

SEZIONE 6

APPENDICE (183-185)

183

Giorgio Barini, *Giulietta e Romeo - Tragedia lirica di Riccardo Zandonai*, «Nuova antologia» LVII/1199, 1.3.1922

Non so bene se l'idea sia stata suggerita da Riccardo Zandonai ad Arturo Rossato, o se vi abbia questi pensato, o altri l'abbia consigliato: ad ogni modo, avere attinto gli elementi di un libretto sulla tragedia d'amore di *Giulietta e Romeo* direttamente dalla novella di Luigi da Porto rielaborata poi dal Bandello, facendo astrazione dalla mirabile opera di Guglielmo Shakespeare, era idea buona: se non altro dava modo di evitare i raffronti immediati con i molti spartiti ispirati dalla trama scenica shakespeariana; e in questi la geniale ricchezza dell'originale è fatalmente alterata e distrutta nel necessario schematismo del melodramma, per cui devesi rinunciare a molti personaggi ed episodi caratteristici, cosicché appare monco e insufficiente il disegno drammatico e lo svolgimento scenico del libretto per chiunque abbia presente il testo dello Shakespeare. Ma se il libretto del Rossato merita questa lode, ciò non significa che possa dirsi un buon lavoro: tutt'altro; e questo non soltanto perché la stupenda creazione del grande poeta inglese ha valore definitivo e non possiamo quindi facilmente sentirci soddisfatti da una differente stesura, ma anche perché manca di intima efficacia e non presenta organismo saldo e sano. Scomparsi i personaggi principali e secondari della tragedia, essendo assommati nel solo Tebaldo tutti i Capuleti (sono restati i nomi, non le vive persone di Gregorio e di Sansone), e in un solo Montecchio l'intero parentado di Romeo; eliminate figure notevoli come frate Lorenzo, la ineffabile nutrice, Benvolio, il vivace Mercutio, i genitori di Giulietta, il padre di Romeo; troviamo invece nuovi personaggi come Isabella fante di Giulietta, un Cantatore, un banditore, un Bernabò padrone di scuderia: tipi incolori che male sostituiscono gli scomparsi, animati dal genio possente dello Shakespeare.

Anche l'amorosa passione dei due giovani, così ricca di ardente e sana sensualità, assume un carattere ibrido, tra inamidato e convenzionale, di un sentimentalismo borghese, quasi da oleografia. Pare che il librettista abbia ceduto a quel superficiale simbolismo di maniera che considera emblema di castità le colombe, mentre quelle graziose bestiole hanno tendenze ben differenti. E tutto quell'animato mondo, riboccante di vitalità, di altissima poesia, di audacie per cui si è scandalizzato qualche pudibondo critico tedesco o scandinavo, incapace di sentire e apprezzare la sincerità scevra da ipocrisie che l'antichità classica ha tramandato allo spirito italico, si è dileguato per cedere il posto ad un villanissimo, bestiale individuo che nemmeno ha la scusa di esser geloso (infatti Tebaldo si compiace di annunziare alla cugina che essa dovrà sposare un conte di Lodrone); e ad uno sciame di fanciulle incolori che giocano al torchio, giuoco insipido e scimunito quanto mai; e tutti parlano un linguaggio che vuol essere arcaico ed è soltanto artificioso.

Il primo atto si svolge in una piazzetta in Verona; vi sono due osterie: in una si adunano i Capuleti, nell'altra i Montecchi. Tebaldo incita i primi a stare in guardia e si allontana con un gruppo di maschere che si recano al palazzo dei Capuleti, in cui si danza; i Montecchi cantano in coro una canzone alquanto sguaiata ed escono dall'osteria con una donna, che va proprio a passare sotto il naso dei Capuleti, tanto per dar pretesto ad una rissa fra i due gruppi. Mentre la zuffa è impegnata e tumultuosa, un uomo mascherato interviene e ferma tutti, dominando semplicemente quel putiferio con la voce; ma ecco Tebaldo, sempre inferocito, a rinfocolare le ire, calmate questa volta dall'annuncio che giunge la scolta: e tutti fuggono a gambe levate. Resta solo Romeo (è il mascherato); Giulietta si affaccia al balcone: scena d'amore: scalata di Romeo alla finestra, per discendere presto (è vicina l'alba) dopo interruzione per il passaggio delle maschere essendo finita la festa: raggio di luna e coretto interno; Romeo allontanandosi manda un bacio a Giulietta, investita da un raggio del sole nascente.

Il secondo atto è nel cortile del palazzo dei Capuleti: Giulietta e le fanti giuocano al torchio e pare si divertano un mondo: beate loro! Ma ecco Tebaldo, il quale, con la solita intonazione d'uomo gratuitamente maleducato, dice a Giulietta (dopo allontanate le fanti) una massa di male parole, annunziandole il maritaggio combinato dal padre di lei per il giorno seguente: Giulietta protesta e svela aver giurato fede di sposa a Romeo. Una fiera zuffa fra Capuleti e Montecchi, che si svolge dietro le quinte, obbliga ad allontanarsi Tebaldo, che ritiene potere abbattere Romeo. Ma questi è nelle stanze di Giulietta: essa lo fa venire in cortile (imprudente! perché non andar lei in casa?) per dirgli che è disposta a fuggire con lui: ma torna d'improvviso con la spada in pugno Tebaldo, che ha sorpreso Isabella mentre faceva la guardia (non molto bene, a quel che pare) agli sposi amanti: solite insolenze villane, finché Romeo perde la pazienza, snuda la spada: i due si battono e Tebaldo cade. Invasione di Capuleti, che portano via il cadavere,

imprecando contro l'uccisore, che è lì ma nessuno lo vede. Partiti tutti, Isabella suggerisce a Giulietta il narcotico che la farà credere morta e le permetterà di fuggire con Romeo.

La prima parte del terzo atto è a Mantova, mentre l'avvicinarsi di un temporale fa allontanare la folla raccolta per una Sagra: giunge un cantore, il quale canta un lamento, allora appreso dai suoi colleghi di Verona, in morte di Giulietta. Romeo, che è in attesa del ritorno di un famiglia con novelle da Verona, getta un grido terribile, afferra il cantore e vuole da lui più complete notizie; e gli fa ripetere il canto di morte. Ecco anche il famiglia a rinarrare la fine della fanciulla: Romeo chiede il suo cavallo, balza in sella e cavalca in furia verso Verona, mentre la bufera imperversa. Si riapre il velario, quando il temporale si placa: appare il chiostro del convento ove è la cappella dei Capuleti: in essa, distesa sopra un'arca, Giulietta, che par morta. Romeo esprime tutto il suo amore, tutto il suo strazio: chiama a gran voce l'adorata sposa e ingoia il veleno che deve unirlo a lei nella morte: ed ecco il risveglio della fanciulla, la quale si slancia verso il suo amore, fremente, gioiosa. Ma il veleno compie l'opera sua, lentamente sì ma irrimediabilmente: suonano campane, si levano canti religiosi dal chiostro, canti d'amore dalla via, mentre Romeo seguita a sentire gli effetti del veleno; Giulietta esprime la sua disperazione, presa da un delirio pio, e Romeo continua a soffrire e contorcersi; ancora si riodono le voci dal chiostro e dalla strada, finché Romeo riesce a morire; Giulietta lo imita, colta da misterioso malore: e cala la tela.

Se il libretto di *Giulietta e Romeo* non è gran cosa, ha però in sé ben chiari i due fondamentali elementi drammatici e sentimentali il cui contrasto ha attirato sopra tutto l'attenzione dei molti musicisti che hanno voluto trattare questo soggetto, scorgendovi viva fonte di espressività intima ed esterna, di lirismo e di teatralità: l'odio accanito delle due famiglie rivali – l'amore ardente dei due giovani che alle due famiglie appartengono. Non è mio compito indagare quale sarebbe stato il mezzo migliore per determinare musicalmente tale contrasto: né penso sarebbe stato consigliabile per un musicista italiano porsi nelle strettoie di un sistema che potrebbe apparire atto a riprodurre materialmente, plasticamente la lotta affannosa delle due opposte tendenze: il sistema strettamente tematico wagneriano; piuttosto poteva pensarsi ai ricorsi melodici di tipo italiano quali usò con tanta efficacia Giuseppe Verdi. Però Riccardo Zandonai non ha delineato con tutta la desiderabile forza significativa il contrasto profondo che anima la passionale vicenda degli amanti di Verona: sembra che il fecondo maestro, sicuro di sé per la sua meravigliosa padronanza di ogni mezzo di espressione sonora, per la facilità prodigiosa della sua penna, abbia affrontato quasi d'improvviso il lavoro di elaborazione musicale, seguendo e commentando il libretto dal principio alla fine, sotto l'immediato impulso delle singole posizioni, delle successive manifestazioni di pensiero, di sentimento, di azione: sembra non abbia accolto in sé, prima di porsi al lavoro, ed evocato sinteticamente le energie vitali, fondamentali del dramma, immaginando, creando nuclei centrali cui far capo e da cui irradiare ogni attività sentimentale e scenica.

Si può obiettare che le violente espressioni di Tebaldo sono sottolineate da un rapido tratto ritmico (una terzina discendente per semitoni), che riappare in altri momenti, quasi debba rappresentare il substrato dell'odio tra Capuleti e Montecchi: ma non ha davvero la consistenza e la forza significativa necessaria per assumere siffatto carattere; e ancor meno ha sensibile valore qualche disegno ritmico che appare e riappare nelle scene d'amore; né può assurgere alla efficacia di un simbolo: e di simbolo di così grande passione. Seguendo lo svolgimento dello spartito, si può meglio scorgere la mancanza di essenziali punti d'appoggio sui quali impennare l'opera d'arte perché raggiunga organicità perfetta; di temi eloquenti e fecondi da cui possano scaturire fremiti di vita.

Le prime scene del primo atto non mancano di animazione: tuttavia non può dirsi che la musica che giunge dal palazzo mentre fervono le danze abbia festosità o brio; né che abbiano giocondità i vocalizzi delle maschere che traversano la piazza. Indovinata è invece la canzone intonata nell'osteria dei Montecchi, canzone caratteristica nella voluta sua volgarità; animata è la scena della baruffa; ben sentito il contrasto fra Romeo invocante pace e Tebaldo rabbioso; dopo il passaggio, piuttosto funebre, della scolta, si svolge largamente il dialogo amoroso tra Giulietta e Romeo: la musica procede per episodi delicati, elegantemente svolti, molto melodici: non vi sono gli slanci materati di amoroso lirismo, non gli scatti passionalmente trascinati che di momento in momento si attendono e sperano, quale l'amore fervido dei due giovani sembra promettere: la scena offre spunti notevoli, che non giungono però a destare vera commozione nel nostro animo, benché ne sia innegabile la nobile espressione: in fine buon effetto delle voci lontane che intonano uno stornello, effetto cui nello spartito si ricorre con qualche insistenza, fino a sembrare una ricercatezza romanticamente manierata.

Il secondo atto si apre con una scena primaverile, in cui il gaio sciame femminile che circonda Giulietta svolge il giuoco del torchio, giuoco che sembra diverta molto quelle brave figliuole, ma non interessa

eccessivamente lo spettatore, e che si prolunga alquanto, con un commento musicale spezzato un po' affannosamente; sembra che nemmeno il musicista sia profondamente convinto del vero significato e della portata di questo giuoco; è rimasto freddo e fredda è la sua musica. La brutalità urtante di Tebaldo, nella sua scena (o scenata) con Giulietta, si esplica con accenti musicali sonori, fragorosi più che robusti: e il solo episodio in cui un senso di dolcezza si diffonde, nel ricordare che egli fa del tempo della fanciullezza vissuto con la cugina, si espande in un sentimentalismo alquanto superficiale, come se si trovassero a disagio certe espressioni gentili in una bocca usa soltanto a sgarbate violenze. Ed ecco l'eco di una nuova baruffa: una breve scena sentimentale tra i due amanti; un dialogo a contrasto, che richiama alla mente quello del primo atto, pure tra Romeo e Tebaldo; il duello; la partenza di Romeo e l'accento al narcotico che farà apparir morta Giulietta. L'atto è scenicamente movimentato, più del precedente; e i brevi periodi di stasi valgono a dar risalto alla agitazione degli altri episodi. Nel complesso però il secondo atto appare musicalmente più debole del primo sotto l'aspetto dell'invenzione, sebbene i colori orchestrali siano vivaci e densi.

Nel terzo atto, dopo la scena corale, spezzata da brevi episodi, sorge il lamento del Cantatore per la morte di Giulietta: canto semplice, spontaneo, commovente: melodia di carattere vagamente popolare, affettuosa, significativa, che si riode ben volentieri per rinnovare una sensazione gentile ed eloquente. Ed ecco l'intermezzo sinfonico: Romeo balza sul cavallo e corre a Verona mentre infuria la bufera: pagina orchestrale robusta e irruente, anche se dia l'impressione del procedere un po' pesante di un plotone di cavalleria anziché di due soli cavalieri, tanto è fragorosa e densa. La mente non può a meno di ricordare la meravigliosa corsa all'abisso nella *Dannazione* del Berlioz, che produce così profonda impressione con tanta semplicità di mezzi. La cavalcata dello Zandonai si inizia con tale intensità sonora da non potere, procedendo, acquistarne di più: e allora sembra quasi vada perdendo vigore: le voci che chiamano dolorosamente Giulietta sono troppo umane nella realizzazione musicale e non possiamo considerarle, come vorrebbe il librettista, voci del cuore di Romeo, del vento, del tuono; non «la tempesta, il cielo e la terra, gridano il nome disperato», ma una moltitudine che esclama «Giulietta mia» al pari di Romeo, con non lieve strazio della buona reputazione di quella poveretta: l'anima inferocita di Tebaldo pare abbia immaginato simile offesa. Al turbinio della tempestosa cavalcata segue la malinconia accorata del chiostrò funereo: il lamento di Romeo, il risveglio di Giulietta, lo strazio della duplice morte. E qui il musicista ha voluto carezzosamente plasmare i palpiti dei due cuori amorosi, ha voluto lumeggiare i pensieri delle due menti straziate, avvolgere in un velo d'oro le due anime che amore terrà unite in eterno: e si è indugiato nella ricerca di espressioni dolorosamente flessibili, in cui si uniscano in un indissolubile nodo amore e morte. Ma non ha trovato il grido sublime, degno dell'alta tragedia; non il fremito profondo che squassa i due esseri travolti da un fato inesorabile: forse troppo ha voluto dicessero il librettista, e troppo ha fatto dir loro il musicista: stringendo, sintetizzando, le espressioni si eleverebbero e purificherebbero: e gli accenti di morte dei due innamorati giovani potrebbero levarsi con purezza e intensità avvincenti se più rapidi e semplici e liberi dalle aggiunzioni esterne dei cori sacri e profani, ideati al solo scopo di un effetto sentimentale, che però turba la tragica purezza della morte amorosa.

Riccardo Zandonai ha, con questo nuovo spartito, confermato la sua magistrale forza fattiva di musicista nobile, sicuro, poderoso: soltanto confermato perché *Giulietta e Romeo* non segna un passo innanzi nella sua vita artistica. Ho assistito al nascere di tutti i suoi spartiti: e, oltre la soddisfazione di potere apprezzare una così lieta fioritura di opere d'arte, ho potuto affermare ogni volta che il maestro fecondo e sicuro aveva avuto una limpida visione dell'opera d'arte: ogni suo spartito, pur dimostrandosi frutto della medesima pianta robusta, aveva un suo significato, un suo carattere, un suo colore: dal *Grillo del focolare* si differenzia profondamente *Conchita*; e da essi nettamente si allontanano *Melenis*, *Francesca da Rimini*, *La via della finestra*: sono tutti figli dello stesso padre, sani e ben formati: ma ciascuno di essi ha una fisionomia ben distinta. Ora ciò non si verifica per *Giulietta e Romeo* né per struttura né per colore né per indirizzo drammatico né per tipo melodico: *Giulietta* è troppo sensibilmente sorella di *Francesca* e, bisogna riconoscerlo, sorella minore. In essa si ritrovano tutti i pregi di fattura e di espressione della maggiore sorella, col difetto fondamentale della ripetizione di una uguale manifestazione estetica: non è davvero un passo indietro, ma neppure è un passo avanti: e da Riccardo Zandonai questo attendevamo. Ma egli, nella sua equilibrata e organica potenzialità, saprà trovare facilmente nuove parole con nuovo soggetto; e, meditando sopra, senza aver troppa fretta, ci darà quella nuova concezione d'arte che ben sappiamo che egli può offrirci.

La prima rappresentazione di *Giulietta e Romeo* (14 febbraio 1922, Teatro Costanzi - Roma) è stata allestita e diretta dall'autore, ammirevolmente coadiuvato dal comm. Carlo Clausetti per la preparazione scenica. Ha avuto [come] esecutori eccellenti Gilda Dalla Rizza, *Giulietta* ideale per azione, canto, voce, figura; Michele

Fleta, *Romeo* eccellente, che ha saputo con gli splendidi mezzi vocali e la giovanile foga dar vita alla figura dell'innamorato giovane, alquanto immiserita dal librettista; Carmelo Maugeri, *Tebaldo* rabbiosissimo, dalla voce solida, dall'accento incisivo; il Nardi, prezioso interprete di un Montecchio e del *Cantatore*. Il maestro Consoli ha istruito in modo eccellente la massa corale, il cui compito è nel nuovo spartito di grande responsabilità e difficoltà. Orchestra diligente, sicura, omogenea, vigorosa ed elegante. Allestimento scenico e costumi alquanto discutibili; ma ben curati. Movimenti di attori e masse ben riusciti, animati ed equilibrati. Il primo atto ebbe le più calorose accoglienze, come era giusto; il secondo lasciò l'uditorio un po' freddo e non pienamente convinto; il terzo interessò e fu gustato assai nella prima parte e soprattutto nell'intermezzo orchestrale; l'ultima parte stancò alquanto per la sua prolissità non avvivata da vero fuoco di ispirazione: ma non mancarono applausi, che salutarono lietamente l'autore e i suoi cooperatori.

×

184

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

Un successo serio ed autentico ha coronato la nuova fatica lirica di Riccardo Zandonai.

Giulietta e Romeo, datasi per la prima volta la sera del 14 corrente al Costanzi, è stata infatti accolta con incontestabile favore dal meraviglioso pubblico che gremiva il nostro maggiore teatro di musica; e, salvo qualche dolorosa eccezione, col maggior rispetto della critica musicale italiana e straniera.

Ciò premesso, può sembrare superfluo intrattenersi posticipatamente sul libretto che Arturo Rossato ha scritto per la musica del geniale compositore trentino, dato che il poeta e il musicista sono, in complesso, usciti vittoriosi dalla difficile prova.

Senonché la breve disanima che ci proponiamo di fare non tende punto a negare i meriti dell'opera poetica di Arturo Rossato, che sono reali e incontestabili; ma a porre in discussione, a proposito del nuovissimo libretto di *Giulietta e Romeo*, una generale tendenza della moderna scuola *librettistica* che ci sembra errata e perniciosa, così per i poeti che scrivono per il teatro di musica che per i compositori che ad essi ricorrono per ottenerne la tela su cui tessere le loro creazioni sonore. Alludiamo alla tendenza che mira a ridurre e adattare alla scena lirica compiute opere di poesia; e, quel ch'è ancor più grave, ad apportare alle opere stesse mutazioni così profonde ed essenziali da alterarne e snaturarne il carattere, diminuendone grandemente l'efficacia drammatica ed emotiva. Prevediamo una grave obiezione:

«Oltre i tre quarti dei libretti di opere celebri sono tolti da tragedie o da leggende famose: Verdi insegni!»

Un momento, diciamo noi. Fermiamoci al *caso Verdi* per non divagare. Ogni qualvolta il gigante ha posto l'artiglio su soggetti d'indiscutibile virtù drammatica ma di discutibilissima dignità artistica e formale, come quelli dai quali furono tratti e la *Forza del Destino* e il *Trovatore* e lo stesso *Rigoletto* o su libretti più o meno originali e alquanto ingenui come quello dell'*Aida*, egli ha scritto compiuti ed assoluti capolavori.

Allorquando, invece, egli si è cimentato con un gigante suo pari quale è Guglielmo Shakespeare, non ha potuto evitare, nonostante la sua illimitata grandezza, che un certo senso di disagio filtrasse a traverso le partiture dell'*Otello* e del *Falstaff*, le due opere tolte da Arrigo Boito a una tragedia e ad una commedia dell'Inglese.

Dio ci salvi dal mancare di rispetto all'ombra di Giuseppe Verdi e dal disconoscere la bellezza di quelle due opere sue immortali; ma non è chi, in ascoltare l'*Otello* e il *Falstaff*, non avverta una certa quale costrizione, una lieve aura di freddezza ch'egli non avrà mai notate in alcun'altra opera di Verdi.

La ragione di siffatto fenomeno è, a nostro parere, ovvia: ogni opera d'arte nasce con la sua propria legge, che non è lecito sotto alcun pretesto violare; ogni grande opera di poesia è, come tale, compiuta in ogni sua parte; né la musica è in grado di aggiungervi alcunché di nuovo. Avviene pertanto che quando un Verdi imprende a musicare un soggetto di Shakespeare egli lo riveste di melodie divine, sotto ogni riguardo mirabili; ma la musica che sgorga da quella fonte d'ispirazione ha un vizio d'origine indelebile: *essa è superflua!*

Il genio di Shakespeare aveva già tutto espresso con la parola: il genio di Verdi non aveva più nulla da aggiungere; esso non ha potuto che *sovrapporre* ad un'opera di compiuta bellezza un'altra compiuta bellezza, il marchio della propria immensità.

Diceva Beethoven che *la musica nasce ove cessa la parola*; là dove la parola vive e trionfa è inutile che la musica interloquisca.

Un nostro giovane critico musicale, genialissimo, ch'è anche un grande musicista, suol dire con la foga

paradossale che gli è propria che il “libretto” *non esiste*; ch'è assurdo cercarlo in un'opera musicale, in cui esso si trova disseminato e proiettato in mille pezzi, come un corpo umano maciullato dall'esplosione di una granata da 420; e che sarebbe del pari assurdo cercare un dato corpo in una composizione chimica che ne ha annullato ogni traccia per dar luogo al nascimento di un nuovo corpo, di una nuova sostanza totalmente diversa dalle parti che hanno concorso a comporla. Anche l'opera in musica sarebbe, secondo quello scrittore, una *nuova sostanza*.

Questa teoria, alquanto iconoclasta, può urtare la nostra suscettibilità di *librettisti*; ma essa contiene, senza alcun dubbio, molti elementi di verità.

Ciò che il nostro critico intende dire si è questo: che il libretto non ha altro scopo se non quello di *suggerire* elementi musicali al compositore, di destare in lui il demone della musica.

Quando il librettista abbia assolto opportunamente questo compito, egli ha compiuto la propria opera; si elimina e scompare. Subentra allora il musicista, il quale, se è grande, maneggia e sconvolge a modo suo la materia poetica e drammatica che gli è stata fornita, la investe dell'afflato incandescente della propria ispirazione, la trasforma, la ricrea. E nasce l'opera.

La verità di questo assunto è provata da tutta la immane opera di Giuseppe Verdi.

Ogniqualevolta egli ha potuto dare libero sfogo al suo poderoso istinto, gonfiando con la sua voce divina i cenci poetici che gli venivano allestiti dai suoi numerosi quanto modesti librettisti, egli ha creato capolavori eterni.

Egli ripiasmava da capo a fondo, egli *rimasticava* addirittura i libretti da lui prescelti.

Nulla di più interessante, nulla di più divertente – *absit iniuria verbis* – che seguire da vicino quest'opera di... *ruminazione* poetico-musicale.

Nelle trenta o quaranta lettere scritte da Giuseppe Verdi al Ghislanzoni durante la gestazione dell'*Aida*, lo schema ed i versi del modesto e paziente poeta si sono andati addirittura volatilizzando.

Alla fine, tanto sarebbe valso che il Grande Vecchio avesse scritto sulla copertina dell'*Aida*: *Parole e musica di Giuseppe Verdi!*

La prima lettera è intestata: *Signore*, ed è piena di rimbrotti; poi a mano a mano che cresceva l'intimità fra musicista e librettista, si passa, a traverso una sequela di *Egregio Signore, Egregio Amico, Caro Amico*, ad un affettuoso e familiare *Caro Ghislanzoni*. Ma del libretto di costui non è rimasto ormai nulla o quasi nulla!...

Un altro che la pensa così è il nostro grande Puccini. Anch'egli è la disperazione dei proprî librettisti; anch'egli rifà i libretti da capo a fondo, finché non ottiene quel che egli vuole. A fare il libretto della *Manon Lescaut* ci si sono messi in tre, compreso il povero buon Domenico Oliva; e nessuno dei tre ha voluto mettere il proprio nome sulla copertina... perché nessuno dei tre riconosceva più l'opera sua!!

Ora, per tornare a noi – ci accorgiamo di aver divagato alquanto –, quando il grande Verdi si è trovato d'innanzi a Shakespeare è stato invaso da una specie di timore reverenziale, che dal sublime Poeta si rifletteva sull'illustre riduttore, sul *librettista*, che non era un Piave o un Ghislanzoni ma nientemeno che Arrigo Boito.

La produzione di un Boito non si poteva frantumare, sconvolgere, *volatilizzare*; bisognava prenderla com'era: buona o cattiva.

Ed era senza dubbio buona. Ma...

Nessun riduttore di Shakespeare è stato più coscienzioso, più arguto, più aristocratico di Arrigo Boito; ma, per quanto egli abbia fatto, gran parte del fascino ch'era nella parola di Shakespeare è andato perduto; d'altra parte quel ch'è restato era anche troppo personale, troppo *irriducibile*, troppo *definitivo* per non imbarazzare, per non inceppare, sia pure lievemente, l'irruente genio di Verdi.

E questi seppa ancora far miracoli *perché era Verdi*. Ma, in genere, Shakespeare ha portato ben poca fortuna ai musicisti che si sono ispirati a lui. L'*Amleto* di Thomas, la *Giulietta e Romeo* [sic] di Gounod, l'*Enrico VIII*° di Saint-Saëns, per

non citare che le più celebri opere musicali tratte da Shakespeare, non rappresentarono che una serie di dignitosissimi *fours*.

Noi speriamo, anzi fermamente crediamo, che Riccardo Zandonai sia riuscito a vincere la *jettatura* che pesava da un secolo circa sui soggetti musicali d'origine shakespeariana.

A giudicare infatti dal successo dell'altra sera, che non può se non andare crescendo, bisogna ritenere che l'autore di *Conchita* abbia saputo vincere con la ricchezza del suo temperamento musicale le molte difficoltà che presentava il libretto apprestatogli da Arturo Rossato.

Abbiamo premesso che non è punto nostra intenzione criticare l'opera poetica del Rossato, che rivela anzi una forte e sana tempra di *librettista*, destinato senza dubbio ad alti destini.

Riccardo Zandonai ha sinceramente dichiarato ch'egli ha inteso tornar con *Giulietta e Romeo* al nostro antico

e glorioso melodramma; naturalmente con vedute moderne per tuttociò che concerne la tecnica strumentale; e benché noi riteniamo che non convenga destare i morti – per quanto gloriosamente vivi! – non abbiamo nulla da obiettare a questo audace progetto del geniale compositore, che già ha saputo compiere un *tour de force* prodigioso col musicare da par suo la *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, tragedia di parole e di storiche ricostruzioni che pareva non potesse né contenere né ingenerare musica di sorta. E riteniamo anzi che il Rossato abbia mirabilmente secondato il divisamento del Maestro approntandogli un vero melodramma all'antica, adorno tuttavia di quella dignità formale che faceva completamente difetto ai *libretti* dell'epoca eroica dei nostri grandi operisti.

Vogliamo soltanto accennare ad un pericolo grave che offriva il libretto di *Giulietta e Romeo* del Rossato e che Riccardo Zandonai ha saputo evitare con sorprendente abilità.

Il pericolo era quello di essersi troppo allontanati da Shakespeare, probabilmente per paura della sua tremenda grandezza.

Abbiamo testé sostenuto che Shakespeare, e in genere i grandi poeti, vanno lasciati in pace, poiché le loro opere male si prestano ad essere ridotte a libretti per musica, dato che esse sono già opere d'arte compiute in sé, alle quali la musica nulla può togliere e nulla aggiungere; e non vorremmo essere tacciati d'incongruenza se ora sosteniamo che Arturo Rossato non si è attenuto abbastanza fedelmente a Shakespeare!...

Cerchiamo quindi di chiarire il nostro pensiero.

È grave rifarsi a Shakespeare e ai grandi scrittori *completi* per trarne soggetti d'opera; ma è assai più grave – l'abbiamo già detto in principio – ricorrere ad essi e snaturarne il carattere, tanto da renderne quasi irriconoscibile l'opera.

Shakespeare vive eterno nell'anima degli uomini; e non è lecito convocarli a teatro per ascoltarne la parola trasformata in musica, per cantar, poi, loro parole ch'egli non ha mai detto.

Il senso di disagio l'altra sera diffuso nel pubblico enorme che con intenta religione ascoltava il nuovo verbo musicale banditogli da Riccardo Zandonai derivava da ciò, che tutti attendevano di attimo in attimo veder rivelate per virtù di canti e d'incanti l'anima soavissima di Giulietta, a tutti cara e nota, unica, insostituibile quanto di lei si narri; e invece assistevano allo strazio amoroso d'un'altra donna, che si chiamava anch'essa Giulietta de' Capuleti, ma ch'era un'altra, un'altra donna. Arturo Rossato ha scritto un bel libretto, nonostante le molte inverosimiglianze dovute in gran parte a ciò ch'egli è volutamente tornato al melodramma di maniera; ma egli ha scritto un libretto che ha ben poco, troppo poco da fare col *Romeo e Giulietta* di Shakespeare.

Tanto valeva, allora, ch'egli fosse tornato alle fonti primitive del mito di Giulietta, alla tragica novella di Masuccio Salernitano, molto opportunamente evocata da Edoardo Pompei nella sua bella critica sulla *Giulietta* di Zandonai.

Mariotto Mignanelli e Giannozza Saracini avrebbero sostituito Giulietta e Romeo e il temibile spettro di Shakespeare sarebbe scomparso.

Il drammaticissimo contrasto immaginato dall'antico novelliere salernitano si sarebbe mirabilmente prestato ad uno svolgimento prettamente romantico e passionale.

Arturo Rossato ha creduto di risolvere ogni difficoltà ricorrendo alla fonte di Luigi da Porto, vicentino; ma non è riuscito che a creare un ibrido che sta tra la versione novellistica più antica della favola d'amore di Romeo e Giulietta e la immortale elaborazione di Shakespeare. Ma troppo soffermandosi al duro dramma d'odî e di ire partigiane che all'opera di Shakespeare non serve che di sfondo, egli ha tolto al poema tutto il suo divino profumo di fiori, d'innocenza e d'amore. Egli ha disegnato abbastanza fedelmente e vivacemente la figura di Romeo, ma il disegno della soave quasi infantile figura di Giulietta è completamente mancato.

La sua Giulietta è una donna amante, fiera e gelosa del suo amore, non è lo specchio dell'innocenza gittata senza difesa in preda al destino bieco e feroce.

Noi crediamo che della figura creata dal Rossato si possa fare più e meglio di quel che non ne abbia fatto la prima interprete di quel ruolo; ma giustizia vuole si riconosca che Gilda Della Rizza [sic] non poteva creare la parte della Giulietta di Guglielmo Shakespeare che non esisteva nel libretto del Rossato e, quindi, neppure nella musica dello Zandonai.

Altro grave errore è stato, a parer nostro, quello di abolire di netto la buona, umana figura di Fra Lorenzo, sostituendola con quella, insipida, d'una confidente.

Il grande Willy sapeva molto bene quel che si facesse! Giacché si ricorreva a lui, conveniva ascoltare i suoi paterni consigli.

Nonostante questi gravi difetti d'ideazione e di costruzione, la tragedia di Rossato e di Zandonai ha trionfato come *pièce à soi*, che nulla o ben poco ha da vedere col meraviglioso poema d'amore e di morte di Guglielmo Shakespeare.

Ce ne congratuliamo di cuore con Arturo Rossato, che ha dato prova di possedere un forte e sicuro intuito teatrale; e, più ancora, con Riccardo Zandonai che, con la travolgente sua ispirazione, ha felicemente condotto in porto una nave ch'era esposta ai più gravi perigli.

Ma, poiché ci consta che Arturo Rossato prepara altre due riduzioni shakespeariane per musica, l'una dalla *Tempesta*, l'altra dalla *Bisbetica*(*), ci permettiamo di dargli un sincero quanto disinteressato consiglio: se è ancora in tempo, cambi rotta e crei di fantasia, poiché questa non gli fa difetto; e se è già... compromesso con i suoi musicisti e non se la sente più di tornare indietro e di cambiare strada, mantenga ai due soggetti quel tanto che costituisce la *vera essenza*, il vero afflato immortale che farà tremare le vene e i polsi ai suoi amici compositori, ma che è da sperare ispiri loro qualche melodia commossa e non peritura.

(*) *La tempesta* per Felice Lattuada; *La bisbetica domata* per Mario Persico.

✕

185

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

Egregio Signor Direttore,

Il cortese articolo di Ottone Schanzer, pubblicato nel numero 65-66 della Sua pregiata Rivista (articolo ch'io leggo solamente ora) mi offre, finalmente, la possibilità di dire anch'io quello che penso sul libretto *Giulietta e Romeo* di Arturo Rossato.

Il quale Arturo Rossato è un buon figliuolo, ma se lo punzecchiano con una certa insistenza si scrolla come un polledro maremmano, tirando subito dei calci: modo assolutamente inopportuno in un poeta che si rispetti, e che non voglia ragionare coi piedi come fanno molti critici. Se permette, quindi, egregio signor Direttore, parlerò io, in difesa del libretto e di Arturo Rossato; io, che sono nato, si può dire, insieme al poeta ed al libretto, senza però averci tanto così di paternità, sia nell'uno come nell'altro.

Ottone Schanzer rimprovera due cose al Rossato: la prima – sostanziale – di aver preso un soggetto shaekespeariano [sic] e poi – commesso il primo errore – di essersi discostato dall'“immortale” modello. Sarà. Ma io, che non sono un letterato, confesso con molta semplicità che l'ammirazione focosa per *Giulietta e Romeo* di Shaekespeare *, le grandi onde d'incenso al poema giovanile del comico inglese, la cantica beata di meraviglia e di adorazione che s'innalza intorno a lui, mi hanno sempre stupito e mi stupiscono tutta via. Creda a me, signor Direttore, a me che non essendo un poeta me ne intendo un poco di poesia: sono esagerazioni. Io ed Arturo Rossato siamo stati, per notti e per giorni, in veglia commossa e decisi a commuoverci a tutti i costi sulle pagine di *Giulietta e Romeo*, ma, con tutto il rispetto possibile per Guglielmo Shakespeare, abbiamo dovuto riconoscere che la poesia “immortale”, la poesia che apre i cieli e fa fiorire le lacrime non l'abbiamo punto trovata. Sarà forse perché noi leggevamo veramente, senza rifarci ai ricordi e alle tradizioni. Ma che poesia “immortale”, signori miei! Ma che capolavoro “sublime”! *Giulietta e Romeo* di Shakespeare è una bella scocciatura. Siamo sinceri ed onesti, una volta tanto. Prendiamo a caso. Leggiamo un poco a quattr'occhi. Ecco. Atto secondo. Siamo nel giardino dei Capuleti, precisamente quando Giulietta è alla finestra col piccolo cuore gonfio di passione. Che cosa dice questa soave farfallina, imbalsamata fra due dive inglesi? «Non vi ha che il tuo nome, nemico. Ora che è un nome? Il fiore che chiamiamo rosa, anche con un altro nome sarebbe sempre una rosa e con profumi eletti empirebbe le aure. Ah! abbandona dunque quel nome ed abbinne in ricompensa me stessa!» Poesia? Ma questa è accademia garbata che precede le gonfie declamazioni del seicento mariniano e del settecento più che mai petrarchesco! Sentiamo Romeo che cosa risponde: «Con le ali d'amore, valicai l'altezza di quei muri. Io non so l'arte del navigante, ma se tu fossi oltre i remoti mari, e fra orridi scogli, non esiterei un istante a dar le vele ai venti, per approdare a un lido dove si nascondesse tanto tesoro. Odi! Più gravi pericoli io sopporto qui, ché i tuoi occhi son più crudeli di tutte le armi che lo sdegno fa impugnare. Deh! Addolciscili e sarò invulnerabile!...» C'è qui dentro, sul serio, la così detta immortale poesia? Ma allora il buon Petrarca è un vulcano, ma allora le ballatelle del Cavalcanti, le stanze e gli strambotti del Poliziano, le rime del settecento son poemi d'amore, e il signor di Voltaire ha certamente preso una cantonata nel colpirla con tanto gioioso scherno nelle *preziose*. Poesia d'amore? No, signori miei. L'amore è verità. Le parole d'amore son gonfie di sangue e di gioia, di purezza semplice e di festosa follia, somigliano al balbettamento dei bambini e al grido delle aquile, e non saranno mai delle cosine così carine, così assennatine, così stupidine, leccate, profumate, pettinate come le bambole delle signorine sole. Io li prenderei a schiaffi, io, due innamorati che perdessero il loro tempo in accademie di quel genere. Provate un po' a far l'amore sul serio!...

Messa da parte, dunque, o ridotta ai suoi termini precisi la favola dell'*immortale* poesia di Shakespeare, in *Giulietta e Romeo*, veniamo al fatto specifico dei personaggi falsati o mutati. Un critico ed autore di un gioiello di libretto intitolato con il nome di una vera bestia feroce** accusava Arturo Rossato d'aver fatto di Tebaldo «un tipo da basso fondo civile; un facchino bestialissimo; un maleducato che grida parolaccie da trivio senza nessun rispetto». In Shakespeare – gridava trionfalmente quel critico – non c'è traccia di tanta villania! In Shakespeare un tipo così villano non esiste!... Vediamo. Apriamo il volume dell'allegro comico di Stafford. Ecco. Atto terzo. Scena fra il Capuleto padre e Giulietta, legittima figliola. «Padre – supplica Giulietta – ascoltate. Vi prego in ginocchione!». «Scostati – risponde gentilmente il padre – e preparati alle nozze. Se ti rifiuterai ti trascinerò all'altare, per i capelli, sopra un graticcio. Via di qua, clorotica carogna! Al diavolo, squaldrina! Lungi da me, bagascia! Faccia di sego!...» E poiché la madre presente interviene, il cavalleresco Capuleto la fa tacere con questa frase che, ai tempi nostri, giustificerebbe un divorzio in piena regola o un paio di corna più che mai regolari: «Taci, stolido vecchio! Va al diavolo, insensata!»

Il Tebaldo di Arturo Rossato (che ha voluto in quel personaggio rappresentare tutti i Capuleti) parla più educatamente, siamo giusti! È più umano. Più buono. Si commuove, perfino... Ed allora di quale falseria lo si accusa?... di avere soppresso un padre sconcio che dà della carogna alla figlia in presenza della madre?... Di non aver fatto tesoro di tutte [le] lubriche porcherie di una Nutrice che sembra uscita da una casa da tè? di non aver raccolto le filosofiche e luride dissertazioni sull'amore di Mercutio? Via, signor Direttore, Arturo Rossato sarebbe stato fedele a Shakespeare ma poi ne avrebbe arrossito... E sì che non è né un mulo né una donzella... quando fa all'amore.

Ho divagato anch'io e ritorno ad Ottone Schanzer, il quale, in sostanza, sostiene che Shakespeare non si può musicare. E cita, a sostegno di questo suo paradosso, l'*Otello* ed il *Falstaff* di Verdi. Secondo Schanzer, queste ultime opere del vecchio di Busseto non sono riuscite per colpa di Shakespeare, mentre – puta caso – con la *Forza del Destino*, i *Masnadiers*, l'*Attila* e i *Vespri* Verdi ha creato dei capolavori. Io, che non me ne intendo, regalerei tutti i *Vespri*, gli *Attila*, le *Forze del Destino*, i *Masnadiers* ed anche il *Nabucco* per il quarto atto dell'*Otello* e per quattro battute sole di *Falstaff*. Io. Ma io devo essere un bell'ignorante. In ogni modo, dissento perentoriamente dall'affermazione paradossale di Ottone Schanzer. Ogni lavoro drammatico che abbia in sé elementi di poesia e di emozione si può musicare: basta avere in corpo della musica. La verità è invece che da trent'anni a questa parte la musica italiana e non italiana si è baloccata con le sartine, con le cocottine, colle francesine, giapponesine, e con altre creaturine simili alle quali bastava mettere fra i capelli due battute di piedigrotta, in bocca un valtzerino da *carillon* e nel cuore una piccola tisi galoppante *cum judicio*, per cavare dei tremiti dall'ombellico delle signorine per bene e trarre delle lacrimette dagli occhi di portinaie in riposo domenicale. Qual maestro, qual poeta avevano osato, fino a ieri, di scrutare le veraci anime delle vere creature del genio? Chi si era curvato – anche un solo istante – sull'anima tormentosa e tormentata di *Re Lear*, sulla bocca dolce e sospirata di *Miranda*, sul sorriso arguto di *Puck*, o sul volto, disperato e cadaverico, di *Machbet* [sic]? Troppa fatica, diamine!... Cattivo gusto!... Roba antiquata!... E per giustificare questa piccola viltà, questa impotenza pietosa, questo servilismo al successo e alla bottega, si è inventata la storiella «delle opere complete del genio», dei poemi che non si possono musicare, di iettature che non esistono e di soggetti che non si fanno!... No, caro Schanzer. Si fanno. Basta saperli fare. Che Arturo Rossato non abbia saputo fare *Giulietta e Romeo* non vuol dire niente, ma il poema *Giulietta e Romeo* si può fare: tanto è vero che Paolo Mulè ne sta cavando un altro libretto per la musica di Bruno Barilli. (In bocca... al lupo!) Né bisogna fare un rimprovero al Rossato se ha soppresso dei personaggi in *Giulietta* come ne ha soppressi – molto lodevolmente – nella *Tempesta* e nella *Bisbetica*. Ma che ne faceva, un poeta, che ne faceva, un musicista, di quello stupidissimo Frate Lorenzo, iettatore in tonaca ed in barba, senza un lampo di passione o d'intelligenza? Ma quello avrebbe accoppiato l'opera, come ha accoppiato *Giulietta e Romeo*! Perché se non c'era lui, *Giulietta* non avrebbe preso il narcotico e *Romeo* non si sarebbe avvelenato... E veniamo, infine, a *Giulietta*. Ottone Schanzer dice: «La *Giulietta* di Rossato è una donna amante, fiera e gelosa del suo amore, ma non è lo specchio dell'innocenza, gettata senza difesa in preda al destino bieco e feroce». Lasciamo da parte il fior dell'innocenza e la figurella «soave e puerile». Una figliuola che si sposa segretamente, che riceve il suo amante – sia pure dopo il relativo sacramento – in camera sua e ci si corica – sia pure legalmente – al fianco, sarà una brava ragazza, un'ottima moglie, una donna simpatica, ma nego che sia «una figura soave e puerile» e lo «specchio dell'innocenza», come vorrebbe Ottone Schanzer. No. Giulietta è semplicemente una fanciulla innamorata. Nel primo atto di Rossato – come in quello di Shakespeare – ciarla, sorride e sospira, ma negli atti successivi – in quelli di Shakespeare e di Rossato – diventa precisamente una donna «fiera, amante e gelosa del suo amore». In Shakespeare ella dice (atto quarto): «Salvatemi: o questo ferro, mediator sanguinoso fra me e le mie sventure, diverrà ancora l'arbitro supremo». In queste parole c'è tutt'altro che la figura «soave e puerile» che vorrebbe Schanzer! E più oltre,

sempre nello stesso atto, continua: «Sposar Paride? Ditemi di precipitar da quella torre, incatenarmi sulla cima di quell'alta montagna, chiudetemi la notte in un cimitero, copritemi colle ossa dei morti, ma non ditemi di vivere lontana dal mio adorato amante». Specchio dell'innocenza, questo linguaggio? Linguaggio di creatura soave e puerile? A me – che non me ne intendo – sembra invece il linguaggio e lo specchio d'una donna amante, fiera e gelosa del suo amore. Deh!... quante cose si imparano... leggendo i testi sacri conosciuti, come la *Divina Commedia*, attraverso i giudizi altrui! Ottone Schanzer conclude il suo articolo dicendo: «Arturo Rossato ha scritto un bel libretto non ostante le molte inverosimiglianze dovute in gran parte a ciò ch'egli è voluto ritornare al melodramma di maniera». Io non lo so. Ma io – che non scriverò mai né un verso né un libretto dovessi vivere cent'anni – non esito a dire che Arturo Rossato ha scritto semplicemente un bel libretto, non ostante le molte critiche dei critici che se ne intendono. Cito due fatterelli di cronaca soltanto.

Anno 1921. Roma. Teatro Valle. La Compagnia Niccodemi rappresenta *Giulietta e Romeo*, tragedia immortale dell'immortale Guglielmo Shakespeare. Fiasco. L'autore non è stato fischiato perché aveva avuto la prudenza di morire cinquecento anni prima.

Anno 1922. Roma. Teatro Costanzi. L'impresa Mocchi e Carelli dà la prima di *Giulietta e Romeo* di Arturo Rossato e di Riccardo Zandonai. Successo.

Io sarò un imbecille. Ma... me ne vanto!

Milano, 22 marzo 1922.

ARTURO ROSSATO

Abbiamo pubblicato volentieri questa risposta del Rossato ad alcuni dei competenti giudici del suo libretto «Giulietta e Romeo» perché per noi coesistono con disponibilità di armi uguali il diritto alla piena libertà di critica di un'opera ed il diritto nell'autore di essa a difendere la sua creatura.

Pur troppo, nel caso in discussione, Ottone Schanzer, F. P. Mulè ed A. Rossato sono in conflitto di idee, conflitto che si è accentuato quando dall'enunciazione generica di una tesi sono passati alla particolare enumerazione casistica. Per noi Otello e Falstaff sono da annoverarsi fra i capolavori che il genio musicale non soltanto di G. Verdi ma di tutto il mondo e nelle epoche più lontane abbia creato. E affermando ciò riteniamo di non fare alcuna offesa a quell'altro genio, al genio di G. Shakespeare, che decine e decine di generazioni di poeti, di letterati, di eruditi, di artisti d'ogni paese hanno collocato su di un piedistallo di gloria dal quale a farlo discendere di un millimetro non bastano venti righe di prosa polemica e sia pur vivace di un giovane librettista.

Peraltro dobbiamo constatare che lo scritto dello Schanzer, provocando al Rossato la risposta che questi non scriverà più mai né un verso né un libretto dovesse vivere cent'anni (per conto nostro non riteniamo valida questa specie d'ipoteca sul futuro poetico abbastanza remoto) ha implicitamente assodato che esso non attende alle annunziate due riduzioni shakespeariane, per musica, della Tempesta e della Bisbetica domata.

Inoltre, a quello che il Rossato ha detto riferendosi alla critica del valoroso collega F. P. Mulè del giornale «Il Mondo» riteniamo di dover obiettare che [se] a un padre non è lecito, se non bello, assumere verso una figlia linguaggio irato, violento, non così ad un cugino qualsiasi, come nel caso di Tebaldo, verso una cugina. Comunque ci sembra che lo stesso Rossato abbia finito col dar valore alle osservazioni fatte dal Mulè sulla figura di Tebaldo allorché quegli confessa d'aver voluto in tale personaggio rappresentare tutti i Capuleti. Tebaldo, così, non è più un uomo ma un'astrazione, un personaggio drammaticamente arbitrario, ciò che ha appunto affermato il Mulè nella sua critica.

Ed a proposito di quest'ultimo e del suo libretto Al Lupo! osserviamo che il Rossato si sarebbe espresso forse con parole diverse se avesse saputo ciò che noi sappiamo, cioè che quel libretto piacque tanto ad Arrigo Boito, che il grande e compianto artista lo propose per essere musicato a Casa Ricordi, che il titolo originario di tale libretto era Cacce feudali e che lo stesso Boito suggerì di sostituirlo con quello attuale di Al Lupo!

Quanto, infine, all'affermazione che F. P. Mulè si accinge a scrivere anch'esso un libretto su Giulietta e Romeo, di vero c'è questo: che il collega di «Il Mondo» non attende ad alcun libretto e per la nuova opera del fratello Giuseppe è stato lui ad indicare a Casa Ricordi il nome di Ettore Romagnoli. Giuseppe Mulè, infatti, sta componendo la musica dell'opera Dafni su libretto di E. Romagnoli.

(N. d. D.)

* Il nome dell'autore inglese viene così storpiato lungo tutto l'articolo; qui lo si è corretto d'ufficio.

** Allude a F. P. Mulè e alla sua opera *Al Lupo!*

