privo di ceneri ma pieno di fiori secchi e di biglietti ornati di frasi assai sentimentali. Il Padovan, anni or sono, ne lesse alcuni: «*Come te mia Giulietta, infelicissima anch'io*» - «*Hai avuto dei fiori sulla tua tomba: eccoti i miei*» - «*Come te bionda, come te disperata...*». Ora, dopo che Arturo Rossato e Riccardo Zandonai hanno riacceso la simpatia della folla intorno all'eroina di una leggendaria passione, nuove coorti di amanti dogliosi correranno ad infiorare la tomba della veronese. C'è poi da scommettere che qualche collega italiano, mescolandosi alle vittime di Cupido, andrà furtivamente a mettere nell'arca funebre la scritta: «*A Giulietta, ispiratrice di operisti, tormentatrice di critici musicali...*»

Eccoci intanto alla fatica giornalistica che, in questo caso, assume press'a poco la dignità di missione estetica. Stimiamo opportuno dare preliminarmente la cronaca della serata e al tempo stesso qualche ragguaglio sui brani salienti dell'opera.

Folla enorme, splendore di eleganze, attesa vigile. All'apparire del maestro Zandonai sul podio, un applauso clamoroso, che attesta della fiducia del pubblico. Le prime scene interessano giustamente. Si nota la franchezza di mano del maestro nel tradurre in orchestra ogni dettaglio dell'azione teatrale, si nota la coloritura appropriata. La canzone *Diavolo che ho d'intorno...* apparisce, nella sua rudezza popolare, genialmente caratteristica.

L'episodio della zuffa tra i Capuleti e i Montecchi, resa con vigore genuino e quello del passaggio della scolta - su di un motivo di marcia funebre - piacciono chiaramente. Segue il magno duetto amoroso, il "duetto del verone", quello che per le anime semplici costituisce l'unica ragion d'essere della nuova *Giulietta e Romeo*. La fantasia del musicista, eccitata beneficamente, dà vita a cantabili di fluidità piacevolissima. La melodia *Ah, siete bello e mio!* è tra le più felici di tutta la produzione dello Zandonai: il motivo che si determina alle parole *L'alba che infiora di sue rose il dì...* ha anch'esso una linea incisiva e ribocca di aristocratica affettuosità. Purtroppo, col procedere del colloquio, il tono lirico non s'eleva ma si sgonfia e diventa enfatico. Gli innamorati dimenticano di trovarsi in un luogo esposto a ogni agguato e, lungi dal bisbigliare - come fanno Pelléas e Mélisande in una situazione presso che identica - alzano la voce spensieratamente, giungendo a

culmini spasmodici nell'acme" *Del nostro amor bearei...[?]* È un miracolo che la città non si desti a tanto vociare e che la scolta non intervenga, dichiarando Romeo e Giulietta colpevoli di schiamazzi notturni e passibili di contravvenzione pecuniaria...

Comunque, a parte codesto difetto – non lieve –, la scena d'amore risulta attraente sia dal lato artistico che da quello teatrale. C'è dell'ispirazione vivida e dell'emozione. La chiusa dell'atto, con un effetto blando di campane e di canti interni, è quanto di meglio si possa desiderare. L'orchestra sente i brividi dell'alba e freme delicatamente. Bella visione di quiete mattutina dopo una notte di risse e di delirii sentimentali. Questo primo atto, che iersera si è chiuso con otto gioconde chiamate, supera nettamente gli altri: in esso Riccardo Zandonai ha dimostrato non solo bravura grande di drammaturgo ma cuore fervido di melodista.

Ben diverso deve essere il giudizio sul secondo atto dell'opera. La primavera dà fiori ai mandorli ma non motivi peregrini all'orchestra. Si procede con sufficiente nobiltà e non mancano, qua e là, le affermazioni di un maschio talento d'operista: però si attende invano quella parola che meriti di essere ricordata. L'esordio, con l'invocazione alla "felice stagione" e il duettino tra Giulietta e Romeo sono tuttavia da apprezzarsi. L'uditorio, pur senza dichiararsi entusiasta, applaude replicatamente gli interpreti e il maestro al calar della tela. Si contano sei chiamate. Il successo è confortante.

L'estro del compositore si riaccende alle scene iniziali dell'atto terzo. L'episodio del cantastorie ha un rilievo singolare. Specialmente la ripresa della tenerissima canzone: *Done, piansi, che Amor pianse in segreto...* mentre Romeo, appresa la novella della morte di Giulietta, singhiozza disperato e il cielo livido nel lontano orizzonte è squarciato da folgori, risulta suggestiva a tutta oltranza. Per contro, l'intermezzo sinfonico – la così detta "cavalcata di Romeo" – basato su di un motivo plastico, ritmato robustamente, affatica l'ascoltatore per l'insistenza diabolica del *fortissimo*: converrà che Riccardo Zandonai modifichi sostanzialmente la strumentazione di questo pezzo. Sembra che il compositore abbia voluto descrivere non la cavalcata di una sola persona ma la galoppata strepitosa di tremila ulani!

La scena finale del dramma ci riporta in un'atmosfera di pace triste e solenne. La melodia vocale riprende i suoi diritti. Prima di morire, Giulietta e Romeo ci dicono cose amabili: però la loro verbosità supera ogni limite ragionevole. L'agonia di Romeo si protrae dolorosamente, a causa della pessima qualità del veleno ch'egli ha bevuto. Il coro claustrale: *Alba di Dio, luce di Dio*, di per sé interessante, compie l'ingrato ufficio di ritardare ancora il compimento della tragedia. Un buon taglio metterà a posto ogni cosa.

Sebbene alquanto stanco, il pubblico iersera non ha lesinato i battimani all'illustre e simpatico Zandonai, finita l'opera. Abbiamo visto comparire alla ribalta il maestro sette o otto volte. I suoi nemici sono stati ridotti al silenzio dai molti, moltissimi che andavano a gara nel complimentarlo.

Nei corridoi, durante gli intervalli dello spettacolo, gli uomini in frak sputavano sentenze, rammaricandosi di non avere la coda di Minosse per potersela ravvolgere intorno al corpo e render la sentenza definitiva.

-È un'altra *Francesca da Rimini*. Un *eadem in idem* inutile.

-Finché non avremo dodici *Francesche* non saremo contenti...

-C'è della stoffa che il tempo non consumerà. Broccato erto un dito...

-Un po' pesante, non vi pare?

-Macché! Quanto basta appena per ripararsi dal freddo che ci viene d'oltralpe...

-Si ritorna al melodramma!

-Meglio un melodramma generoso che cento drammi musicali aridi come la sabbia del Sahara!

-Però...

-Vada là. È musica italiana, scritta da un maestro che conosce il proprio mestiere stupendamente. Discutiamola, ma rispettiamo!

Parole sagge, queste ultime. Ci proponiamo ora appunto di discutere *Giulietta e Romeo*, con tutta la deferenza che si deve a Riccardo Zandonai che in un breve giro d'anni ci ha dato sei opere, quale più quale meno riuscita, ma sempre composte secondo intendimenti d'arte buona e tutte ricche di eleganze armoniche e orchestrali. *Giulietta* – non lo si può nascondere – corteggia il melodramma assai più spesso che *Conchita* e *Francesca*. Probabilmente l'ombra del glorioso uomo di Busseto si aggirava nei pressi della casa dello Zandonai mentre egli andava febbrilmente improvvisando la musica della nuova opera. Accenti verdiani – alla maniera specialmente dell'*Otello* – echeggiano qua e là, tra l'una e l'altra zuffa dei Capuleti e dei Montecchi. La cosa non ci dispiace affatto. Riprendere la tradizione romantica per poi andare innanzi a

modo proprio, giungendo per gradi sino all'originalità perfetta, può essere un saggio divisamento. L'epigonismo è odioso; ma chi, dopo aver ascoltato *Giulietta e Romeo*, volesse classificare lo Zandonai come un musicista prono dinanzi all' [●] dell'opera italiana, dimostrerebbe leggerezza ed anche stoltezza. E ricordiamo l'ammonimento di Nietzsche: talvolta un artista fa un passo indietro per prepararsi a spiccare un gran salto in avanti. Del resto, i ritorni sono fatali nell'arte, su per giù come nella economia e nella politica. Anche il *Piccolo Marat* di Mascagni mostra un ripullulare di formule melodrammatiche perente. La pagina più alata dell'ultima produzione mascagnana è precisamente redatta con i criteri operistici d'un periodo che taluno credeva concluso e tramontato per sempre.

Dopo il *Piccolo Marat*, l'avvento di *Giulietta e Romeo* ha una significazione anche più precisa: si determina nell'arte lirica nostra un orientamento imprevisto: per non essere divelti dal patrio suolo, i compositori teatrali vanno abbrancandosi al tronco valido del melodramma ottocentesco. Non c'è da far querele né meraviglie. Del resto, se ciò può servire ad arrestare la progressiva snazionalizzazione della nostra musica, dobbiamo anzi dichiararci soddisfatti. Restiamo in attesa della prossima messe italica, che ci auguriamo sia tale da far sbiancare d'invidia i bagarini dei mercati musicali stranieri.

Non vorremmo tuttavia che le nostre parole traessero in inganno il lettore, rappresentandogli *Giulietta e Romeo* come una produzione vecchiotta, senza luci di ardimento. Diciamo subito, per dissipare ogni equivoco, che la nuova partitura di Riccardo Zandonai ha bellezze formali di modernità incontestabile. Strumentazione elaborata, armonizzazione saporosa, contrasti vividi, aspri talora. Il maestro signoreggia la compagine orchestrale e se ne serve a meraviglia. A un suo cenno si fa l'ombra più misteriosa; quando egli vuole i cento strumenti, trattati con perizia estrema, si fondono in un urlo che scuote sino all'imo chi ascolta; se poi si tratta di pingere un'alba lo Zandonai dispensa colori argentini freschissimi e sfumature rosee assolutamente paradisiache. Padronanza piena di tutti i mezzi tecnici; signorilità somma nell'usarne e, magari, nell'abusarne.

L'abuso si rileva nella sovrabbondanza degli episodi vocali e orchestrali violenti. La partitura troppo spesso è parossistica. Non solo l'iracondia di Tebaldo ma anche il lirismo amoroso di Giulietta e di Romeo dà luogo a gridi esorbitanti. Si poteva raggiungere un risultato drammatico uguale, se non maggiore, con mezzi più semplici: il *Boris Godunow* insegna. Come Pietro Mascagni in *Isabeau e Parisina*, lo Zandonai in *Giulietta e Romeo* canta l'odio e l'amore con voce intensa, persino stentorea. L'epoca trecentesca, ben lo sappiamo, non era leggiadra: si badava, allora, più al ferro che ai merletti. Ma una maggiore gentilezza, diciamo piuttosto discrezione, avrebbe giovato in qualche scena del lavoro. Le anime dei veronesi ci si appalesano tutte dilaniate da furiosi sentimenti. Il fuoco greco arde, inconsumabile, i cuori degli eroi di questa tragedia. In qualche momento si avverte un senso di soffocazione e vien la voglia di strillare: *aria! aria!* Troppo scarsi sono i silenzi riposanti. Pure, la virtù delle pause, nella musica drammatica, è grande: assai sovente anzi indescrivibile!

Noi pensiamo che lo Zandonai possa pur sempre riparare all'accennato inconveniente. *Giulietta* merita cure ulteriori. Alleggerita, *arieggiata*, essa acquisterà un reale potere di seduzione, sino a trionfare delle riserve di ogni critico. Qualche amputazione avverrà prontamente. Più difficile sarà poter incidere le vene ai congestionati personaggi dell'opera, compiendo un generoso salasso. Ma nessuna impresa, da chirurgo o da flebotomo, deve sembrare repellente ad un padre che voglia assicurare la vitalità alle proprie creature...

La consanguineità di *Giulietta* e di *Francesca* è chiara. Cresciute in ambienti somiglianti, capaci di passioni ugualmente forti, nate ambedue per morire nel bacio di un uomo prode e fedele, la Capuleto e la sua maggiore sorella si esprimono presso a poco all'istesso modo, pur usando vocaboli in gran parte diversi. Senza dubbio, i rosai dei Malatesta, trapiantati sulle rive dell'Adige "che macina carne" hanno dato fiori di un colore porporino più cupo: ma il profumo è sempre quello. Altri penseranno a rimproverare lo Zandonai per aver scelto un libretto che può dirsi un *pendant* di quello della *Francesca*: noi non consentiamo nel rimprovero. L'artista deve essere anzitutto onesto. Orbene lo Zandonai, preso da irruente amore per *Giulietta*, avrebbe commesso una colpa grave andando a genuflettersi ai piedi di un'altra dama. Il pericolo di cadere in ripetizioni non ha spaventato il maestro: la gioia di esser sincero lo ha reso alacre. In effetto, la sincerità traluce da ogni parte della nuova opera. E se talora il musicista si abbandona alla voluttà di cantare a perdifiato, ciò deriva precisamente dal suo proposito di *montrer son cœur à nu* e di esprimersi senza ritegno, senza ambagi, seguendo l'impulso del momento. Ove la schiettezza rifulge, il giudice non deve atteggiarsi a severità inflessibile. Quanto al libretto di Arturo Rossato, d'una italianità cristallina, d'una grazia verbale

insolita, nessuno potrebbe disconoscerne i pregi. Ci sono manchevolezze ed anche ingenuità: ad esempio, l'atteggiamento dei famigliari dei Capuleti che, dopo l'uccisione di Tebaldo, guardano il morto senza preoccuparsi di acciuffare l'omicida che sta lì, a quattro passi di distanza. Tuttavia, nell'insieme, la tragedia, innestata direttamente sulla novella del Da Porto, svela una dignità propria, notevolissima. E poi l'argomento, per quanto sfruttato, riesce sempre squisitamente diletto.

*For never was a story of more woe
than this of Juliet and her Romeo.*

«Non ci fu mai una storia di maggior dolore di questa di Giulietta e Romeo». Storia – o leggenda – che vivrà sinché la poesia non avrà esulato per sempre dal cuore degli uomini.

Abbiamo detto del successo che ha arriso al lavoro, al successo che crediamo destinato a crescere qualora la partitura venga resa più snella. Ci resta soltanto, ora, da parlare brevemente dell'esecuzione, che in complesso è stata degna di alto encomio.

Non si sarebbe potuto pretendere di più da Gilda Dalla Rizza, sulla quale gravava il peso di una parte spossante. Come già nelle vesti di "Francesca", in quella di "Giulietta" l'artista si è mossa con una distinzione ammirevole insegnando alle sue colleghe in arte il modo di contemperare la correttezza con la passionalità più profonda. Ella sembrava, iersera, una principessa bella e trepidante. Nel duetto d'amore del primo atto e nella scena conclusiva dell'opera, le malie del suo canto hanno conquiso ogni ascoltatore. La vittoria della infaticabile cantatrice è stata decisiva.

Traendo sussidio dalla sua voce ampia, resistente e a volte estremamente carezzevole, il tenore Michele Fleta ha saputo essere un "Romeo" degno di tanta "Giulietta". Il valore dell'interprete è stato riconosciuto esplicitamente dall'assemblea elettissima nel brano di dolorosa esaltazione al terzo atto: gli acuti squillanti del Fleta hanno dominato l'urlo della bufera.

Buon terzo il baritono Maugeri, l'insuperabile "Gianciotto" della recente *Francesca da Rimini*. Lo Zandonai professa una illimitata stima per questo cantante, non a torto: si tratta di un artista intelligente, che sa caratterizzare a dovere una parte un po' torva e che eccelle là ove si richiede una rudezza d'accento.

Del tenore Nardi, che già altre volte si era vigorosamente imposto nell'estimazione nostra, dobbiamo ora dire un gran bene per la sua originale raffigurazione del *Cantastorie* di questa *Giulietta*. Egli ha cantato ed agito da signore del canto e della scena.

Mediocri le parti minori; superba la massa corale. Gli scenari, non troppo opulenti, sono parsi tuttavia dignitosi. Ricchi invece i costumi. Quelli indossati da Gilda Dalla Rizza hanno destato l'ammirazione della folla.

L'orchestra è stata precisa e piena di gagliardia. Lo Zandonai l'ha diretta con una sorprendente fermezza. Nessun generale di esercito si è mostrato mai così sereno come l'autore di *Giulietta e Romeo* nell'ingaggiare una delle più grosse battaglie della sua vita d'artista. Riconosciamo però che i suoi gregari hanno combattuto per lui in guisa da agevolargli la conquista del serto di vittoria.

×

36

Adriano Belli, "Giulietta e Romeo" di R. Zandonai, «Il Corriere d'Italia», 16.2.1922

IL SUCCESSO

Giulietta e Romeo si è chiusa ieri sera tra acclamazioni prolungate e con un vivace pugilato tra i due partiti contrari su nel loggione. I Capuleti e Montecchi rinnovavano così, dopo tanti secoli, le loro gesta per un'opera d'arte. Tanto meglio così. Dove c'è discussione c'è interesse, e c'è intrinseco valore.

Sei chiamate al primo atto; cinque al secondo; sette od otto al terzo. Il solito computo banale delle chiamate questa volta ha importanza significativa. La musica dello Zandonai per la sua forma aristocratica e nobilissima non si concede ad una prima audizione, e si temeva, tra chi aveva assistito a molte prove ed era potuto penetrare in questa speciale atmosfera sonora, si temeva che il pubblico non riuscisse ad afferrare le bellezze del nuovissimo spartito.

Ma il pubblico ha seguito *Giulietta* con un costante interesse, senza mai denotare segni di stanchezza; ed ha applaudito con calore alla chiusa di ogni atto. E se l'opera avesse avuto pezzi chiusi l'applauso avrebbe più volte interrotto la esecuzione come alla ronda alla metà del primo atto, al duetto fra Giulietta e Romeo al secondo, alla canzone del giullare, alla scena di dolore di Romeo, all'intermezzo.

Giulietta e Romeo, con degli opportuni ritocchi e dei tagli di cui parlerò in seguito, è opera destinata a un grande avvenire, ed infatti la festosa accoglienza della prima esecuzione è indice sicuro che l'opera conquisterà sempre più il gusto della massa e farà molta strada, come l'ha fatta e sta facendo la sua sorella *Francesca*.

IL PRIMO ATTO

Passiamo intanto alla cronaca della serata e ad un rapido esame del lavoro.

Lo spettacolo si è iniziato alle 20.55 precise. Il maestro Zandonai viene salutato con un grande e prolungato applauso.

Fin dalle prime pagine con l'orchestrina interna di Casa Capuleti ove si svolge la festa da ballo, con il dialogato di Tebaldo e con l'entrata delle maschere, lo Zandonai ci trasporta nella sua caratteristica atmosfera. Si denota subito la squisitezza della forma, la suprema abilità nel trattare l'orchestra. La "canzonaccia" che i Montecchi cantano nell'interno dell'osteria battendo il ritmo sui bicchieri è resa in modo magnifico ed accompagnata con sempre maggiore abilità. L'episodio che segue, della zuffa tra Capuleti e Montecchi, dà modo al maestro di scrivere una pagina robusta per concezione e per sviluppo, e si svolge con mirabile sicurezza. L'entrata di Romeo mascherato che implora pace sui rissanti non è che una breve sosta, perché l'episodio riprende tutta la sua vigoria sino ad essere bruscamente spezzato all'arrivo della scolta.

Il passaggio del banditore è una pagina molto caratteristica e d'indovinato colore. Appena si è spenta la eco del ritmo cadenzato di tamburi, s'innalza nell'orchestra una frase tenue piana e calma, riboccante di dolcezza. È il duetto d'amore che s'inizia e che, interrotto appena dalla breve sosta dell'uscita delle maschere, terrà tutto l'atto.

Questo duetto d'amore, forse un po' lungo, è una pagina di pregevolissima invenzione. La caratteristica melodia cromatica dello Zandonai dà a chi la sente la prima volta una difficoltà di comprensione; ma di mano in mano che si sente piace sempre di più.

La melodia dello Zandonai non è di largo respiro e di immediata emotività, non ha la robustezza e il calore che vi strappano l'entusiasmo e vi fanno passare i brividi di intensa commozione e salire il pianto agli occhi; questa melodia, anche quando sale a potenti sonorità, è sempre intima; esprime sempre un qualche cosa di interiore e di quasi nascosto nell'anima del personaggio. In questo duetto - e chi non fosse del mio avviso torni a sentire più volte queste pagine - sono cose pregevolissime anche come ispirazione: ad esempio la frase - che ricorda un poco *Francesca* - *Deh, bel fioretto non datevi pena*, e la risposta di: *Siete bello e mio!* e poi quella soavissima: *L'alba che infiora di sue rose il dì*, e l'altra anche bella: *Ove tu sia, ove tu vada, prendimi teco*.

Il pubblico segue col massimo interesse questo grande duetto e rimane preso dalla chiusa in cui lo Zandonai presenta uno di quei quadri di cui è maestro insuperabile. Sugli addii degli innamorati e sugli ultimi loro baci, l'orchestra sussurra leggerissima frammenti del duetto d'amore, e mentre da lontano giungono i rintocchi delle campane che suonano il mattutino, passa l'eco di una canzone affidata al coro delle donne.

Giulietta e Romeo che da lontano si mandano l'ultimo lunghissimo bacio sono avvolti in un velo di armonie semplici, pure, in cui sovrasta la melodia italianissima. E il velario si chiude su questo quadro di sogno.

Scrosciano gli applausi e lo Zandonai è chiamato sei volte al proscenio. L'atto ha la durata di 40 minuti.

IL SECONDO ATTO

Il secondo atto ha principio alle 10.5. Qui ci troviamo a contrasto con l'atto che precede. L'idillio cede il posto alla sinfonia. La drammaticità dell'azione prende naturalmente il sopravvento. A chi ascolta per la prima volta è un po' oscuro, come il secondo atto di *Francesca*, ma contiene pagine superbe trattate con maschia gagliardia.

Il giuoco del torchio passa sotto silenzio e poco soddisfa la massa. Nel duetto tra Tebaldo e Giulietta si nota una eccessiva sonorità. Un taglio non sarebbe inopportuno e quello fatto è troppo piccolo. A questo duetto che è come una grande chiazza di colore rosso fa ottimo risalto il duetto soavissimo tra Giulietta e Romeo, incastonato nella sinfonia orchestrale, che sommessa cede il posto alle voci dei due innamorati, i quali sciolgono dal cuore e dal labbro le melodie più tenere e appassionate. Poi l'orchestra riprende nella scena del duello e della chiusa il suo alto potere espressivo con tutte le risorse di una strumentazione e di un'armonizzazione estremamente ingegnose.

L'atto che è brevissimo - dura soli 35 minuti - è salutato da molti applausi e lo Zandonai ha cinque chiamate.

IL TERZO ATTO

Il terzo atto si apre con vivaci scene descrittive. Il coro si svolge simpaticamente e la perizia del maestro si appalesa sempre più grande. L'entrata del Cantastorie è un po' lunga e da un piccolo taglio si avvantaggerà di molto; ma ecco la *ballata*, una pagina deliziosa che non si può ascoltare senza un brivido di commozione. Delle approvazioni vengono subito represses perché il pezzo non consente soste. Quando le strofe si replicano, uguale è l'effetto, sebbene scenicamente non si comprende come Romeo, disperato fino quasi alla pazzia, perda tempo a farsi ricantare la canzone del Cantastorie e non fugga subito, come poi fa, verso Verona!

La scena della disperazione di Romeo è veramente grande. La tempesta della terra e del cuore dell'innamorato è resa con forma potentissima e di una efficacia teatrale immancabile. Il pubblico è veramente trascinato ma non può esprimere il suo giudizio perché l'*intermezzo* s'innesta alla chiusa del quadro. Gli istrumenti a percussione marcano fortissimo lo scalpito del cavallo, Romeo che corre disperato verso la donna amata riempiendo cielo e terra del suo grido di dolore è reso magistralmente. Il pezzo, sebbene mantenuto ad una quasi costante sonorità, è veramente bello. L'orchestra ha pieni effetti realistici e l'autore si afferma sinfonista potente. Il brano nel costante ritmo del galoppo del cavallo si basa sul tema appena cantato da Romeo *Sii tu il mio cuor dannato* che qui appare più stretto e nel grido: *Giulietta mia!* affidato ora, con una vera trovata, al coro. Si abbandona a metà, pur mantenendo sempre il "presto", ad una bella pagina lirica con richiami a temi del duetto d'amore, 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.

La seconda parte del terzo atto contiene il canto bellissimo di Romeo: *Ma le fredde mani or sui capelli tuoi voglio posare*, ma nell'insieme appare un po' lungo. La morte si trascina pesantemente. Il successo sarebbe stato - e sarà certamente - maggiore se questo quadro si ridurrà di molto nella proporzione di una brevissima scena.

Alla chiusa si hanno sette, otto chiamate.

L'atto intero dura 50 minuti. Poco prima di mezzanotte lo spettacolo è terminato.

L'OPERA D'ARTE

Giulietta e Romeo è opera di un raffinatissimo conoscitore della tecnica armonica e istrumentale e di un artista a cui la difficile arte dei suoni non serba più alcun segreto. 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, nei quali invano si cercherebbe l'imitazione di chicchessia. 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. Poter conoscer come lui conosce la tecnica, maneggiare gli istrumenti con quella finezza impeccabile e con quel costante equilibrio di cui si dimostra maestro assoluto, respingere ogni lusinga di effetto volgare sono già doti che pongono un musicista tra i primissimi. Anche là dove la finzione del melodramma porterebbe inevitabilmente ai soliti effetti oleografici egli sa infondere all'insieme una tale signorilità di linee e tale aristocratica delicatezza di movimento che suggestiona.

Sentendo ieri sera *Giulietta* ripensavo ad uno studio di un valoroso e simpatico nostro collega, studio apparso parecchi anni orsono, e nel quale si affermava - cosa allora un po' azzardata ma oggi giustissima - che il futuro genio dell'opera italiana dovesse essere colui che potesse riunire in sé le qualità di melodista e di sinfonista.

L'opera italiana ha portato all'apogeo l'arte del canto con tutta la sua forza espressiva, ma ha difettato di quella sinfonia che è il riflesso della mistica vita interiore. Il genio dell'opera ventura dunque - secondo lo scrittore - avrebbe dovuto essere un cantore per istinto, ma un cantore appassionato; e insieme un sinfonista per destino, ma un sinfonista alato e incantatore con la malia dei suoni. E fondendo queste due qualità avrebbe potuto così creare l'opera di bellezza, l'opera d'arte per se stessa armoniosa di musica e di poesia, esaltandosi nell'estasi, cantando, sinfonizzando la sua e la nostra anima.

A queste parole profetiche pensavo ieri sera ascoltando la smagliante sinfonia orchestrale di *Giulietta* e il suo canto intimo, profondo, non a grandi linee ma sempre aristocratico e convincente per chi penetri in questa speciale atmosfera canora.

Il futuro genio preconizzato dal collega molti anni fa è sorto con Riccardo Zandonai? È forse dunque questa *Giulietta* un capolavoro?

Non ancora: ma certo soltanto da siffatte tempore di artisti possono sorgere i capolavori.

Non un capolavoro perché il capolavoro è così vicino alla perfezione che non deve avere difetti.

In *Giulietta* v'è un eccesso di sonorità. Il duetto d'amore al primo atto, specie la seconda parte che avviene nel balcone quasi nell'interno della casa di Giulietta ad un passo dalla sala ove ha luogo il ballo, raggiunge una vera frenesia del forte. E si noti che esso si inizia con la raccomandazione della fanciulla: *Parlate piano*, a cui risponde Romeo: *Piano, che tu sola, tu sola oda Giulietta*, ma poi il musicista a poco a poco si lascia andare dalla foga melodica e non conosce più freni, fino a giungere ad una strapotente sonorità vocale ed orchestrale. È vero che il melodramma è tutto una finzione, ma vi sono pur cose che occorre guardare, che il pubblico nota.

Eccesso di sonorità ritroviamo nell'intermezzo. Dopo le prime battute fortissime dell'attacco, lo Zandonai avrebbe potuto portare al "piano" la sua orchestra e poi aumentare a poco a poco d'intensità con grande e sicuro effetto. Così al contrario si è trovato a dover sostenere un fortissimo con grave pericolo, e dal quale si è salvato solo per la sua enorme perizia sinfonistica.

All'ultimo atto la scena della morte è troppo lunga. Il lungo canto di Giulietta, dopo la catastrofe, rallenta l'azione – pur essendo bello ed ispirato – e distrae l'attenzione. Oramai tutto è compiuto e la fine deve precipitare. Il canto interno perde di efficacia se ripetuto, come è ora, due volte. Un buon taglio rimedierà ogni cosa. Altro taglio occorre al duetto troppo lungo ed enfatico tra Tebaldo e Giulietta al secondo. Ed un altro al terzo all'entrata del Cantastorie.

Riccardo Zandonai ha fatto un'opera pregevolissima, che pur attraverso i difetti che abbiamo esposti con la consueta sincerità si fa ascoltare con vero godimento estetico e che non stanca mai. Constatiamo con piacere e soddisfazione che oggi vicino a *Francesca* esiste per l'arte un altro melodramma nobilmente scritto ed ispirato, e per il pubblico un'altra opera italiana bella e convincente.

LA ESECUZIONE

Poche parole per la esecuzione che è stata come meglio l'autore non avrebbe potuto immaginare e sperare per l'opera sua.

Gilda dalla Rizza ha dato al personaggio di Giulietta il contributo della sua intelligenza e della sua voce bella e dolcissima e fu festeggiatissima col tenore Fleta, artista sicuro, preciso, dotato di voce bella, facile negli acuti e calda nelle note centrali. Nella sua parte faticosa e lunga ha mostrato una invidiabile resistenza.

Carmelo Maugeri ha dato alla rude parte di *Tebaldo* tutta la voluta linea d'arte. È cantante sicuro, di buona voce e di efficace dizione.

Intorno alle parti principali voglio ricordare quelle delle parti secondarie, e prima fra tutte quella del Cantastorie che Luigi Nardi ha reso da vero e grande artista. Il Nardi è eccellente sempre, e di lui diremo che lo Zandonai l'ha dichiarato insuperabile.

E poi voglio notare la Porter, che ha cantato e agito molto bene nella parte di *Isabella*, e la Torelli (*una donna*), il Calai [*sic*], il Piccheiro [*sic*], il Besanzoni, il Fiore.

L'orchestra ha suonato magnificamente sotto la direzione dello Zandonai, concertatore eccezionalissimo.

Bene i cori istruiti dal maestro Consoli.

Le scene e gli effetti luce e i vestuari bellissimi.

L'opera avrà certamente molte repliche a cominciare da domani giovedì.

×

37

F. P. Mulè, *La prima della GeR, Un avvenimento d'arte al Costanzi. Le impressioni della serata*, «Il Mondo», 16.2.1922

La sala del teatro Costanzi gremita in ogni ordine di posti di tutto il fiore della cittadinanza romana, la visibile speranza in tutti d'un trionfo completo dell'opera che per la prima volta affrontava il giudizio del pubblico; i Sovrani rappresentati dai Principi Augusti: prova più manifesta Riccardo Zandonai non poteva aspettarsi dell'alta estimazione e della simpatia di cui è circondata la sua nobile figura di musicista.

Al suo apparire in orchestra scoppia e si propaga rapido per la sala un vivo applauso di saluto e d'augurio e comincia, in un raccoglimento religioso degli spettatori, l'esecuzione della *Giulietta e Romeo*.

Seguiamola, cercando di raccogliere fedelmente le impressioni del pubblico.

IL PRIMO ATTO

L'opera non ha preludio: comincia bruscamente con una forte e breve sonorità orchestrale. È in scena Tebaldo, insonne accenditor di zuffe fra Capuleti e Montecchi. Aspro il suo fraseggiare, aspra l'orchestra, ora grave ora tetra. Riccardo Zandonai tenta di dare fin dalle prime battute un carattere di violenza a questa che, come abbiamo accennato dicendo del libretto, è dal lato psicologico la figura più arbitraria della tragedia.

È festa nella casa dei Capuleti, ma voci ed orchestra in nessun momento s'illuminano di un lampo solo di gioia. Armonie e impasti orchestrali sono come in preda a un triste presentimento. Nell'anima dello scrittore è ognor presente – e sarà così fino all'ultima scena dell'opera – la catastrofe pietosa. Neanco l'arrivo delle maschere riesce a mettere nel lugubre che impera una nota di schietta gaiezza. Ma si nota già una grande scorrevolezza nel discorso drammatico, che fluisce rapido, caldo e qua e là scultoreo: la mano del maestro s'è fatta più nervosa e più agile. Nella taverna si canta, e tosto appare il coloritore fresco e sapiente della *Conchita* e della *Francesca da Rimini*. In queste pennellate, tendenti a ritrarre un ambiente e a comporre un'atmosfera, Riccardo Zandonai riesce sempre mirabilmente: sono frasi di schietto sapore popolare, piene di vigore e di carattere. Seguono clamori vocali e strumentali: una zuffa fra gli uomini delle due parti, che presto però è sedata da Romeo, al quale l'autore ha dato un'anima musicale riboccante di malinconia e che acquista quasi forza di carattere allorché non si altera se non per accorarsi maggiormente alle frasi di collera e alle rampogne dilleggiatrici di Tebaldo. Se il libretto fosse stato foggato in guisa da apprestare costanti al musicista i segni distintivi, logici, umani, ond'è impresso questo breve dialogo, Riccardo Zandonai, cui on fanno difetto le virtù necessarie, avrebbe indubbiamente creato un bel dramma musicale di carattere.

Invano Romeo, con frasi musicali purissime, invoca ed implora pace: la sua umiltà e la sua dolcezza – che restan tali nel linguaggio canoro – non riescono a piegare il nemico, che urlando frasi d'odio sta per riaccendere più atroce la zuffa, allorché tutti fuggono ché si appressa la scolta. È questo uno degli episodi musicali più caratteristici dell'opera. Tristezza nella voce del banditore che invita gli uomini alle case e minaccia di morte i spargitori di sangue; presagi paurosi nelle corde, che gemono desolate. Né vale la squisita introduzione orchestrale al dialogo d'amore fra Giulietta e Romeo ad attenuare questa impressione di sventura che avanza. Tanto l'introduzione orchestrale che l'inizio del dialogo hanno tono d'elegia. Ma con l'incalzare dei sentimenti il duetto, nelle voci e nell'orchestra, si vien colorando e accendendo, finché si entra nel sensuale. Né quell'ingenuo ed oserei dire candido dei diciotto anni, ma in un sensuale raffinato, languido, quasi stanco. La giovinetta appena disbocciata di Guglielmo Shakespeare se n'è bella e andata: questa qui è una nobil femmina che tutto conosce della vita. E cos' Romeo. Tale la poesia, tale la sua veste di suoni. Fatta questa osservazione necessaria a distinguere cosa da cosa, e cioè questo libretto dalla miracolosa tragedia del Shakespeare, volentieri riconosceremo la virtù d'eloquenza e di suggestione delle espansioni amorose che lo Zandonai ha messo in bocca ai due amanti. Le frasi melodiche si atteggiano sempre elegantemente, né mancano di calore, ed ora son palpiti di tenerezza, ora s'intorbidano di desiderio. Il tumulto delle due anime si propaga nell'orchestra e prorompe in onda di passione allorché Romeo sale anelante alla finestra, sparendo tra le braccia anelanti della donna amata. Le due voci divampano in un ardente unisono, ed ecco nuove pennellate di colore: canti lontani, e ancora di carattere popolare: il contrasto giova alla fine del dialogo e dell'atto, che è coronato da lunghe ovazioni.

IL SECONDO ATTO

Un rivolo melodico di deliziosa eleganza, che vien dalla scena, alcune sospirose frasi di Giulietta, ed ecco, più triste che allegro, il gioco del torchio. Gioco, ma nessuna di quelle fanti giovani e leggiadre sa ridere. Sembra si muovano e cantino sotto il peso d'un incubo; l'orchestra s'incupisce anch'essa di ombre nere. Invano il ritmo, accentuandosi, spinge le giocatrici a scatti di gioia: Riccardo Zandonai vede, anche scrivendo queste pagine, Giulietta e Romeo travolti dal fato nemico, e non è lieto né può dar letizia alle sue creature. Movenze di gioco, ma contenuto musicale d'elegia.

Nel cortile piomba Tebaldo: una furia. La sua natura violenta, in questa scena che nulla – è giusto notarlo – ha che fare con la tragedia shakespeariana – qui traligna in villania tanto più repugnante quanto più arbitraria. Il musicista non poteva che dare rilievo alle frasi sconce e ingiustificate con le quali il ribaldo si accanisce contro Giulietta esterrefatta; ma più parole e musica s'inturgidano di minacce, più il pubblico –

nonostante le grida e le sonorità – si allontana spiritualmente da un episodio dal quale non può essere preso perché istintivamente avverte che quella roba lì è falsa tutta quanta, senza umanità e però senza vita.

Un'altra zuffa, fuori. Tebaldo accorre ed è fortunato, che l'atmosfera musicale si rischiarà di tocchi delicati annunzianti la presenza di Romeo. Un altro breve dialogo fra i due amanti, che sbocca in una notevole espansione lirica di Giulietta, ed ecco la belva ritorna e grida ancora, ed insulta, col furore d'un forsennato, a Giulietta, a Romeo. È uno strepito di voci e di strumenti, finché Romeo, con un colpo bene assestato, si toglie di tra i piedi l'idrofobo e lo toglie anche di tra i piedi del pubblico, che in quel vociare a freddo lo ha tollerato pel giusto rispetto che si deve a Riccardo Zandonai e pel miracolo – è proprio la parola – di colorazione, d'accentuazione, d'arte drammatica compiuto con la voce magnifica e con gesto irreprensibile del baritono Carmelo Maugeri, rivelatosi nel corso dell'attuale stagione uno dei più gagliardi interpreti della scena lirica.

Ma Riccardo Zandonai è destro uomo di teatro e seppe riguadagnarsi il pubblico. Ecco la scolta del primo atto con lo stesso canto, con lo stesso commento di suoni, passare lontana. L'effetto è immediato e il contatto tra sala e palcoscenico tosto si ristabilisce. E più ancora all'addio disperato che si scambiano i due amanti.

IL TERZO ATTO

Si apre con un simpatico coro di folla, e siamo alla scena che vorrei quasi dire più musicale dell'opera. Non importa se essa sia affidata a un cantatore popolare, che col carattere della sua melodia nata dall'intimo fa contrasto con la tanta parte dell'opera dove spesso una ricerca troppo 'voluta' di eleganze esteriori intiepidisce o spegne affatto l'estro animatore. L'ottava onde il librettista fa annunziare dal cantatore la morte di Giulietta è fresca e bella e Riccardo Zandonai l'ha vestita d'una melodia che dà una profonda commozione. È un canto sgorgato vivo dall'anima e materiato di lacrime. Qui c'è, sia pure riflessa, la tragedia di Giulietta.

Lo schianto di Romeo al tremendo annunzio è meno efficace perché freddamente letterario. La furia degli elementi si sovrappone senza aumentarne l'intensità al dolore del giovane.

Una pagina di molto effetto è la cavalcata di Romeo verso Verona. Il ritmo balzante, concitato, affannoso, la disperazione degli ottoni, il fremito angoscioso di tutta l'orchestra, le voci agghiaccianti che si confondono coi suoni fanno di questa pagina una delle più caratteristiche intuizioni dello Zandonai. Il pubblico ne è preso, ma la sua commozione si attenua nel secondo quadro dell'atto, che pure si ingemma di frasi melodiche che sono certamente fra le più squisite dell'opera. Giulietta e Romeo parlano in verità troppo, non solo, ma la costruzione di tutto il «finale» con quei 'voluti', ingombranti ed eterni contrasti è oltre ogni credere artificiosa. Siamo, con una forma poetica decorosa, ai libretti dei nostri bisavoli. Ma il pubblico, vinto dal buono che trova nella lunga fatica del maestro, corona di lunghi applausi la fine dell'opera che guadagna felicemente la riva.

SUL VALORE ESTETICO DELL'OPERA

Ed ora qualche nota critica o – più esattamente – qualche impressione sull'opera, che ad una valutazione definitiva di essa sarebbe necessario un più pacato esame.

Riccardo Zandonai ci si ripresenta quale già lo conosciamo, resta cioè nell'orbita d'intenzioni e di attuazioni nella quale da anni si è posto. La sua tecnica musicale è identica. Da Riccardo Wagner altro non ha appreso e non ha voluto apprendere se non l'intenzione d'un recitativo sempre aderente al libretto e, con alquante limitazioni, il valore drammatico dell'orchestra: cose, l'una e l'altra, che già trovammo, con semplicità e chiarezza italiana, nella maggiori scene dell'*Otello* e in tutto quanto, quasi, dal *Falstaff*, anzi più ancora che direttamente dal Wagner son venuto a Riccardo Zandonai l'insegnamento non solo, ma il modello. E se l'illustre musicista così sente, se questa è l'espressione più immediata e idonea del suo particolare mondo fantastico, la fedeltà devota che egli dimostra alle due ultime opere di Giuseppe Verdi gli fa sicuramente onore. Ma c'è di più: chiaro è apparso iersera che il Zandonai della *Giulietta e Romeo* risale, in certi episodi, 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. La morte di Romeo e Giulietta non soltanto s'infiora di qualche vena melodica di pretto e squisito carattere verdiano – *Salir con teo a Dio...* – ma nel suo taglio e nello svolgimento s'illumina della stessa vita scenica, che il Verdi predilesse nel tempo appunto che ho ricordato. Bene o male? Non giudico, osservo un fatto; né sarò io a muover censura a Riccardo Zandonai per questo suo amore a una geniale tradizione di casa nostra. Non debbo però tacere che il Zandonai nella scena della

morte di Romeo e Giulietta ha forse ecceduto in effetti di contrasto, più forse che allo stesso Verdi non sia capitato. Troppo canti dalla via e dalla chiesa – quand'anco possano riuscir graditi al grosso pubblico – distraggono l'ispirazione dello scrittore e l'interesse degli spettatori dallo strazio delle due creature morenti. Il dramma, che in un simile momento dovrebbe sgorgare dalla più profonda intimità dell'essere, si fa meccanico ed esteriore. Colpa, in gran parte, del libretto, che così è concepito. Or io dico: se questo Riccardo Zandonai, che è anche dotato d'una salda scienza estetica, vuol 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 artifici delle loro costruzioni melodrammatiche. Astraevano spesso dal libretto, ma volavano cantando, e il pubblico rapito, estasiato, dietro a quei voli canori. Chi, pure 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, Ildebrando Pizzetti, può ben dire: «voglio far questo»; lo può, ma purché affronti tutte le conseguenze del suo atto di volontà e di fede.

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 – pure essendosi verificate nello stesso musicista, il Verdi – sono fra loro quasi antitetichè: *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. Di contro all'ultimo quadro della *Giulietta e Romeo* sta il primo atto – di getto, organico, equilibrato, scorrevolissimo – nel quale lo scrittore non risale così lontano a interrogare la produzione del Verdi e getta con mano franca le basi psicologiche ed estetiche del dramma. Siamo – fin dove glielo ha consentito il libretto – ai criteri informativi della *Conchita* e, più ancora, della *Francesca da Rimini*, per la quale modelli sensibili, ma guardati con mirabile indipendenza di fantasia, Riccardo Zandonai ebbe *l'Otello* e *il Falstaff*: armonie e tavolozza orchestrale quali già abbiamo accennato, e discorsi melodici rampollanti immediati dal tessuto mutevole dei sentimenti e delle situazioni: discorsi dalle articolazioni varie, in perenne divenire, e rotti sempre e sempre mobili d'inflessioni e d'accenti come vuole, se non proprio il dramma, il succedersi del verso con le sue immagini e talvolta della stessa parola, che in verità dovrebbe sempre essere assorbito dal sentimento che la produce. Rare – qui come già nella *Conchita* e nella *Francesca da Rimini* – le ampie effusioni liriche, contro le quali – affrontiamo pure l'argomento – troppo e con troppo distratta disinvoltura da esteti monchi o da sterili musicisti s'è detto e bestemmiato; e però rari i momenti nei quali i discorsi melodici si snodano e fluiscono – la distinzione è del Pizzetti – in onde libere e beate di canto, allorché nel travaglio della creazione tutte le facoltà intellettive sembra tacciano o si annullino nell'istinto che, divinamente inconsapevole, riassume in una strofe lirica intensa, luminosa ed alata il mistero lieto o triste d'un'anima, il roseo o il pauroso d'una vicenda drammatica. Perché – si badi – è un abisso incolmabile tra questi irresistibili colpi di sole e le atillate, incipriate, dinoccolate romanzette poste lì tra l'un e l'altra pigrizia, tra l'uno e l'altro torpore di recitativi incolori, a vellicare la facile epidermide delle folle opache.

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 essi bastevoli a un'efficace trasfigurazione sonora 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 rifugga, dalla strofa chiusa, non bastando il suo consueto eloquio musicale a nascondere il falso dell'artificio scenico. Un dilemma – per intenderci – che si può soltanto porre a un musicista vero e nel cui ingegno avvia fede assoluta, come quella che io non da oggi ho nell'ingegno di Riccardo Zandonai.

L'ESECUZIONE E IL SUCCESSO

L'esecuzione dell'opera, perfetta. L'orchestra diretta dallo stesso autore rese con nitida evidenza fin le minime sfumature dello strumentale. Gilda Dalla Rizza è una Giulietta di fascino irresistibile. Voce, arte di canto, vibrazione drammatica, tutto contribuisce a fare di lei una protagonista ideale dell'opera.

Le è degno compagno il tenore Michele Fleta: bella voce, figura prestante, passione: un Romeo magnifico.

E magnifico anch'egli il baritono Carmelo Maugeri, al quale ho accennato dove parlo del secondo atto dell'opera. Questo cantante dai mezzi poderosi e intelligentissimo è un vero signore della scena.

Ottino il Nardi, che ha modulato con profondo sentimento la bella ottava del terzo atto.

Bene anche la Porter e la Torelli.

Intonatissimi come sempre i cori educati da un artista di tutto valore, il maestro Consolini.

Una parola d'alto encomio merita il comm. Carlo Clausetti, rappresentante della Casa Ricordi, che lungo le prove faticose prodigò le sue cure sapienti, perché i quadri scenici riuscissero impeccabilmente armoniosi. E tali riuscirono.

L'opera ebbe il più lieto successo, consacrato da una ventina di chiamate agli interpreti e all'autore, che volle accanto a sé, a condividere gli applausi, il poeta Rossato.

LA SALA

La sala del Costanzi aveva ieri sera l'aspetto delle grandi occasioni. Gremita la platea, gremiti i palchi, l'anfiteatro, il loggione. In un palco di corte S.A. Reale il Principe Ereditario assisteva allo spettacolo insieme alla Principessa Mafalda. Erano con loro la contessa Guicciardini e la contessina Campello della Spina.

Negli altri palchi e nella platea abbiamo notato: la contessa Bruschi Falgari con la figliuola donna Matilde, la duchessa e il duca di Castoria, la principessa donna Imogene Colonna di Stigliano, la signora Lida Cini Borelli, la marchesa di Bagno, la contessa Lovatelli, la duchessa di Terranova, donna Franca Florio, la contessa d'Orsay, la signora Pepa Bonafé, la signorina Della Cerda, la contessa Colli, mrs. Wurtz, la marchesa Dusmel de Smours, la contessa Santucci-Mola, il generale e la signora Mola, la duchessa Susanna Lante della Rovere e figlia, la contessa Ceriana Mayneri, donna Maria Ruspoli, S.E. Bonomi e la signora Bonomi, donna Marcella Giannotti, la signora Chiffon Serristori, il sindaco Valli, il prosindaco Bandini, Enrico Ferri, il conte Enzo Ravaschieri, la marchesa Lisy Spinola, il principe Potenziani, il conte Gianforte Suardi, i conti Silvio e Alessandro Piccolomini della Triana, il principe e la principessa Giovannelli, la principessa Antici-Mattei, la signora Bianca Bellincioni Stagno, il marchese di Bugnano, il marchese Bourbon del Monte, il signor Cini, la signora Emmanuel, il barone Giuseppe Compagna, e poi musicisti, artisti, critici d'ogni parte d'Italia.

×

38

L. T., *"Giulietta e Romeo" di Zandonai al Costanzi, «Il Popolo romano», 16.2.1922*

Emma Carelli era raggianti.

Perché?

Per il rumoroso, strabiliante, sesquipedale successo di Zandonai? No. Per il suo. Che retata d'oro ieri sera! Come ha fruttato la paziente reiterata insistente battuta di gran cassa di questi giorni nella compiacentissima stampa cittadina e come ha portato il suo frutto.

«*Lo Tesoro comenza dal di che la réclame fiorio e fece frutto*», direbbe anche Brunetto Latini.

Noi non ci siamo prestati al giuoco e a qualcuno che ce lo ha rimproverato abbiamo risposto che la critica si deve farla dopo lo spettacolo e non prima.

Il pubblico ha dunque, dicevamo, decretato a *Giulietta e Romeo* tale un subisso di applausi tra *ammaestrati* e sinceri che il Costanzi ne ha tremato dalle basi ai fastigi.

Da molto tempo non eravamo abituati a tali manifestazioni assordanti di giubilo e di ammirazione. Tal che sembrarono tepidi perfino gli applausi che salutarono l'apparire del Principe Ereditario (come abbiamo sentito, o Bellezza la nostalgia di te che solo sai con così invitta fede dirigere la Marcia Reale!). Non per nulla abbiamo insistito su questa fragorosità di consenso della folla alla nuova opera di Zandonai perché mai il dissidio tra il così detto "successo di pubblico" e il valore intrinseco del lavoro rappresentato ci è parso così aspro e stridente: perché se il pubblico (claque a parte) ha voluto significare al maestro Zandonai che egli ha compiuto opera vitale e nuova d'arte, noi dobbiamo recisamente affermare che opera d'arte non è ma di mestiere, e che nuova non è ma decrepita, e vitale non è ma così bene e definitivamente morta, invece, che non rimane che cantarle il "de profundis" doloroso, "de profundis" più forte per noi che per Zandonai stesso poiché egli è, beato lui, uno di quegli uomini che credono nella propria infallibilità artistica malgrado tutto e malgrado tutti.

Non per lui dunque ma per questa nostra povera arte melodrammatica travagliata scriviamo queste frettolose note di critica, come il tempo e lo spazio ci consentono: schematicamente.

Le ragioni che hanno fatto di questa *Giulietta e Romeo* una infelice creatura inadatta alla vita sono essenzialmente due: la prima è che Zandonai non vede il melodramma. Egli, uomo d'analisi, non sa concepire

che episodii musicali; cieco per la virtù sintetica (virtù superiore, comune a pochi ingegni, riservata per lo più ai genii) egli non sa concepire altrimenti un'opera che come una sequela di episodii uniti in ordine cronologico e separati l'un dall'altro da piccoli asterischi armonici puramente decorativi.

Il "pathos" sentimentale o tragico del tutto non lo riscalda e non lo travolge.

Capace di miniare con meticolosa cura un volto nei suoi più piccoli particolari di armoniosa estetica, egli non sa invece determinare i rapporti di ombra e di luce e cioè di verità e di vita che questo volto deve assumere nello sfondo del quadro per appartenergli, per essere parte del tutto, per non apparire una decalcomania piatta ed insipida appiccicata da un fanciullo che ignori anche ogni legge di prospettiva su una veritiera immagine di paesaggio ritrovata sul cassetto del babbo. Per Zandonai il babbo è ancora e sempre Mascagni. Ed ecco venuto così senz'altro il momento di parlare della seconda ragione per cui l'ultima (ultima?) opera di Zandonai è nata senza ragioni di vivere in sé e per sé.

Imitazione contorta, imitazione incompleta e faticosa dell'estetica Mascagnana ormai sorpassata, essa 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. Così quello che era in lui esuberanza romantica ma musica non artificiosa diviene qui blaterazione vacua e pretenziosa, pleonastica e vana di sviolate cui la prudenza di sapienti cesure non riesce a togliere il carattere pedestremente retorico che a loro ha dato vita.

Vita effimera, buona soltanto a far vibrare di consentimento quella inferiore coscienza emotiva del pubblico grosso che il Phluger [sic] chiama giustamente coscienza spinale.

Ricapitolando dunque:

Episodi lirici ricamati senza gusto e senza scopo su un vecchio canovaccio tecnico ed ispirativo.

Con tutto ciò non si deve né si può negare allo Zandonai la qualità di ottimo strumentatore, inteso nel senso accademico della parola e di esperto armonizzatore del periodo melodico.

Anche questo inteso nel senso professionale della parola. A riprova di questo indichiamo quella famosa cavalcata che permette - a sipario calato - il lavoro dei macchinisti per il mutamento della scena e che è nei riguardi sopraddetti una eccellente pagina musicale in cui l'onomatopeia del galoppo riesce quasi ad eguagliare tecnicamente quella del meraviglioso verso latino:

«*Quadrupedante putrem quatit sonitu ungula campum...*»

Ma a quale capolavoro di tragicità è mancata la forza in Zandonai dinnanzi a questo spunto - l'unico buono del libretto - che il poeta Rossato aveva porto al musicista.

Ebbene in questo Zandonai non ha saputo che sorprendere il ritmo di uno zoccolo ferrato che batte la terra.

Non ha sentito il galoppo della tragedia incalzante. Non ha sentito che Shakespeare era presente: ha visto semplicemente lo *starter* del Campo dell'Ippodromo dei Parioli. E gli ha dedicato senz'altro la sua onomatopeia musicale.

«*Non sic - Zandonai - sic itur ad astra*».

Il direttore Vincenzo Bellezza.

×

39

R[oberto] Forges Davanzati, "Giulietta e Romeo" al Costanzi, «L'Ida nazionale», 16.2.1922

Riccardo Zandonai ha portato egli stesso a battesimo la sua nuova opera, ma la paterna passione d'autore non ha fatto dubitare o tremare la bacchetta del direttore, che è stata sicura e incitatrice sino alla fine dello spettacolo. Questo voluto diretto cimento non era in verità audacia verso un pubblico dimentico o arcigno di volontà sentenziatrice. Ché anzi il primo applauso all'apparire del maestro è stato di buon augurio, è stato il meritato saluto amichevole all'autore e direttore di *Francesca da Rimini* che aveva italianamente e festosamente schiusi i battenti della stagione.

Né Zandonai sollecitava ieri sera altro paragone che con se stesso, proprio con *Francesca*, cui *Giulietta* doveva congiungersi, venendo da un'affine leggenda di amore e morte. I melodrammi che hanno già avuto per soggetto l'istoria degli amanti di Verona non sono vivi nella conoscenza del pubblico; appartengono agli archivi musicali. L'infortunata parentesi comica de *La via della finestra* che Zandonai ha aperta nel melodramma tragico, cui si è volto con nobile ardore, era già fuggita dalla memoria di quanti l'avevano ascoltata due anni fa sulle scene del *Costanzi*. Viva e presente nel pubblico, come antecedente di *Giulietta*, era *Francesca*.

Gli applausi fervidi che hanno salutato la fine del primo atto; quelli particolari che hanno ripetutamente chiamato l'autore alla ribalta; il consenso plaudente mantenuto dopo il secondo e il terzo atto, persuadono a ritenere che il pubblico, piuttosto che fermarsi ad un insistente e severo paragone, si sia volto in favore di questa *Giulietta* quasi sospinto e accompagnato dal grato imminente ricordo di *Francesca*. E quando un autore s'aiuta per se stesso per affinità di sue creature d'arte, per affetto e rispetto di pubblico conquistati con un proprio modo di sentire e di esprimersi, e raccoglie intorno alla sua nuova opera un plauso cordiale anche se non entusiastico com'è stato ieri sera, vuol dire che, fra tanta incertezza e fugacità clamorose di musica contemporanea e cosmopolita, c'è un segno d'intesa, un comune desiderio fra pubblico e autore di volgersi senza diffidenze ma con un patto d'amistà ad un'emozione d'arte particolare, significativa come quella cercata dal maestro Zandonai e per la quale egli ha già ottenuto una schietta simpatia del pubblico.

Questa simpatia non è stata, ieri sera, nella sala colma del *Costanzi*, raffreddata dalle immancabili preoccupazioni di un primo giudizio, che oramai, per gli sforzi tenaci dell'impresa assicurante al massimo teatro della capitale le primizie più importanti, ha assunto una minacciosa solennità nazionale e, per teatro lirico, mondiale. S'è mantenuta viva anzi, anche quando l'azione mancava o illanguidiva come nel secondo atto o nell'ultimo quadro. Il pubblico non ha abbandonato mai l'autore, anche quando l'autore sembrava abbandonasse lui, e non era, ché Zandonai cerca tenacemente, con ostinatezza montanara, il senso teatrale, ma l'ispirazione abbandonava l'autore, lasciandolo alle prese con una passione semplice e vasta come quella di *Giulietta e Romeo*, e che può essere riempita e agitata soltanto da colme ondate di melodia. Il pubblico è stato fedele, grato quando alcuni episodi come l'irrompere dei famigli e delle fanti dopo l'uccisione di *Tebaldo* giungono opportuni a liberarlo dalla stanchezza; o come il quadro animato del piazzale di Mantova e l'arrivo del *Cantastorie* gli danno riposo e conforto e, nel grido di Romeo, gli danno quella commozione sia pure fugace che invano ha atteso dalla passione dei due amanti.

Questa simpatia, questa fedeltà degli ascoltatori, che potevano essere stravolti da qualche insistenza inopportuna degli applauditori di professione, sono senza dubbio il segno più caratteristico del successo di ieri sera, conquistato anche da un'esecuzione veramente eccellente, che ha dato la misura dell'opera.

Da quando *Romeo* appare, mascherato, a far tacere la rissa dei *Capuleti* e *Montecchi* e risponde con un'accorezza wagneriana alle aspre provocazioni di *Tebaldo*, fino alla morte attraverso gli accenti di dolcezza e di disperazione, il canto del tenore Fleta è stato fluido, appassionato, melodico anche là dove l'espressione cedeva all'enfasi d'un'alta tessitura. E tutta la poesia dell'improvviso, fremebondo affacciarsi di *Giulietta* al verone, subito dopo che la scolta ha fugato i rissanti e messa una nota di pace nella quiete antelucana, è stata espressa dalla voce rotonda di Gilda dalla Rizza, che riesce a serbarle note d'innocenza e di grazia pure nel travaglio cui è costretta dalla esasperazione canora, cara purtroppo ai musicisti contemporanei.

E se i due cantanti nulla hanno potuto aggiungere di virtù, nei loro incontri del secondo atto e dell'ultimo quadro, ai felici accenti del primo colloquio, il colloquio del verone, non è stata certo colpa loro. Poiché, per complicità del librettista e del musicista, questo primo colloquio, il migliore dell'opera, segna già il *climax* della passione dei due amanti. È già una vetta, da cui si discende irrimediabilmente.

Sebbene, per la naturalezza della scena, per semplice accorgimento teatrale, fosse stato consigliabile in questo primo colloquio, infantile e ingenuo di contro a tanta violenza di odii, una dolcezza furtiva, una tenerezza intima e paurosa, il musicista non ha saputo frenarsi. Dopo i primi accenti di una soavità raccolta, i due amanti perdono ogni cautela. Smemorati del luogo e dell'ora, si abbandonano alla declamazione del loro amore, e le loro voci sono obbligate a superare possenti quanto anacronistiche sonorità orchestrali. Tutto quello che di eroico è nella volontà dei due giovanissimi di amarsi contro l'odio delle famiglie, e si sovrappone all'inconsapevole, all'amabile, al piacevole di questo effetto che s'inerpica su per la scala e si fa beffa di tanta avversità, è subito esibito in questo primo colloquio, che contiene già quel tanto di tragico di cui è capace la non ricca vena del musicista. In questo duetto, 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. L'amore di *Giulietta e Romeo* comincia e si esaurisce in questo primo colloquio. Il dramma è concluso, per non dire annullato, in questa prima espansione lirica, che raggiunge la solita estensione spasmodica dell'espressione musicale contemporanea. Nella passione dei due amanti non c'è più ascensione, c'è scadimento. E la subita ascensione del primo colloquio è tutta a danno dell'emozione che dovrebbe suscitare la tragedia dei due giovanissimi. E la bellezza musicale del primo duetto è decorativa, esteriore, con appena qualche ritorno di intimità nel canto di *Giulietta*: «*Che mai sarà, che mai sarà di noi - dolce Romeo - se l'odio e il sangue della nostra gente - così ci struggon nel furore*

antico...» Non appena è placata nella cadenza melanconica della scolta la rissa degli odiatori, si accende subito con uguali bagliori di sonorità croscianti questa fiamma di amore, in una espressione che, volendo sollevarsi d'impeto ad altezze liriche, annulla il carattere dei personaggi, due giovanetti che s'amano di nascosto, e si perde in una retorica canora.

Ma questa retorica è propria di Zandonai? O piuttosto essa non tiene il campo della nostra scena lirica contemporanea, da quando la musa dell'ispirazione è imprigionata come per un triste incantesimo e aspetta ancora il principe che la liberi e le tolga il cilicio della castità e la fecondi con trasporto?

È stato, questo che abbiamo detto, soltanto un errore estetico o non lo ha provocato la siccità fantastica della nostra arte e questa sua tragica necessità di mascherare l'aridità melodica e la piattezza inventiva con l'apparenza decorativa [?], in un fraseggiare ondeggiante e indefinito che fatalmente domanda soccorso all'enfasi e allo strepito? Non abbiamo sentito come, pur con le sue non distrutte ricchezze inventive, Pietro Mascagni non ha saputo, non ha potuto quasi serbare il carattere infantile e tenero e ingenuo dei protagonisti del *Piccolo Marat* contro la cupa cattiveria dell'*Orco* e si è abbandonato anch'egli all'enfasi, illuminata qua e là dalle luci d'una non morta ispirazione?

Non risolviamo i dubbi degli interrogativi. Li poniamo. Li poniamo in quanto sono, secondo la nostra impressione, nel giudizio dato dal pubblico iersera. Non pretendiamo di sentenziare per la posterità. Vogliamo tenerci a una fedeltà di cronisti. E appunto la fedeltà di cronisti ci dice che l'amore di *Giulietta e Romeo* è tutto nel primo colloquio e che l'emozione della tragedia non è però al secondo atto, dove la vicenda ripete in un identico contrasto il primo; non è nemmeno nella morte, raggiunta affannosamente, dopo una elegiaca successione di canti, senza un solo accento profondamente drammatico, ma è sentita nell'episodio migliore dell'opera, il lamento del *Cantastorie* che, nel piazzale di Mantova, su un cielo fosco di bufera, apprende improvvisamente all'esiliato *Romeo* per la morte di *Giulietta*.

L'emozione è cioè raggiunta con elementi lirici e drammatici che sono fuori del contrasto fondamentale dell'opera: l'amore dei due e l'odio delle famiglie. Occorre l'episodio per darla. Occorre l'aiuto di un corale facile e colorito, della canzone del *Cantastorie*, perfettamente cantata dal bravissimo Nardi, e obbligata a una definizione melodica popolaresca e però intima e caratterizzata, perché finalmente sui lampi della imminente bufera il grido disperato di *Romeo*, pallido e tristemente presago, abbia finalmente una virtù tragica. E appena l'episodio cessa, questa virtù scompare, poiché l'intermezzo che racconta il galoppo furioso di *Romeo* è un brano di indiscutibile bravura ma atrocemente esteriore nella sua estenuante sonorità, senza alcun *pathos* di ispirazione.

Da quanto abbiamo detto in questa fugace quanto fedele rassegna delle sensazioni di iersera, è ben chiaro che noi non abbiamo da muovere alcun rimprovero al maestro Zandonai e al suo poeta Rossato, perché essi hanno osato rivolgersi alla istoria, resa celebre dalla tragedia di Shakespeare. Nessuno ha rimproverato, e bene a ragione, il maestro trentino di aver domandato ispirazioni musicali a *Francesca*, alla *Francesca* di Dante e di Gabriele d'Annunzio.

Giulietta e Romeo, storia o leggenda o storia e leggenda, appartiene alla rapsodia popolare, e può e deve ispirare, anche dopo la tragedia di Shakespeare. La quale è tutt'altro che perfetta. Crediamo anzi che Rossato e Zandonai abbiano lasciato una strada pericolosa abbandonando decisamente la rappresentazione del poeta inglese, irriducibile per una scena moderna, irriducibile musicalmente con la sua varietà episodica, con la sua ingenuità fantastica mescolata alla più artificiosa preziosità lirica.

Ma l'aver lasciato la strada pericolosa, l'esser tornati alle fonti della prima novella che racconti l'istoria dei due amanti non era tutto. Ci voleva altro. E questo altro, che doveva essere una felice ripresentazione della favola, è a parer nostro mancato perché manca la favola. Il dramma è tutto nel primo contrasto del primo atto, e *Tebaldo*, a malgrado della viva recitazione del baritono Maugeri, è personaggio troppo uniforme per poter interessare quando dovrebbe, e cioè al secondo atto. Il suo colloquio con *Giulietta* è nullo. 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. In contrasto d'un amore che si ferma dove comincia, al colloquio del verone, perché in realtà non comincia ma scroscia già pieno e smisurato al suo apparire.

Venuto meno il contrasto drammatico, l'opera è monca nel suo centro e si regge per episodii. I quali hanno bisogno di movimento esterno o di suggerimenti melodici popolareschi, come nel terzo atto, quando difettano di inventiva come quello del *torchio* al secondo.

Il successo di ieri sera potrà essere aiutato da qualche opportuno taglio, e l'opera potrà correre sul nostro teatro lirico, per il quale le speranze e le aspirazioni continuano ad essere assai più delle gioie e delle conquiste. Certo la tragedia di *Giulietta e Romeo* ha un altro cantore che si aggiunge ai passati, ma non ha ancora il *suo* cantore. Forse non può averlo che nel popolo, in qualche rapsodo di strada...

LA SALA

L'ammirazione della Sala del Costanzi, nelle serate delle grandissime occasioni, è una gioia riservata a quei pochi che sentono di star lì in quella poltrona come una quantità trascurabile, priva di qualsiasi funzione critica o decorativa, che non deve far niente altro che ammirare.

I critici, si sa, poveretti, vivono quelle tre o quattro ore sotto l'assillo spaventoso d'una spada di Damocle pendente sul loro capo: l'articolo da scrivere, tanto più difficile a scrivere quando non c'è nulla di bene e nulla di male da dire. Gli uomini, per una sera tanto, si sentono tutti un po' membri di un tribunale che deve giudicare così su due piedi, ed hanno una gran fretta, ad ogni calar di telone, di scappare nel "foyer" per scambiarsi le loro impressioni. Le signore sono preoccupate più del solito di concedere un sapiente abbandono alla loro pelliccia, che lasci vedere e non vedere il candore delle spalle e del seno. Non troppo, per carità! Non per un malinteso senso di pudore: ma è diventato così indiscreto e maleducato, quel loggione!

Noi invece eravamo ieri sera nella fortunata condizione di chi non ha niente da fare. Neppure la curiosità di conoscere la nuova opera di Zandonai. L'avevamo ascoltata alla prova generale e, per conto nostro, ci avevamo già messo una pietra sopra. Quante pietre in questi ultimi anni! Ne abbiamo sullo stomaco una massiccia collezione, che si sopporta solo perché di quando in quando si riapre qualche avello che si poteva pensare definitivamente chiuso e ne vien fuori un alito così fresco e inebriante delle musiche del passato che quelle di oggi ci si affondano come un masso terroso in un lago sereno e cristallino. Neppure l'ansietà di far vedere un bel "frack", essendo il nostro troppo consumato dalle cerimonie pontificali di questi giorni per metterlo in mostra in un così autorevole consesso di abiti da sera usciti allora allora dalle mani perfette del più perfetto tagliatore. E neppure, infine, l'obbligo di dover riconoscere i nomi tra tante eminenti personalità dell'arte e della politica e dell'aristocrazia, tra tante fulgenti signore. Per questo ci sono i giornali del mattino.

QUELLI CHE C'ERANO

Non c'era dunque che guardare così, cogli occhi appena velati dalla mano leggera di una dolcissima sonnolenza, e da ammirare come in sogno. Questa mattina, riaprendo gli occhi dopo il sonno più pesante e ristoratore, abbiamo letto che ieri sera al Costanzi c'erano tra gli altri: il conte Cito Filomarino, ammiraglio Bonaldi, donna Maria Ruspoli, principessa Giovanelli, marchesa di Bagno, contessa Ciriani, contessa Giannotti, contessa Bruschi Falgari e figlia, duchessa di Castoria, donna Giacinta Del Drago, contessa Antonelli, marchesa Spinola, contessa Lovatelli, duchessa di Terranova, contessa Serristori, Carmen Mella, donna Franca Florio, madama Lyda Borelli Cini, contessa Dorsey, signora e signorina Incagliati, duchessa Lante, baronessa Scialoia, madama Finocchiaro Aprile, contessa di San Martino, baronessa Grazioli, principessa Boncompagni, contessa Teodoli, donna Osnella [*sic*] Fieschi Roveschieri, marchesa Capranica del Grillo, signora Gayda, signora Minunni e signorina Ester Lombardo, contessa Vannicelli, madama Chiovet e figlia, S.E. Bonomi, S.E. Rosadi, S.E. Corbino, on. Ciralo, on. duca di Terranova, on. Finocchiaro Aprile, on. Sardi, on. barone Compagna, on. conte Fieschi Ravaschieri, principe Odescalchi, conte Macchi di Cellere, marchese Capranica del Grillo, duca Sforza Cesarini, principe Lancellotti, conte Ruggiero Suardi, ecc.

I PRINCIPINI

Ma anche S.A. il Principe ereditario e la Principessina Mafalda avevano voluto onorare della loro presenza la importantissima serata. Il Principe Umberto era nel palchetto di proscenio, nella uniforme grigioverde di granatiere. La Principessina Mafalda, in un semplicissimo ed elegante abito fragola, aveva preso posto nel palco attiguo, tra alcune dame di Corte.

Il pubblico si accorse della loro augusta presenza quando lo spettacolo era già cominciato, e nell'intervallo tra il primo ed il secondo atto tutti i binocoli si fissarono sulla figura aitante del Principe Umberto e su quella gentilissima della bionda Principessina. Ma, prima che si iniziasse il secondo atto, volle testimoniar loro tutta la sua devota simpatia, e chiese a gran voce l'inno reale. Il maestro Zandonai, non appena salito sul podio direttoriale, attaccò con slancio la Marcia reale, che fu ascoltata tra applausi scroscianti dal pubblico tutto in piedi.

LA MESSA IN SCENA

Che cosa dobbiamo dire degli scenari violenti e realistici d'una Verona e di una Mantova che volevano darsi ad ogni costo l'aria di essere fatte di pietre vere, di veri mattoni? Dei costumi stonati e chiassosi che parevano fatti apposta per tenere spasmodicamente aperti gli occhi più assonnati, per perpetuare nell'urto dei rossi, dei verdi, dei gialli le risse dei Montecchi e dei Capuleti, già così esacerbate nel tumulto dell'orchestra fragorosa?

Diremo solo che abbiamo dedicato una commossa lagrima ed un rimpianto agli scenari fantasiosi e melodrammatici delle vecchie opere verdiane, che non si vergognavano di apparir tela dipinta e cartone, perché c'era la musica a dar loro una vita particolare. Adesso, si sa, le messe in scena sono così curate e precise che non c'è più un soldo di spazio per l'immaginazione. Ma allora si diventa terribilmente esigenti. E non si capisce più come Romeo possa ascendere una ripida parete su di una scala che non è riuscita a districare il suo groviglio di finta seta per calare giù dal balcone; e perché delle fanciulle che giuocano debbano sfuggire correndo la fiamma d'una torcia che non si è accesa.

Ma son piccole mende, queste, che non contano e che son state portate ora dal vento impetuoso del successo sgorgato, come quasi sempre accade, dalle due regioni più elevate e laterali della sala, per guadagnare poi a sbalzi e a scrolloni tutto quanto il teatro. Eccettuato, beninteso, lo scettico e maligno "foyer" dove gli uomini si affollano per confondere il fumo delle loro sigarette e quello delle loro impressioni. Le quali, ieri sera, erano in genere alquanto discordanti cogli applausi risuonati nella sala a ogni fine d'atto.

Ma anche queste son cose che non contano, perché le chiacchiere del "foyer" sono fatte di fumo. Quello che conta è l'arrosto degli applausi, che non poteva essere meglio cucinato e più copioso.

a. f.

×

40

FALBO, *Giulietta e Romeo di Zandonai*, «L'Epoca», 16.2.1922 - p. 3, col. 1-2-3 (con piccole foto di Zandonai, Maugeri, Dalla Rizza, Fleta)

La nuova opera di Riccardo Zandonai era attesa con le migliori speranze.

Chi ha dato al teatro lirico italiano la «Francesca da Rimini» che segna una data ben lieta nella storia della nostra produzione melodrammatica, che rappresenta l'affermazione vittoriosa di un talento musicale che ha trovato la sua via, che ha saputo fondere armoniosamente i diritti della tradizione e quelli dell'evoluzione, i diritti della parola e quelli della musica, che ci ha dati una forma di discorso melodico pieno di musicali malie e di drammatica efficacia meritava la più che benevola attesa di cui la nuova opera ha beneficiato largamente iersera.

Ancora un passo avanti, pensavamo, un po' più di fantasia creatrice e un po' più di calore nel discorso musicale e noi potremo salutare in Riccardo Zandonai l'erede delle migliori virtù dei nostri maggiori melodrammisti, il più geniale campione della giovane scuola italiana che ha brancolato per molti anni e che continua a brancolare fra le più tortuose vie, povera di idee, povera di ardimenti e povera di fortuna.

Avevamo letto con piacere alcune confessioni del Maestro su l'opera nuova. «Questa mia ultima partita, egli aveva detto a un collega intervistatore^(*) è semplice, spontanea, rapida, come semplice, spontaneo e rapido [è] l'amore di Giulietta e Romeo. Niente acrobatismi strumentali, come ne ho fatto per lo passato e come ne han fatto e fanno tutti i giovani musicisti italiani timorosi di apparire ignoranti. La dottrina armonica e strumentale della quale ci siamo impossessati, siccome era nostro dovere per non diminuire al confronto degli stranieri, ci era necessaria come il pane, anche a costo di soffocare un po' della nostra natia ispirazione e di essere tacciati di esotismo e di servilismo. Ma, ora che tutti i ferri del mestiere sono nelle nostre mani, occorre servirsene per un unico grande scopo, per un unico luminoso miraggio: quello 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 nostro cuore pulsante e generoso.

«Il carattere della mia opera, se io non erro, è predominantemente vocale nel senso che l'eloquio dei personaggi e specie dei due infelicissimi amanti si sviluppa in un'onda melodica chiarissima e di facile percezione e, m'auguro, di facile comunicativa. Io non sono stato premuto o afflitto da alcuna preoccupazione di scienza o di sistemi, mi sono abbandonato totalmente, ciecamente al mio animo, mi sono immedesimato nella sublime passione dei giovanetti veronesi sino a gioire, a soffrire... e starei per dire, a morire con essi. Ho cercato di penetrare la natura del soggetto essenzialmente lirico, ingenuo, puro, che non ammette complicazioni intellettuali od esibizionismi tecnici, ho creato intorno ai leggendari amanti un'atmosfera appropriata, assai diversa dall'ambiente e dal colore locale e storico della "Francesca", di cui l'amore sensuale torbido, fatale, contorto m'induceva alla ricerca psicologica paziente e minuziosa.

«In una parola, quel processo interiore di semplificazione a cui tendo, e credo dimostrato chiaramente nella successione delle mie opere, coincide e meglio si adatta e più saldamente si afferma nella "Giulietta».

Riccardo Zandonai non poteva farci promesse più liete: niente acrobatismi musicali, ma esaltazione della nostra musica immortale, «ma gridare col nostro cuore pulsante e generoso».

Ciò che tutti desideriamo, ciò che tutti predichiamo da anni.

Ma dal dire al fare...

Riccardo Zandonai ha compreso ciò che l'opera di teatro – che si dirige alle grandi masse – deve essere; 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, cioè senza riuscire a interessare, a esaltare, a commuovere gli ascoltatori. E ha scelto un soggetto eminentemente lirico e romantico, la leggenda dei due giovinetti veronesi innamorati, che sulla scena lirica non ha avuto troppa fortuna, poi che i musicisti i quali si sono provati a cantare il purissimo e fatale amore nulla o troppo poco hanno aggiunto, con la loro arte, all'alto lirismo della poetica e dolente istoria.

Riccardo Zandonai, forte di tanti insuccessi o dei medioeri successi di quanti all'amor casto e folle di Giulietta e Romeo si erano rivolti, ha voluto ritentare la prova: la classica, mirabile istoria ben meritava una più moderna, una più viva, una più toccante interpretazione musicale. E ha messo da parte i fioretti del perfetto musicista, dell'esperto sinfonista, e si è abbandonato – come egli dice – al suo animo per scrivere semplicemente, sinceramente, davvero amorosamente ciò che il cuore dettava.

Ma non era l'ora della più felice ispirazione; e il Maestro, pur essendosi riavvicinato alla tradizione, pur avendo lasciato per via molte delle frangie inutili di cui si era servito “ad abundantiam” in precedenti partiture, non è riuscito a realizzare le ottime intenzioni con le quali si era accinto alla nuova fatica.

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, i Capuleti e i Montecchi. E le voci imperano, e il canto melodioso è in onore; il discorso musicale è enunciato sempre o quasi con una conoscenza mirabile delle luci e delle ombre; l'onda corale ci avvolge e tenta di penetrare nei nostri cuori. Ma non riesce a commuoverci.

Evidentemente l'invenzione melodica scarseggia e la melodia che ascoltiamo non si eleva e non ha forza di seduzione, di penetrazione, di esaltazione. Qua e là, nel duetto del bacio al primo atto, nel tentativo di seduzione di Tebaldo al secondo, nella prima parte del pianto di Romeo al terzo, l'autore par che trovi la via del cuore. E in noi si acuisce l'attenzione e il desiderio di un po' di emozione schietta e travolgente. Ma si tratta di spazi fugaci, ché subito dopo il discorso melodico ridiventa arido e incolore, prolisso e vano.

Il nostro interesse si mantiene desto, invece, nei quadretti di ambiente – Riccardo Zandonai è un coloritore di rare virtù – e là dove l'orchestra discorre e commenta per proprio conto. Le prime scene dell'opera, che vogliono “ambientarci” nella Verona trecentesca divisa tra Capuleti e Montecchi, hanno tocchi magistrali di illustrazione musicale. Il giuoco del torchio al secondo atto è un grazioso intermezzo, degno delle pagine più gentili della «Francesca». L'arietta del “cantatore” al terzo atto, che ricorda un po' il lamento dell'innocente di «Boris», è un piccolo gioiello.

Si può anche avvertire che la parte del “cugino” geloso, del fiero Tibaldo è tratteggiata con bella vigoria, che fa pensare all'«Otello» verdiano. Né si può negare che l'intermezzo sinfonico della “cavalcata” di Romeo, che divide i due quadri del terzo atto, sia una robusta pagina musicale, solidamente piantata e abilmente svolta: interessante anche se un po' prolissa e un po' enfatica, ricca più di rumori – notte di tempesta – che di dolore, vigilia di morte.

Troviamo, insomma, nella nuova opera molte delle virtù che assicurano ammirazione e rispetto a un musicista. Pochi scrittori d'Italia posseggono come lo Zandonai il magistero di una strumentazione raffinata; pochi come lui sanno colorire musicalmente un ambiente, sanno dar vita a un quadretto di genere, sanno sfruttare col massimo rendimento la ricca famiglia dei vecchi e nuovi strumenti.

Ma da Zandonai attendevamo questa volta, all'infuori e al di sopra di ogni preziosità stilistica e decorativa, il canto dell'infinito amore – dell'amor puro, cieco, travolgente – e il canto dell'infinito dolore – che accomuna nella morte gli eroi della leggenda trecentesca. E questo canto abbiamo atteso invano, nel primo, nel secondo, nel terzo atto.

Ché anzi l'interesse è andato decrescendo. Il primo atto che ha un finale scenicamente, pittoricamente felicissimo – e v'è tuttavia chi non risparmia critiche al librettista per disculpare il compositore: eterna e crudel sorte dei poeti di melodrammi poco fortunati – si era chiuso con applausi caldi, sinceri, bene auguranti. Nel primo duetto d'amore è qualche spunto grazioso, che si sperde ahimè nel seguito del lungo declamato melodico al quale non dà vigoria emotiva l'eccessiva enfasi orchestrale e vocale. Anzi!

Il Maestro deve avere ricordato, scrivendo il duetto del bacio al chiaro di luna – lei sul balcone tra i fiori, lui su la via pronto a raggiungerla –, la poetica scena del «Pelléas e Melisanda»: duetto susurrato a fior di labbra. Non volevamo dal Maestro italiano dell'impressionismo debussiano. Ma non ha pensato egli che il misterioso e pericoloso colloquio d'amore notturno fra Giulietta e Romeo, all'angolo di una pubblica via, doveva essere tradotto più e meglio di quello tra Pelléas e Melisanda in un sottile susurrio di dolci frasi, anzi che in un canto spiegato, a gran voce, che è la negazione di ogni verosimile precauzione d'innamorati sorvegliatissimi e insidiati da ogni parte?

Il melodramma è finzione scenica sempre lontana dalla realtà?

E pure tutti i musicisti di oggi non tendono che a un fine: avvicinare, fondere più che sia possibile Arte e Vita, ridurre al minimo necessario l'imperio dell'irrealismo. Il quale in *Giulietta e Romeo* prende il sopravvento precisamente nell'ultima scena – la morte che rivive, che ricanta, che rimuore –: scena che rompe la malia di ogni schietta commozione se il musicista non sa dotarla di quel “fascino irresistibile”, di quel “pathos” musicale che ogni irrealtà ed ogni eccentricità di cattivo gusto può fare obliare. Questa potenza emotiva manca al duetto dei morenti, prolioso e scialbo, e la tela cade lasciando nel nostro animo un'amarezza profonda e sincera, poiché profondo e sincero era in noi l'augurio del più lieto, del più grande successo.

L'opera, allestita con eccezionale diligenza – delle belle scene, disegnate dallo Stroppa, è piaciuta specialmente la terza – ha avuto un'ottima esecuzione.

Riccardo Zandonai, seguendo l'esempio del suo illustre maestro Pietro Mascagni, ama dirigere le sue opere. E se appariva incerto ai primi passi, ora è divenuto un concertatore e direttore di rara valentia. Già nella «Francesca» avevamo notato i suoi progressi.

Della partitura di *Giulietta e Romeo* egli ha messo in rilievo con sottile cura fatta di grande amore e di squisita sensibilità ogni più delicato particolare. E se un appunto gli si può muovere è questo, che spesso il musicista anzi il sinfonista ha preso la mano al direttore, il quale nulla ha fatto per attenuare i pieni orchestrali che nella loro magniloquenza esuberante hanno imposto agli artisti del palcoscenico sforzi eccessivi e talvolta inutili.

Naturalmente, là ove l'orchestra è padrona del campo, come nell'intermezzo della cavalcata, Riccardo Zandonai ottiene più brillanti effetti dalle cento voci mirabilmente fuse e intente ad esprimere l'intimo affanno e la fretta angosciata del cavaliere galoppante verso la morta in cerca di morte.

Gilda Dalla Rizza si è prodigata nei canti d'amore e di dolore, mettendo a servizio dell'autore la sua bella intelligenza, la sua voce calda e suadente, la sua raffinata sensibilità artistica.

Poche cantatrici hanno la efficacia del suo giuoco scenico, che le permette di ravvivare deliziosamente la gustosa scena del giuoco del torchio e di prestare subito dopo alle scene tragiche seguenti un'espressione così viva e impressionante d'intima sofferenza, un canto così ricco di umano accoramento.

Magnifica voce quella del tenore Fleta, che abbiamo conosciuto quasi debuttante e che ci appare dopo pochi anni artista di grandi risorse, fra i migliori che conti oggi la scena lirica. La sua voce calda ha spesso dato alle note la passionalità dolorosa che non avevano. Nel duetto finale del primo atto, in quello più dolce del secondo atto velato di tristezza e nell'ultima scena egli ha raggiunto ogni possibile effetto emotivo e ha meritato, con Gilda Dalla Rizza, applausi calorosissimi.

Il baritono Maugeri ha modellato un po' troppo la sua interpretazione su quella, che gli ha fatto onore, dello sciancato Gianciotto. La voce è possente e sarà artista di prim'ordine quando avrà raffinata la sua educazione musicale e scenica.

Ha avuto la sua parte di applausi nel duetto del second'atto.

Delizioso come sempre il Nardi, che ha cantato assai bene l'arietta del terzo atto e ce ne ha dato il “bis” per desiderio di Romeo, interprete questa volta del desiderio del pubblico. Meritano una parola di lode le altre parti secondarie, tutte bene a posto: la Porter, la Torelli e le altre “amiche” di Giulietta. Ottimi i cori.

Per la cronaca: sei chiamate dopo il primo atto, altrettante dopo il secondo, quattro dopo il terzo. Con il maestro e con gli interpreti è stato evocato al proscenio anche il librettista Rossato.

[...]

^(*)v. intervista a Raffaello De Rensis, «Il Messaggero», 31.1.1922 (qui al n. 8).

Se sia stato bene ispirato Riccardo Zandonai a scegliere a tema della sua sesta opera teatrale la dolente tragedia di *Giulietta e Romeo*, dirà il tempo. E il tempo segnalerà ancora se il fato sinistro che pesò sulle due creature immortalate da Shakespeare, quando queste trasmigrarono nel mondo della musica, sia stato abbattuto, debellato dal compositore trentino. Certo fu supremo orgoglio quello di Zandonai, quando, accingendosi a musicare la *Giulietta e Romeo*, egli parve non preoccuparsi di ciò che fu il tentativo di un genio – e il pensiero corre ai *Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini – e di ciò che rappresentò lo sforzo di energie intellettuali non inferiori quali lo Zingarelli, il Vaccaj, il Marchetti. Ma è destino di questo giovane musicista provarsi con i giganti – e tant'è, si è provato con Bellini.

Quanti non s'erano misurati prima di lui con un tema qual è quello di *Paolo e Francesca* – e le terzine dantesche formavano più di un sacro epitaffio percosso dalla fantasia di un poeta immortale –, eppure Zandonai tenta e crea l'opera d'arte che di queste sere ha trionfato sulle scene del Costanzi, quasi buon viatico alla sorella nascente: la *Giulietta*.

L'OPERA D'ARTE

Nessuno ormai ignora che di tutte le *Francesche* che precedettero quella ideata da Zandonai non una è rimasta in piedi sulla ribalta. L'ultima in ordine di tempo canta e ripete la eterna sua tragedia, rivivendo, sana e rigeneratrice linfa, la musica di un artista che pari all'ardimento sembra abbia in sé la consapevolezza della propria energia.

In forza della quale e fidando su di essa non v'ha dubbio che Zandonai sia stato preso dalla vaghezza di musicare *Giulietta e Romeo*. Anzi, diremo di più: che a dissuaderlo non valsero talune affinità sceniche, taluni aspetti ambientali, talune caratteristiche di natura psicologica che ricorrono pure nella tragedia da lui precedente[mente] musicata. La fantasia si leva talvolta di sopra ad ogni pur legittima considerazione di natura estetica e di incompatibilità intellettualistica.

Che *Giulietta e Romeo* contenga in sé gli elementi di vivacità drammatica, rispetto alla funzione della scena lirica, di compiutezza logica, non pare, se è vero che la tragedia di Shakespeare ha mostrato di esaurire nella sua forma e nella sua espressione la turbata ascensione di due anime fanciulle verso la morte, attraverso l'amore. Perché, o noi c'inganniamo, la scena ultima, quella del sepolcro, per così dire, di Giulietta, la creatura che risorge alla vita di fronte al suo innamorato in abbandono delle sue facoltà smarrite o sconvolte, non è altro che una finzione che la musica non pare riesca a tradurre in azione scenica. Ma l'artista non conosce limiti, quando di questi sappia stimare e il grado e la latitudine.

E sia. Zandonai ha fornito vita musicale, nonostante tutte le pregiudiziali della critica e dell'estetica, alla *Giulietta*. Nata iersera al mondo e all'arte, essa ormai è se non altro un titolo della probità artistica dell'autore che se ne innamorò e volle che respirasse la musica di un secolo in cui le più opposte favelle si balbettano per infondere un po' di spirito e un po' d'anima ai ben disposti e compiacenti pentagrammi. Ma se oltre la probità egli abbia sentito il palpito dell'ala del genio, è ciò che, con pacato animo, vedremo in questa rapida rassegna.

La *Giulietta e Romeo*, su libretto di Arturo Rossato, è divisa in quattro quadri.

Quadro I.: a Verona: l'atto del duetto d'amore.

Un bell'accordo di natura sonora e di spiccata natura plastica cresce, si sviluppa, si snoda, si risolve. Nell'interno della scena un'orchestrina suona della musica da balletto. Piccoli episodi orchestrali. Passano delle mascherine, e la musica ha il fruscio della seta. L'atmosfera si delinea netta con tocchi deliziosi: voci notturne, cantilene, stornelli. I Capuleti e i Montecchi si azzuffano, e l'orchestra leva su tutte le sue voci non con effetti di vuota sonorità ma con una musicalità incisiva e caratteristica. Passa la scolta. Prima di lontano i tamburi con il passo cadenzato, poi la scolta appare in scena, mentre si spande lento, pauroso il grido del banditore. La scena s'inarventa di luce. Appare al balcone Giulietta. Romeo la raggiunge attraverso la scala di seta ch'ella gli discioglie; le due voci palpitano, sorridono, si baciano e il canto dell'amore si disperde alle prime luci dell'alba.

Quadro 2.: il cortile del palazzo dei Capuleti. Cinguettio di donzelle. Con un ramo fiorito di mandorlo appare Giulietta. Si gioca al torchio. Episodi orchestrali: l'organetto, le rondini, il tepore della primavera, il cinguettio di dolci voci. Ma ecco Tebaldo: ha accenti di tenerezza musicali prima, cupi e terrificanti dopo,

per dissuadere Giulietta dall'amore di Romeo. Ma la scena tragica passa e Giulietta e Romeo, ricongiunti, cantano con una tenerezza melica in dolce abbandono, un lirismo a linee pure e quasi ingenue, senza alcuna preziosità strumentale. Ma ecco ancora Tebaldo. S'incrociano le spade di Romeo e Tebaldo. Questi barcolla e stramazza a terra. La scena si popola. Un grido si leva dall'orchestra e dalla voce di Romeo: «Addio, Giulietta!»

Quadro 3.: a Mantova. Canto di "sagra", echi lontani, festosità musicale. Poi un cantastorie che, in una dolente melopea, racconta la morte di Giulietta. Romeo ascolta. La bufera è nell'anima di lui e solca sinistramente il cielo: l'orchestra urla la tempesta... A cavallo, Romeo volge verso la sua fanciulla morta. Il velario si chiude.

Un interludio: l'orchestra descrive la corsa a cavallo di Romeo verso Verona, l'ansia dell'infelice amante, l'angoscia, il terrore, la bufera.

Quadro ultimo: il sepolcro di Giulietta nel chiostro del convento. Romeo è dinanzi alla sua fanciulla. Canta e rimembra. Poi Giulietta si ridesta e geme a Romeo: «Anima mia», il grido della ormai spenta passione. Romeo, per aver bevuto il veleno, vaneggia e muore. Voci dal chiostro, il canto liturgico. Voci dalla strada, l'eco dei bei di della gaiezza e dell'amore. L'orchestra raccoglie e spande un'ultima eco dell'ormai morto amore. I due amanti, stretti per mano, giacciono immobili a terra illuminati dal sole.

Tale, in rapida sintesi, lo sguardo ad un tempo al libretto e alla partitura.

Che valore abbia questa musica considerata in sé stessa e rispetto alla produzione delle altre opere di Riccardo Zandonai, è esame da compiersi con libertà di giudizi, se pure qualche osservazione possa apparire un po' aspra. Ma un artista come l'autore di *Conchita* e di *Francesca* non può sottrarsi a quella saggia e onesta critica, se non a danno della sua personalità che ha ormai assunto forma e tono di individualità tanto spiccata nel mondo della musica.

Un fatto indiscutibile è questo: che nella *Giulietta* il musicista ha, rispetto alla precedente produzione, acquistato un più vivace e libero movimento nell'ideare e costruire la forma strumentale. Egli non appare più impigliato nelle tristaneggianti movenze wagneriane; ha posto alquanto da parte quel divisionismo della trama orchestrale e del contenuto ideologico. Lo strumentale, pure essendo ricco, magniloquente, ornato, prezioso, con tutte le sue varietà e la sua poliritmia, non è più denso sino a divenire rettorico, enfatico. Alla superanalisi del contenuto sinfonico è succeduta adesso una più saggia e logica concezione: quella di far parlare l'orchestra più che strumentalmente vocalmente. Non più rigido in certe determinate predilezioni ideologiche, egli si abbandona in *Giulietta* al canto, con una vocalità tutta italiana, se pur con eccessi di sonorità e con arbitrarie tessiture.

Ma detto ciò non credo che Zandonai, rispetto alla *Francesca* che è l'espressione più caratteristica della sua genialità, abbia compiuto un passo innanzi in fatto d'inventiva. L'artista, soprattutto per l'affinità che il libretto di *Giulietta* aveva con quello del d'Annunzio, del quale risente la amplificazione delle immagini e la preziosità della fraseologia, è parso come imprigionato, quasi stanco di uno sforzo già mirabilmente compiuto, se la ispirazione non gli fu prodiga di più ampi respiri e di musicalità nuova. Certo, la parte ornamentale dell'opera come le voci notturne, le cantilene, le stornellate, il canto del banditore, taluni tocchi strumentali, è quella che più merita di essere pregiata. Anzi, pare che in ciò Riccardo Zandonai abbia fatto suo l'aforisma di Hanslick secondo il quale la musica non può esprimere sentimenti se non nella loro forma più indeterminata e più astratta, perché essa è un puro giuoco di forme sonore; il suo bello è un bello essenzialmente musicale: un arabesco sonoro.

Ma un'opera di teatro non vive unicamente di arabesco sonoro. Occorre che a questo si accoppi un *pathos* che giochi sulla gamma delle sensazioni, che riproduca il senso della vita, che susciti quel tale brivido per cui l'amore e la morte di *Giulietta* esaltino, turbino, commuovano, destino cioè tutto un mondo di poesia e diano tocchi e figurazione a tutte le passioni di cui è capace il cuore, quando palpiti e comunque palpiti...

Considerate *Giulietta* nel complesso della sua concezione musicale: le caratteristiche forme poliritmiche, cioè, l'eloquio puro di quelle canore e le originali movenze di quelle armoniche, i cui vari timbri, attraverso i differenti strumenti, sono sempre genialmente amalgamati – trovano costantemente la loro scaturigine nel più alto senso estetico. La loro dinamica è infallibilmente improntata alla più austera aristocraticità. Così in *Giulietta* egli rispecchia la sua natura di immaginoso inesauribile cesellatore di forme sonore.

Ora, resta a vedere quale grado di espressività lirica e drammatica l'insigne compositore sia riuscito a raggiungere attraverso questi elementi e conseguentemente che grado di intensità emotiva essa possa dettare.

La espressività di Riccardo Zandonai in *Giulietta* scaturisce da un *pathos*, per così dire, sereno e indeterminato, senza che la forte passione lo prenda o lo turbi, senza quella facoltà, cioè, che produce la vampata capace di esaltare la fantasia. Il suo è un lirismo sempre terso, casto, castigato: in una parola, di natura classica, tale cioè che si presta più alla contemplazione della pura bellezza in sé che alla voluttà dei sensi e all'ebbrezza del cuore.

Così in *Giulietta* il duetto d'amore al primo atto è un succedersi d'immagini, pur con qualche richiamo alla melodia di *Francesca*, le quali risplendono di un chiarore che riflette un turbamento dell'animo ma non lo riscalda. Così il successivo duetto tra *Giulietta* e *Romeo* al secondo atto è tutto intessuto di una melodia quasi ingenua, dilettona ma non plasticamente concepita, che sappia insinuarsi in fondo al cuore. Sono voci di bellezza pura, ma lontana dai colpi della passione umana.

Ma non bisogna dimenticare che a dare carattere al primo quadro del terzo atto vi è una pagina, quella del "Lamento del Cantatore", che è un mesto nostalgico canto in cui la fantasia di Zandonai non è rimasta insensibile a quel melismo per cui rimangono grandi nella storia del melodramma e Bellini e Donizetti. Forse nuoce alla bellezza della scena la parte musicale che precede. Comunque, chi di tutta la musica di cui risuona questo nuovo spartito non riporterà nell'anima commossa il desolato canto del "Cantatore"?

Ma Riccardo Zandonai, da quel forte sinfonista qual egli è, non poteva non innamorarsi di un pezzo descrittivo – e balzò dalla sua fantasia l'"Interludio". Ma, pure riconoscendo l'abilità dello strumentatore, esso non ci pare che esprima, se non nella forma fonica, l'angoscia di *Romeo* in corsa verso il sepolcro di Giulietta. Plastico è il tema spiccatamente vigoroso ed espressivo; ma la prolissità non concorre ad accrescere vigore all'"Interludio".

Ed eccoci alla scena della tomba di Giulietta. È qui che Riccardo Zandonai ci è parso vittima di un errore di estetica. Ora è lì appunto che la tragedia esce dalla vita ed entra nel campo dell'arbitrario, in una di quelle atmosfere dove non si sa se più valga la parola o il silenzio. La situazione è tale da rendere perplesso pure il genio – e Bellini era un genio. Ora, che cosa è avvenuto? Dinanzi a *Giulietta* che sorge dal sepolcro, *Romeo* canta, canta, canta. La finzione scenica precipita in una finzione più concreta e più inattesa qual è quella di un uomo, demente qual è, che non sa a chi parla e dinanzi a cui non v'è che un'impressione da realizzare, e doveva essere il compianto, la morte nell'anima e nelle cose.

Riassunti così i pregi ed i difetti di quest'opera, noi vorremmo concludere con un voto: che Riccardo Zandonai si allontani definitivamente da un'epoca a cui il suo spirito e la sua speculazione intellettuale si sono largamente abbeverate.

La prova di ieri sera al *Costanzi* è stata comunque vittoriosa. Ne segnano la misura gli applausi, le acclamazioni imponenti che hanno salutato Zandonai, [alla] fine di ogni atto, alla ribalta.

LO SPETTACOLO - GL'INTERPRETI

Posto alla cronaca. Quante volte fu evocato alla ribalta il Maestro? Sette dopo il primo atto, cinque dopo il secondo e nove alla fine dell'opera.

Un successo, dunque, nonostante le legittime riserve della critica, pieno caloroso e incontrastato, cui contribuì la esecuzione che fu di quelle destinate a rimaner memorabili.

Gilda Dalla Rizza, la giovane cantatrice che si è ormai provata con così salda preparazione e con così geniale intuizione a dare i primi tocchi, a delineare gli aspetti, a rendere la individualità psicologica di tante creature meliche balzate dalla fantasia dei musicisti contemporanei in questi ultimi anni, conta nella sua sorridente istoria un'altra bella vittoria.

Bella nei suoi atteggiamenti di commossa femminilità, soave nei suoi accenti di accorata dolente poesia, drammatica nei suoi impeti canori – parve che di Giulietta ella rivivesse e comunicasse la sottile e pietosa tragedia. Nel duetto d'amore, là sul balcone, la sua voce si spande con la dolcezza di un'arpa eolia e nel secondo atto il suo canto in quel brano del *Sarò piccoletta* assume un tono di così fresca ingenuità e una tenerezza così ingenua da rendere mirabilmente la poesia nostalgica che la musica esprime. E nei gridi di terrore e di sbigottimento la voce trova la concitata vibrazione. E in tutte le fasi dell'ardua parte si insinua quella nota di cui ella conosce il segreto, e che è nota di poesia e d'amore, una nota indefinibile tanto essa ha

forza di suggestione e di fascino. Una nota che ritorna e appare sempre inattesa tanto è bella e pervasa da una forza interiore, da un'anima sensibile e pronta alla voce della commozione.

Il tenore Fleta ha, da parte sua, diviso con Gilda Dalla Rizza gli ambiti onori del trionfo. Ed il suo fu un trionfo autentico, il maggiore e più significativo conseguito dal giovane e già celebre tenore sulle scene del *Costanzi*.

Il suo canto assunse ieri sera una personalità così netta che non sarà possibile obliare la nobile fatica compiuta e realizzata con un saggio intelligente senso di arte. Voce maschia, timbrata, larga di respiro, bene accentata, piena di animazione. Ad ogni nota egli impresse un *accento*, alla figura di Romeo calcò una ben determinata individualità. E si levarono lucidi e squillanti gli acuti che una commossa sensibilità animava. Interprete e cantante si fusero in una linea sobria e aristocratica.

Il baritono Maugeri, per quanto avesse a lottare con una tessitura da porre a duro rischio qualsiasi voce, cantò con foga e con vibrato accentato.

La Ricci fu una *Isabella* piena di espressione melica; la Bertolasi signoreggiò nella scena del torchio con la sua bella vellutata voce: e cantarono con grazia la Rettore colla sua voce fresca e intonata, e la Donati con le morbide note da mezzo soprano.

Il tenore Nardi cantò il "lamento" del Cantatore con dolente espressività, e il tenore Palai non risparmiò la sua sicura e bella voce. Bene nelle rispettive parti il Fiore e il Pellegrino.

Diresse lo spettacolo con animoso slancio l'autore.

Non va dimenticato l'Ansaldo che realizzò la scena della tempesta con un gioco di luci indovinatissimo e presiedé con il consueto prestigio alla messa in scena.

All'inizio del secondo atto il pubblico, per rendere onore al Principe ereditario e alla Principessa Mafalda ch'erano nel palchetto di Corte, a proscenio, fu suonata la Marcia Reale tra un subisso di applausi.

×

42

A. Procida, "Giulietta e Romeo" di Riccardo Zandonai, «Il Mattino», 17-18.2.1922

L'ultima opera di Riccardo Zandonai, *Giulietta e Romeo*, rappresentata l'altra sera al Costanzi con vibrante successo di pubblico, ha suscitato così acceso dibattito da parte degli ammiratori come dei detrattori (e contro quali artisti non si son levati, in ogni tempo e in ogni luogo, avversari accaniti?) da consigliare non soltanto una indagine più scrupolosa e serena, esente da influenze di parte, ma un giudizio che, ispirandosi ai fondamentali concetti che guidano l'odierna arte musicale – inferma d'un male ignoto e pure così variamente definito da improvvisati dottori, ognuno dei quali vorrebbe imporre una speciale terapia che ne garantisca la guarigione – riveli il preciso valore artistico dell'opera e al tempo istesso ne fissi la forma ed il carattere, assegnandole il posto che ad essa compete.

Nel pettegolo campo della critica, in questi ultimi anni illuminato per fortuna da esteti coraggiosamente propugnatori di principi inflessibili, sinceramente professati, è il mal vezzo di seguire certe tendenze impostesi di sorpresa, non tenendo in esatto conto il carattere tradizionale dell'arte nostra e senza aver ben precisato la significazione e la meta delle correnti novatrici. Sicché da questa incertezza – così accentuatasi nel periodo di guerra – è nato un confusionismo di criteri critici che offusca quella necessaria atmosfera di serenità di giudizio onde l'arte dovrebbe specchiarsi; non solo, ma si è creato un tale perverso di coscienze da render possibili da una parte giudizi grottescamente cretini come quello espresso dal Malipiero intorno alla musica dell'Ottocento, e dall'altra continue inconcepibili critiche, dolorosamente perturbatrici, che finiscono per assumere talvolta aspetto e carattere di ingiustificabili transazioni.

Abbiamo premesso queste amare riflessioni a proposito della *Giulietta* perché la critica ha espresso i più disparati pareri, discutendo poco o affatto sul reale valore musicale dell'opera, ma non curandosi di porre su chiari e precisi principi il fondamentale problema del dramma musicale. Che cosa vuole essere e che cosa è la *Giulietta* in relazione ai melodrammi, ai drammi musicali e alle forme teatrali fin qui impostesi?

È necessario quindi caratterizzare *a priori* il tipo della veste musicale data dallo Zandonai al fantasma poetico che ha parlato al suo animo d'artista. Giova dunque rivolgere una rapida occhiata alle ultime forme sostanziali dell'opera in musica. Dalla quale si rileva come il semplice *melodramma* popolare nazionale – soltanto formalisticamente, oggi, arricchitosi delle conquiste della tecnica e irrobustitosi nella melodia strofica rivolta a render *liricamente* le passioni cieche e sfrenate dei protagonisti alla men peggio tracciati dal

librettista – sia oggi ancora la sola forma d'arte teatrale sentita dai musicisti italiani; e che il formidabile dramma wagneriano – immensa intuizione poetica universale del mondo – per la stessa poderosa originalità della sua concezione, non ha concesso che altri ricalcasse con fortuna le possenti sue orme, coloro che lo tentarono essendo miseramente naufragati. Resta ancora il dramma debussyano, il *metadramma*: astratta intuizione poetica della vita resa attraverso atmosfere musicali, stati d'animo evanescenti come sogni, fuor d'ogni *umanità*, al di là di ogni senso di universale concezione del mondo.

Ildebrando Pizzetti – che tentò con *Fedra* un dramma musicale italiano – arditamente e nobilmente fece osservare come l'attuale opera musicale nazionale non sia se non *espressione lirica* d'un soggetto drammatico. *Arie, recitativi, duetti*: soltanto espressioni liriche, che sono come stasi nell'azione drammatica e che esprimono, a tratti, i sentimenti dei personaggi. Ma dramma musicale – e in ciò si è d'accordo col Pizzetti – non vuole significare seguito di *momenti sentimentali* collegati esteriormente a mezzo di *recitativi* o declamati drammatici, ma continuità espressiva, non interrotta dalla *vita interiore* dei personaggi, la cui azione rappresentata non è se non la figurazione esteriore.

Le opere contemporanee sono ben lontane dal realizzare questo superiore intento; e anche si sono allontanate dalla tradizione nostra per la quale il melodramma è una collana di belle melodie, riboccanti di sentimento e di sincerità, ricamate con anima ingenua di cantore su drammatiche storie verseggiate.

Gli operisti odierni muovono con ansia irrefrenabile alla ricerca d'un *libretto* che offra loro situazioni pietose, effetti di contrasto, scene *a sorpresa*, rette su *ficelles* singolarmente assurde ove non siano affatto ingenui; e su questo canovaccio dàn sfogo a *duetti, romanze e scene d'assieme*, allo scopo di offrire al pubblico, così intensamente preso nel vortice della vita moderna, un onesto svago, eccitandone la lieve commozione sui casi offerti e *protagonisti* affatto borghesi d'una borghese storia sentimentale o d'un qualunque fosco 'atto di cronaca nera'. Ma l'autore è ben lungo dal *rivivere* musicalmente la interior vita dei personaggi da lui inscenati. Dipiù: la materia musicale adoprata è generalmente povera: povera l'armonia (anche quando vien definita *modernamente ricercata*), povero il respiro, povere le modulazioni, povero lo sviluppo, povero il contrappunto, povera l'*espressione* strumentale, pur apparendo l'orchestra – cui si conferisce solo una funzione coloritrice – in pieno assetto di guerra. L'opera contemporanea, insomma, è il prodotto artistico meglio rappresentativo della mediocre mentalità e della scarsa cultura odierna.

In questa atmosfera Riccardo Zandonai concepì la *Francesca*. E l'opera infuse un soffio nuovo nella nostra vita teatrale. Non già che egli abbia a riguardarsi come un novatore. Ma bisogna riconoscere all'arte di questo squisito artista il vanto d'aver risollevato il tono del nostro melodramma, conferendo una insolita linea d'arte intimamente e italianamente raffinata alla scena lirica invasa da avventurieri d'oltr'Alpe e d'oltre Oceano.

La sua è, quindi, opera eminentemente nobilitatrice. Dal poema dannunziano lo Zandonai distillò un *libretto* italiano di spirito e di linguaggio, tutto rorido di freschezza poetica. Ed a quelle scene diè una veste musicale lyricamente espressiva, aristocraticamente intuita e omogeneamente realizzata in nobili melodie, tutte pregne d'una sana ed espressiva *atmosfera musicale* che volle porre a sfondo della sua tragedia d'amore e di morte.

Atmosfera musicale e melodizzazione prettamente italiane, spoglie d'ogni impuro esotismo male assimilato. Tal che, pur differenziandosi totalmente dall'arte mascagnana – arte questa affatto popolaesca, finissima d'intuito, iperbolica, disuguale, ora grossolanamente espressiva ed ora squisitamente tornita pur senza artifici, ma sempre calda, impetuosa, vibrante nella schietta vena lirica onde l'anima dell'artista geniale tutta s'abbevera – l'opera di Zandonai ha in comune con quella di Pietro Mascagni la fonte: il melodramma italiano sei e ottocentesco.

Dopo la *Francesca* riconosciuta – e non prima di alcuni anni di perplessità – come l'opera più omogenea e poeticamente nobile che vantasse il nostro odierno teatro lirico, si attendeva con fervore affatto giustificato questa nuova fatica zandonaiana, che dava a *Francesca* la sua natural sorella, tutta pura nel verginale suo amore fatale. E l'ansia dell'attesa non ha deluso il pubblico, che con caloroso fervore ha novellamente dimostrato la sua gratitudine all'artista squisito che è forza fresca e vitale dell'arte nostra, né la critica che, pur con qualche riserva affatto specifica e all'infuori degli eterni scontenti i quali non saprebbero indicare quale dovrebbe esser la via da battere, han risaltato in Riccardo Zandonai un musicista delicatissimo, cui devesi riconoscere il merito d'aver rinvigorito e nobilitato il nostro melodramma.

Ed ora, non prima cioè di aver, se pure a grossi tratti, fissato il posto che occupa lo Zandonai tra i nostri operisti, passiamo a parlare della sua *Giulietta* tracciandone il carattere e analizzandone il contenuto musicale.

Affascinato dal periodo storico del trecento italiano e punto da un bisogno di affrontare le indistruttibili figure poste a simbolo dell'amore eterno, Riccardo Zandonai vide sorgersi naturalmente nell'animo accanto a quelle di Francesca le verginali sembianze di Giulietta. L'aver egli prescelto questa visione è sintomo della sua sincerità di artista. E non gliene si può conferire che lode.

Ancora: affidandosi al Rossato, egli ha inteso prescindere da ogni derivazione o deturpamento shakespeariano: la materia poetica del libretto è tratta dalla novellistica italiana del Da Porto. E il dramma vuol esser poesia: cantare il puro amore verginale dei due giovani amanti sbocciato pur tra gli orrori di una tossa guerra fratricida, per innalzare nei secoli il suo divino canto risorto dalle spoglie mortali che non ambirono se non alla eterna felicità, oltre la vita fallace. È questa la significazione poetica del dramma. Accanto a Paolo e Francesca gli amanti, arsi dalla febbre dei sensi e rossi di sangue fratricida, Giulietta e Romeo si abbeverano d'amore purissimo, fissandosi negli occhi luminosi. In qual grado e come il poeta abbia reso la visione è forse superfluo ora indagare: nonostante manchevolezze non lievi, i verso delicatissimi del Rossato offrono al musicista un adatto canovaccio. È questo che è necessario stabilire. Resta ora a vedere se la musica zandonaiana realizza, e come, il fantasma poetico.

Le scene iniziali rendono l'atmosfera ambientale: il fosco agguato notturno che reciprocamente si tendono Capuleti e Montecchi, implacabili nemici, è animato dall'aspro martellare di Tebaldo, il rude cugino della dolce Giulietta; è interrotto dalla festa in casa dei Capuleti; è reso più ansioso dalla spavalda canzone provocatrice urlata nella bettola dai famigli de' Montecchi che si stringono d'intorno una donna. E la zuffa, inevitabile, s'accende e divamperebbe più feroce malgrado le invocazioni di pace implorate da Romeo mascherato, se non s'annunziasse la scolta, a fugare gli odii col suo carico solenne funebre e fatale assieme.

Zandonai si appalesa, in questa *Giulietta*, un finissimo coloritore ambientale. E con queste prime scene crea l'atmosfera di sfondo sulla quale dovrà librarsi l'amore dei due giovani.

Il suo procedimento è noto: pochi brevissimi incisi ritmici a contrassegnare personaggi e sentimenti in contrasto. Concretatosi in *Conchita*, ha acquistata in *Francesca* maggior potenza, più sicuro vigore. Nella *Giulietta* la preoccupazione ambientale spesso sovrasta, forse eccede financo. Sì che queste prime scene coloristiche assumono singolare importanza nel dramma. Il declamato, le cadenze melodiche, l'apparente semplicità delle armonie, *espressive* elaborate nella loro successione cromatica, la particolare vivezza ritmica, il procedimento strumentale tendente al divisionismo, hanno sapore prettamente zandonaiano: ricordano l'aspro declamato di *Conchita* e la speciale atmosfera *coloritrice* così caratteristica nella *Francesca*.

La via deserta, i due amanti possono incontrarsi: Giulietta tutta trepida, alla veranda fiorita, e Romeo nella via silente, baciata dalla luna.

Il duetto s'inizia incerto: i *colori* sono delicatissimi ma la melodia vacilla, ricerca la sua via, sorretta e quasi come sospinta da un'orchestra incantevole di fascino. Occorre che Giulietta, timorosa, consigli l'amante ad allontanarsi e, vinta dalla fiamma purissima ond'arde l'anima sua, gridi al giovane: *Siete bello e mio! Tanto vi amo, da dimenticare di me e di voi, cuore mio dolce* – perché Romeo libri il suo canto alato: *No, così non mi lasciare*, e poi: *L'alba che infiora di sue rose il dì sarà pietosa...*

L'aria notturna vibra tutta del novo canto d'amore: alle invocazioni ardenti dell'amante, la fanciulla lancia giù la scala di seta: e le due bocche s'uniscono in un lungo, infinito bacio d'amore...

Le pagine che seguono sono assai nobilmente ispirate, rivelano la natura di un vero artista e sono quanto di più dolce abbia espresso la lirica zandonaiana. Non Giulietta e Romeo sono espressi nei soavi canti, ma la loro generica anima d'innamorati, in tutta la intima dolcezza dell'abbandono, in tutta la dolce tortura d'una oscura minaccia, in tutta l'inebriante volontà di eternarsi... Ma il respiro è breve: la melodia, sviluppantesi sempre più commossa, cede bruscamente: la parabola musicale si appalesa incompleta: l'alba, con il suo improvviso chiarore, toglie troppo presto al notturno incantamento i due amanti non abbastanza rapiti da dimenticare la realtà. Le voci fresche di un *coretto* femminile son come la rugiada che risveglia i fiori dalla stasi notturna. E – su d'un originalissimo *pedale* di celeste, quasi il bisbiglio della vita che si ridesta – i due amanti si distaccano, s'allontanano, dileguano...

Ci siamo dilungati nell'analizzare sommariamente questo duetto perché son qui i pregi maggiori della *Giulietta*.

Il second'atto non ci dice più di quanto ci abbia espresso il primo: la scena del gioco del torchio è squisita di fattura, soprattutto perché alla sua apparente freschezza mescola non so che sapore di triste presagio: essa offre un nuovo esempio, forse il più bello, della coloritura di sfondo così caratteristica dell'arte zandonaiana.

La scena seguente, fra Tebaldo e Giulietta, è aspra, tutta martellata su di una tessitura alta, sostenuta dal ritmo implacabile, segnato nei bassi, di cinque note tre delle quali poggiano sui *tempi forti*. Il procedimento è identico a quello usato nella prima scena del quarto atto della *Francesca*. Ma quale senso realistico e drammatico, in quella; quale vigore di accenti umani, quale plastica designazione di caratteri, quale colore ambientale!

La figura di Tebaldo è scialba: la sua rude violenza è voluta, non sentita; il suo declamato esasperante ma fiacco d'espressività psicologica. La disperata ribellione di Giulietta ad acconsentire è però resa con accenti umani. E la scena è avvivata d'un subito dallo scoppio della lotta lontana ma incruenta [?] fra Capuleti e Montecchi: le voci del coro, nell'acre armonia vocale, sentono la polvere e il ferro, così come le grida di battaglia al secondo atto della *Francesca*. L'effetto teatrale c'è: Tebaldo corre nella mischia: ucciderà il nemico mortale. Ma Romeo è lì, presso Giulietta. E le loro anime si accostano trepidanti.

In questo secondo duetto, breve e molle, dovrebbe compiutamente esprimersi il dramma d'amore. Gli accenti di Giulietta che anela fuggire lontano con l'uomo che ama quanto la sua vita fuori della cerchia mortale che soffoca il suo amore invincibile, sono delicatissimi, teneramente nobili, è vero. Ma il duetto termina proprio lì dove dovrebbe esprimersi con pienezza di volo: l'invocazione di Romeo: *Amor mio, lontan da qui*, che sembra voglia dar inizio a questo volo lirico, è invece tenuamente soffocata nella frase d'amore sospirata dai legni, e che ricade su sé stessa, come priva d'interno calore: e un morbidissimo accordo di *tredicesima* spegne la fiamma che avrebbe dovuto accendersi. Efficacissima è invece la fine dell'atto: l'incontro con Tebaldo, il *duello*, il sopraggiungere dei famigli, il passar della scolta col suo fatale canto funebre e solenne: la sicura coloritura ambientale tien luogo di espressività. E l'animo si agghiaccia, preso dal brivido mortale che attraversa la scena.

La prima parte dell'ultimo atto è breve. Alle leste scene popolaresche subentra il dramma: il *Cantatore*, reduce da Verona, inconsapevolmente reca a Romeo, in un canto scorato, la nuova della morte di Giulietta, mentre nella atmosfera s'annunzia lugubre la procella. Il contrasto drammatico è sobriamente efficace: il *Tra là là* del *Cantatore* ha un vago sapore verdiano che vivifica il dramma. Il canto è dei più soavi: una *nenia*, tutta soffusa di tenerezza e d'angoscia, che distilla un sentimento di morte. Non ugualmente efficace è il disperato dolore di Romeo. Ma Zandonai ha saputo dar tale rilievo espressivo alla coloritura ambientale, coi suoi foschi guizzi di procella vicina mentre discende la notte, da render meno sensibile la scialba espressione lirica del dolore di Romeo, riverberato attraverso l'*aria* ricantata dal *Cantatore*.

La realistica descrizione orchestrale della bufera, gravida di lampi accecanti, che scoppia mentre Romeo cavalca disperatamente verso la donna sua che egli crede morta, produce un innegabile effetto sul pubblico: il ritmo ossessivo dei cavalli che galoppo è espresso con impressionante onomatopeismo sinfonico, indicibilmente fragoroso: il tema col quale il giovane invoca l'amor suo - *Giulietta mia!* - ha scarso sviluppo: la frase d'amore s'ode invano negli archi, invano essa s'inerpica su nuove tonalità con faticoso procedimento cromatico: la intuizione dell'artista non riceve una compiuta realizzazione: è musica che non rivive umanamente l'angoscia senza nome dell'amante disperato che cavalca verso la morte.

L'ultimo duetto non assolve il suo compito. Qui - ancor più che nel second'atto - è da ricercare la pecca maggiore dell'opera. E faremo a tal proposito un'osservazione che ha valore fondamentale: l'amore di Giulietta e Romeo dovrebbe elevare sereno, al di sopra d'ogni orrore e d'ogni lotta, il suo grido di suprema ebbrezza: puro, incontaminato, eterno, indomabile esso arde in due anime candide per proclamare più forte la sua eternità nell'ora in cui l'esistenza terrena dei due giovani si dissolve. Ora, Riccardo Zandonai ha intuito sicuramente la magnificazione poetica del dramma. Ma nella realizzazione di questa visione è stato tradito. Il grido: *Benedette le lagrime e la sorte ch'eternamente m'hanno a te legata* giunge tardi, né vale a rendere l'intima essenza dell'inno all'amore e alla morte che eternerà nei secoli il sentimento d'amore di Giulietta e di Romeo, elevandolo a simbolo: né una diversa esteriorizzazione del grido - vale a dire la frase melodica - potrebbe conferire valore di umanità al dramma.

Ecco, in sintesi, i pregi e i difetti estetici dell'ultima opera musicale dello Zandonai. Il quale esce irrobustito dalla prova ardua, riaffermando la sua tempratura personalissima di artista agile, originale coloritore orchestrale, espressivo armonizzatore, delicatissimo poeta del canto, artefice essenzialmente latino che persegue una *sua* via e la percorre con nobile fierezza, con animo vigile e cuore commosso.

Il valore teatrale dell'opera – cosa assai ben diversa dal valore estetico – le assicura un lungo, trionfante cammino e il plauso convinto dei pubblici.

Si è accennato a qualche lungaggine, a qualche indugio pericoloso. L'autore finirà per emendare queste pecche non sostanziali, facilmente eliminabili. E *Giulietta*, dopo *Francesca* della quale si sente la sorella minore, strapperà per molti anni dolci lagrime alle ciglia di quanti han cuore sensibile e animo generoso.

×

43

La critica romana e la nuova opera di Zandonai, «Trentino» 17.2.1922

La critica romana, nei riguardi di *Giulietta e Romeo*, la nuova opera dello Zandonai rappresentata l'altra sera al Costanzi di Roma, non è così entusiastica come quella d'altre città che abbiamo riprodotto nel giornale di ieri. In compenso ci pare più profonda analizzatrice della nuova opera d'arte di cui anche, attraverso i pregi e i difetti, e stavolta non odiosi confronti, risalta più evidente il valore. Valore unanimemente ammesso, se anche non è unanimemente ammesso il capolavoro e se anche taluni addirittura ritengono *Giulietta e Romeo* inferiore a *Francesca da Rimini*.

E ora la parola alla critica:

Sulla *Tribuna* scrive Alberto Gasco: «Dopo il *Piccolo Marat*, l'avvento di *Giulietta e Romeo* ha una significazione anche più precisa: si determina nell'arte lirica nostra un orientamento impreveduto: per non essere divelti dal patrio suolo, i compositori teatrali vanno abbracciandosi al tronco valido del melodramma ottocentesco. Non c'è da far querele né meraviglie. Del resto, se ciò può servire ad arrestare la progressiva snazionalizzazione della nostra musica, dobbiamo anzi dichiararci soddisfatti. Restiamo in attesa della prossima messe italiana, che ci auguriamo sia tale da far sbiancare d'invidia i bagarini dei mercati musicali stranieri.

Non vorremmo, tuttavia, che le nostre parole traessero in inganno il lettore, rappresentandogli *Giulietta e Romeo* come una produzione vecchiotta, senza luci di ardimento.

Diciamo subito, per dissipare ogni equivoco, che la nuova partitura di Riccardo Zandonai ha bellezze formali di modernità incontestabile. Strumentazione elaborata, armonizzazione saporosa, contrasti vividi, aspri talora. Il maestro signoreggia la compagine orchestrale e se ne serve a meraviglia. A un suo cenno, si fa l'ombra più misteriosa: quando egli vuole, i cento strumenti, trattati con perizia estrema, si fondono in un urlo che scuote sino all'imo chi ascolta: se non si tratti di pingere un'alba, lo Zandonai dispensa colori argentini freschissimi e sfumature rosee e assolutamente paradisiache. Padronanza piena di tutti i mezzi tecnici, signorilità somma nell'usarne e magari nell'abusarne»,

M. Incagliati nel *Giornale d'Italia*: «Un fatto indiscutibile è questo: che nella *Giulietta* il musicista ha, rispetto alla precedente produzione, acquistato un più vivace e libero movimento nell'usare e costruire la forma strumentale. Egli non appare più impigliato nelle tristaneggianti movenze wagneriane; ha posto alquanto da parte quel decisionismo ideologico della trama orchestrale e del contenuto. Lo strumentale, pure essendo ricco, magniloquente, ornato, prezioso con tutte le sue varietà e la sua poliritmia, non è più denso sino a divenire rettorico, enfatico. Alla superanalisi del contenuto sinfonico è succeduta adesso una più saggia e logica concezione: quella di far parlare l'orchestra più che strumentalmente vocalmente. Non più rigido in certe determinate predilezioni ideologiche, egli si abbandona in *Giulietta* al canto, con una vocalità tutta italiana, se pur con eccessi di sonorità e con arbitrarie tessiture.

Ma, detto ciò, non credo che Zandonai, rispetto alla *Francesca*, che è l'espressione più caratteristica della sua genialità, abbia compiuto un passo innanzi in fatto d'inventiva».

L'Idea Nazionale reca un lungo articolo critico di R. Forges Davanzati da cui stralciamo un brano che, partendo dalla simpatia dimostrata allo Zandonai dal pubblico che l'altra sera affollava il Costanzi, ci pare riassuma le linee generali dell'opera d'arte per quanto si riferisce alla musica: «Questa simpatia non è stata, nella sala colma del Costanzi, raffreddata dalle immancabili preoccupazioni di un primo giudizio, che oramai per gli sforzi tenaci dell'impresa assicurante al massimo teatro della capitale le primizie più importanti, ha assunto una minacciosa solennità nazionale e pel teatro lirico mondiale. S'è mantenuta viva, anche quando

l'azione mancava o illanguidiva come nel secondo atto o nell'ultimo quadro. Il pubblico non ha abbandonato mai l'autore, anche quando l'autore sembrava abbandonasse lui, e non era, ch  Zandonai cerca tenacemente, con ostinatezza montanara, il senso teatrale, ma l'ispirazione abbandonava l'autore, lasciandolo alle prese con una passione semplice e vasta come quella di Giulietta e Romeo, e che pu  essere riempita e agitata soltanto da colme ondate di melodia. Il pubblico   stato fedele, grato quando alcuni episodi, come l'irrompere dei famigli e delle fanti dopo l'uccisione di Tebaldo, giungono opportuni a liberarlo dalla stanchezza, o come il quadro animato del piazzale di Mantova e l'arrivo del Cantastorie, gli danno riposo e conforto, e nel grido di Romeo gli danno quella commozione, sia pure fugace, che invano ha atteso dalla passione dei due amanti».

Adriano Belli parla di *Giulietta e Romeo* nel *Corriere d'Italia*. E scrive: «Sentendo *Giulietta e Romeo*, ripensavo ad uno studio di un valoroso e simpatico nostro collega, studio apparso parecchi anni or sono e nel quale si affermava - cosa allora un po' azzardata, ma oggi giustissima - che il futuro genio dell'opera italiana dovesse essere colui che potesse riunire in s  le qualit  di melodista e di sinfonista.

L'opera italiana ha portato all'apogeo l'arte del canto con tutta la sua forza espressiva, ma ha difettato di quella sinfonia che   il riflesso della mistica vita interiore. Il genio dell'opera ventura dunque - secondo lo scrittore - avrebbe dovuto essere un cantore per istinto, ma un cantore appassionato, e insieme un sinfonista per destino, ma un sinfonista alato incantatore con la malia dei suoni. E fondendo queste due qualit  avrebbe potuto cos  creare l'opera di bellezza, l'opera d'arte per se stesso armoniosa di musica e di poesia, esaltandosi nell'estasi, cantando, sinfonizzando la sua e la nostra anima.

A queste parole profetiche pensavo ieri sera ascoltando la smagliante sinfonia orchestrale di *Giulietta* e il suo canto intimo, profondo, non a larghe linee ma sempre aristocratico e convincente per chi penetri in questa speciale atmosfera canora.

Il futuro genio preconizzato dal collega molti anni fa   sorto con Riccardo Zandonai?   forse questa *Giulietta* un capolavoro? Non ancora, ma certo soltanto da siffatte tempre di artisti possono sorgere i capolavori».

L'*Epoca* scrive: «Troviamo nella nuova opera molte delle virt  che assicurano ammirazione e rispetto a un musicista, ma da Zandonai attenderemo questa volta, all'infuori e al di sopra di ogni preziosit  stilistica e decorativa, il canto dell'infinito amore e il canto dell'infinito dolore che accomuna nella morte gli eroe della leggenda trecentesca, e questo canto abbiamo atteso invano».

Il Mondo dice che la musica di *Giulietta e Romeo* «ondeggia tra due tendenze: quella di esprimersi in un recitativo sempre aderente al libretto e quella di effondersi nella melodia secondo gli schemi del vecchio melodramma senza superare il dilemma tra le due tendenze, dilemma che si pu  soltanto porre in un musicista vero e nel cui ingegno si abbia fede assoluta».

IL SUCCESSO RICONFERMATO ALLA SECONDA RAPPRESENTAZIONE

(n) Stasera dinanzi a un foltissimo pubblico si   data al Costanzi la seconda rappresentazione della nuova opera *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai. Il successo della prima sera   stato pienamente confermato. Il lavoro, eseguito sempre con maggiore interesse, ebbe un applauso a scena aperta durante il primo atto, dopo il duetto al balcone: Al calar della sera [?].

Autore e librettista furono poi sette volte chiamati alla ribalta.

Anche durante il secondo atto   continuata la grande attenzione del pubblico e alla fine autore e artisti vennero chiamati tre volte alla ribalta.

Il terzo atto si chiuse tra grandi acclamazioni e chiamate al maestro.

×

44

Zandonai ci ha dato il suo capolavoro? (A proposito di Giulietta e Romeo), «Trentino», 18.2.1922

Tutti i giornali parlano ampiamente della prima rappresentazione della nuova opera di Riccardo Zandonai, *Giulietta e Romeo*, rappresentazione data l'altra sera al Costanzi di Roma.

Gaianus scrive nell'AVVENIRE D'ITALIA: «La nuova opera di Zandonai mi ha fatta quest'impressione: Mi pare cioè l'opera più completa di Zandonai; quella nella quale ci sono tutte le sue perfezioni: dall'abilità matura all'esperienza matura alla tecnica matura, alla cerebralità matura, alla sensibilità matura.....
Io penso che la *Giulietta* di Zandonai musicalmente è una conferma della musicalità teatrale di Zandonai, l'operista che va conquistando un posto di celebrità nel mondo; l'operista che cammina felicemente e prosperosamente per la sua strada».

Il CORRIERE DELLA SERA commenta: «Con *Giulietta e Romeo* Riccardo Zandonai raffina in modo definitivo le sue qualità di operista: qualità che non sono soltanto l'estro musicale e la sapienza tecnica che egli pur possiede in grado eminente.

L'operista, secondo la tradizione italiana, avendo un sicuro senso del teatro e mirando alla conquista del gran pubblico, sa sottomettere alle esigenze teatrali l'estro, la tecnica, le teorie estetiche, i preconcetti dottrinari.

Al maestro Zandonai, negli ultimi anni, è già accaduto di vedere questo pubblico pervenire lentamente, e poi in folla, sino a lui per un'opera – la *Francesca* dannunziana – in cui ben poche concessioni egli faceva e che era tutta piena della sua densa musicalità. In *Giulietta e Romeo* – dove con l'usata maestria egli maneggia gli effetti – la sua musicalità s'è come sciolta e chiarificata: l'estro melodico vi si snoda dai ceppi di quella perenne sinfonia orchestrale, caratteristica delle sue opere, e si abbandona facile, calda, appassionata al cantabile; e la sinfonia orchestrale, che tuttavia non abbandona il campo, si fa discreta, limpida, leggera, trasparente, pronta però a riprender dominio nelle più potenti espressioni del dramma.

A una semplificazione dello stile – che significa equilibrio e maturità dell'ingegno e che non è soltanto il risultato d'una ricerca tecnica – ha condotto la natura stessa del soggetto della musica, con la semplicità dei sentimenti e degli stessi stati psicologici dei personaggi. L'amore di Giulietta e Romeo non è quello di Paolo e Francesca in D'Annunzio: è invece un sentimento scevro dall'ambascia colpevole e dalla sensualità irresistibile».

E l'ITALIA: «Non esitiamo a dire che, malgrado qualche difetto di proporzione, facilmente riducibile, lo Zandonai ha scritto con questa opera il suo più pregevole lavoro. Mantenendo agilità e freschezza di ritmi in tutta la parte che diremmo decorativa, e cioè quella in cui gli elementi creatori di ambiente hanno il loro gioco: episodi di lotta, tramestio di folle, cicaleccio di donzelle, e facendo pungente la nota di ferocia come già aveva dato esempio scrivendo la parte di Malatestino nell'opera fortunata che precedette a questa, ha saputo elevare la sua ispirazione ad alte vette nella parte dolorosa: tutto il duetto del secondo atto e segnatamente a partire dal punto in cui Giulietta offre a Romeo di fuggire colle tenere parole: *Sarò piccioletta come l'ombra di un fiore*, tutto lo stupendo episodio in cui il cantatore, intonando il suo canto triste al metro e alla modulazione dei *lamenti* dei trovatori, narra nel suo dialetto, la dolorosa novella della morte di Giulietta e dopo il pittoresco intermezzo descrittivo dell'ansioso galoppare di Romeo verso Verona, l'accorto richiamo dell'amante in cospetto dell'insepolta, via via per le pagine del duetto in cui si alternano le dolci frasi della ridestata al vaneggiamento dell'amante che muore, sono una bella serie di scene che mettono senz'altro la *Giulietta e Romeo* all'avanguardia delle opere moderne e permettono di ritenere lo Zandonai araldo della rinnovata arte nostra: egli soprattutto ha trovato la via che parla al cuore, e se nel suo discorso ancora si avvertono talora risonanze di altre voci e di precedenti suoi stessi modi di dire, possiamo con fiducia attendere che nell'ambito del dramma musicale (non della commedia musicale dopo quell'infelice tentativo della *Via della finestra* che preferiamo dimenticare) lo Zandonai sempre più si affermi come forte musicista».

Il SECOLO invece è del parere che al capolavoro non si sia ancor giunti, e però ha parole di gran lode per il nuovo lavoro del maestro trentino: «In quest'opera più che in ogni altra l'estro gli è stato amico generoso e cordiale: si da condurlo a risultati mirabili senza apparente fatica. Certo, Giulietta attende il capolavoro, ma basta da sola ad assicurare al suo autore la grande cittadinanza nel regno della più pura fama. L'opera di genio e di ingegno, a volte violenta e cruda, a volte elegiaca e soave, ti prende subito nella sua atmosfera e ti tiene fino all'ultimo squillo, tanta onda di musica schietta, nativa, è stata contenuta e polita coll'abituale garbo signorile; e sono rari gli esempi di strumentazione condotta con così buon gusto».

Uno dei giudizi più severi, giudizio pur non scevro da encomii, lo dà la PERSEVERANZA: «In linea generale noi pensiamo che in *Giulietta e Romeo* il maestro non ha legittimate tutte le aspettative. Invano per tre atti

abbiamo atteso che il grido di amore dei due giovani prorompesse in una di quelle frasi musicali avvincenti e commoventi con cui i nostri grandi musicisti del secolo scorso seppero interpretare e rendere le più sublimi e le più travolgenti passioni; pur avendo il musicista seminato in ogni scena gioielli di fresca melodia italiana. Parvero pagine fresche e spontanee quelle che descrivono l'ingenuo giuoco del torchio e quella accortamente dolente del racconto del cantore. Qui abbiamo ritrovato il musicista italiano che sa comporre con maestria del sinfonista il pezzo a melodia chiusa che ha sempre un fascino sicuro sulle folle. Purtroppo nel duetto finale in cui a sua attenuante ricordiamo che anche il Bellini fu impari al compito altissimo, invano aspetteremmo dai due innamorati la parola conclusiva e italianamente ispirata che in felice sintesi raccogliesse il lirismo prorompente di due cuori innamorati».

Vedremo domani che cosa dicono i giornali di Roma. Comunque, anche se non ci fosse il capolavoro, un successo, anzi un successone che, oltre far onore al maestro consola la nostra anima di compaesani dello stesso.

×

45

Giulietta e Romeo al Teatro Costanzi, «Il Giornale d'Italia», 16.2.1922

Un teatro magnifico per la prima della *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai. Tornammo iersera al tempo in cui un'opera nuova destava così intensa curiosità e così vivo interesse da rendere possibile giustificare in teatro "partiti" pro o contro l'autore. Ma le vicende di *Giulietta e Romeo* per la sua stessa natura fatta di ingenuità e di poesia si svolsero in una pace serena, salvo alla fine un tentativo di pugilato in loggione.

Quali siano i pregi e quali i difetti e come l'ultima scena, quella del sepolcro di Giulietta, non sia stata colta e realizzata dalla fantasia del musicista e che fu dal librettista Arturo Rossato svolta in un vano e prolisso avvicinarsi di parole e di immagini - diremo stasera.

Poche note di cronaca varranno a segnalare l'ambita vittoria conseguita dal musicista illustre. Dei tre atti il primo fu coronato da una entusiastica acclamazione che si rinnovò ripetutamente ad ogni evocazione alla ribalta dell'autore. Il primo atto è quello nel quale signoreggia il duetto d'amore che ha potenza di suggestione, così come nella prima parte è da segnalare la zuffa tra i Capuleti e i Montecchi caratteristicamente disegnata vocalmente e strumentalmente con una sonorità che non è vuota né enfatica ma piena di musicalità - e son da tenere in pregio tocchi di colori bene appropriati all'ambiente; la Mascherata, musichetta da ballo, voci notturne, cantilene, stornellate.

Zandonai appare cinque volte al proscenio prima con gl'interpreti, poi da solo.

Il secondo atto si distingue per un duetto tra Giulietta e Romeo in cui la vena limpida del musicista scorre con grazia quasi fanciullesca e per il grido angoscioso di Romeo dopo l'uccisione di Tebaldo. Il velario si chiude e la sala prorompe in un caloroso applauso. Il Maestro ha tre chiamate.

Il primo quadro del terzo atto risuona tutto della melopea del Cantatore - la pagina ispirata che pubblicammo l'altra sera sul «Giornale d'Italia». E poiché l'interludio non consente pausa, la tragedia va oltre. E siamo al quadro ultimo, del quale parleremo a lungo stasera. Alla fine Zandonai è evocato alla ribalta otto volte.

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

Una nota che ritorna e appare sempre inattesa, tanto è bella e pervasa da una forza interiore, da un'anima sensibile e pronta alla voce della commozione.

Il tenore Fleta ha da parte sua diviso con Gilda Dalla Rizza gli ambiti onori del trionfo. Ed il suo fu un trionfo autentico, il maggiore e più significativo conseguito dal giovane e già celebre tenore sulle scene del Costanzi. Il suo canto assunse ieri sera una personalità così netta che non sarà possibile obliare la nobile fatica compiuta e realizzata con un saggio, intelligente senso d'arte. Voce maschia, timbrata, larga di respiro, bene accentata, piena di animazione. Ad ogni nota egli impresso un accento, alla figura di Romeo calcò una ben determinata individualità. E si levarono lucidi e squillanti gli acuti che una commossa sensibilità animava.

Il baritono Maugeri, per quanto avesse a lottare con una tessitura da porre a duro rischio qualsiasi voce, cantò con foga e con vibrato accento.

La Ricci fu una Isabella piena di espressione melica; la Bertolasi signoreggiò nella scena del torchio con la sua bella vellutata voce, e cantarono con grazia la Rettore colla sua voce fresca e intonata e la Donati con le morbide note di mezzo soprano.

Il tenore Nardi cantò il «lamento» del Cantatore con dolente espressività, e il tenore Palai non risparmiò la sua sicura e bella voce. Bene nelle rispettive brevi parti il Fiore e il Pellegrino,

Non va dimenticato l'Ansaldo che realizzò la scena della tempesta con un gioco di luci indovinatissimo e presiedé con il consueto prestigio alla messa in scena.

Diresse lo spettacolo con animoso slancio l'autore.

Domani replica di *Giulietta e Romeo*.

LA SALA

Sala magnifica. Teatro gremito in ogni ordine di posti – dalla platea ove alle solite poltrone erano state aggiunte alcune sedie – all'anfiteatro, che ieri sera [era occupato da] un folto [numero] elegantissime signore e signorine.

Nel palco di corte, S.A.R. il Principe Umberto con la principessa Mafalda e l'ammiraglio Bonaldi: in omaggio ai principi, prima del secondo atto fu chiesto a gran voce l'Inno reale che venne entusiasticamente applaudito. Nei palchi e nelle poltrone vedemmo: principessa Colonna di Stigliano, principessa e principe Giovanelli, principessa Aldobrandini, marchesa di Bagno, contessa Ciriani, contessa Giannotti, contessa Bruschi Falgari e figlia, duchessa di Castoria, donna Giacinta Del Drago, contessa Antonelli, marchesa Spinola, contessa Lovatelli, duchessa Torranova, contessa Serristori, madame Podestà e signorine, donna Franca Florio, Lyda Borelli, duchessa Lante, madama Finocchiaro Aprile, contessa di San Martino, principessa Boncompagni, contessa Teodoli, donna Osnella Fieschi Rovescieri, marchesa Capranica del Grillo, contessa Vnnicelli [*sic*], signora Viglianti, signora Scaloia, signora Grazioli, on. Bonomi, Rosadi, Corbino, Ciraolo, on. duca di Terranova, on. Finocchiaro Aprile, on. Sardi, on. barone Compagna, on. conte Fieschi Ravaschieri, principe Odescalchi, conte Grillo, duca Sforza Cesarini, principe Lancellotti, conte Suardi, on. Enrico Ferri.

Fra i critici venuti di fuori: Saverio Prodida, *Gaianus*, G.M. Gatti, Bastianelli, Tony Prodida. E ancora il maestro Pedrollo, il maestro Sturani.

×

46

Gli spettacoli al Costanzi. L'ultima di "Giulietta e Romeo", «Il Piccolo», 27-28.2.1922

L'ultima definitiva rappresentazione di *Giulietta e Romeo* di Zandonai avrà luogo al Costanzi domani sera, martedì, a prezzi popolari secondo il Concordato col Comune. Purtroppo, le recite della nuovissima e applauditissima opera, che il pubblico romano ha ormai consacrata al successo, sono al loro termine per la partenza del tenore Fleta, di cui domani sera perciò avrà luogo la sera d'addio, e per gli impegni degli altri interpreti e dello stesso autore e direttore.

Sabato sera assisteva da un palco di seconda fila Giacomo Puccini, che seguì col più vivo interessamento l'intero spettacolo. L'illustre maestro, vanto del teatro italiano, volle in uno degli intervalli recarsi a complimentare Riccardo Zandonai, che dell'opera italiana ha saputo con forza giovanile raccogliere la gloriosa tradizione. Ma la conversazione fra i due operisti, che hanno in comune la passione per la caccia, volse presto, con non minore interesse degli astanti, all'arte cinegetica, e non fu facile farli ritornare in sala per la prosecuzione dello spettacolo.

×