Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2014-2015
Lirica e Balletto

Vincenzo Bellini

I Capuleti e i Montecchi

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Visita il **Teatro La Fenice**

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com

FENICE SERVIZI TEATRALI

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677

CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.

GENERALI

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2013-2014

Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries *– che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).*

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^5,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

martedì 18 novembre 2014 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI
Simon Boccanegra

lunedì 12 gennaio 2015 ore 18.00
GIOVANNI BIETTI
I Capuleti e i Montecchi

mercoledì 21 gennaio 2015 ore 18.00
ALBERTO MATTIOLI
Il signor Bruschino

martedì 27 gennaio 2015 ore 18.00
LUCA MOSCA
L'elisir d'amore

giovedì 5 febbraio 2015 ore 18.00
LUCA MOSCA
Don Pasquale

lunedì 16 marzo 2015 ore 17.30
PIER LUIGI PIZZI
Alceste

venerdì 15 maggio 2015 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO
Norma

lunedì 22 giugno 2015 ore 17.30
GIANNI GARRERA
Juditha triumphans

lunedì 7 settembre 2015 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO
La cambiale di matrimonio

giovedì 1 ottobre 2015 ore 17.00
DANIELE SPINI
Il diario di uno scomparso
La voix humaine

venerdì 16 ottobre 2015 ore 18.00
CARLA MORENI e PAOLO BARATTA
Die Zauberflöte

Incontro con il balletto

lunedì 13 luglio 2015 ore 18.00
SILVIA POLETTI e FRANCO BOLLETTA
Terza sinfonia di Gustav Mahler

tutti gli incontri avranno luogo presso il Teatro La Fenice - Sale Apollinee

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Amici del Conservatorio

Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

Incontri con la stagione sinfonica

Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2014-2015 del Teatro La Fenice

mercoledì 10 dicembre 2014 *relatore* **Monica Bertagnin**	concerto diretto da **Diego Matheuz** (12 e 14 dicembre) musiche di Šostakovič
martedì 16 dicembre 2014 *relatore* **Giovanni Toffano**	concerto diretto da **Marco Gemmani** (Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre) musiche di Gabrieli, Grandi, Grillo e Cavalli
giovedì 18 dicembre 2014 *relatore* **Franco Rossi**	concerto diretto da **Gabriele Ferro** (19 e 20 dicembre) musiche di Mendelssohn e Beethoven
mercoledì 28 gennaio 2015 *relatore* **Giovanni Battista Rigon**	concerto diretto da **Alexandre Bloch** (31 gennaio) musiche di Fauré, Stravinskij e Ravel
mercoledì 25 febbraio 2015 *relatore* **Federica Lotti**	concerto diretto da **Diego Matheuz** (27 e 28 febbraio) musiche di musiche di Vasks, Poulenc e Šostakovič
mercoledì 4 marzo 2015 *relatore* **Giovanni Mancuso**	concerto diretto da **Lorenzo Viotti** (Teatro Malibran 6 e 8 marzo) musiche di Mozart, Barber e Stravinskij
mercoledì 11 marzo 2015 *relatore* **Marco Peretti**	concerto diretto da **Jonathan Webb** (Teatro Malibran 13 e 14 marzo) musiche di Gardella, Britten, Elgar e Haydn
mercoledì 1 aprile 2015 *relatore* **Franco Rossi**	concerto diretto da **Yuri Temirkanov** (2 e 4 aprile) musiche di Haydn, Šostakovič e Brahms
mercoledì 8 aprile 2015 *relatore* **Michael Summers**	concerto diretto da **Jeffrey Tate** (10 e 11 aprile) musiche di Mahler
mercoledì 15 aprile 2015 *relatore* **Massimo Contiero**	concerto diretto da **John Axelrod** (Teatro Malibran 18 e 19 aprile) musiche di Stravinskij e Skrjabin
mercoledì 29 aprile 2015 *relatore* **Stefania Lucchetti**	concerto diretto da **Michel Tabachnik** (Teatro Malibran 30 aprile e 2 maggio) musiche di Brahms, Webern e Boulez
mercoledì 10 giugno 2015 *relatore* **Francesco Erle**	concerti diretti da **Mario Brunello** (12 e 14 giugno) musiche di Sciortino, Haydn e Rota

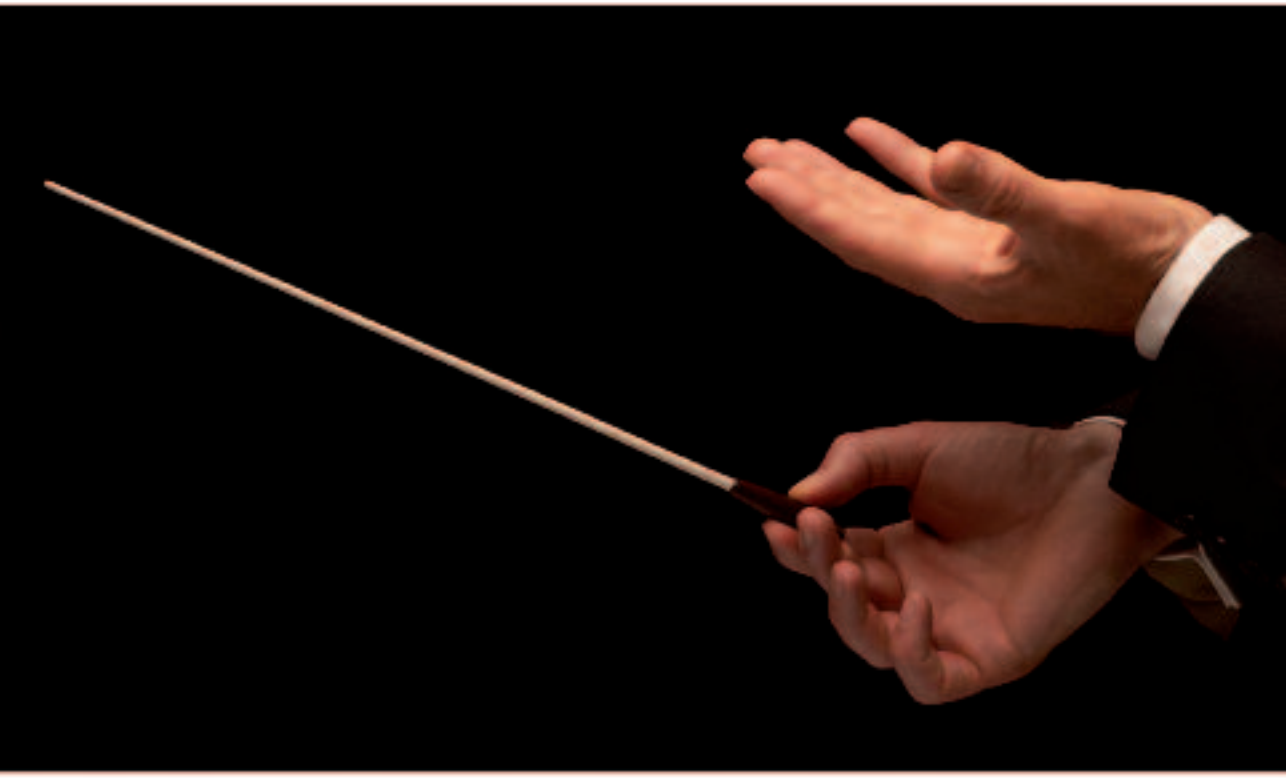
INGRESSO LIBERO
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra

CLASSICA
DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA
IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO

classica

www.classica.tv

SOLO SU sky
CANALE 728
CHIAMA 02 70 70

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Rai radio3

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2014-2015

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 22 novembre 2014 ore 18.00
diretta Euroradio
Simon Boccanegra

mercoledì 14 gennaio 2015 ore 19.00
diretta Euroradio
I Capuleti e i Montecchi

domenica 8 febbraio 2015 ore 19.00
diretta Euroradio
Don Pasquale

venerdì 20 marzo 2015 ore 19.00
diretta Euroradio
Alceste

martedì 20 maggio 2015 ore 19.00
differita
Norma

giovedì 25 giugno 2015 ore 19.00
differita
Juditha triumphans

Concerti della Stagione sinfonica 2014-2015

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 12 dicembre 2014)
Jonathan Webb (venerdì 13 marzo 2015)
Yuri Temirkanov (giovedì 2 aprile 2015)
Jeffrey Tate (venerdì 10 aprile 2015)
John Axelrod (sabato 18 aprile 2015)
Mario Brunello (venerdì 12 giugno 2015)
Alessandro De Marchi (domenica 28 giugno 2015)

www.radio3.rai.it – per le frequenze: numero verde 800.111.555

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA&SOCIAL PARTNERS

SOCI FONDATORI

REGIONE DEL VENETO

SOCI SOSTENITORI

Fondazione di Venezia

Banca Popolare di Vicenza

GENERALI

CONFINDUSTRIA Venezia

CONSORZIO VENEZIA NUOVA

RUBELLI

APV INVESTIMENTI

Fondazione Amici della Fenice

ALILAGUNA

COMITE FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE

PRICEWATERHOUSECOOPERS

STUDIO DE POLI
VENEZIA

HALSBRANDT

superjet
INTERNATIONAL

Consiglio di Indirizzo

Vittorio Zappalorto
presidente

Giorgio Brunetti
vicepresidente

Teresa Cremisi
Franco Gallo
*
consiglieri

---

sovrintendente
Cristiano Chiarot

direttore artistico
Fortunato Ortombina

Collegio dei Revisori dei Conti

Anna Maria Ustino, *presidente*
Annalisa Andreetta
Giampietro Brunello
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---

* in attesa di nomina regionale

I CAPULETI E I MONTECCHI

tragedia lirica in due atti
libretto di Felice Romani

musica di Vincenzo Bellini

Teatro La Fenice
mercoledì 14 gennaio 2015 ore 19.00 turno A *in diretta su* Rai radio 3
giovedì 15 gennaio 2015 ore 19.00 turno E
venerdì 16 gennaio 2015 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 17 gennaio 2015 ore 15.30 turno C
domenica 18 gennaio 2015 ore 15.30 turno B
martedì 20 gennaio 2015 ore 19.00 turno D

Frédéric Millet (1786-1859), ritratto di Vincenzo Bellini, appartenuto a Giuditta Pasta. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Sommario

5 La locandina

7 Il principe della melodia
di Michele Girardi

13 Federico Fornoni
Il canto *en travesti* nel primo Ottocento
fra risvolti erotici e idealizzazione amorosa

43 Emanuele d'Angelo
I Capuleti e i Montecchi, un intreccio di drammi all'ombra di Tasso.
Aggiunte alle fonti del libretto

59 *I Capuleti e i Montecchi*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi

99 *I Capuleti e i Montecchi* in breve
a cura di Tarcisio Balbo

101 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

109 Emanuele Bonomi
Bibliografia

119 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Un poco di cinismo non guasta…
a cura di Franco Rossi

127 Biografie

GRAN TEATRO LA FENICE

Oggi Giovedì 16. Febbrajo 1832.

SI RAPPRESENTA

I CAPULETI E I MONTECCHI

TRAGEDIA LIRICA

CON IL GRAN BALLO EROICO

GABRIELLA DI VERGY

Locandina per *I Capuleti e i Montecchi* al Teatro La Fenice di Venezia, 16 febbraio 1832. Archivio storico del Teatro La Fenice. Al Teatro La Fenice l'opera era andata in scena in prima assoluta due anni prima, l'11 marzo 1830, con i medesimi interpreti dei ruoli di Giulietta (Rosalbina Caradori-Allan), Romeo (Giuditta Grisi) e Lorenzo (Rainieri Pocchini Cavalieri); nuovo era l'allestimento, firmato da Francesco Bagnara.

I CAPULETI E I MONTECCHI

tragedia lirica in due atti

libretto di Felice Romani

da fonti drammatiche italiane e francesi

musica di Vincenzo Bellini

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice, 11 marzo 1830

editore proprietario Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

personaggi e interpreti

Capellio	Rubén Amoretti
Giulietta	Jessica Pratt (14, 16, 18, 20)
	Mihaela Marcu (15, 17)
Romeo	Sonia Ganassi (14, 16, 18, 20)
	Paola Gardina (15, 17)
Tebaldo	Shalva Mukeria (14, 16, 18, 20)
	Francesco Marsiglia (15, 17)
Lorenzo	Luca Dall'Amico

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia e scene

Arnaud Bernard

scene

Alessandro Camera

costumi

Carla Ricotti

light designer

Fabio Barettin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese

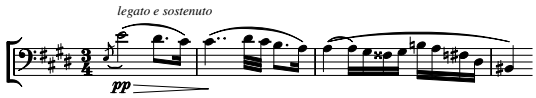
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Arena di Verona e Opera Nazionale Ellenica

direttore musicale di palcoscenico	Marco Paladin
direttore dell'allestimento scenico	Massimo Checchetto
direttore di scena e di palcoscenico	Lorenzo Zanoni
maestro di sala	Joyce Fieldsend
altro maestro di sala	Maria Parmina Giallombardo
altro maestro del Coro	Ulisse Trabacchin
altro direttore di palcoscenico	Valter Marcanzin
assistente alla regia	Stefano Trespidi
maestro di palcoscenico	Raffaele Centurioni
maestro alle luci	Paolo Polon
capo macchinista	Massimiliano Ballarini
capo elettricista	Vilmo Furian
capo audiovisivi	Alessandro Ballarin
capo sartoria e vestizione	Carlos Tieppo
capo attrezzista	Roberto Fiori
responsabile della falegnameria	Paolo De Marchi
capo gruppo figuranti	Guido Marzorati
scene e costumi	Fondazione Arena di Verona
attrezzeria	Rancati (Milano)
calzature	CTC Pedrazzoli (Milano)
parrucche	Mario Audello (Torino)
trucco	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
sopratitoli	Studio GR (Venezia)

Il principe della melodia

Vincenzo Bellini ebbe (e ha, ovviamente) tanti ammiratori (talora amici), che formano un pubblico assai eterogeneo, da Ferdinand Hiller a Luigi Nono, passando per Auber, Liszt, Verdi, Wagner, Bizet, Čajkovskij e tanti altri. Chopin, come scrive Liszt, volle essergli sepolto accanto nel cimitero del Père Lachaise, dove il nostro ben figurava in mezzo al mondo artistico e culturale del suo tempo, in un *mélange* internazionale di fascino assoluto.

Anche se Catania chiese e ottenne il corpo del suo cittadino più illustre (trasferito nel capoluogo etneo da Parigi nel 1876), l'artista che aveva vinto le riserve iniziali del malevolo e sarcastico Heine sulla sua persona abita spiritualmente anche Napoli, Venezia, Milano, Parigi e tante altre città, oltre che i repertori dei teatri nell'universo intero, unanimemente venerato per le sue doti di melodista. Qualità che vennero celebrate dall'amico Chopin, fra l'altro, nello studio op. 25 n. 7, una delle rare volte in cui utilizzò una melodia altrui per una composizione pianistica originale:



Essa viene da una delle pagine più commoventi di *Norma*, l'introduzione strumentale all'atto II, seguita dall'arioso della protagonista «Dormono entrambi»:

Gioiello dello stile patetico di Bellini, la melodia verrà intonata dalla sacerdotessa («Teneri, teneri figli») al culmine di un brano insofferente alle norme formali del tempo, come nell'indole del musicista assai ben rappresentata anche nei *Capuleti e Montecchi* (e si scorra la guida di Emanuele Bonomi, in questo volume, per constatarlo estesamente). Si può comprendere perciò Igor Stravinskij, che in una delle sue tante pagine esageratamente polemiche prese Bellini come esempio di melodista, contrapponendolo a Beethoven:

> Melodia, μελῳδία in greco, è il canto del *mélos*, che significa brano, parte di frase: sono queste parti a colpir l'orecchio in modo da segnare una certa accentatura. La melodia è dunque il canto musicale di una frase cadenzata, e intendo il termine *cadenzato* nel senso generale, non nel

senso musicale. La capacità melodica è un dono, non ci è dato svilupparla con lo studio: tutt'al più possiamo regolarne l'evoluzione con una critica perspicace. L'esempio di Beethoven basterebbe a persuaderci che, di tutti gli elementi della musica, la melodia è il più accessibile all'orecchio e il meno suscettibile di acquisto: uno dei più grandi creatori della musica passò l'intera vita a implorar l'assistenza di questo dono che gli mancava. Sicché quel sordo ammirevole ha sviluppato le sue straordinarie facoltà in ragione della resistenza che gli opponeva la sola che gli mancasse, così come il cieco sviluppa nelle tenebre l'acutezza del suo senso uditivo.

I tedeschi onorano, come sappiamo, i loro quattro grandi B. Più modestamente, e nei limiti del nostro assunto, noi sceglieremo due B. per la nostra tesi.

Mentre Beethoven lasciava al mondo delle ricchezze dovute in parte a quella carenza del dono melodico, un altro compositore, i cui meriti non sono mai stati eguagliati a quelli del maestro di Bonn, spargeva a tutti i venti, con una prodigalità infaticabile, melodie magnifiche e della qualità più rara, distribuendole gratuitamente come le aveva ricevute, senza neanche riconoscersi il merito di averle create. Beethoven ha formato alla musica un patrimonio che sembra dovuto soltanto al suo ostinato lavoro. Bellini ha ricevuto la melodia senza essersi data la pena di domandarla, come se il Cielo gli avesse detto: «Io ti dono esattamente quel che mancava a Beethoven».

Sotto l'influenza del dotto intellettualismo che regnava tra i melomani della specie seria, invalse per qualche tempo la moda di disprezzar la melodia. Io comincio a pensare, d'accordo con il gran pubblico, che la melodia debba conservare il suo posto al sommo della gerarchia degli elementi che formano la musica. La melodia è il più essenziale: non perché sia il più immediatamente percepibile, ma perché è la voce dominante del discorso musicale, non soltanto in senso proprio, ma figurato.[1]

Stravinskij amava il paradosso, e questa critica non fa eccezione, ma Bellini, qui giustamente acclamato (anche se non donava affatto i suoi 'gioielli' ma si faceva ben pagare, proprio come il musicista russo), ha meritato ampiamente la qualifica di principe della melodia, e nei *Capuleti e Montecchi* ne fa particolarmente sfoggio. La partitura è fra le sue più ricche di sfoghi lirici memorabili, fino a uno dei punti più alti di tutto il suo teatro sonoro, l'aria di addio a Giulietta che Romeo intona nel finale, prima che una tragica ironia consegni il suo corpo morente al risveglio dell'amata.

«La Fenice prima dell'opera» celebra la prima opera veneziana del compositore con una sezione saggistica importante e originale, per di più affidata a due studiosi giovani. Inizia Federico Fornoni, che prende spunto dal ruolo di Romeo, affidato a un mezzosoprano, per discutere con ampiezza e acume su come veniva recepito il canto *en travesti* all'epoca di Bellini. Anche Emanuele d'Angelo perviene a esiti critici rilevanti, rischiarando di nuova luce la *vexata quæstio* delle fonti impiegate da Romani e Bellini. Dopo il libretto della *première* (1830), chiudono il volume un'estesa bibliografia e le cronache d'archivio: Venezia applaudì con molto calore il nuovo astro, e contribuì in maniera decisiva a lanciarlo nel firmamento del melodramma italiano.

Michele Girardi

[1] IGOR STRAVINSKIJ, *Poetica della musica* [Poétique musicale sous forme de six leçons, 1942], Milano, Curci, 1954, pp. 37-38.

I Capuleti e i Montecchi al Teatro Filarmonico di Verona, novembre 2013; regia di Arnaud Bernard, scene di Alessandro Camera, costumi di Carla Ricotti. In scena, sopra (I.I.3): Daniela Pini (Romeo), Shalva Mukeria (Tebaldo), Paolo Battaglia (Capellio). Sotto (I.I.5): Dario Russo (Lorenzo), Mihaela Marcu (Giulietta). Foto © Ennevi. Per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona. L'allestimento, coprodotto da Fondazione Arena di Verona, Fondazione Teatro La Fenice e Opera Nazionale Ellenica, viene presentato al Teatro La Fenice, gennaio 2015.

I Capuleti e i Montecchi al Teatro Filarmonico di Verona, novembre 2013; regia di Arnaud Bernard, scene di Alessandro Camera, costumi di Carla Ricotti. In scena, sopra (I.I.6): Daniela Pini (Romeo), Mihaela Marcu (Giulietta). Sotto (I.II.5): Daniela Pini (Romeo), Mihaela Marcu (Giulietta), Dario Russo (Lorenzo), Shalva Mukeria (Tebaldo), Paolo Battaglia (Capellio). Foto © Ennevi. Per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona.

I Capuleti e i Montecchi al Teatro Filarmonico di Verona, novembre 2013; regia di Arnaud Bernard, scene di Alessandro Camera, costumi di Carla Ricotti. In scena, sopra (II.III.7): Daniela Pini (Romeo), Shalva Mukeria (Tebaldo). Sotto (II.IV.1): Mihaela Marcu (Giulietta), Daniela Pini (Romeo). Foto © Ennevi. Per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona.

I Capuleti e i Montecchi al Teatro Filarmonico di Verona, novembre 2013; regia di Arnaud Bernard, scene di Alessandro Camera, costumi di Carla Ricotti. In scena (II.IV.4): Paolo Battaglia (Capellio), Mihaela Marcu (Giulietta), Daniela Pini (Romeo), Dario Russo (Lorenzo). Foto © Ennevi. Per gentile concessione della Fondazione Arena di Verona.

Federico Fornoni

Il canto *en travesti* nel primo Ottocento fra risvolti erotici e idealizzazione amorosa

Il giorno successivo a una recita dell'*Idaspe* di Riccardo Broschi il più acclamato cantante del Settecento, nonché interprete principale dell'opera, viene invitato a prendere un tè nel palazzo di una nobildonna che ha assistito dal suo palco al trionfo dell'artista. Mentre versa la bevanda nella tazza dell'illustre visitatore la dama gli sussurra con intenzione queste parole: «Je crois que vous êtes responsable de mon premier orgasme musical». È una scena del film *Farinelli* del regista belga Gérard Corbiau, uscito nel 1994 per conto della produttrice Véra Belmont.[1] Sembrerebbe ovvio relegare la battuta nel facile *cliché* che miscela arte e sesso, genio e passionalità, per altro nel contesto di una pellicola che insiste alquanto sull'erotismo. Insomma la consueta esasperazione cinematografica utile per interessare lo spettatore e attirarlo al botteghino. Ma è davvero questa la sola lettura che si può dare della scena in questione?

Centosessantaquattro anni prima dell'apparizione nelle sale del lavoro di Corbiau, Honoré de Balzac dava alle stampe *Sarrasine*. Così lo scrittore descrive le sensazioni provate dal personaggio che dà il titolo al racconto, lo scultore Sarrasine, nel momento in cui si accosta per la prima volta all'opera italiana e al canto di un castrato, la Zambinella, da lui scambiato per una donna:

> Quand la Zambinella chanta, ce fut un délire. L'artiste eut froid; puis, il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, de ce que nous nommons le cœur, faute de mot! Il n'applaudit pas, il ne dit rien, il éprouvait un mouvement de folie, espèce de frénésie qui ne nous agite qu'à cet âge où le désir a je ne sais quoi de terrible et d'infernal. Sarrasine voulait s'élancer sur le théâtre et s'emparer de cette femme. Sa force, centuplée par une dépression morale impossible à expliquer, puisque ces phénomènes se passent dans une sphère inaccessible à l'observation humaine, tendait à se projeter avec une violence douloureuse. […] «Être aimé d'elle, ou mourir», tel fut l'arrêt que Sarrasine porta sur lui-même. Il était si complètement ivre qu'il ne voyait plus ni salle, ni spectateurs, ni acteurs, n'entendait plus de musique. Bien mieux, il n'existait pas de distance entre lui et la Zambinella, il la possédait, ses yeux, attachés sur elle, s'emparaient d'elle. Une puissance presque diabolique lui permettait de sentir le vent de cette voix, de respirer la poudre embaumée dont ces cheveux étaient impré-

[1] Considerazioni di ordine musicologico sul film si trovano in KATHERINE BERGERON, *The castrato as history*, «Cambridge Opera Journal», VIII/2, 1996, pp. 167-184 e in ELLEN T. HARRIS, *Twentieth-century Farinelli*, «The Musical Quarterly», LXXXI/2, 1997, pp. 180-189.

> gnés, de voir les méplats de ce visage, d'y compter les veines bleues qui en nuançaient la peau satinée. Enfin cette voix agile, fraîche et d'un timbre argenté, souple comme un fil auquel le moindre souffle d'air donne une forme, qu'il roule et déroule, développe et disperse, cette voix attaquait si vivement son âme qu'il laissa plus d'une fois échapper de ces cris involontaires arrachés par les délices convulsives trop rarement données par les passions humaines. Bientôt il fut obligé de quitter le théâtre. Ses jambes tremblantes refusaient presque de le soutenir. Il était abattu, faible comme un homme nerveux qui s'est livré à quelque effroyable colère. Il avait eu tant de plaisir, ou peut-être avait-il tant souffert, que sa vie s'était écoulée comme l'eau d'un vase renversé par un choc. Il sentait en lui un vide, un anéantissement semblable à ces atonies qui désespèrent les convalescents au sortir d'une forte maladie.[2]

Attraverso il canto il protagonista del racconto stabilisce un contatto fisico con la Zambinella, la possiede, ne sente il fiato e il profumo di cipria, ne può addirittura contare le vene sotto la pelle e l'intero suo essere ne viene sconvolto fino a manifestare tutti i sintomi della *jouissance*: i gridolini, il tremolio degli arti, la sensazione di abbattimento e fiacchezza. Certo, si potrà obiettare, come nel caso di *Farinelli*, che siamo nell'ambito della *fiction*.

Facciamo un ulteriore salto indietro per arrivare al secolo diciassettesimo, quando Angelini Bontempi mette in relazione le possibilità del canto con la produzione del liquido seminale:

> Ampissima è l'efficacia del canto regolato dalle vere norme dell'uno e dell'altro modo moderno; poiché, sicome la virtù o lo spirito naturale dove egli è potentissimo subito ammollisce, e liquefà gli alimenti durissimi, e di austeri gli rende dolci, e genera fuori di sé col producimento dello spirito seminale la propagine: così la virtù vitale e animale dove ella è col proprio spirito efficacissima, agita per via del canto col movimento di se stessa il proprio corpo, e con l'effusione muove il corpo vicino.[3]

A differenza dei due casi esposti sopra non si parla nello specifico del canto dei castrati, però è necessario rilevare che lo stesso Bontempi era un evirato.

Qui non interessa indagare se il canto (quello del castrato in particolare) fosse o meno in grado di provocare l'orgasmo, bensì preme portare testimonianza di come esso, in contesti cronologici e culturali differenti, sia associato a fenomeni di seduzione per gli effetti che è in grado di produrre sullo spettatore, così come per questioni fisiologiche.[4] È altresì utile sottolineare che i tre scorci sopra riportati si inseriscono in tre ge-

---

[2] HONORÉ DE BALZAC, *Sarrasine*, Paris, Éditions du Boucher, 2002, pp. 21-22. L'analisi del testo di Balzac più gravida di conseguenze, anche sotto l'aspetto dei sensi, si deve a Roland Barthes (*S/Z*, Paris, Seuil, 1970; trad. it.: Torino, Einaudi, 1973).

[3] GIOVANNI ANDREA ANGELINI BONTEMPI, *Historia musica*, Perugia, Costantini, 1695, p. 239. Il passo, che riprende il *De vita cœlitus comparanda* di Marsilio Ficino, è segnalato in JOHN ROSSELLI, *The castrati as a professional group and a social phenomenon, 1550-1850*, «Acta musicologica», LX/2, 1988, pp. 143-179: 174.

[4] Sull'argomento rimandiamo a MARCO BEGHELLI, *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», VII/1, 2000, pp. 123-136; DAVIDE DAOLMI - EMANUELE SENICI, *«L'omosessualità è un modo di cantare». Il contributo «queer» all'indagine sull'opera in musica*, ivi, pp. 137-178; MARCO BEGHELLI, *Duettar d'amore*, in *Poesia romantica in musica*, a cura di Alberto Caprioli, Bologna, Bononia University Press, 2005, pp. 117-132; *Sublimazione e concretezza dell'eros nel melodramma. Rilievi linguistici, letterari, sessuologici e musicologici*, a cura di Fabio Rossi,

neri ben distinti, cinematografia, narrativa e trattatistica, dunque il fascino della voce viene esercitato ad ampio raggio sia nell'ambito dei non addetti ai lavori, sia in quello del professionismo musicale, sia in opere creative, sia in testi scientifici. Dopotutto il naturalista Charles Darwin individuava l'origine della musica vocale quale strumento del cerimoniale di corteggiamento, esattamente come avviene nelle strategie comunicative del mondo animale.[5] E qualche anno prima Abramo Basevi scriveva che «L'amore è la passione che meglio s'addice alla musica: la natura stessa ce ne ammaestra; imperciocché osserviamo, che non solo molte specie d'animali, nell'epoca del loro amore, adoperano più sovente il canto loro, e più animato, e più ricco; ma altre specie ancora acquistano voce, che prima non avevano».[6]

Non stupisce allora che già le civiltà antiche subissero la fascinazione sensuale del canto. L'espressione più nota ne è senza dubbio il mito delle Sirene, un mito che ha attraversato i secoli, sfruttato nell'opera per celebrare l'abilità di questo o quell'interprete nell'incantare il proprio pubblico. Secondo un anonimo poema irlandese del secolo diciottesimo, perfino Ulisse, capace di resistere al canto delle Sirene, sarebbe stato costretto a soccombere di fronte a quello del castrato Nicolini.[7] Con significato non troppo dissimile, alcuni versi di un'ode dedicata a Maria Malibran così recitano:

> Tu festi col tuo magico
> gesto, e soave canto,
> che a posta tua nostr'anime
> a stupor, gioja, e pianto
> ne sforzi irresistibili,
> sirena Malibran![8]

Roma, Bonacci, 2007, in particolare: FABIO ROSSI-CARMELO SCAVUZZO, *Introduzione: l'eros dello scritto cantato*, pp. 7-21; ALFONSO GIANLUCA GUCCIARDO, *L'erotismo (s)velato nel melodramma italiano. Tra fisio- e nosotipia*, pp. 23-66; MARCO BEGHELLI, *Sublimazione canora dell'eros operistico*, pp. 265-273.

[5] CHARLES DARWIN, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London, John Murray, 1872.

[6] ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, p. 100.

[7] «When the fam'd Greek to native shoars design'd, | had left in flames unhappy Troy behind, | t'unbend his mind the sweetest Syrens fail'd, | his nobler arts o'er all their pow'rs prevail'd, | had sweeter Nic[olini] been in the Syren's place, | and, fond of conquest, shone in ev'ry grace, | th'unguarded chief had on his accents hung, | and fall'n the noblest triumph of his song; | his eyes no more, had seen the Graecian coast, | but tristful Pen[elope] had mourn'd her hero lost» (*The Signior in Fashion: Or the Fair Maid's Conveniency. A Poem on Nicolini's Musick-Meeting*; si cita da ANDREW CARPENTER, *Verse in English from Eighteenth-Century Ireland*, Cork, Cork University Press, 1998, pp. 99-100).

[8] GIUSEPPE PERTICARI, *A Maria Malibran. Odi*, Napoli, Rusconi, 1832, p. 12. Ancora ai nostri giorni studi dedicati al rapporto fra musica e seduzione non tralasciano riferimenti espliciti alle Sirene. Si veda, per esempio, *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, a cura di Mary Ann Smart, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000. Sulla ricezione musicale del mito delle Sirene nel corso della storia cfr. *Music of the Sirens*, a cura di Linda Phyllis Austern e Inna Naroditskaya, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2006.

I

L'opera deve intrigare il fruitore per avere successo, perciò ha in sé un potere seduttivo che è rimasto sostanzialmente intatto, sebbene in forme diverse, nei quattro secoli di vita di questo genere teatrale. A proposito del primo impatto di Rossini con il pubblico napoletano Stendhal ha scritto che «Le charmant style de Rossini acheva bien vite la séduction», mentre Remond de Saint-Mard paragonava l'opera a una bella donna la quale non è possibile abbandonare, nonostante le eccentricità che le sono proprie.[9] Da parte sua, Saint-Preux, personaggio della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau che ha conosciuto la musica italiana grazie al castrato Regianino, sostiene la superiorità dell'opera del Belpaese su quella francese per via dell'effetto inebriante che produce: «Je ne sais quelle sensation voluptueuse me gagnait insensiblement. Ce n'était plus une vaine suite de sons comme dans nos récits. A chaque phrase, quelque image entrait dans mon cerveau ou quelque sentiment dans mon cœur; le plaisir ne s'arrêtait point à l'oreille, il pénétrait jusqu'à l'âme».[10] Una musica insomma capace di sconvolgere il fisico e l'anima.

Se Rousseau, Stendhal e altri esaltavano questo potere dell'opera, nello specifico di quella italiana, e del canto, non mancavano i detrattori che leggevano quella stessa caratteristica in chiave negativa, riconducendola a un'idea di effemminatezza del tutto nociva. Ancora una volta i limiti geografici e cronologici delle testimonianze sono alquanto larghi, non risparmiando nemmeno il paese in cui l'opera nacque. Uno degli attacchi più feroci viene portato all'inizio del Settecento da Ludovico Antonio Muratori:

> Egli non si può negare, che la musica teatrale de' nostri tempi non si sia condotta ad una smoderata effeminatezza, onde ella più tosto è atta a corrompere gli animi de gli uditori, che a purgarli, e migliorarli [...]. Ognuno sa e sente, che movimenti si cagionino dentro di lui in udire valenti musici nel teatro. Il canto loro sempre inspira una certa mollezza, e dolcezza, che segretamente serve a sempre più far vile, e dedito a' bassi amori il popolo, bevendo esso la languidezza affettata delle voci, e gustando gli affetti più vili, conditi dalla melodia non sana.[11]

Di nuovo gli aspetti indagati sono due: il canto e la sua ricezione da parte del pubblico. Sulla stessa linea del letterato modenese si pone, esattamente a cento anni di distanza, Ugo Foscolo, quando, nei *Sepolcri*, definisce Milano «città lasciva | d'evirati cantori allettatrice». Oltralpe, non appena nasce l'opera francese, il genere è subito al centro di dispute per la sua oscenità, e le dispute diventano ancor più accese quando comincia ad essere conosciuta e a diffondersi l'opera italiana. Perfino i compositori lo-

---

[9] «L'Opéra est comme une jolie femme à qui l'on connoît je ne sçais combien de travers, et que malgré cela l'on ne sçauroit quitter» (Remond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra*, Den Haag, Jean Neaulme, 1741). La citazione stendhaliana proviene dalla *Vie de Rossini*. Si è consultata l'edizione riveduta pubblicata nel 1854 a Parigi (Michel Lévy frères, p. 124), ma il testo è apparso la prima volta nel 1824 presso Auguste Boulland.

[10] Citiamo dall'edizione del romanzo contenuta nelle *Œuvres complètes de J.J. Rousseau*, tomo VIII, Paris, Dupont, 1823, lettera XLVIII, p. 182.

[11] Il passo è tratto da Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706 ed è riprodotto in Alberto Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, Torino, EDT, 1991, pp. 220-221.

cali, come Rameau, che si sarebbero adeguati a certe usanze di quella tradizione vengono messi sotto accusa.[12] Né le cose sono molto diverse in Inghilterra, dove, nel corso del secolo diciottesimo e ancora nei primi decenni di quello successivo, proliferano *pamphlets*, articoli, versi diretti contro la musica italiana e i castrati, accusati di corrompere i costumi e la società.[13] Da questo paese proviene un libello che spiega come non sia la musica in sé a determinare la licenziosità addebitata al melodramma, ma un determinato atteggiamento canoro: il problema nasce nel momento in cui la musica viene ridotta a «a woman's or an eunuch's effeminate trill». Ovvero: «The question now concerns not the expression, the grace, the energy, or dignity of the musick […] but the tricks of the performer, who is then surest of our ignorant applause when he runs through the compass of the throat».[14]

Tanto i sostenitori quanto i denigratori riconoscevano dunque la capacità dell'opera italiana di avvincere l'ascoltatore, sebbene giungessero a conclusioni opposte. E molti dei loro ragionamenti concernevano, o comunque comprendevano, la figura dell'evirato cantore, che veniva aborrita e intrigava a un tempo. Numerose furono le voci che si levarono contro i castrati sia per ragioni di ordine morale, sia in quanto campioni di capricci e frivolezze, sia perché ritenuti oggetti di repulsione;[15] ma altrettante furono

---

[12] Sulla situazione francese cfr. GEORGIA COWART, *Of women, sex and folly: Opera under the Old Regime*, «Cambridge Opera Journal», VI/3, 1994, pp. 205-220.

[13] Un solo esempio: «He [il castrato Velluti] stands forward as living evidence of the lamentable extent to which human nature has been degraded in order to satisfy human sensuality […]. It is not to be borne with patience, that for the sake of such an exhibition, the mind of a young and virtuous female should be exposed to the consequences of dangerous curiosity and vicious insinuation» («The New Times», 1 luglio 1825).

[14] [JOHN BROWN], *An Estimate of the Manners and Principles of the Times*, London, L. Davis and C. Reymers, 1757, p. 46. La bibliografia sulla ricezione inglese dell'opera italiana e del castrato nel Settecento è alquanto ampia. Un elenco senza pretesa di completezza, ma che può dare un'idea del fenomeno, comprende: SUZANNE ASPDEN, *«An infinity of factions»: Opera in Eighteenth-century Britain and the undoing of society*, «Cambridge Opera Journal», IX/1, 1997, pp. 1-19; XAVIER CERVANTES, *«Tuneful monsters»: The castrati and the London operatic public, 1667-1737*, «Restoration and 18th Century Theatre Research», 13, 1998, pp. 1-24; ID., *«Let'em deck their verses with Farinelli's name»: Farinelli as a satirical trope in English poetry and verse of the 1730s*, «British Journal for Eighteenth-Century Studies», XXVIII/3, 2005, pp. 421-436; XAVIER CERVANTES - THOMAS MCGEARY, *From Farinelli to Monticelli: An opera satire of 1742 re-examined*, «The Burlington Magazine», CXLI/1154, 1999, pp. 287-289; CHERYLL DUNCAN, *Castrati and impresarios in London: Two mid-Eighteenth-century lawsuits*, «Cambridge Opera Journal», XXIV/1, 2012, pp. 43-65; JAMES Q. DAVIES, *«Veluti in speculum»: The twilight of the castrato*, ivi, XVII/3, 2005, pp. 271-301; TODD S. GILMAN, *The Italian (castrato) in London*, in *The Work of Opera. Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, a cura di Richard Dellamora e Daniel Fischlin, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 49-70; THOMAS MCGEARY, *«Warbling eunuchs»: Opera, gender, and sexuality on the London stage*, «Restoration and 18th Century Theatre Research», 7, 1992, pp. 1-22; ID., *Gendering opera: Italian opera as the feminine other in England, 1700-42*, «Journal of Musicological Research», 14, 1994, pp. 17-34; ID., *Verse epistles on Italian opera singers, 1724-1736*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 33, 2000, pp. 29-88; ID., *Farinelli's progress to Albion: The recruitment and reception of opera's 'blazing star'*, «British Journal for Eighteenth-Century Studies», XXVIII/3, 2005, pp. 339-360; JUDITH MILHOUS-ROBERT D. HUME, *Construing and misconstruing Farinelli in London*, «British Journal for Eighteenth-Century Studies», XXVIII/3, 2005, pp. 361-385; CLAUDIA RENE WIER, *A nest of nightingales: Cuzzoni and Senesino at Handel's Royal Academy of Music*, «Theatre Survey», LI/2, 2010, pp. 247-273.

[15] Cfr. ROSSELLI, *The castrati as a professional group* cit.; GILMAN, *The Italian (castrato) in London* cit.; MARTHA FELDMAN, *Denaturing the castrato*, «The Opera Quarterly», XXIV/3-4, 2008, pp. 178-199.

quelle che celebrarono il loro canto al di sopra di qualsiasi altro. Tentando di spiegare l'impatto della voce di un castrato rispetto a quella di un interprete non evirato, Stendhal imbastisce un paragone estremamente chiaro:

> Une femme jolie, et surtout remarquable par une taille superbe, qui se promène à la terrasse des Feuillants, enveloppée dans sa fourrure, par un beau soleil du mois de décembre, est un objet fort agréable aux yeux; mais si un instant après cette femme entre dans un joli salon garni de fleurs, et où des bouches de chaleur artistement ménagées font régner une température douce et égale, elle quitte sa fourrure et paraît dans toute la fraîcheur brillante d'une toilette de printemps. Faites venir d'Italie la romance de l'*Isolina*, entendez-la chanter par une jolie voix de ténor, vous verrez apparaître la jeune femme de la terrasse des Feuillants, mais vous ne pourrez guère juger que de l'élégance des mouvements et des formes; la fraîcheur et le fini des contours seront invisibles pour vous. Que ce soit au contraire la délicieuse voix de Velluti qui chante sa romance favorite, vos yeux seront dessillés, et bientôt ravis à la vue des contours délicats dont le charme voluptueux viendra les séduire.[16]

Stendhal ragiona da eterosessuale maschio e raffronta la voce di Velluti a una bella donna. E sicuramente da eterosessuale ragiona Giacomo Casanova che, nella sua vita, ebbe molte occasioni di venire in contatto con i castrati, a cominciare dall'avventura galante con Bellino, un cantante da cui fu profondamente attratto e incuriosito, senza riuscire a spiegarsi come una tale tentazione potesse essere provocata da un uomo. Il mistero viene svelato in camera da letto, quando Bellino si rivela essere una ragazza travestita. Ma l'episodio più interessante riguarda Giovannino, artista attivo sui palcoscenici romani:

> La voix de ce castrat était belle, mais son mérite principal était sa beauté. Je l'avais vu en homme à la promenade, mais quoique fort joli, sa figure ne m'avait fait aucune impression; car on voyait tout de suite que c'était un homme mutilé; mais sur la scène l'illusion était complète: il embrasait.

Sebbene la bellezza, e non la voce, fosse la qualità preponderante di Giovannino, non è casuale che Casanova ne resti colpito solo quando ha la possibilità di vederlo sul palcoscenico. Certo siamo a Roma, per cui il cantante appare in ruolo e abiti femminili, ma è l'insieme, costume, voce, movimenti, che evidentemente accende la fiamma. A quel punto lo spettatore Casanova si concentra sul fisico venendone sconvolto:

> Serré dans un corset bien fait, il avait une taille de Nymphe, et chose presqu'incroyable, sa gorge ne le cédait en forme ni en beauté à aucune gorge de femme; c'était surtout par là que ce monstre faisait ravage. Bien qu'on sût la nature négative de ce malheureux, si la curiosité vous faisait porter les yeux sur sa poitrine, un charme inexprimable agissait sur vous, et on devenait amoureux fou avant de s'apercevoir qu'on fût sensible. Pour résister ou ne rien sentir, il aurait fallu être froid et positif comme un Allemand.[17]

Se i castrati determinavano una tale reazione in uomini come Stendhal e Casanova, cui non si può certo attribuire un atteggiamento omofilo – e a essi possiamo ag-

---

[16] STENDHAL, *Vie de Rossini* cit., p. 200.
[17] *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même*, Paris, Heideloff et Campé, 1832, tomo VII, p. 428.

giungere il già citato austero moralista Ludovico Muratori che, nonostante i suoi scritti, non dovette essere del tutto insensibile al fascino degli evirati cantori –,[18] è facile immaginare quali conseguenze potessero avere su altri tipi di indole. Casanova non manca di dire che Giovannino era intimo del cardinal Borghese e, negli stessi anni in cui il veneziano stendeva le sue memorie (1789-1798), Giuseppe Gorani, sempre riferendosi ai palcoscenici romani, annotava: «J'ai été témoin des transports délirans auxquels se sont laissé emporter de graves prélats et des cardinaux dont l'apparente rigidité m'avoit frappé, lorsque ces objets [i castrati] paroissent sur la scène».[19] Ma una delle testimonianze più evidenti della capacità dell'evirato di sedurre grandi folle viene dal Sermone III di Giuseppe Parini, un'astiosa satira dedicata al teatro: «qui sol, Musa, s'aspetta | un fracido castron che a' suoi belati | il folto stuol de' baccelloni alletta».

In quel «folto stuol» rientravano anche le donne, poiché il fascino di questi controversi personaggi agiva del pari sui due sessi. Per esempio, grazie a un diarista napoletano, sappiamo che nella città partenopea Matteo Sassano «era amato da tutti, e particolarmente dalle dame, sì per esser bel giovane ed eunuco (*sic*!), come per la sua dolcissima e sonora voce».[20] La passione delle «dame» poteva comportare conseguenze alquanto spiacevoli, come accadde, sempre a Napoli, a Gasparo Pacchierotti, divenuto oggetto dell'amore di una marchesa dopo che questa lo aveva ammirato calcare la scena del San Carlo. L'infatuazione destò le ire dell'amante della gentildonna, anch'egli chiaramente aristocratico, e portò a un duello durante il quale l'ingiuriato rimase ferito.[21] Una tendenza, quella del fanatismo femminile, confermata dalla documentazione iconografica, come prova una incisione di William Hogarth, parte della celebre serie *The Rake's Progress*. Nella seconda tavola è raffigurato in primo piano un foglio caduto sul pavimento che rappresenta una caricatura di Farinelli seduto sopra una predella ai cui piedi è posto un gruppo di donne adoranti che gli offrono il proprio cuore.[22] Quest'attrazione suscitata in teatro poteva poi trasferirsi facilmente dal palcoscenico al talamo, coinvolgendo sia uomini che donne.[23]

---

[18] In proposito si legga lo scambio epistolare fra lo stesso Muratori e Gian Giacomo Tori riportato in BEGHELLI, *Erotismo canoro* cit., pp. 131-132.

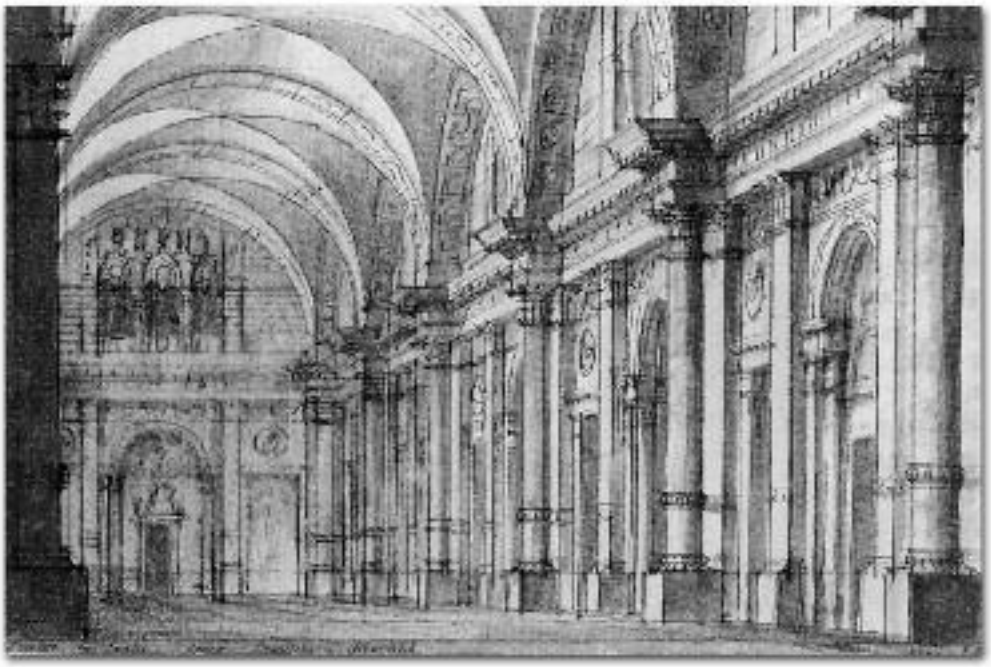
[19] GIUSEPPE GORANI, *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernemens, et des mœurs des principaux états de l'Italie*, Paris, Buisson, 1793, tomo II, p. 299.

[20] Cit. in BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891, p. 205.

[21] L'episodio è narrato in STEPHEN A. WILLIER, *A celebrated Eighteenth-century castrato. Gasparo Pacchierotti life and career*, «The Opera Quarterly», XI/3, 1995, pp. 95-121: 105-106.

[22] La si può vedere in «La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014, 5, p. 14 e, con il dettaglio ingrandito, in DANIEL HEARTZ, *Farinelli revisited*, «Early Music», XVIII/3, 1990, pp. 430-443: 439.

[23] Una testimonianza per l'uno e l'altro caso: «On ne pourrait pas sans scandale, donner à souper à une belle chanteuse tête-à-tête, mais on le peut à un castrat. On sait bien qu'après souper, le même oreiller reçoit leurs têtes: mais ce que tout le monde sait, chacun l'ignore. On peut coucher d'amitié avec un homme; il n'est pas de même avec une femme» (*Mémoires de J. Casanova* cit., p. 430); «Tho' fools and coxcombs every where abound, | and friends, or honest men are seldom found; | tho' to an eunuch's voice such charms belong, | that families are ruin'd for a song, | and without benefit of propagation, | gay F[arinell]i cuckolds half the nation» (THOMAS GILBERT, *The World Unmask'd. A Satire*, London, Mechell, 1738, p. 5).



Bozzetto di Francesco Bagnara (1784-1866) per la ripresa dei Capuleti e Montecchi alla Fenice di Venezia (1832): *Galleria nel palazzo di Capellio* (I.I.1-3 e II.III.1-4). Venezia, Museo Correr.

Il canto dei castrati pare insomma essere irresistibile. Una volta entrati in contatto con esso i sensi e il fisico ne vengono contaminati, al punto che un testo satirico inglese paragona la sua azione a quella di una mosca che penetra nell'orecchio e aliena la mente.[24] Rimanendo nella stessa nazione e nello stesso genere letterario, ma muovendosi cronologicamente, rintracciamo un *pamphlet* nel quale non solo si parla di un orgasmo stimolato dalla voce del castrato Senesino a una puritana rientrata a casa dopo avere presenziato a una recita operistica, ma addirittura di un pene che comincia a crescere fra le gambe della poveretta, provocandole un incontrollabile desiderio carnale. La voce del castrato non si limita a erotizzare l'ascoltatore, è perfino in grado di trasformarlo, ne cambia la natura, si insinua dentro di lui e lo rende a sua immagine e somiglianza: un essere ambiguo.[25]

I decenni iniziali dell'Ottocento segnano il progressivo abbandono della castrazione e la conseguente ascesa di cantanti donne impiegate in parti maschili. Il musicografo

[24] *The Remarkable Trial of the Queen of Quavers, and Her Associates, for Sorcery, Witchcraft, and Enchantment, at the Assizes Held in the Moon, for the County of Gelding, before the Rt. Hon. Sir Francis Lash, Lord Chief Baron of the Lunar Exchequer*, s. l., J. Bew, [1777], p. 6.

[25] *An Espistle to the Most Learned Doctor W[oo]d[war]d; from a Prude, that Was Unfortunately Metamorphos'd on Saturday December 29, 1722*, London, 1723; se ne discute in GILMAN, *The Italian (castrato) in London* cit., pp. 52-53.

Paul Scudo, che, nato nel 1806, visse la sua giovinezza proprio negli anni in cui i castrati cedevano il passo alle colleghe, così descrive questa transizione, citando i nomi delle interpreti che si distinsero nei ruoli *en travesti*:

> Cette révolution musicale et des raisons plus graves de convenance et d'humanité firent disparaître les castrats de l'opéra italien. Les deux derniers qu'on ait entendus en Europe furent Crescentini, et Veluti, qui chantait encore à Londres en 1826. Rossini les remplaça par des *contralti* féminins: et, de même qu'il s'était trouvé d'admirables virtuoses pour propager dans toute l'Europe la création des maîtres italiens du dix-huitième siècle, il se forma toute une famille de chanteuses incomparables qui rendirent le même service aux chefs-d'œuvre de la nouvelle école musicale. La Gafforini, la Malanotte, la Marcolini, la Mariani, madame Pisaroni, madame Pasta et madame Malibran, tels sont les principaux représentants de ce groupe de *contralti* qui exercèrent sur le talent de Rossini une influence remarquable.[26]

A questo punto risulta utile tornare a *Sarrasine* di Balzac, poiché lo scrittore francese, nella parte iniziale del racconto, mette in relazione il personaggio della Zambinella (anziano e vicino alla morte, rappresentante del passato) con la giovane nipote Marianina. Un rapporto che si estrinseca attraverso il canto. La Zambinella infatti compare per la prima volta nel momento in cui Marianina sta eseguendo la rossiniana cavatina di Tancredi. Il castrato giunge per ascoltare il canto di uno dei personaggi *en travesti* di maggior successo nei primi decenni del secolo. Passato e presente sono messi a diretto contatto, quasi l'autore volesse rimarcare un passaggio di consegne.[27] Altrove Balzac indugia nella descrizione di Marianina. Presentandone la bellezza e il fascino, che avrebbero portato chiunque a desiderare di sposarla, subito fa entrare in gioco le qualità vocali della sua eroina che «faisait pâlir les talents incomplets des Malibran, des Sontag, des Fodor».[28] La voce di una fanciulla che scopriremo poco dopo cimentarsi con il *Tancredi* è associata alla forza seduttiva. In *Sarrasine* non solo viene mostrato il momento di transizione dalla tradizione settecentesca del castrato a quella primo ottocentesca del canto *en travesti*, ma si chiarisce come le voci femminili che interpretano ruoli maschili siano in grado di provocare effetti seducenti quanto quelle dei castrati. Sempre riferendosi a *Tancredi*, un altro grande letterato francese, Stendhal, dopo aver assistito a una rappresentazione dell'opera con Giuditta Pasta nei panni del protagonista, scrive, in data 28 febbraio 1823, una lettera a Pierre Rapenouille nella quale si mostra meravigliato del fatto che un guerriero in armi apparisse amabile agli occhi della sua innamorata Amenaide, ma anche a quelli dei rappresentanti del genere di cui indossava gli abiti, ovvero il pubblico maschile.[29] Stendhal rileva a proposito di un ruo-

---

[26] PAUL SCUDO, *Critique et littérature musicales*, prima serie, Paris, Hachette, 1856[3], pp. 121-122.

[27] Sul rapporto fra la Zambinella e Marianina si leggano le considerazioni in NAOMI ANDRÉ, *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2006, pp. 24-27.

[28] Balzac, *Sarrasine* cit., p. 6.

[29] Il passo è riportato in MARIA FERRANTI GIULINI, *Giuditta Pasta e i suoi tempi*, Milano, Ettore Sormani, 1935, p. 51.

lo *en travesti* un aspetto già emerso con forza dalle testimonianze relative ai castrati: la tensione erotica non agisce tanto sul palcoscenico (è ovvio che Amenaide subisca il fascino di Tancredi, che lei ama e che per lei è a tutti gli effetti un uomo), quanto soprattutto fra il palcoscenico e la sala teatrale.

Il travestitismo nell'opera non è una novità del primo Ottocento, già nei due secoli precedenti ruoli maschili potevano essere incarnati indifferentemente da castrati o da donne a seconda delle disponibilità, così come non era infrequente che gli stessi castrati vestissero i panni di personaggi femminili, specialmente in particolari piazze, quali Roma, dove alle donne era proibito salire sul palcoscenico. Comunque la fascinazione del pubblico non doveva essere dissimile e l'eccitazione saliva del pari quando una donna cantava in luogo di un castrato e viceversa.[30] Esiste perciò una linea di continuità che, dal Seicento all'inizio dell'Ottocento, prevedeva l'assegnazione di personaggi maschili a voci acute (indipendentemente dal sesso del cantante) e che determinava in chi assisteva alla rappresentazione una sensazione di frenesia. Ancora nel 1839 Théophile Gautier scriveva di apprezzare Rosine Stoltz nei ruoli virili poiché si asteneva «de ces mignardises équivoques et de ces ambiguïtés d'hermaphrodite qui font activement récurer leurs lorgnettes aux vieillards de l'orchestre».[31] Evidentemente se la Stoltz si differenziava dalle colleghe significa che la pratica di accentuare la carica erotica insita in una donna che incarna un uomo o, se vogliamo, di un uomo portato in scena da una donna, era ancora diffusa.

II

Le righe di Gautier consentono di affrontare un altro aspetto sostanziale, ovvero il motivo, o almeno uno dei motivi, per cui il pubblico venisse affascinato da quelle parti. Parlando di «vezzi equivoci» e di «ambiguità da ermafrodita» l'autore punta l'attenzione su una indeterminatezza fisica e sessuale che gioca una funzione essenziale nell'eccitare chi guarda e chi ascolta. Prendendo in prestito le parole di un medico specializzato in vocologia e sessuologia, si può dire che «La curiosità […] è insieme alla novità, una delle caratteristiche più stimolanti della vita sessuale fisiologica di ognuno. E cosa c'è di più curioso, su un palcoscenico, di un continuo cambio di ruoli: vocali, caricaturali, e pure corporei e sessuali!?».[32] In effetti già John Donne, nell'elegia *On His Mistress*, avvertiva la sua amata di non travestirsi da ragazzo, perché questo non avrebbe fatto che eccitare quanti avrebbe incontrato (guarda caso, nello specifico, gli italiani). Oltre alla curiosità, un secondo fattore entra in gioco, cioè l'anomalia dell'essere ibrido, castrato o travestito, che insieme attrae e respinge. Si viene a creare una sorta di turbamento in chi osserva in grado di incrementare lo stato di esaltazione. Nella

[30] In proposito cfr. ROGER FREITAS, *The eroticism of emasculation: Confronting the Baroque body of the castrato*, «The Journal of Musicology», XX/2, 2003, pp. 196-249: 234-235.

[31] Passo citato in GUSTAVE BORD, *Rosina Stoltz*, Paris, Daragon, 1909, p. 54.

[32] GUCCIARDO, *L'erotismo (s)velato nel melodramma italiano* cit., p. 33.

Pietra del paragone di Rossini la protagonista, Clarice, si traveste da soldato, e il suo innamorato, il conte Asdrubale, avvertendo qualcosa di famigliare, ma senza riconoscerla, intona i versi «Ah! Di lei per mio tormento | le sembianze in te ravviso | il tuo volto in due diviso | m'innamora e orror mi fa». Un recensore del primo ciclo di rappresentazioni riferisce come tale reazione non sia da ascrivere al solo personaggio che la pronuncia, ma dovrebbe venire estesa al di fuori della finzione scenica e, si può immaginare, innanzitutto a chi a quelle recite ha assistito: «la marchesa Clarice fa il giocherello di porsi i scopettoni ed i mustacchi, e si trasforma in ufficiale, per cui a quella avvenente marchesa molti direbbero quel versetto del sig. Romanelli, *Il tuo volto in due diviso | M'innamora…*».[33]

Il fatto di non essere in grado di inquadrare sessualmente chi si ha di fronte da un lato respinge, a causa della paura dell'ignoto, dall'altro attira inesorabilmente per il desiderio di sapere, di scoprire cosa si nasconda dietro quella stranezza.[34] È quanto accade a Giacomo Casanova nella esperienza con Bellino accennata sopra, ma anche quando, trovandosi in un caffè romano insieme all'abate Gama, scambia un famoso castrato per una ragazza travestita, e l'artista, per tutta risposta, si dice pronto a trascorrere la notte con lui comportandosi da uomo o da donna a seconda delle richieste. Il conte Asdrubale e Casanova sono in buona compagnia nell'incapacità di classificare i propri interlocutori e nell'esserne per questo tentati. *Sarrasine* è, ancora una volta, un caso emblematico, essendo l'intera narrazione basata su una falsa attribuzione di genere, ma anche il teatro di parola inscenò senza risparmio situazioni simili, come nel seguente scambio di battute, parte della *Forza della ragione* di Giovan Battista Fagiuoli:

MENICA
Signor Federigo, di quel ragazzo, che ne dite voi?

FEDERIGO
Che quanto è tenero di età, è altrettanto di animo e di cuore vigoroso e robusto; mentre accorse anch'egli al cimento con egual coraggio ed ardire: e benché abbia d'Amore le sembianze nel volto, ha nel braccio di Marte il valore.

LICINDA
Sentite, o Federigo, la Menica dice che è femmina.

MENICA
O gli è una donna, o gli è un musico.[35]

---

[33] «Corriere delle dame», 5 ottobre 1812. La recensione è riportata in SAVERIO LAMACCHIA, *Maria Marcolini contralto: profilo, documenti d'archivio e antologia delle recensioni*, in *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano. Atti del Convegno, Bologna, Accademia Filarmonica, 30-31 maggio 2008*, a cura di Piero Mioli, Quarto Inferiore (Bologna), Pàtron, 2010, pp. 329-391: 373-374.

[34] «The transvestite […] is both terrifyng and seductive precisely because s/he incarnates and emblematizes the disruptive element that intervenes, signaling […] a crisis of [gender] 'category' itself» (MARJORIE GARBER, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York, Harper Perennial, 1993, p. 32).

[35] *Commedie di Gio. Batista Fagiuoli*, tomo quinto, in Lucca, per Salvatore e Giandomenico Marescandoli, 1737: *La forza della ragione*, pp. 3-170: 36 (I.8). Il tutto può assumere toni decisamente comici se messo nelle mani di Goldoni e se vengono poste a confronto due culture fra loro lontane. Ecco ciò che succede nell'*Impresario*

Attributi virili e muliebri convivono non solo nella finzione della scena, ma anche in un personaggio storico come Maria Malibran, eccelsa interprete di ruoli *en travesti*, che li mette al servizio della riuscita drammatica: «Jamais actrice ne posséda à un plus haut degré que madame Malibran ce divin mélange de force et de grâce, d'énergie et de délicatesse, qui donne tant de prix aux productions de l'art». Una convivenza che caratterizza perfino la vita quotidiana e professionale della cantante: «Ella fa due cose da uomo: concerta (le opere in cui canta), viaggia (di solito vestita da uomo); due da donna: è gentile e modesta (provvede ella stessa alla sua toeletta senza neppure una cameriera); una da diavolo: canta».[36] Il solo fatto che i commentatori insistano su tale ambiguità è sufficiente a testimoniare quanto essa dovesse interessare i lettori e fosse perciò un elemento importante della fama raggiunta dall'artista.

L'enigmaticità fisica trova il proprio corrispettivo musicale nell'enigmaticità timbrica della voce. I recenti studi di Marco Beghelli e Raffaele Talmelli hanno dimostrato in maniera convincente come i contralti ottocenteschi, cui erano affidati i ruoli *en travesti*, fossero dotati di una voce doppia, l'una femminile all'acuto l'altra virileggiante al grave. Ne conseguiva una netta disuguaglianza fra i registri, con la zona mediana che appariva piuttosto debole. Secondo i due ricercatori è ipotizzabile che simili qualità dovessero caratterizzare anche le voci dei castrati, dei quali il contralto del primo Ottocento sarebbe diretta emanazione.[37] I commentatori dell'epoca non mancarono di sottolineare la dualità di queste voci, come attesta il passo di Gautier sopra citato che parla di «ambiguïtés d'hermaphrodite», espressione ripresa dallo scrittore nel più noto poema *Contralto* dove un verso recita: «Hermaphrodite de la voix!». In questa sede però preme sottolineare l'effetto che le voci ermafrodite provocavano su chi ebbe la ventura di ascoltarle. Se Gautier, a proposito della Stoltz, apprezzava che non indugiasse in atteggiamenti equivoci, è pur vero che *Contralto* mostra il forte ascendente esercitato sul poeta dal timbro tipico di quella voce: «Que tu me plais, ô timbre étrange! | Son dou-

---

delle Smirne, quando un castrato italiano che desidera essere ingaggiato incontra un aspirante impresario turco: «CARLUCCIO Servitor suo. Mi hanno parlato di lei, e per il piacer di conoscerla, son venuto a riverirla. // ALÌ *(a Carluccio)* Star omo, o star donna? // CARLUCCIO *(con un poco di caldo)* Star uomo, padrone mio. // [...] Vedo, signore, che voi non mi conoscete. Io sono un virtuoso di musica, e posso vantarmi di essere uno de' più famosi, e forse il più famoso de' nostri giorni. E vengo ad esibirmi per la vostra impresa, non per necessità o per interesse, ma per curiosità di vedere le Smirne. // ALÌ Smirne non aver bisogno di tua persona. Se voler andar Turchia, io ti mandar Costantinopoli, serraglio de Gran Signore. // CARLUCCIO: A che far nel serraglio? // ALÌ Custodir donne de Gran Sultan. // CARLUCCIO: Chi credete ch'io sia? // ALÌ Non star eunuco? // CARLUCCIO Mi maraviglio di voi; non sono di questa razza villana. Sono un virtuoso di musica. // ALÌ *(con meraviglia)* Star musico? // CARLUCCIO *(con caricatura)* Star musico. // ALÌ Chi poder pensar, che Italia voler omo come tu, per cantar per donna? Turchia voler donna per donna. // CARLUCCIO Io sono un soprano. La mia voce è argentina, ma recito e canto nelle parti da uomo. // ALÌ Non star voce de omo. Io non star così bestia, a voler musico che cantar come gatto».

[36] La prima citazione è tratta da MARIE e LÉON ESCUDIER, *Vie et aventures des cantatrices célèbres*, Paris, Dentu, 1856, la seconda da «L'omnibus letterario» del 15 novembre 1834 (in MARCO BEGHELLI, *Una bambina viziata dalla natura. Ritratto di Madame Malibran*, in *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 73-85: 73).

[37] MARCO BEGHELLI-RAFFAELE TALMELLI, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*, Varese, Zecchini, 2011. Degli stessi autori cfr. anche *Maria Malibran: soprano o contralto?*, in *Malibran. Storia e leggenda* cit., pp. 195-227.

ble, homme et femme à la fois, | contralto, bizarre mélange». Una sensazione molto simile fu quella provata da un anonimo ammiratore di Maria Malibran che le dedica una canzone nella quale insiste sull'androginia timbrica («Sento cantar Desdemona | con voce mascolina, | sento cantar Desdemona | con voce femminina | ermafrodita armonica, | voce che ugual non ha») e sull'esaltazione che suscita: «Chi mi rapisce in estasi? | Qual nuovo incanto, oh Dio! | Qual voce strana e insolita | colpì l'orecchio mio, | che mi trasporta ed agita | e delirar mi fa».[38] Se qui l'ignoto autore si riferisce a un'esecuzione dell'*Otello*, e al personaggio di Desdemona, cioè non a un ruolo *en travesti*, vale la pena cominciare a considerare *Giulietta e Romeo*, un soggetto molto fortunato a inizio Ottocento grazie alle intonazioni di Zingarelli (1796), Vaccai (1825) e Bellini (1830), che vedeva affidata la parte di Romeo a un castrato nel primo caso e a un contralto negli altri due. Tutte e tre le opere ebbero successo e rimasero in repertorio nella prima metà del secolo. In occasione di una riproposizione del lavoro belliniano nel 1831 «Il censore universale dei teatri» pubblicò un sonetto celebrativo per Almerinda Manzocchi nel ruolo di Romeo, che torna sui concetti appena discussi:

> Or tu chi sei, che in modulare il canto
> dalla bocca gentil dardi ne scocchi,
> e i cor ferisci, e fai sgorgare il pianto?
> Sei tu Diva o mortal […]
> Viril donzella, or ti conosco alquanto:
> tu se' ALMERINDA, l'immortal MANZOCCHI.[39]

Anche Giuditta Pasta sembra condividere con la Malibran, con la Manzocchi, con l'ideale contralto di Gautier la peculiarità di una voce che

> n'est pas toute d'un seul *metallo*, comme on dirait en Italie (d'un même *timbre*) et cette différence dans les sons d'une même voix est un des plus puissants moyens d'expression dont sait se prévaloir l'habileté de cette grande cantatrice. Les italiens disent de cette sorte de voix qu'elle a plusieurs *registres* c'est-à-dire des *physionomies différentes*, suivant les diverses parties de l'échelle musicale où elle vient se placer.

E, di nuovo, la gestione di questa doppia voce è sconvolgente:

> C'est avec une étonnante habilité que madame Pasta unit la voix de tête à la voix de poitrine; elle a l'art suprême de tirer une fort grande quantité d'effets agréables et piquants de l'union de ces deux voix […] elle séduit aujourd'hui l'oreille de ses heureux auditeurs comme elle sait électriser leurs âmes.[40]

---

[38] *Canzone a Maria Malibran*, Napoli, 1835, citiamo da BEGHELLI-TALMELLI, *Ermafrodite armoniche* cit., p. 11. Nel medesimo volume è possibile leggere la trascrizione completa e la traduzione del poema di Gautier alle pp. 165-167, mentre per un commento dello stesso si leggano le pp. 19-22.

[39] «Il censore universale dei teatri», 22 giugno 1831, citato in HEATHER HADLOCK, *On the cusp between past and future. The mezzo-soprano Romeo of Bellini's «I Capuleti»*, «The Opera Quarterly», XVII/3, 2001, pp. 399-422: 408.

[40] STENDHAL, *Vie de Rossini* cit., pp. 282-284.

Dopotutto, stando a un osservatore credibile come Charles Burney, pare che il castrato Pacchierotti fosse in grado di cantare da tenore e, per la delizia di pochi amici, lo facesse in esibizioni private.[41]

La capacità di padroneggiare registri tanto diversi si deve innanzitutto alla strabiliante estensione delle voci di cui ci stiamo occupando. Tocchiamo così un altro aspetto che certamente ebbe una funzione nell'indirizzare la ricezione da parte del pubblico e che ci permette di capire perché i cantanti in questione fossero a tal punto ammirati: doti vocali fuori dal comune. Da qui la scrittura virtuosistica, funambolica, che caratterizzava tanto le parti dei castrati quanto quelle dei contralti, e che non mancava di sfruttare il canto di sbalzo proprio per sottolineare l'ampio ambito della voce e mandare in visibilio gli appassionati, nonostante ci fosse chi in tale spettacolarizzazione pirotecnica vedesse solo un atteggiamento freddo e meccanico.[42] Ancora una volta può venirci in soccorso Stendhal per calarci nei panni di un ascoltatore di primo Ottocento. Abbiamo già rilevato come lo scrittore abbia proposto un parallelo fra il canto di un tenore e quello di Velluti nell'esecuzione di una romanza dell'*Isolina*; ora è giunto il momento di proseguire quella citazione:

> Le ténor a chanté trois mesures; ce sont des prières adressés par un amant à sa maîtresse irritée. Ce petit morceau finit par un éclat de voix: l'amant, maltraité par ce qu'il aime, implore son pardon au nom du souvenir charmant des premiers temps de leur bonheur. Velluti remplit les deux premières mesures de *fioriture*, exprimant d'abord l'extrême timidité, et bientôt le profond découragement; il prodigue les gammes descendantes par demi-tons, les *scale trillate*, et part tout à coup à la troisième mesure par un éclat de voix simple, fort, soutenu, et, les jours où il jouit de tous ses moyens, *abandonné*. Il est impossible qu'une femme qui aime résiste à ce cri du cœur.[43]

Il significato di queste frasi può essere rintracciato nella seguente considerazione di Roger Freitas: «In that culture of hyperbole – a culture that lingered longest on the Italian operatic stage – he [il castrato] represented not a blank, asexual source of vocal virtuosity, but rather the spectacular exaggeration of the 'beardless boy,' the idealized lover».[44]

Se l'ambiguità fisica, l'androginia timbrica, le doti tecniche furono tutti elementi comuni ai castrati e alle cantanti in ruoli virili in grado di sedurre il pubblico, non va di-

---

[41] «The low notes of his voice were so full and flexible, that in private, among his particular friends and admirers, I have often heard him sing Ansani's and David's *tenor* songs in their original pitch, in a most perfect and admirable manner» (CHARLES BURNEY, *A General History of Music*, vol. IV, London, The author, 1789, p. 512). Ai nostri tempi le voci androgine continuano a mantenere intatto il proprio fascino. Terry Castle spiega la sua predilezione per Brigitte Fassbaender in primo luogo con la ricchezza del suo registro grave (TERRY CASTLE, *In praise of Brigitte Fassbaender: Reflections on diva-worship*, in *En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, a cura di Corinne E. Blackmer e Patricia Juliana Smith, New York, Columbia University Press, 1995, pp. 20-58: 38-40).

[42] In proposito rimandiamo a FELDMAN, *Denaturing the castrato* cit., pp. 186-187. Sulla scrittura per il contralto ottocentesco cfr. di nuovo BEGHELLI-TALMELLI, *Ermafrodite armoniche* cit.

[43] STENDHAL, *Vie de Rossini* cit., p. 200.

[44] FREITAS, *The eroticism of emasculation* cit., p. 248.

menticato che durante la *performance* si stabiliva una relazione diretta fra chi stava sul palcoscenico e chi sedeva in platea o nei palchetti. Una relazione che vedeva coinvolti *in primis* gli interpreti principali, dunque, fino agli anni venti-trenta dell'Ottocento, castrati e contralti. L'artista rivolgeva sguardi, gesti, ammiccamenti al pubblico e ciò certamente contribuiva a coinvolgerlo e ammaliarlo. È attraverso un'occhiata lanciata dal palcoscenico che la Zambinella mostra il suo interesse nei confronti di Sarrasine e, ancor prima, quando lo scultore vede apparire in scena il castrato, questi si avanza verso il proscenio con fare civettuolo e saluta il pubblico con grazia infinita, mentre gli applausi prorompono da ogni dove. Un atteggiamento che ritroviamo nel già citato Giovannino delle memorie di Casanova:

> Quand il se promenait sur la scène en attendant la ritournelle de l'air qu'il chantait, sa marche avait tout à la fois quelque chose de majestueux et de voluptueux, et lorsqu'il distribuait aux loges la faveur de ses regards, le tournoiement tendre et modeste de ses yeux noirs portait le ravissement au cœur. Il était évident qu'il voulait nourrir l'amour de ceux qui l'aimaient homme et qui, probablement, ne l'auraient pas aimé s'il eût été femme.[45]

Sono i momenti in cui l'interprete non è impegnato a cantare quelli nei quali può fare cenni d'intesa agli spettatori, l'uscita in scena o il ritornello strumentale di un'aria, come visto, ma anche un recitativo in cui un altro personaggio si sta rivolgendo a lui: «In vece che uno badi a quanto gli dice un altro attore, e per via delle differenti modulazioni del gesto e del viso dia segno che sopra di lui ha fatto quella impressione che si conviene, non altro fa che sorridere a' palchetti, far degl'inchini, e simili gentilezze».[46]

Se riandiamo ancora una volta alla considerazione di Gautier sulla Stoltz risulta evidente come anche le cantanti che assumevano identità maschili ammiccassero allo spettatore al punto che i vecchi seduti in platea erano spinti a lucidare i propri occhiali per osservare meglio. Qualche riga sopra lo scrittore segnalava un altro motivo per cui valeva la pena lustrare gli occhiali: «la jolie jambe! cheville mince, pied cambré, une jambe ronde et fine comme celle d'un jeune dieu grec!».[47] Non solo le attenzioni rivolte alla sala da parte dei cantanti accendevano l'attenzione, ma anche il loro fisico. Un fisico che veniva esaltato con particolare efficacia proprio nel caso di donne in abiti virili, poiché il costume consentiva di svelare le forme del corpo. I pantaloni o la calzamaglia, essendo aderenti, favorivano il voyeurismo delle gambe, conducendo a veri e propri fenomeni di fanatismo. Quando nel 1820 il contralto Lucy Elizabeth Vestris indossò sui palcoscenici londinesi i panni nientemeno che di Don Giovanni in *Giovanni in London*, un satirico *sequel* dell'opera mozartiana, sappiamo che il pubblico affollava il teatro per vedere le sue gambe, che se ne vendevano calchi in gesso e che ad esse vennero dedicati componimenti poetici.[48] Si arrivava persino a esplicite richieste provenienti dal-

---

[45] *Mémoires de J. Casanova* cit., pp. 428-429.

[46] Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Marco Coltellini, 1763, p. 44.

[47] In Bord, *Rosina Stoltz* cit., p. 54.

[48] Rachel Cowgill, *Re-gendering the libertine; or, the taming of the rake: Lucy Vestris as Don Giovanni on the early nineteenth-century London stage*, «Cambridge Opera Journal», X/1, 1998, pp. 45-66.

la sala di mettere in mostra determinate parti del corpo,[49] e la critica si soffermava sulle qualità fisiche tanto quanto su quelle vocali e attoriali. Recensendo una rappresentazione della *Penelope* di Cimarosa al King's Theatre di Londra nel 1817, nella quale Giuditta Pasta interpretava Telemaco, William Hazlitt osservava: «Her voice is good, her action is good: she has a handsome face, and *very* handsome legs».[50]

III

Stando alla testimonianza di Lady Morgan, pare tuttavia che la Pasta provasse vergogna a ostentare le proprie gambe,[51] mentre Henri Blaze de Bury rileva come la cantante non assumesse aria virile e nemmeno accordasse la propria gestualità a quella dell'altro sesso;[52] una disposizione che si concilia con la tendenza di Rosine Stoltz notata da Gautier a scansare risvolti troppo mascolini che accentuassero la carica erotica propriamente androgina. Si tratta di un mutamento di prospettiva che comincia a delinearsi nei decenni iniziali del secolo diciannovesimo e che diverrà via via imperante nel corso degli anni trenta. Non solo a quel punto i castrati sono praticamente scomparsi dalle scene operistiche, ma anche il ruolo *en travesti* inizia a essere mal recepito e considerato vetusto, tanto che sempre più spesso, sulla scorta del Cherubino mozartiano, sarà destinato a rappresentare nell'opera italiana (anche in quella seria) un carattere determinato, quello del giovinetto escluso dalla coppia sentimentale, in luogo dell'innamorato che ricopre la principale parte 'maschile'.[53] In tal senso il 1830 può essere considerato un anno di transizione, che ben testimonia la convivenza di pratiche differenti, vecchie e nuove. Come visto è l'anno di *Sarrasine*, con la sua descrizione del passaggio di testimone fra la tradizione del castrato e quella del personaggio travestito; è l'anno in cui Velluti, l'ultimo grande evirato, si ritira; è l'anno in cui Bellini fa rappresentare *I*

[49] John Rosselli racconta di una cantante che si rifiutò di accondiscendere alla domanda del pubblico che le chiedeva di togliersi gli stivaletti per scoprire le gambe. Si veda il suo *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 58-59.

[50] «The Examiner», 19 gennaio 1817. Citiamo da *The Collected Works of William Hazlitt*, a cura di A. R. Waller e Arnold Glover, London, J. M. Dent, 1904, vol. XI, p. 300. Questo e i passi relativi a Giuditta Pasta riportati più sotto sono discussi in SUSAN RUTHERFORD, *«La cantante delle passioni»: Giuditta Pasta and the idea of operatic performance*, «Cambridge Opera Journal», XIX/2, 2007, pp. 107-138: 120-121.

[51] In una pagina di diario la scrittrice irlandese riporta le seguenti parole che avrebbe pronunciato la diva: «I was so ashamed at showing my legs! Instead of minding my singing, I was always trying to hide my legs. I failed!» (in *Lady Morgan's Memoirs: Autobiography, Diaries and Correspondence*, vol. II, London, Allen & Co., 1863^2, p. 361).

[52] «Dans ce travestissement auquel l'emploi de contralto, la plupart du temps, oblige les femmes, la Pasta comprenait à merveille certaines nuances qu'on ne saurait dépasser sans encourir le ridicule. Il ne s'agit point, en effet, de se donner des airs masculins, de raccorder son geste et de faire sonner ses éperons» (HENRI BLAZE DE BURY, *Musiciens contemporains*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 287).

[53] Su queste tematiche cfr. almeno: MARCO BEGHELLI, *Il ruolo del musico*, in *Donizetti, Napoli, l'Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp. 323-335; HEATHER HADLOCK, *Women playing men in Italian opera, 1810-1835*, in *Women's Voices across Musical Worlds*, a cura di Jane A. Bernstein, Boston, Northeastern University Press, 2003, pp. 285-307; DAVIES, *«Veluti in speculum»* cit.; ANDRÉ, *Voicing Gender* cit.

Capuleti e i Montecchi, dove Romeo è affidato a Giuditta Grisi; ma è anche l'anno in cui Donizetti porta in scena *Anna Bolena*, con la voce femminile di Smeton a incarnare il giovane paggio e a muovere in quella direzione la produzione futura.

Il 1830 vide anche la pubblicazione a Firenze di un opuscoletto steso dal tenore Nicola Tacchinardi e intitolato *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti* nel quale si sottolineava come le donne in vesti maschili non potessero rendere credibile il personaggio e neppure illudere lo spettatore, poiché la camminata, il costume, l'acconciatura lasciavano comunque trapelare la loro femminilità. Appaiono qui con chiarezza le istanze di realismo e le richieste di favorire l'immedesimazione nelle situazioni drammatiche e nei personaggi che stavano emergendo con sempre maggior forza e che caratterizzeranno il melodramma a venire. Se questo era l'approccio di un cantante italiano, possiamo immaginare quale fosse la fortuna del canto *en travesti* presso chi mai fu tenero nei confronti dell'opera nostrana. Hector Berlioz così si esprime dopo aver presenziato a una recita dei *Capuleti* belliniani alla Pergola di Firenze nel 1831:

> Pour la troisième ou quatrième fois après Zingarelli et Vaccaï, écrire encore Roméo pour une femme!... Mais, au nom de Dieu, est-il donc décidé que l'amant de Juliette doit paraître dépourvu des attributs de la virilité? […] Et son désespoir au moment de l'exil, sa sombre et terrible résignation en apprenant la mort de Juliette, son délire convulsif après avoir bu le poison, toutes ces passions volcaniques germent-elles d'ordinaire dans l'âme d'un eunuque?[54]

Giudizio ripreso recensendo a distanza di anni nel «Journal des débats» le rappresentazioni del 1859 all'Opéra di Parigi:

> Dans ces deux opéras [i lavori intitolati *Roméo et Juliette* di Daniel Steibelt e di Nicolas-Marie Dalayrac], au moins le rôle de Roméo est écrit pour un homme. Les trois maestri italiens [Zingarelli, Vaccai, Bellini] ont, au contraire, voulu que l'amant de Juliette fût représenté par une femme. C'est un reste des anciennes mœurs musicales de l'école italienne. C'est le résultat de la préoccupation constante d'un sensualisme enfantin. On voulait des femmes pour chanter des rôles d'amants, parce que dans les duos deux voix féminines produisent plus aisément les séries de tierces, chères à l'oreille italienne.[55]

Il compositore coglie alcuni aspetti assolutamente centrali nella ricezione del ruolo *en travesti* nell'opera italiana, certo mostrando un grave fraintendimento del loro valore. Cita la sensualità, dunque conferma una chiave di lettura ampiamente documentata, ma scrive pure che si tratta di una sensualità puerile. Ciò perché è idealizzata, rivolta all'ascoltatore, priva di riscontro nella situazione drammatica. Il romantico e francese Berlioz non comprende o, più probabilmente, non accetta la stilizzazione dell'opera italiana che continuava a preservare riferimenti all'ideale classico, come l'espressione

---

[54] *Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne en Russie et en Angleterre 1803-1865*, vol. I, Paris, Calmann-Lévy, s. d. [1870], p. 200.

[55] Citiamo da HECTOR BERLIOZ, *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1862, p. 323.

delle passioni anziché la loro eruzione spontanea dall'interiorità del personaggio, la presentazione in luogo della rappresentazione. Si tratta del medesimo nodo critico individuato anche da chi è ben disposto nei confronti dell'estetica operistica italiana, nonostante condivida con Berlioz la nazionalità. Blaze de Bury punta l'attenzione sull'«idéal», unico mezzo per veicolare la passione e il tono drammatico; tutto il resto è relativo, persino il genere di chi canta e del personaggio che interpreta:

> Qu'importe l'illusion du costume, si vous rendez la passion et l'accent dramatique du rôle? En si périlleuse entreprise, il n'y a que par l'idéal qu'on se puisse sauver. Était-ce une femme, la Pasta chantant «Di tanti palpiti»? était-ce un homme? Qui pensa jamais à s'en informer? C'était Tancredi.[56]

Ma anche il romantico e francese Berlioz cade nel tranello teso dall'aborrita opera italiana e non può evitare di venire sedotto proprio dal deprecato canto 'a due' delle voci femminili:

> Le musicien, toutefois, a su rendre fort belle une des principales situations; à la fin d'un acte, les deux amants, séparés de force par leurs parents furieux, s'échappent un instant des bras qui les retenaient et s'écrient en s'embrassant: «Nous nous reverrons aux cieux». Bellini a mis, sur les paroles qui expriment cette idée, une phrase d'un mouvement vif, passionné, pleine d'élan et *chantée à l'unisson* par les deux personnages. Ces deux voix, vibrant ensemble comme une seule, symbole d'une union parfaite, donnent à la mélodie une force d'impulsion extraordinaire; et, soit par l'encadrement de la phrase mélodique et la manière dont elle est ramenée, soit par l'étrangeté bien motivée de cet unisson auquel on est loin de s'attendre, soit enfin par la mélodie elle-même, j'avoue que j'ai été remué à l'improviste et que j'ai applaudi avec transport.[57]

L'autore si riferisce qui alla stretta che conclude il finale primo dei *Capuleti*.[58] Romeo e Giulietta cantano all'unisono una trascinante melodia sulle parole «Se ogni speme è a noi rapita» che si protrae per più di trenta battute, mentre Tebaldo, Lorenzo, Capellio e il coro maschile punteggiano, anch'essi all'unisono, il profluvio lirico degli innamorati, limitandosi a fornire un sostegno meccanico e ripetitivo da eseguirsi sottovoce. L'intelaiatura musicale è spaccata in due. Gli amanti si contrappongono a tutti gli altri

---

[56] BLAZE DE BURY, *Musiciens contemporains* cit., p. 287.

[57] *Mémoires de Hector Berlioz* cit., p. 201.

[58] Il brano rielabora il terzetto Zaira-Nerestano-Lusignano di *Zaira*. Sulla questione rimandiamo a CHARLES SAMUEL BRAUNER, *Parody and melodic style in Bellini's «I Capuleti e i Montecchi»*, in *Studies in the History of Music*, a cura di Richard Taruskin, New York, Broude Brothers, 1988, II, pp. 124-151 e a MARCO UVIETTA, *Da «Zaira» a «I Capuleti e i Montecchi»: preliminari di un'indagine filologica sui processi di ricomposizione*, in *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica. Atti del Convegno internazionale, Siena, 1-3 giugno 2000*, a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004, pp. 101-139: 105-106. Si legga anche GRAZIELLA SEMINARA, *«Costretti dall'angustia del tempo, tanto io che il maestro, ad un'estrema brevità…»: Bellini, Romani e la duplice 'parodia' de «I Capuleti e i Montecchi»*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. Atti del Convegno internazionale, Catania, 8-11 novembre 2001*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 97-130: 101-102. Più in generale sull'autoimprestito in Bellini cfr. MARY ANN SMART, *In praise of convention: Formula and experiment in Bellini's self-borrowings*, «Journal of the American Musicological Society», LIII/1, 2000, pp. 25-68.

sotto il profilo timbrico (voci femminili *vs* voci maschili), nella condotta del fraseggio (legato *vs* staccato) e, infine, nella funzione assunta all'interno del discorso musicale (melodia *vs* accompagnamento). Ciò a significare l'isolamento della coppia rispetto al mondo che la circonda e, al tempo stesso, il legame che congiunge i fidanzati in «un'unione perfetta» sancita dall'unisono. Eppure tale unione si esprime musicalmente in un momento dell'azione che vede i protagonisti quanto mai lontani: c'è una battaglia in corso e i due si danno l'ultimo addio, ormai confidando di ritrovarsi solo nell'aldilà. Dato colto in una delle prime recensioni:

> Esso [il finale in questione] è composto di un canone a cinque voci e d'una cabaletta, che il maestro con felicissimo pensiero fa cantare all'unisono alle due donne Giulietta e Romeo, accompagnate dal coro e dalle altre parti, quasi a dimostrare come in mezzo alla diversità dei sentimenti ond'erano dominati gli altri personaggi, un solo e medesimo affetto, un solo e medesimo pensiero unisse insieme i due amanti, benché separati e divisi.[59]

Una didascalia che compare tanto nel libretto quanto nella partitura avverte infatti che «*Romeo vorrebbe accorrere a Giulietta e stringerla fra le sue braccia*».[60] «*Vorrebbe*»; il librettista è attento a precisare che non ci sia contatto, ma solo un'intenzione da realizzare evidentemente attraverso qualche atteggiamento gestuale da parte dell'attore, segno dell'impossibilità di conseguire una vicinanza fisica in questo mondo.[61] Il lirismo esasperato e gridato a una voce è un rifugio in cui i giovani infelici cercano riparo, astraendosi da quanto accade intorno a loro. Ci troviamo dunque in un frangente che più distante non potrebbe essere da qualsiasi coinvolgimento erotico, ciononostante Berlioz prova improvvisamente un senso di agitazione che lo spinge ad applaudire con trasporto. Non è la situazione drammatica ad appassionare lo spettatore Berlioz, bensì, come lui stesso spiega, un effetto puramente sonoro (le due voci femminili all'unisono), che anche Gautier in *Contralto* decide di mettere in rilievo: «C'est Roméo, c'est Juliette, | chantant avec une seul gosier | le pigeon rauque et la fauvette | perchés sur le même rosier». Il vincolo fra i personaggi Romeo e Giulietta è totalmente idealizzato, il loro amore è pura sublimazione; il vincolo che si determina fra gli interpreti e i loro ascoltatori è, al contrario, fisico e carnale.

---

[59] «Gazzetta privilegiata di Venezia», 17 marzo 1830.

[60] VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi. Tragedia lirica in due atti di Felice Romani*, a cura di Claudio Toscani, «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. VI, tomo I, Milano, Ricordi, 2003, pp. XLVIII (libretto) e 324 (partitura).

[61] Ciò non significa che le messinscene ottocentesche evitassero di mostrare gli innamorati l'uno nelle braccia dell'altro, andando contro il dettato degli autori. Lo dice Berlioz nel passaggio sopra citato e in un'altra testimonianza: «au dernier retour de la belle phrase: "Nous nous reverrons au ciel!" s'échappant tous les deux des mains de leurs persécuteurs, ils s'élançaient dans les bras l'un de l'autre et s'embrassaient avec une fureur toute shakespearienne. À ce moment on commençait à croire à leur amour. On s'est bien gardé à l'Opéra de risquer *cette hardiesse*; il n'est pas décent en France que deux amants sur un théâtre s'embrassent ainsi à corps perdu. Cela n'est pas convenable» (BERLIOZ, *À travers chants* cit., p. 325). Parole che sottolineano come possano insorgere problemi quando la corporeità sulla scena rischia di prendere il sopravvento.

Questa scena fu non a caso fra quelle che destarono maggior entusiasmo durante le prime recite dell'opera alla Fenice nel marzo 1830,[62] entusiasmo che perdurò nelle numerose riprese degli anni seguenti in Italia e all'estero, come nel caso dell'apparizione sulla scena parigina del Théâtre-Italien nel 1833.[63] In quell'occasione la parte di Romeo venne affidata a Giuditta Grisi, già creatrice del ruolo a Venezia, mentre Giulietta fu la sorella Giulia. «Le constitutionnel», a proposito del passaggio sotto esame, riferì che meglio sarebbe stato se le interpreti non avessero avuto legami di sangue, alludendo a una possibile lettura incestuosa del momento.[64] Il recensore non ragiona su ciò che accade all'interno della cornice rappresentativa, bensì sulle interpretazioni che le scelte musicali possono ingenerare nel pubblico. Il potenziale erotico insito in un 'a due' all'unisono fra voci femminili eseguito da due sorelle, una delle quali *en travesti*, concerne la fruizione e non la drammaturgia dell'opera.

Dal punto di vista drammaturgico l''a due' riflette, piuttosto, la condizione timbrica dell'intera opera. In seguito al sacrificio della parte di Adele, madre di Giulietta nel libretto di Romani per Vaccai, non sono infatti prescritti altri personaggi con voce acuta al di fuori della stessa Giulietta e di Romeo. Addirittura quasi tutti gli interventi corali sono destinati a tenori e bassi (unica eccezione che prevede la presenza delle donne è il funerale di Giulietta nel duetto Romeo-Tebaldo), portando così a una netta contrapposizione fra timbri maschili e timbri femminili, di cui la stretta del finale primo con il suo duplice unisono risulta essere il momento culminante. In un mondo fatto di tenori e bassi si stagliano le voci acute dei giovani innamorati. Ciò, come anticipato, consente di enfatizzare da un lato l'isolamento cui soggiacciono gli amanti, isolamento vocale quale surrogato dell'isolamento drammatico, dall'altro l'unione ideale e inscindibile dei protagonisti, un'unione simboleggiata dalla sintonia dei registri vocali (la parte di Romeo non è propriamente contraltile, insistendo molto nella zona

[62] «Quando al terminare dell'atto Romeo (la *Grisi*) e Giulietta (la *Carradori*) cantarono: "Se ogni speme è a noi rapita | di mai più vederci in vita, | questo addio non fia l'estremo | ci vedremo almeno in ciel." Allora le grida dell'entusiasmo non ebbero più freno, e credo che sarebbe stato impossibile il rimaner silenziosi» («L'eco», 15 marzo 1830); «A questo punto sembrava che aumentar più non potesse l'entusiasmo del pubblico; ma quando Giulietta e Romeo cantarono gli appassionati versi: "Se ogni speme è a noi rapita" ecc., nei quali il maestro seppe vincere l'espressione della parola e commuovere fortemente il cuore con una deliziosa melodia, allora l'entusiasmo non ebbe più confine, e dopo che il maestro ed i cantanti si presentarono tre volte sulla scena a ricevere i più unanimi applausi, il pubblico continuò ancora lungamente il batter delle palme e le giojose grida di approvazione» («L'eco», 19 marzo 1830); i resoconti vengono riportati in *Vincenzo Bellini. Epistolario*, a cura di Luisa Cambi, Milano, Mondadori, 1943, pp. 241, 245.

[63] Cfr. MICHAEL COLLINS, *Vincenzo Bellini's «I Capuleti e i Montecchi»: its debut and reception in Paris, 1833*, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre. Actes du Colloque international, Paris, 5-7 novembre 2001*, a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla e Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2007, pp. 173-196: 184-185.

[64] «Cet effet de deux unisons, combinés au grave et à l'aigu, a fait une vive impression sur le public; il serait meilleur encore si les voix de Mlles Grisi n'étaient pas sœurs et d'un même timbre» («Le constitutionnel», 14 gennaio 1833); cfr. JAMES Q. DAVIES, *Gautier's 'Divas'. The first French uses of the word*, in *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, a cura di Rachel Cowgill e Hilary Poriss, New York, Oxford University Press, 2012, pp. 123-146: 133-138.

acuta) che è sintonia spirituale e sentimentale. Heather Hadlock osserva come molte delle opere che prevedevano voci femminili in mutua devozione

> were variations on a 'Romeo and Juliet' archetype (albeit with happy endings): noble young lovers find themselves in conflict with the leaders and laws of a public sphere governed by fathers, politicians, rulers, and military leaders. The two leading women's voices – *prima donna* and *primo musico* – create a sonorous realm of love and private feeling besieged or constrained by a male-dominated public sphere.[65]

Bellini si colloca in questo ambito, ma lo estremizza e, al contempo, agisce in modo da porre in primo piano l'amore fra Romeo e Giulietta, perno unico su cui è incardinata l'opera, in controtendenza rispetto a Vaccai, il quale concedeva maggior spazio alle situazioni politiche e pubbliche.[66]

Il piacere provato da Berlioz nell'udire il risultato timbrico prodotto da due voci perfettamente in sintonia nei *Capuleti* viene ripreso da Balzac in *Massimilla Doni* nel delineare l'ambiguo rapporto fra il duca Cataneo e la sua amante, la cantante Tinti. L'uomo, ormai in età avanzata, dopo una lunga vita di dissipazione è incapace di provare il fuoco della passione se non attraverso l'accordo di due voci oppure di una voce e del suo violino. Ecco che gli istanti di intimità con la Tinti lo vedono sedersi sulle ginocchia di lei e suonare lo strumento, mentre la cantante prova a imitarne le note, finché, «quand arrive le moment longtemps cherché où il est impossible de distinguer dans la masse du chant quel est le son du violon, quelle est la note sortie de mon gosier, ce vieillard tombe alors en extase, ses yeux morts jettent leurs derniers feux, il est heureux, il se roule à terre comme un homme ivre».[67] Il vecchio è privato della possibilità di sostenere un rapporto sessuale, perciò lo sublima attraverso la fusione sonora fra il violino (taglia sopranile degli archi) e il canto della amante. Rintracciamo a un tempo erotizzazione e idealizzazione, voluttà e astrazione, esattamente come avviene nel finale primo dei *Capuleti*, dove la reazione eccitata del pubblico coincide con un momento drammatico che è straordinaria sublimazione dell'amore dei protagonisti.

Alla serie di fattori elencati nelle pagine precedenti che consentono di conseguire un esito ammaliatore sull'uditorio sarà dunque opportuno aggiungere anche la combinazione perfetta e assoluta di due voci. A un certo punto di *Massimilla Doni*, Cataneo e Capraja disquisiscono su quale sia il canto maliardo per eccellenza: il primo, naturalmente, è sostenitore del canto 'a due', il secondo del canto fiorito.[68] Balzac identifica perciò due aspetti comunicativi essenziali per il pubblico degli anni trenta

---

[65] HADLOCK, *Women playing men in Italian opera* cit., p. 287.

[66] Su quest'ultimo punto cfr. PAOLO RUSSO, *Felice Romanis «I Capuleti e i Montecchi» von der 'Großen' zur 'pathetischen' Erhabenheit*, in *Vincenzo Bellini, «I Capuleti e i Montecchi»*, München, Bayerische Staatsoper, 2011, pp. 60-83.

[67] HONORÉ DE BALZAC, *Massimilla Doni*, nella collana «La bibliothèque électronique du Québec», 1063, consultabile *on-line* all'indirizzo http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-72.pdf, p. 44.

[68] Ivi, pp. 87-89. Una discussione del tema della seduzione canora nei lavori di Balzac si trova in JEAN STAROBINSKI, *Le incantatrici*, [Les enchanteresses, 2005], Torino, EDT, 2007, pp. 274-306.

dell'Ottocento, fornendo ai posteri un documento importante per comprendere quale dovesse essere l'orecchio dei suoi contemporanei. Un orecchio pronto a scatenare reazioni entusiaste, come nel 1829 quando le più grandi cantanti dell'epoca, Henriette Sontag e Maria Malibran, si esibirono in coppia a Parigi. I commentatori non si risparmiarono nel lodare la miscela delle loro voci e la carica sensuale che ne derivava.[69] La cosa interessante è che il successo ottenuto in teatro non diminuiva nei concerti salottieri cui le due artiste partecipavano. Ciò conferma che l'effetto passionale e persino lussurioso indotto da determinati procedimenti vocali era slegato dal contesto drammatico e scenico.

È perciò necessario prestare attenzione ed evitare di confondere certi meccanismi ricettivi con la condizione dei personaggi. In altre parole, se una precisa scelta vocale causa risposte da parte dell'ascoltatore del tipo di quelle sin qui analizzate, ciò non significa che anche i personaggi che attraverso quella scelta vocale si esprimono debbano soggiacere alle medesime pulsioni (ciò almeno fino ai primi decenni dell'Ottocento). Lo dice Stendhal a proposito di *Tancredi*, attribuendo il pensiero a un certo signor Gherardi, amico di Rossini: «J'aime *Tancrède* comme j'aime le *Rinalde* du Tasse, parce qu'il offre la manière de sentir d'un grand homme dans sa candeur virginale».[70] L'espressione «candeur virginale» riflette un trattamento sublimato del personaggio, un po' come avviene per Giulietta e Romeo nei *Capuleti*. Un caso ancor più evidente è *Pia de' Tolomei*, dove contralto e soprano sono fratello e sorella. Donizetti scrive un duettino che sfrutta ampiamente il canto parallelo e fiorito delle due voci e che avrebbe messo d'accordo Cataneo e Capraja. Se quanto il pubblico provava nell'assistere a questa scena poteva, magari, essere commisurato proprio alle sensazioni di Cataneo descritte da Balzac, è difficile credere che il compositore abbia inteso alludere a un rapporto incestuoso. Più semplicemente ha sfruttato un retaggio stilistico della tradizione (di solito applicato ai duetti d'amore), e l'ha ritenuto adatto a un momento in cui i personaggi sono in completa intesa, uniti in un gesto di fraterna tenerezza (esattamente come gli innamorati delle opere del passato e coeve nei loro incontri erano uniti da un sentimento casto e puro), al fine di creare un polo affettivo necessario per giustificare la parte di Rodrigo, imposta dall'impresa e non prevista nel progetto iniziale. I compositori ricorrevano a queste soluzioni vocali perché le sapevano essere di successo, consentivano di mettere in risalto le abilità degli interpreti, rientravano in una tradizione ormai secolare e infine perché, drammaticamente, erano adatte a celebrare il trionfo della sintonia fra i caratteri. In quest'ottica si possono forse ridimensionare anche le letture in chiave carnale del rapporto che coinvolge Semiramide e il figlio Arsace nell'estrema fatica rossiniana destinata all'Italia.

---

[69] Cfr. DAVIES, *Gautier's 'Divas'* cit., pp. 130-131 e ID., *A Musical Souvenir: London in 1829*, PhD Diss., University of Cambridge, 2004.

[70] STENDHAL, *Vie de Rossini* cit., p. 52. Probabilmente il personaggio in questione è l'avvocato Francesco Ghirardi di Brescia.

IV

È proprio Rossini ad avallare questo tipo di interpretazione quando sostiene di «ritenere l'arte musicale italiana (specialmente per la parte vocale) tutta *ideale ed espressiva*, mai *imitativa* come il vorrebbero certi filosofoni materialisti».[71] Il compositore, cioè, sgancia il significato della musica dai contenuti emotivi delle parole o del momento drammatico. Ma allora come può l'intonazione coinvolgere l'ascoltatore e consentirgli di provare quella turbolenza passionale confermata da innumerevoli resoconti? Ecco la risposta del pesarese: «La musica è un'arte sublime precisamente perché, mancando di mezzi per imitare la realtà, ella si slancia al di là della natura ordinaria in un mondo ideale, e per la potenza della celeste armonia, scuote le passioni umane. La musica, vi ripeto, è un'arte tutta ideale: essa non è un'arte imitativa».[72] Dunque lanciandosi in questo «mondo ideale» la musica è in grado di affascinare. L'attrazione non è determinata dal dramma, bensì dalla musica che lo circonda, ecco perché si registra uno scarto fra situazioni sentimentali sublimate presentate in scena e conseguenze profondamente erotizzate sullo spettatore. Se le parole esibiscono le passioni del personaggio e attraverso tale presentazione interessano il pubblico, la musica invece lo travolge senza mediazione. Il suo unico fine non può che essere lo stimolo di determinate sensazioni nel fruitore, rinunciando a tentare di trasmettere quelle messe in scena:

> Rimarcate bene che l'espressione della musica non è quella della pittura, e ch'*essa non consiste già nel rappresentare al naturale gli effetti esteriori de' movimenti dell'anima*, ma che suo *proprio scopo è di eccitarli in quelli che ascoltano*. Ed ecco la potenza del linguaggio che esprime e non imita, con questa differenza, che il potere del linguaggio comune ha maggiore estensione, e quello della musica ha più d'intensità. *La proprietà della parola è di rappresentare le affezioni allo spirito, e di eccitarle nell'anima: la musica non può che eccitarle, ma lo fa con forza*.[73]

Quali «affezioni» vengano 'eccitate' dalla musica e in quale modo, prova a spiegarlo Stendhal, uno dei più assidui frequentatori dei teatri europei che programmavano opera italiana nel primo Ottocento e accanito *fan* di Rossini:

> La musique est une jouissance tellement physique, que l'on voit que j'arrive à des conditions de plaisir presque triviales à écrire. […] Le plaisir tout physique et machinal que la musique donne aux nerfs de l'oreille, en les forçant de prendre un certain degré de tension […], ce plaisir physique met apparemment le cerveau dans un certain état de tension ou d'irritation qui le force à produire des images agréables, et à sentir avec vingt fois plus d'ivresse les images qui, dans un autre moment, ne lui auraient donné qu'un plaisir vulgaire; c'est ainsi que quelques baies de *belladona* cueillies par erreur dans un jardin, le forcent à être fou. *Cottugno*, le pre-

---

[71] Così si esprime in una lettera del 1868 a Filippo Filippi (*Lettere di G. Rossini*, a cura di Giuseppe Mazzatinti, con Fanny e Giovanni Manis, Firenze, Barbera, 1902, p. 332).

[72] ANTONIO ZANOLINI, *Rossini e la sua musica. Una passeggiata con Rossini. Articoli estratti dal «Ricoglitore fiorentino»*, Firenze, 1841, p. 32.

[73] Ivi, p. 34, i corsivi sono miei. Per una discussione delle convinzioni estetiche rossiniane cfr. PAOLO FABBRI, *Rossini the aesthetician*, «Cambridge Opera Journal», VI/1, 1994, pp. 19-29.

> mier médecin de Naples, me disait lors du succès fou de *Moïse*: «Entre autres louanges que l'on peut donner à votre héros, mettez celle d'assassin. Je puis vous citer plus de quarante attaques de fièvre cérébrale nerveuse, ou de convulsions violentes, chez des jeunes femmes trop éprises de la musique, qui n'ont pas d'autre cause que la prière des Hébreux au troisième acte, avec son superbe changement de ton». […] Lorsqu'on aime déjà depuis longtemps cet art enchanteur, la musique, lorsqu'elle est parfaite, ne fait que fournir à notre imagination des images séduisantes relatives à la passion qui nous occupe dans le moment. […] Il n'y a de réel dans la musique que l'état où elle laisse l'âme, et j'accorderai aux moralistes que cet état la dispose puissamment à la rêverie et aux passions tendres.[74]

Secondo Stendhal la musica agisce sullo spettatore a un duplice livello: da un lato fisico, al punto di allarmare un medico per le conseguenze di una modulazione, dall'altro mentale, producendo «immagini seducenti» che il cervello dell'ascoltatore idealizza e potenzia proprio in virtù dell'evento sonoro. Dunque effetti concreti ed effetti astratti a un tempo, esattamente come avviene nel caso dell'innamoramento. Nel saggio *De l'amour* il letterato descrive l'amore come sublimazione delle virtù dell'amata, rivissute a distanza di tempo dopo averle sperimentate sensualmente. È ciò che lo scrittore chiama processo di 'cristallizzazione'. Stendhal viveva l'esperienza musicale da ascoltatore (in particolare di Rossini) secondo modalità molto vicine a quelle dell'esperienza amorosa. Così come il sentimento trae origine da uno stimolo erotico iniziale, per Stendhal lo spettatore, durante l'ascolto, riceve un impulso sensoriale che poi cristallizza.[75] Fra l'altro da questa cristallizzazione deriva l'attività di critica musicale dello stesso Stendhal, intesa quale necessità di idealizzare a distanza quanto esperito in teatro. Il canto, la scrittura vocale, l'interpretazione provocano lo stimolo erotico, una scarica che passa dal palcoscenico alla sala (incrementata all'ennesima potenza nel caso dei ruoli *en travesti*), ma il sentimento rappresentato sulla scena e provato dai personaggi è idealizzato, così come quello dell'amante nei confronti dell'amata in seguito al processo di cristallizzazione. Si realizza una sorta di sospensione per cui la musica non viene sfruttata per veicolare le pulsioni erotiche fra i personaggi.

Probabilmente il modo migliore per comprendere come le forze seduttive della musica non agiscano sulla scena, ma siano direzionate verso l'uditorio è proporre qualche considerazione su un'opera che della seduzione fa la propria cifra poetica. Nell'*Armida* di Rossini la protagonista è infatti capace di irretire Rinaldo e i paladini cristiani, al fine di distoglierli dalla battaglia.[76] Questo almeno stando al *plot* di derivazione tas-

---

[74] STENDHAL, *Vie de Rossini* cit., pp. 12-14.

[75] «Stendhal, however, delighted in these Rossinian characteristics for their power to move the listener from sensual pleasure, through exquisite forms, to the edge of the describable in an experience of the sublime, all of which he found comparable in its effect with the beauty of the beloved woman»; STEPHEN DOWNES, *Musical pleasures and amorous passions: Stendhal, the crystallization process, and listening to Rossini and Beethoven*, «19th Century Music», XXVI/3, 2003, pp. 235-257: 255.

[76] Va tenuto conto del fatto che l'erotismo di questo lavoro è profondamente connesso all'elemento magico, che allontana dall'eroismo di tanta produzione seria. Non per caso c'è chi ha osservato nelle scelte linguistiche del libretto componenti buffe, e sappiamo bene che nell'opera buffa la sensualità era non solo ammessa, ma parte fon-

siana. Ma come si svolge la seduzione di Rinaldo da parte di Armida, ossia il principale avvenimento 'erotico' della vicenda? Al loro primo incontro la maga non fa nulla di particolare per conquistare il cavaliere, se non ricordare i trascorsi sentimentali occorsi fra loro, come molte volte avviene nel teatro d'opera, peraltro attraverso un recitativo neutro che non riserva particolari sottolineature musicali. Il rapporto fra i due si articola in tre duetti, uno per atto, i quali mettono in scena la stessa situazione, due innamorati che si scambiano tenerezze ed espressioni affettuose, e propongono un trattamento vocale simile. La scrittura prevede andamento lento, alternanza fra le voci, canto parallelo e fioritura, ossia l'armamentario tipico degli incontri amorosi operistici. Semmai la particolarità sta nel fatto che il tutto sia proposto per ben tre volte. La scelta serve per definire la staticità della situazione e del vincolo che intercorre fra Armida e Rinaldo, un vincolo di reciproca dipendenza. I due vivono in questo stato incantatorio-amoroso da cui sembrano non voler uscire, ma fra loro non si instaura una particolare tensione erotica. Come sottolinea Stendhal l'approccio rossiniano ai personaggi è affettivo più che carnale:

> L'amant qui est bien avec ce qu'il aime jouit avec transport du fameux duetto d'*Armida e Rinaldo* [il riferimento è al duetto dell'atto primo] de Rossini, qui peint si juste les petits doutes de l'amour heureux et les moments de délices qui suivent les raccommodements. Le morceau instrumental qui est au milieu du duetto au moment où Rinaldo veut fuir, et qui représente d'une manière si étonnante le combat des passions, lui semble avoir une influence physique sur son cœur et le toucher réellement.

Ancora una volta la musica ha piuttosto efficacia sensuale sotto il profilo ricettivo, al punto che lo scrittore chiosa: «Je n'ose dire ce que je sens à cet égard; je passerais pour fou auprès des gens du Nord».[77] È sempre Stendhal a raccontare come, durante un'esecuzione bolognese dell'opera, le donne fossero troppo «embarrassées» per lodare il duetto «Amor, possente nume!»,[78] mentre in una lettera del 15 aprile 1819 ad Adolphe de Mareste scrive, riferendosi allo stesso brano, che nell'*Armida* vi è un duetto in grado di procurare un'erezione per dieci giorni.[79]

Tuttavia il vero momento di seduzione, quello che sancisce la carica erotica dell'eroina, è «D'amore al dolce impero». Il brano è costruito sull'iterazione della stessa melodia, presentata inizialmente nella sua struttura essenziale e poi variata per due volte attraverso fioriture sempre più complesse. Chi ascolta è catturato da un meccanismo che ritorna su se stesso, ma che grazie alla coloratura variativa determina un effetto *cli-*

---

dante del dramma: FABIO ROSSI, *Rossini e il «mal d'amore»*, in *Sublimazione e concretezza dell'eros* cit., pp. 121-145: 136-137.

[77] STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. 33.

[78] ID., *Vie de Rossini* cit., p. 295.

[79] ID., *Correspondence générale*, a cura di Victor Del Litto, Elaine Williamson, Jacques Houbert e Michel-E. Slatkine, Paris, Honoré Champion, 1999, vol. III, p. 197. Sulle reazioni stendhaliane a questo duetto cfr. JEFFREY KALLBERG, *Peeping at pachyderms: convergences of sex and music in France around 1800*, in *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, a cura di Roberta Montemorra Marvin e Hilary Poriss, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 132-151: 142-145.

max. Si è travolti da un gorgo che assume potenza man mano che il pezzo procede e a quel punto si può solamente cedere, farsi trascinare dalla voce e da essa venire irretiti. L'iterazione melodica produce un senso ipnotico (la protagonista è una maga), la variazione una accelerazione che stordisce.[80] Ecco come Armida seduce senza lasciare scampo. Ma chi subisce il fascino della maga? Verrebbe da rispondere Rinaldo. Ma ne siamo certi? «D'amore al dolce impero» è un pezzo strofico, una canzone (da questa scelta formale Rossini trae la possibilità di ripresentare con insistenza la medesima melodia), un momento in cui il personaggio consapevolmente si esibisce, divenendo personaggio-cantante. Raccoglie infatti un invito che il coro rivolge a se stesso e che giustifica il momento performativo: «Canzoni amorose | carole festose | cantate/cantiamo formate/formiamo | seguaci d'amor».[81] In questo caso l'esibizione di Armida non è tanto rivolta verso quanti la circondano, non ha funzione all'interno della cornice rappresentativa, bensì verso chi assiste all'opera. Il momento è essenziale perché mostra le seduttive arti magiche della protagonista, ma determinante per la concezione drammaturgica della scena è il fatto che le mostri rivolgendosi all'ascoltatore. Qualcosa di simile era già avvenuto nel quartetto dell'atto primo, in coincidenza della sortita della maga, dove, ricorrendo a mezzi musicali affini a quelli descritti, incanta i cavalieri impiegando le risorse del teatro nel teatro, e ancora il pubblico, cui sostanzialmente indirizza parole e musica.[82] La seduzione è orientata dal palcoscenico alla sala, manifestandosi in forma 'idealizzata', è «l'atmosfera morale che riempie il luogo nel quale i personaggi del dramma rappresentano l'azione», per riprendere parole attribuite allo stesso compositore.[83] I congegni attivati dalle scelte rossiniane vengono confermati da un commentatore coevo a proposito del quartetto:

> Nel quartetto in Elami del primo atto, non potrebbero essere più commoventi e melodiosi gli accenti di Armida, premurosa di sedurre i paladini. Quegli accenti, pronunciati dalla signora Colbran, *portano la seduzione dal palco scenario nella sala*, ove destan tutte le sere quel cupo sussurro, il quale, più di tutti i clamorosi plausi, è sempre sicuro argomento del merito del compositore e del valore del cantore.[84]

L'atto di seduzione nei confronti di Rinaldo si realizza invece coreograficamente in una sorta di visione magica, ossia attraverso un processo di astrazione, ancora una vol-

---

[80] Osservazioni determinanti sui processi di iterazione e di variazione in Rossini e nell'opera della sua epoca si trovano in MARCO EMANUELE, *L'ultima stagione italiana. Le forme dell'opera seria di Rossini da Napoli a Venezia*, Torino-Firenze, De Sono-Passigli, 1997, pp. 41-78.

[81] Già Tasso aveva immaginato il momento in cui Rinaldo viene sedotto dalla magia di Armida come una messa in scena teatrale che prevede una esibizione canora: «Così dal palco di notturna scena | o ninfa o dea, tarda sorgendo, appare. | Questa, benché non sia vera Sirena, | ma sia magica larva, una ben pare | di quelle che già presso a la tirrena | piaggia abitàr l'insidioso mare; | né men ch'in viso bella, in suono è dolce, | e così canta, e 'l cielo e l'aure molce» (*Gerusalemme liberata*, XIV, 61).

[82] Cfr. EMANUELE, *L'ultima stagione italiana* cit., pp. 69-70, 132-134.

[83] ZANOLINI, *Rossini e la sua musica. Una passeggiata con Rossini* cit., p. 35.

[84] «Giornale del Regno delle Due Sicilie», 3 dicembre 1817, in BEGHELLI, *Erotismo canoro* cit., p. 126 (il corsivo è mio).

ta rivolto a un pubblico e che non coinvolge direttamente i protagonisti, ma degli *avatar* danzanti:

> Armida, onde estinguere nel cuor di Rinaldo ogni avanzo d'ardore di gloria, per vieppiù destarvi quello dell'amore, fa comparire una larva sotto le sembianze di giovine guerriero, circondato da più leggiadre ninfe, le quali a gara si accingono a sedurlo. Egli vuole schermirsi da' loro vezzi; ma la voluttà, impossessandosi a grado a grado di lui, fa che finalmente si lasci togliere le sue guerriere insegne, sostituendo ad esse il serto e le ghirlande di fiori.

Si potrà facilmente obiettare che *Armida* non prevede alcun ruolo *en travesti* e, dunque, che l'opera esula dal discorso che qui stiamo conducendo. Verissimo, ma la centralità della questione erotica la rende fondamentale per comprendere come il compositore di maggiore successo del primo Ottocento si rapportasse con essa. Inoltre un caso di travestitismo si ha anche qui, proprio nella scena appena analizzata. Il coro che precede «D'amore al dolce impero» (il citato «Canzoni amorose») è un coro femminile di ninfe. Ma la didascalia a inizio scena informa che «*Larve in sembianze di Geni, di Ninfe, d'Amorini e di Piaceri formano vari gruppi*». Quelle ninfe non sono altro che demoni cangiati d'aspetto grazie alle arti magiche, gli stessi demoni che avevano aperto l'atto secondo con un coro maschile. In *Armida*, proprio nella scena di seduzione, è l'intero coro a travestirsi; è l'intero coro che sotto sembianze e voci femminili cela orridi mostri virili.

V

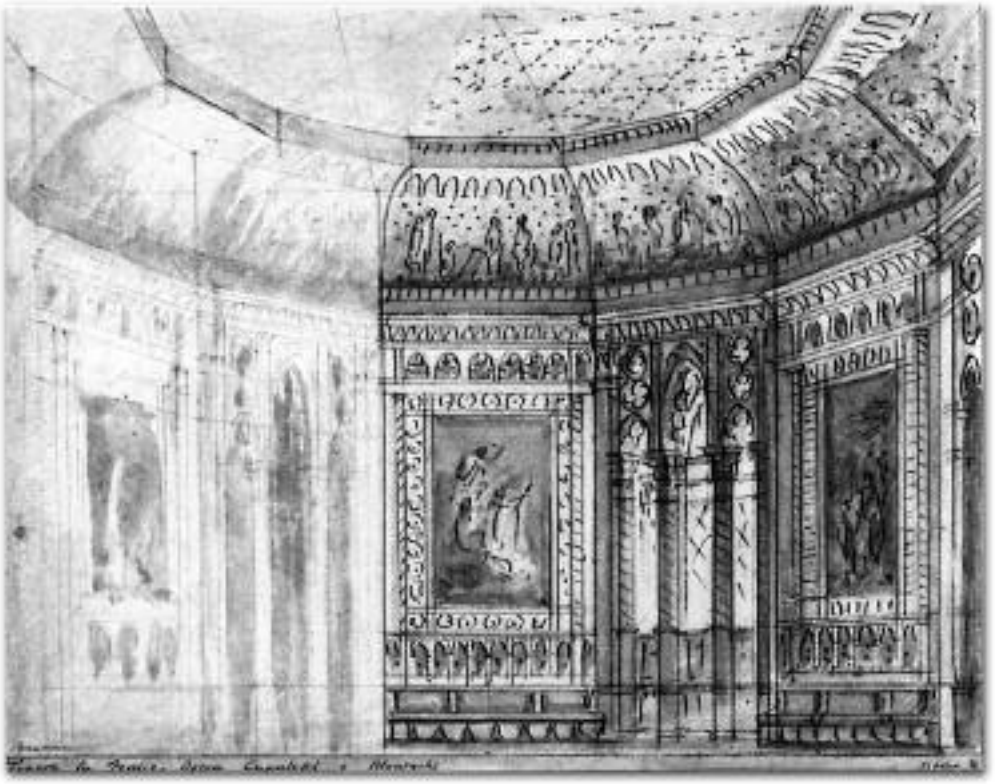
Da quanto sin qui esaminato il potere seduttivo dell'opera seria sembra dunque risiedere innanzitutto nel canto, nella vocalità, in quanto evocazione, astrazione, ma senza inverare il dramma (Marco Beghelli parla di «una sensualità tipicamente estetica»[85]). Una ambivalenza colta dallo sguardo del già citato Blaze de Bury, che, a proposito di «Casta diva», osserva: «c'est une mélodie tout italienne, religieuse et sensuelle, empreinte, comme le visage des madones de Raphaël, d'une expression à la fois sainte et voluptueuse».[86] Il canto dei castrati e il canto *en travesti* si configurano quali fenomeni culminanti di questa ambivalenza che vede convivere la seduzione nei confronti del pubblico e l'idealizzazione del canto (in quanto antinaturalistico). La voce del castrato non esiste in natura, è una costruzione artificiosa, cercata per suscitare meraviglia e godimento nell'ascoltatore attraverso effetti timbrici stilizzati. C'è chi felicemente ne ha discusso in termini di «edonismo acustico».[87] Nel tratteggiare la Zambinella, Balzac ne sottolinea le peculiarità provocanti, ma non tralascia di caratterizzarla quale figura idealizzata. Quando Sarrasine la vede apparire sulla scena teatrale pensa di avere final-

---

[85] BEGHELLI, *Erotismo canoro* cit., p. 125.

[86] H[ans] W[erner] [pseud. di HENRI BLAZE DE BURY], *Revue musicale*, «Revue des deux mondes», V, 1 gennaio 1836, pp. 105-114: 107.

[87] ROSSI-SCAVUZZO, *Introduzione: l'eros dello scritto cantato* cit., p. 16.



Bozzetto di Francesco Bagnara (1784-1866) per la ripresa dei Capuleti e Montecchi alla Fenice di Venezia (1832): *Gabinetto negli appartamenti di Giulietta* (I.I.4-6). Venezia, Museo Correr.

mente trovato il corpo dalle forme e dalle proporzioni perfette: poteva ammirare «la beauté idéale», «toutes les merveilles des Vénus révérées et rendues per le ciseau des Grecs». Ma il processo di idealizzazione giunge al vertice al termine del racconto, nel momento in cui il protagonista ha la conferma che la persona di cui è invaghito è in realtà un castrato. Comprende che non gli sarà più consentito amare perché non potrà che pensare «à cette femme imaginaire en voyant une femme réelle», la quale sarà per forza segnata ai suoi occhi «d'un cachet d'imperfection».[88] La Zambinella, in quanto castrato, è dunque al contempo seducente e idealizzata, al punto che, dopo l'"orgasmo' provato in teatro, Sarrasine lascia la sala e vive il momento della 'cristallizzazione' stendhaliana provando a disegnare a memoria chi aveva destato in lui quella sensazione.

In questo contesto, la donna in panni virili presuppone un processo di astrazione ancor più accentuato rispetto al castrato, il quale è pur sempre un uomo. Al timbro antinaturalistico si aggiunge infatti una differenza di genere fra interprete e personaggio che

[88] BALZAC, *Sarrasine* cit., pp. 21 e 34.

deve venire accettata dallo spettatore. Ciò risulta più difficile in ambito comico, dove l'idealizzazione è sicuramente meno pronunciata e dove il travestitismo si usa principalmente per creare equivoci e ingarbugliare gli intrecci. Così capita di trovare, come avviene nel *Ciarlator maldicente* di Francesco Albergati Capacelli, commedia dal carattere satirico diretta contro i castrati, prescrizioni che salvaguardino la verosimiglianza. Nel caso specifico, la parte di Scarpinello, un castrato appunto, «deve essere recitata o da un musico vero, o da un attore che per gioventù, e col parlare sempre in falsetto possa parer tale, ma non mai da una donna vestita da uomo».[89]

Semplificando la questione si può dire che all'interno della cornice rappresentativa i personaggi non avvertono che un determinato ruolo maschile sia interpretato da una voce acuta (castrato o donna che sia); chi se ne accorge è invece il pubblico. La scelta è cioè volta al pubblico, non a necessità drammatiche. Dunque in scena c'è astrazione rispetto al genere sessuale della voce e della parte sostenuta, non così nei confronti della sala. Ciò naturalmente contribuisce all'ambivalenza del trattamento sentimentale che può essere etereo e innocente in un caso, erotico e corporeo nell'altro. Ancora oggi il sopranista Angelo Manzotti, che vanta un'importante carriera basata sulla riproposizione del repertorio dei castrati, sembra vivere il duplice approccio alla sensualità di quel repertorio, insistendo da un lato sulla ricezione del canto e dall'altro sulla sua realizzazione in scena da parte dell'interprete e, di conseguenza, sulla caratterizzazione del personaggio cui sta dando vita: «quello che talvolta succede, restando sempre in ambito sessuale, è che mentre stai cantando rilassato butti lo sguardo sul pubblico e vedi qualcuno che sbava, che pende dalle tue labbra, sta quasi per svenire a un tuo acuto, a un tuo fiato lunghissimo, così… Ecco, questo ha un risvolto erotico bellissimo. Ti fa dire "L'ho conquistato!"»; «Mentre canto io sono asessuato, sono completamente astratto, sono un sentimento allo stato puro».[90]

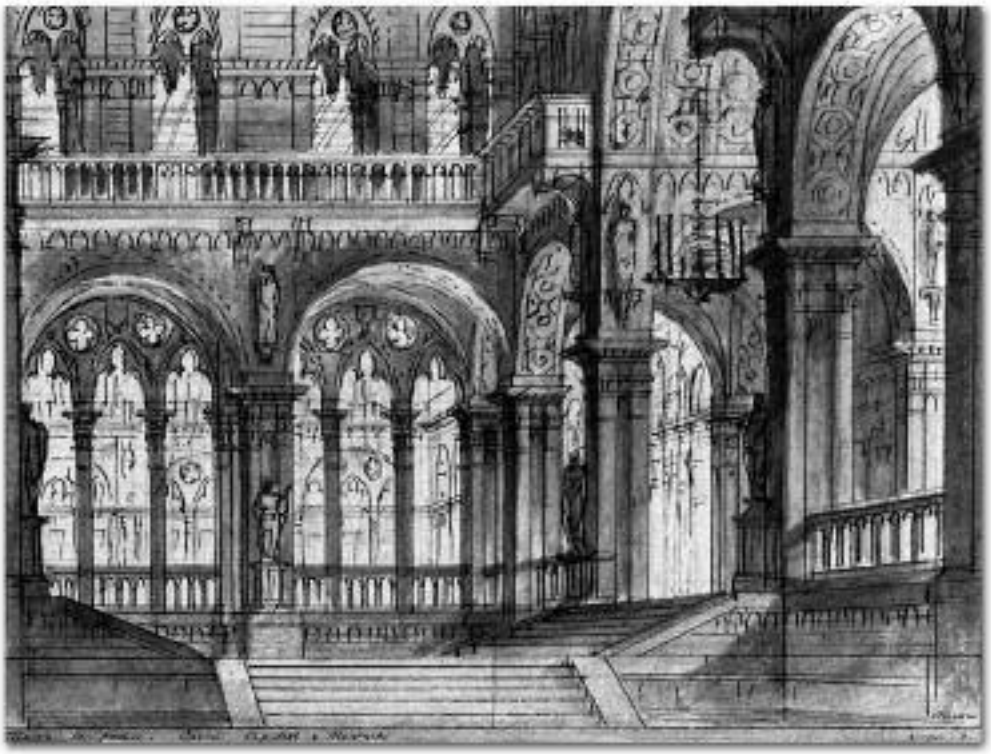
L'attrazione erotica del cantante sul pubblico e la sublimazione amorosa del trattamento drammatico continueranno a coesistere fino circa alla metà dell'Ottocento. A quel punto l'eros comincia a prorompere ostentatamente nelle soluzioni drammatiche adottate da librettisti e compositori, divenendo parte integrante del testo inscenato. Nel frattempo, negli anni trenta e quaranta, si era andati in direzione di un teatro nel quale sempre più l'interiorità dei personaggi tracimava senza controllo, a differenza di quanto accadeva in precedenza quando gli affetti erano organizzati e presentati in bell'ordine al pubblico.[91] Al contrario, far trapelare la sfera intima di un personaggio significa portarla in vita sul palcoscenico e coinvolgere il pubblico non più tramite una

---

[89] *Opere di Francesco Albergati Capacelli*, vol. XII: *Il ciarlator maldicente*, Venezia, Carlo Palese, 1785, p. 10.

[90] FABIO ROSSI-ALFONSO GIANLUCA GUCCIARDO, *L'essenza della voce: intervista al sopranista Angelo Manzotti*, in *Sublimazione e concretezza dell'eros* cit., pp. 275-291: 288-289.

[91] Su questi argomenti sono fondamentali gli studi di LUCA ZOPPELLI: cfr. i suoi *Il personaggio belliniano. Poetica del «drame» e poetica tragica*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita* cit., pp. 131-148 e *Una drammaturgia borghese*, in *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni delle celebrazioni 1797/1997-1848/1998*, III: *Voglio amore e amor violento. Studi di drammaturgia. Bergamo, 8-10 ottobre 1998*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006, pp. 79-99.



Bozzetto di Francesco Bagnara (1784-1866) per la ripresa dei *Capuleti e Montecchi* alla Fenice di Venezia (1832): *Atrio interno del palazzo di Capellio. Di fronte scalinata che mette a gallerie praticabili. Grandi veroni sulle gallerie che mettono nelle sale del palazzo, illuminate per magnifica festa* (I.II.1-5). Venezia, Museo Correr.

comunicazione diretta, ma facendolo partecipare al mondo interiore del personaggio stesso, perciò attraverso una mediazione.[92] Prima degli anni cinquanta la sessualità non è ancora parte di tale mondo – lo sono altri elementi al centro dei dibattiti estetici dell'epoca come il triviale e il ributtante –, ma nel corso della seconda parte del secolo ne diverrà un aspetto essenziale, come già accadeva nella produzione comica (e semiseria) e in quella d'oltralpe.

[92] Il fenomeno si collega a una serie di cambiamenti musicali dai quali la vocalità non è esclusa: «Lo stile de' fiori, cui chiamerò ultromusicale, ceder dee il campo, e perdere la maggior parte degli ammiratori, subitoché gli comparisca a fronte quello dell'imitazion, e delle passioni» (CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841, p. 71).

Emanuele d'Angelo

I Capuleti e i Montecchi, un intreccio di drammi all'ombra di Tasso. Aggiunte alle fonti del libretto

Estingua tutti gli odii il nostro amore,
e nessuno odio il nostro amore estingua.
TASSO, *Il re Torrismondo*, III.4

Dopo l'abbaglio shakespeariano del deluso Berlioz, che nell'opera belliniana aveva cercati invano scene e personaggi del Bardo,[1] e le vaghe precisazioni della vedova del librettista, secondo la quale il poeta si era attenuto alla lineare novella di Bandello piuttosto che alla tragedia di Shakespeare,[2] dall'articolo di Michael Collins, che ha indicato nel *Giulietta e Romeo* di Luigi Scevola[3] il testo di riferimento della riscrittura romaniana e ha riconosciuti prelievi anche da Ducis, dal libretto di Giuseppe Foppa per Nicola Zingarelli e dal balletto *Le tombe di Verona* di Antonio Cherubini,[4] alle riflessioni di Guido Paduano, che riconducono alcune scene del melodramma belliniano al drammaturgo inglese,[5] passando – tra l'altro – per le analisi delle differenze tra i due libretti di Felice Romani sugli amanti di Verona, *Giulietta e Romeo* per Vaccai del 1825 e *I Capuleti e i Montecchi* per Bellini del 1830,[6] lo studio delle fonti della sesta opera

---

[1] Cfr. HECTOR BERLIOZ, *Mémoires*, cit. in FABIO VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico*, Milano, La Nuova Italia, 2000, p. 364: «Nel libretto non c'è traccia del ballo presso i Capuleti, di Mercuzio, della ciarliera nutrice, del grave e calmo eremita, del sublime monologo di Giulietta quando riceve la fiala dall'eremita, del duetto nella cella tra Romeo bandito e l'eremita desolato; non c'è traccia di Shakespeare, niente».

[2] Cfr. EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici raccolti e pubblicati da sua moglie*, Torino, Loescher, 1882, pp. 155: «Più che alla tragedia dello Sheakspeare – GIULIETTA E ROMEO – il nostro Romani si attenne alla semplicità, "*della narrazione d'una pietosa istoria che in Verona al tempo del signor Bartolomeo Scala avvenne*", NOVELLA IX di Matteo Bandello (dalla quale lo Sheakspeare medesimo trasse il soggetto) per isvolgere il suo componimento tutt'affatto Italiano e adattarlo alla scena lirica».

[3] *Giulietta e Romeo. Tragedia quinta di Luigi Scevola bresciano*, Milano, Dai torchi di Gio. Pirotta, 1818.

[4] Cfr. MICHAEL COLLINS, *The Literary Background of Bellini's «I Capuleti e i Montecchi»*, «Journal of American Musicological Society», XXXV/3, 1982, pp. 532-538. Sui debiti contratti da Romani con Foppa si veda anche VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico* cit., pp. 341-350.

[5] GUIDO PADUANO, *«I Capuleti e i Montecchi». Qualcosa a che fare con Shakespeare*, in ID., *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Torino, UTET, 2009, pp. 3-18.

[6] Si vedano almeno EDUARDO RESCIGNO, *I Capuleti e i Montecchi. Il libretto. Note*, in *I Capuleti e i Montecchi*, Milano, Teatro alla Scala - Il Saggiatore, 1987, pp. 8-33; LUCIANO LANDOLFI, *Da «Giulietta e Romeo» a «I Capuleti e i Montecchi». Romani, Bellini e l'ombra di Rossini*, in *L'officina del teatro europeo*, a cura di Alessandro Grilli e Anita Simon, II.*Il teatro musicale*, Pisa, Edizioni Plus, 2001, pp. 33-52; PAOLO RUSSO, *Felice Romanis*

del Catanese ha progressivamente tratteggiato un articolato quadro delle derivazioni della struttura drammatica della tragedia lirica.[7]

Al momento della scrittura di *Giulietta e Romeo*, Romani, colto letterato classicista,[8] conosce sicuramente la maggior parte delle variazioni del mito degli amanti veronesi, che in quegli anni si era arricchita di diversi nuovi elementi. La sua fatica andava a inserirsi in un rinverdito interesse per le vicende dei due giovani innamorati, che comprendeva tra l'altro moderne riedizioni delle novelle di Da Porto e Bandello.[9] In questo panorama vivo e curioso, pare altamente improbabile che Romani non conoscesse la tragedia di Shakespeare, recentemente tradotta da Michele Leoni (1814), sebbene questa conoscenza non sia pacificamente tangibile nei due libretti del 1825 e del 1830. Paduano ha sì cercato di dimostrare, per *I Capuleti*, che la scena del duello tra Romeo e Tebaldo, «una tematica che è stata eliminata negli adattamenti successivi noti a Romani», sia limpidamente derivata dal testo inglese, e che il carattere stesso di Tebaldo (fusione dell'omonimo personaggio con Paris di Lodrone) «debba qualcosa al delicato cammeo del conte Paris in *Romeo and Juliet*»,[10] ma la finissima e suggestiva lettura dello studioso non può non fare i conti colla presenza degli stessi elementi in altri testi egualmente accessibili al librettista. Mi riferisco all'azione tragica di Giuseppe Morosini, *Giulietta e Romeo ossia I sepolcri de' Capellj in Verona* del 1819 e alla tragedia *Giulietta e Romeo* di Filippo Huberti del 1827. Nel testo di Morosini il duello tra Paris e Romeo, derivato con ogni probabilità da Shakespeare,[11] è presente e contiene il germe dei versi

> Ella è morta, o sciagurato;
> per te morta di dolore.

Piuttosto che un capovolgimento dell'accusa che il Paris shakespeariano fa a Romeo, che avrebbe «causato la morte di Giulietta uccidendole il cugino Tebaldo»,[12] i versi sembrano infatti ricordare più direttamente questa frase: «tu sei quel Paris che la cara

---

«I Capuleti e i Montecchi» von der 'Großen' zur 'pathetischen' Erhabenheit, in *Vincenzo Bellini, «I Capuleti e i Montecchi»*, München, Bayerische Staatsoper, 2011, pp. 60-83.

[7] Cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del dipartimento di linguistica e letterature comparate», VI, Bergamo, Università degli studi di Bergamo, 1990, pp. 7-20; VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico* cit., pp. 351-364.

[8] Su Romani cfr. *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, a cura di Andrea Sommariva, Firenze, Olschki, 1996; ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996.

[9] Cfr. per esempio LUIGI DA PORTO, *Storia di Giulietta e Romeo di Luigi da Porto, si aggiunge la Descrizione di due quadri del professore Hayez sullo stesso argomento di di D[avide] B[ertolotti]*, Milano, dalla Societa tipog. de' classici italiani, 1823.

[10] Cfr. PADUANO, *«I Capuleti e i Montecchi»* cit., pp. 5-6 e 11. Si veda anche STEFANO VERDINO, *Come lavorava Felice Romani. Dalle fonti tragiche contemporanee ai melodrammi seri*, in *Felice Romani. Melodrammi* cit., p. 163: «[Tebaldo] viene rimodellato sull'originale Paride scespiriano e fatto duellare nel finale (II, 2) con Romeo, gareggiando nel loro disperato amore [...] e credendo morta Giulietta, al punto che Tebaldo può essere pietoso con Romeo straziato dai rimorsi».

[11] Inverosimile mi sembra una derivazione dal ballo *Giulietta e Romeo* di Beretti del 1785, comunque di possibile matrice shakespeariana, o dal *Romeo e Giulietta* di Buonaiuti per la musica di Guglielmi, riduzione della tragedia inglese (cfr. VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico* cit., pp. 332 e 357n-359n).

[12] PADUANO, *«I Capuleti e i Montecchi»* cit., p. 17.

mia speme ài crudo estinta».[13] Si tratterebbe, dunque, di una derivazione shakespeariana indiretta, di seconda mano, filtrata e corretta da Morosini. Alla tragedia di Huberti, invece, si ispira molto probabilmente la trasformazione del personaggio di Tebaldo dal primo al secondo libretto romaniano, in cui è enormemente amplificata la nobile delicatezza del rivale di Romeo («L'amo, ah! l'amo, e mi è più cara»… «Ma se avesse il mio contento | a costarle un sol lamento, | ah! più tosto io sceglierei | mille giorni di dolor», I.2), solo in embrione nell'opera di Vaccai («Ma s'ella a forza è mia, | tormento è il mio piacer», I.2; «Veggo appien che un altro amore | a me barbara ti fa… | Ma incolpar questo mio core | non dovrai di crudeltà», I.10). Questa «morbidezza», «gemma preziosa per la sua rarità nel teatro musicale, dove la passione tenorile assume quasi sempre i toni del narcisismo estroverso»,[14] in certa misura ricorda, oltre ad alcuni eroi metastasiani in gara di virtù, il Don Fernand del *Roméo et Juliette* di Ségur (1794) – «rival trop généreux» che rinuncia all'amata dopo aver finanche difeso Roméo, «seul et désarmé», da Capulet (III.5) –, ma ha un'eloquente precisa corrispondenza col testo di Huberti:

> Tolga Iddio che mai
> Lodron sia noja a cara donna. Un giorno
> ben poco fia per sì bramata vista.
> Sol mi pesa il suo morbo. Ah non ne soffra
> sì preziosa vita! Ed or che intesi
> sua cagion vera, franco io ti confesso,
> che da Giovanna udendone, funesto
> in me dubbio sorgea d'esserne fonte.[15]

Questa sensibilità estrema porta Lodrone a dichiarare di esser pronto a rinunciare a Giulietta, pur amandola, qualora questa amasse un altro e, assistendo affranto alla sua morte (apparente), ad accusare sé e la «crudeltade» del padre:

> A te la vita ei [i.e. il padre] toglie, a me la pace.
> La pace, sì, che me vedrò mai sempre
> cagion, benché innocente, di tua morte.
> E tu *(verso Antonio)* […] ove imparasti
> a donar ciò, che non è tuo? Suo core
> chi, se non ella, il potea dar? Romeo
> lo sa, cui ne fea dono, e tu il sapevi
> tiranno genitor sin da quel giorno,
> che il promettesti altrui… […]
> Io porto lunge il mio dolor, tu resta
> in fra rimorsi a piangerla, ma indarno.[16]

---

[13] GIUSEPPE MOROSINI, *Giulietta e Romeo ossia I sepolcri de' Capellj in Verona. Azione tragica*, s.l., 1819, V.3, p. 43.

[14] PADUANO, *«I Capuleti e i Montecchi»* cit., p. 11.

[15] FILIPPO HUBERTI, *Giulietta e Romeo. Tragedia*, Verona, Dalla Stamperia Tommasi, 1827, III.5, p. 59.

[16] Ivi, IV.9, pp. 99-100.

Alla stessa tragedia, tra l'altro, sembra sia da ricondurre anche la correzione dei versi che precedono l'avvelenamento di Romeo, così nel libretto per Vaccai (II.13):

> O tu che morte chiudi,
> gemma fatal, non mai da me divisa,
> vieni al mio labbro…

e così in quello per Bellini (II.IV.2):

> O tu mia sola speme,
> tosco fatal, non mai da me diviso
> vieni al mio labbro…

Huberti, che forse prende spunto dallo stesso libretto del 1825, scrive:

> O nelle mie sventure unico amico,
> che verace m'avanza, o ne' miei mali
> solo compagno, ora conforto, e pace,
> benedetto veleno, a queste labbra
> più del nettare dolce, se a Giulietta
> per sempre m'unirai, sciogli tu alfine
> dal dolor della vita un infelice.[17]

L'azione in prosa di Morosini, inoltre, presenta ulteriori motivi di interesse. Se è indubbio, infatti, che la tragedia di Scevola «ha fornito ai due libretti di Romani lo spunto drammaturgico determinante: Romeo che sotto mentite spoglie, come ambasciatore di se stesso, propone ai Capuleti la pace»,[18] è evidente che quella di Morosini ha offerta al librettista una variante strutturalmente più convincente del meccanismo introdotto da Scevola. Anche nel testo del 1819, che con ogni evidenza deriva da quello dello stesso Scevola dell'anno precedente,[19] Romeo, dapprima «travestito da Guelfo» e confidando nel fatto che «in luoghi varj occulti vegliano i Ghibellini» avendone «tratti molti per quando fosse mestieri del loro soccorso»,[20] si presenta poi apertamente ai suoi nemici in veste di ambasciatore «con le sue insegne di Ghibellino» chiedendo la pace. La successione degli eventi è assai più rapida rispetto a Scevola, e molto più prossima a Romani, anche nei contenuti:[21]

---

[17] Ivi, V.1, p. 106.

[18] PADUANO, *«I Capuleti e i Montecchi»* cit., p. 9.

[19] Benché nella sua introduzione – che ricalca in parte la prefazione di Regnault de Warin al suo romanzo – Morosini, ricordando i precedenti letterari sul «funesto avvenimento di Giulietta e Romeo», eviti, proprio come Romani, di citare Scevola.

[20] MOROSINI, *Giulietta e Romeo* cit., II.8, p. 17. Cfr. ROMANI, *I Capuleti e i Montecchi*, I.II.2: «mal ti nasconde | questa de' Guelfi assisa»; «Segretamente, e in guelfe spoglie avvolti, | col favor della tregua, entro Verona | mille si stanno Ghibellini armati. | […] Non aspettati, | piomberan sui nemici». Ma si veda anche il libretto di Foppa (I.7): «Romeo sotto l'insegna de' Cappellj. […] io venni | per la segreta via, ove lasciai | scorta di fidi miei: l'ora, le vesti | mi rendono sicuro».

[21] Cfr. PADUANO, *«I Capuleti e i Montecchi»* cit., p. 9: «È vero che in Scevola il trattamento del tema era roboante e oltranzistico, sia nei contenuti (Romeo disposto a cedere ogni diritto suo e della sua parte politica in cam-

CAPELLIO: Ed a qual patto ora vieni a propor la pace?

ROMEO: Deponga l'armi ogni Fazione; di queste fra te, o Capellio, e fra i Montecchj, ben sai che aperta vive ancora nimistade antica, che ognora più suscitando ire e partiti, puote a tanto disegno essere fatale. Nodo di parentela stringa ambedue le famiglie, e ne sia stabile pegno di Giulietta la destra.

CAPELLIO: E chi la chiede?

ROMEO: Romeo. […]

CAPELLIO: Chi! è tal Romeo, che alla di lui famiglia quella fia dei Capellj ognora avversa. Tra la sua e la casa mia un fiume scorre di sangue da' nostr'avi sparso. A noi solo la guerra s'addice. Di Giulietta, pria ch'io acconsenta a sì abborrito nodo, vo' dilaniarle con queste mani il core.

ROMEO: Barbaro: ora te ne avvedrai quanto in mal punto ciò pronunciasti. A un mio cenno, pon mente, qui tosto fia battaglia. Risolvesti?

CAPELLIO: Deponi ora dell'Oratore il nome e il grado, e tosto ora qui la pugna accetto.

ROMEO: D'Oratore le ragioni ora depongo, e quale mi sono Romeo de' Ghibellini capo ti sfido.

CAPELLIO: All'armi, o Guelfi, all'armi.[22]

La «saggia operazione di smorzamento e ridimensionamento» del testo di Scevola[23] non è stata evidentemente effettuata da Romani ma da Morosini: il librettista ha conservato l'espediente del travestimento di Scevola ma ha riprodotta la fluidità drammatica della versione di Morosini, da cui prende anche la variante del personaggio di Lorenzo, non più frate ma «maestro di casa: uomo di veneranda età, con lunga barba, ed abito lungo»,[24] ossia «maggiordomo e maestro» di casa Capellj, figura laica, come il Benvoglio di *Les Tombeaux de Vérone* di Mercier (dal *Romeo und Julie* di Weiße del 1776) e il Gilberto del libretto di Foppa,[25] ma al contrario di questi legato a una sola fazione, quella dei Capuleti, benché «per sangue […] e per amicizia unito» a Riccardo, a sua volta amico di Romeo.[26] Ulteriore variazione di Morosini accolta da Romani è quella del nome «Ezzelino», in luogo dell'«Eccelino» di Scevola, per non dire di una ripresa quasi letterale come questa (IV.3):

Ebben, che importa?
Son teco alfin: ogni dolor cancella
un nostro amplesso… Andiam…

adattamento di queste frasi:

---

bio dell'assenso alle nozze), sia nella forma rappresentativa, che occupava tre atti quasi interi, il primo per la progettazione, il secondo per l'esposizione, cui Capellio si riservava di rispondere, il terzo, appunto, per la risposta».

[22] MOROSINI, *Giulietta e Romeo* cit., II.16, pp. 21-23.

[23] Cfr. PADUANO, *«I Capuleti e i Montecchi»* cit., p. 9.

[24] MOROSINI, *Giulietta e Romeo* cit., p. 6. In entrambi i libretti romaniani Lorenzo è «medico», come il Benvoglio di Mercier, nonché «famigliare di Capellio».

[25] Cfr. VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico* cit., pp. 333-334.

[26] Cfr. MOROSINI, *Giulietta e Romeo* cit., I.6, p. 11.

Or bene, che importa, meco non sei?… Io pure, o mio tesoro, ti stringo al seno, da cui nessuno potrà staccarmi! Usciamo…[27]

Un altro testo teatrale sugli amanti di Verona certamente noto a Romani, che se ne servì soprattutto nel finale dei *Capuleti*, è la tragedia *Giulietta e Romèo* di Cesare della Valle, duca di Ventignano, del 1823. In questa tragedia dai toni spiccatamente alfieriani, che era stata chiaro modello già per l'articolazione di queste battute (II.IV.3):

ROMEO
Tu vivi?
GIULIETTA
Ah, per non più lasciarti,
io mi desto, mio Ben… la morte mia
fu simulata…
ROMEO
Oh! che di' tu?
GIULIETTA
L'ignori?
Non vedesti Lorenzo?
ROMEO
Altro io non vidi…
Altro io non seppi… ahimè!… ch'eri qui morta,
e qui venni… Ah! infelice!

che, seppur ampliate con Scevola (V.2: «per mai più non lasciarti») e Foppa (III.1: «Fu simulata la mia morte»), ricalcano apertamente queste:

ROMEO
Giulia… tu vivi?…
E basta.
GIULIETTA
No 'l sapevi?
ROMEO
Io… nulla seppi:
Ti piansi estinta:… ed a morir qui venni.[28]

Romani trova un modello di concisione addirittura superiore a quanto richiesto dal melodramma. La fulminea articolazione dell'ultima scena del libretto belliniano, un'eccezionale condensazione dell'ipertrofica scena scritta per Vaccai, è infatti incredibilmente più lunga dell'ultima scena di Ventignano, che è addirittura muta:

---

[27] Ivi, V.5, p. 45. Morosini riscrive Scevola (V.2): «Che rileva? Or sei meco. Al sen ti stringo | per mai più lasciarti. Usciam, Romeo, | da questi luoghi, usciam», ma la derivazione diretta da Morosini è evidente.

[28] CESARE DELLA VALLE, *Giulietta e Romeo*, V.5, in *Tragedie di Cesare della Valle Duca di Ventignano*, Napoli, Dai torchi del Tramater, 1830, II, pp. 139-140.

SCENA ULTIMA
CAPULETO, LORENZO, PARIDE, ENRICO, domestici con faci.
(*Grido universale di dolore. Cade la tela*).[29]

A Ventignano sono da collegare anche altri elementi del libretto. Il più importante è la mano di Giulietta come premio della vendetta, del sangue di Romeo:

CAPULETO
Per or la terra ancor di sangue ha sete. […]
Odi, Paride mio. De' miei congiunti
tu solo ultimo avanzi; e in te riposta
per Capuleto è ancor l'ultima speme
di vendetta e di prole. A me già noto
è l'amor tuo per Giulietta. […]
Quanto io ti doni in Giulietta, appieno
saper non puoi, benché tu l'ami. Nulla,
concedendo la figlia, a me più resta
fuorché un desìo… m'intendi? Ed appagarlo
tu giurasti una volta. Il giuramento
rinnova or tu: di Giulietta in prezzo
il sangue di Romèo sol ti domando.

PARIDE
E tu l'avrai. […]
E se pur fia che a mio dispetto altrove
ei si riduca in salvo, allora io stesso
raggiungerlo saprò.[30]

A questa tragedia Romani deve anche l'immagine di Giulietta terrorizzata dal timore che, «ne' paterni avelli», il fratello sorga per punirla (III.2), paura che è già della protagonista di Ventignano, che pensa allo spettro del cugino:

Se… di Tebaldo
lo spettro sanguinoso… ahi… dalla tomba
sorge ad un tratto e m'apparisce innanzi,
e m'incalza e rampogna… Io raccapriccio.[31]

Il fratello ucciso (in luogo del cugino) ha un precedente in Ducis, in cui Roméo uccide Thébaldo, figlio di Capulet – nonché nel ballo *Giulietta e Romeo* di Beretti (1785), nel romanzo di Regnault-Warin (1799), che molto deve allo stesso Ducis, e in *Tout pour l'amour ou Roméo et Juliette* di Monvel per Dalayrac (1792), in cui tuttavia Théobal-

[29] Ivi, p. 141.
[30] Ivi, III.3, pp. 107-108. Cfr. anche ivi, I.2, pp. 76-77: «Del quarto lustro in sul confin la nostra | dolce leggiadra e or unica figliuola | quasi pervenne; e d'un consorte ha d'uopo. | Trasceglierlo però fermo ho in pensiero | sol fra que' prodi, che la spada han lorda | già del sangue inimico; e due son questi: | Paride è l'un, l'altro è Tebaldo, i nostri | nipoti».
[31] Ivi, IV.5, p. 124.

de, ferito, non muore –. Anche in Ducis, peraltro, Juliette immagina il fratello estinto: «Mon frère ranimé s'éveille en ma présence: | du fond de son cercueil il me dit: "Hâte-toi, | goûte enfin le repos qui t'attend près de moi"» (V.1), ma non al momento di bere il sonnifero (assente nella tragedia francese) ma, già avvelenatasi, nella stessa «sépulture des Capulets et des Montaigus».

Del tutto romaniano rispetto alle varie riscritture del mito veronese appare invece il tema della fuga (I.6), assente nel libretto per Vaccai (in cui se ne riconosce, peraltro, un germe sia in I.16, quando Romeo chiede inutilmente all'amata di seguirlo: «Io riedo | a farti salva e lieta. | Seguimi…», sia nell'estremo monologo del protagonista in II.12: «Vieni, fuggiamo insieme… | Amor ci condurrà»): Romeo, respinte da Capellio le nozze pacificatrici, propone alla riluttante Giulietta di fuggire insieme («Vieni ah! vieni, e in me riposa»). Il librettista riformula, *mutatis mutandis*, una situazione del *Pirata* (II.6), in cui Imogene respinge la richiesta di Gualtiero («Vieni: cerchiam pei mari | al nostro duol conforto») anteponendo all'amore il vincolo coniugale e il dovere materno («Taci: rimorsi amari | ci seguirìan per l'onda»). Il diniego di Giulietta si alimenta del precedente classicista di Ducis, in cui Juliette, che non è moglie di Roméo (lo sarà, sia pur *sui generis*, solo in punto di morte: «la fortune jalouse | ne doit point m'empêcher de mourir ton épouse. | Laisse-moi te donner le nom sacré d'époux. | […] donne-moi ta main!», V.2), proclama i diritti del padre su di lei (I.4), insomma quel «poter d'amor più forte», «quello del dovere, | della legge e dell'onore».[32] Non sfugga, a questo proposito, che anche nei *Capuleti*, sebbene Romeo chiami Giulietta «mia sposa» (I.6) e parli di «giurata fè» (II.4), i due amanti non risultano regolarmente uniti in matrimonio – come invece in Scevola (I.1) e Ventignano (I.1), mentre solo di promesse si parla anche in Morosini (II.9) e nel libretto per Vaccai (I.4 e I.16)[33] – e dunque «sposa» sarebbe da intendersi latinamente (*sponsa*, 'fidanzata', 'promessa'). A ben vedere, infatti, la richiesta di fuga nell'opera belliniana è il significativo e logico capovolgimento della topica richiesta di condivisione dell'esilio del marito che Giulietta fa, inascoltata, fin dalla novella di Da Porto, situazione che ricorre anche in Scevola (IV.3): «Oh! perché mai, Lorenzo, | divider non poss'io, quale a consorte | fida s'addice, de la fuga seco | il disagio e i perigli?». Il tema è presente pure in Ventignano, che evidenzia maggiormente il diritto coniugale, reclamato da entrambi gli sposi:

---

[32] Nell'«antitesi di amore e onore», che è sì «un topos del teatro classico, dopo il *Cid* di Corneille» ma non di certo «una citazione, poco funzionale al dramma, esibita – direi – per vezzo classicista» (VERDINO, *Come lavorava* cit., p. 164), Romani trova una situazione estremamente funzionale a un canonico duetto quadripartito (tempo di attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta), giocato tutto sul disperato contrasto tra le opposte opinioni dei due amanti, come nella scena di Ducis.

[33] Nel libretto del 1825 («Da quell'infausta notte | che i vostri giuri accolse»; «Io te lo chiedo in nome | della giurata fé») la situazione appare analoga a quella che si riscontra in Morosini, nel quale più che a un matrimonio in piena regola si assiste a un giuramento «al Cielo», una «promessa» alla presenza di Lorenzo, chiamato rispettosamente «padre» e «di questo patto […] testimonio». In Scevola, invece, il matrimonio è celebrato regolarmente, e così anche in Ventignano, che parla di «imenèo» e di «sacro rito» celebrato «appiè dell'ara» dal «pio Lorenzo».

GIULIETTA
Sì: tuo pensiero
fia di salvarlo;... e di seguirlo il mio.

LORENZO
Stolta! Deliri?

GIULIETTA
No: da senno io parlo.

LORENZO
Se in ciò t'ostini, v'abbandono entrambi.

GIULIETTA
Lorenzo mio, deh, per pietà severo
non risponder così. Pensa, ritrova
tu stesso un mezzo, onde seguirlo io possa.

ROMEO *(gettandosi a piè di Lorenzo)*
A' piedi tuoi...

GIULIETTA *(facendo lo stesso)*
Me pure...

ROMEO
Il sacro nodo
non ordisti tu stesso?

GIULIETTA
Ed io non sono
forse già sposa sua?

ROMEO
Seguir lo sposo
ella non debbe?

GIULIETTA
No 'l prescrive il Cielo?

LORENZO
[...]
Oggi di aguati ogni sentiero è ingombro:
se parte ei sol, lieve è schivarli: incerto
se a lui si aggiunge un feminile inciampo.[34]

Diversamente, nell'azione di Morosini Giulietta, che pure non è invitata da Romeo a fuggire, gli dice: «Potessi, mio bene, anch'io partire!», sottintendendo un imprecisato impedimento, della cui natura morale peraltro non si può dubitare; vero è che poi si pente, ma solo quando la situazione precipita e non le viene in mente altra via d'uscita, e comunque nella consapevole impossibilità di realizzare l'intenzione, occasione ormai sfumata: «Io di Romeo sposa io qui mi resto, ed ei sen va bandito», «Deh perché mai col mio bene non fuggii! Tra mille spade ancora, e tra marziali crudi pe-

[34] DELLA VALLE, *Giulietta e Romeo* cit., III.2, pp. 103-104.

rigli sarìa Giulietta almeno spirata al fianco del suo tesoro, nel dolce seno d'amore!».[35] Romani, sostituite come Morosini le nozze col giuramento, va oltre e cambia espressamente di segno il diritto-dovere di Giulietta, che è figlia prima che fidanzata e, non avendo ancora sposato Romeo, è soggetta alla legge paterna. Il librettista, è evidente, usa Ducis:

> Et que fallait-il faire?
> Ai-je dû m'opposer aux volontés d'un père?
> Ses droits…
> ROMÉO
> Ses droits, madame! et quoi donc, nos parens
> sont-ils nos défenseurs où sont-ils nos tyrans?
> […]
> JULIETTE
> Pensez-vous qu'il soit libre aux enfans téméraires
> de s'unir aux autels sans l'aveu de leurs pères?[36]

Se è indubbio che «l'opposizione fra eros e appartenenza familiare» è generica e topica e che l'opera di Bellini è complessivamente lontanissima dalla tragedia francese,[37] la strategia compositiva del librettista non esclude affatto il prelievo di un singolo elemento come questo, che nondimeno appare assolutamente peculiare, non solo alla luce del mancato matrimonio dei protagonisti ma anche e soprattutto nel medesimo pressante atteggiamento di Romeo, che tra l'altro risponde alla «crudele» Giulietta, che teme l'improvviso arrivo di Capellio, con irruenti parole degne dell'«âme impétueuse, | trop prompte à s'enflammer» del furioso corrispettivo di Ducis, che tuttavia, pur definendo i genitori «tyrans», non giunge a tanto: «Ei mi sveni, o di mia mano | cada spento innanzi a te». Per di più, sembra derivare da Ducis anche la fierezza con cui il Romeo romaniano, lasciando attonita l'amata che si è frapposta tra lui e il genitore, si palesa «rivale» di Tebaldo (I.II.5), fierezza analoga a quella con cui il protagonista della *tragédie* rivela a Capulet la propria identità e si dichiara assassino di suo figlio, lasciando incredula Juliette che tenta di trattenere il padre furibondo (III.5).

Per riscrivere la storia di Romeo e Giulietta, Romani apparecchia un tortuoso intrico di derivazioni, un complesso mosaico drammatico che evidentemente non consente di parlare di un ipotesto principale, di una fonte prevalente. Scevola è senz'altro importante, ma non più di Morosini, anche strutturalmente più vicino ai libretti romaniani (basta una scorsa allo «Sceneggiato» dei cinque atti che Morosini antepone alla sua azione tragica[38]). Da Scevola il librettista preleva molto (e maggiormente per

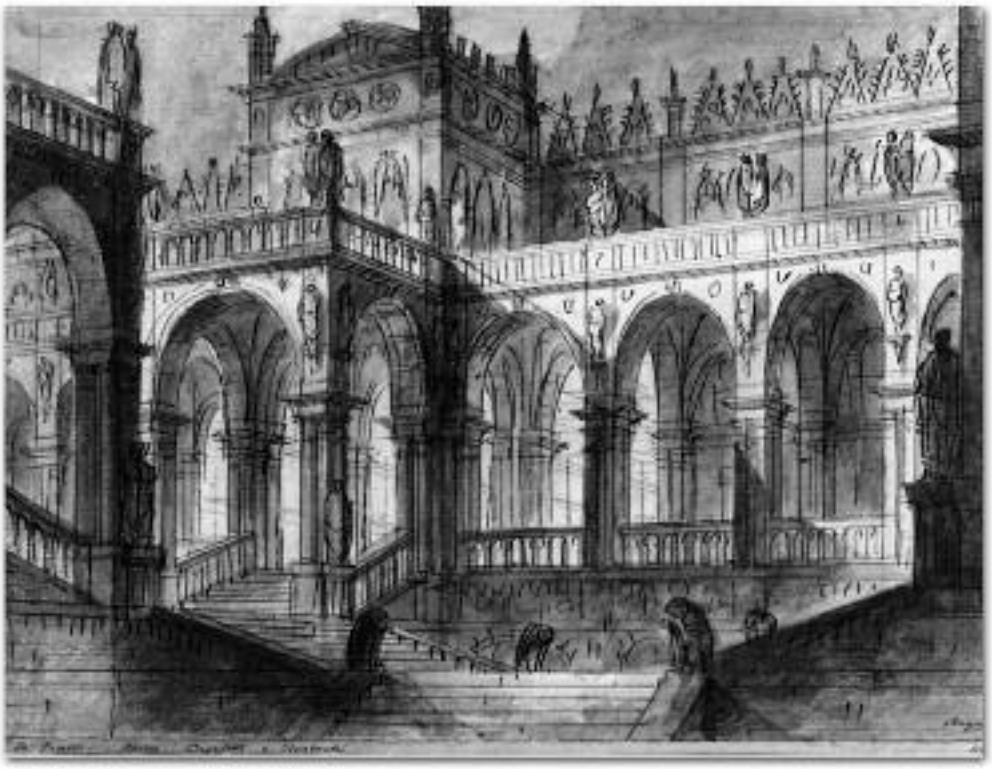
---

[35] MOROSINI, *Giulietta e Romeo* cit., II.20, p. 25, e III.9, p. 32. Analogo il pensiero di Giulietta nel libretto di Foppa (II.10): «Ah Romeo dove sei? Perché da queste / soglie così funeste / teco non m'involai!».

[36] JEAN-FRANÇOIS DUCIS, *Roméo et Juliette*, nouvelle édition, Paris, Duchesne, 1789, II.4, p. 12.

[37] Cfr. PADUANO, «*I Capuleti e i Montecchi*» cit., pp. 9-10.

[38] Cfr. MOROSINI, *Giulietta e Romeo* cit., p. 5: «ATTO PRIMO | Festa da Ballo mascherata. | ATTO SECONDO | Affetti di Giulietta per Romeo. Direzione de' Guelfi al Capo Guelfo, per l'iminente battaglia tra Guelfi, e Ghibellini. Parlamento di Romeo ai Guelfi. Battaglia tra Guelfi e Ghibellini. Terribile avvenimento di Romeo dopo la batta-



Bozzetto di Francesco Bagnara (1784-1866) per la ripresa dei *Capuleti e Montecchi* alla Fenice di Venezia (1832): *Luogo remoto presso il palazzo di Capellio. In fondo, a traverso un grand'arco, vedesi una galleria che mette all'interno del palazzo medesimo* (II.III.5-7). Venezia, Museo Correr.

la tragedia del 1825), ma sono tante e tali le differenze tra i suoi due libretti e la tragedia del 1818 che non si può assolutamente parlare di questa come testo di riferimento. Romani, infatti, riscrive autonomamente il mito di Romeo e Giulietta servendosi dei testi più diversi in diverso modo e diversa misura, non mancando di introdurre elementi inediti, tra cui lo stesso duello interrotto dal corteo funebre che disarma i due rivali lasciandoli nella più profonda desolazione (II.III.6-7). Ma inedito, in fondo, è tutto il trattamento della *fabula*, che contamina suggestioni e situazioni diverse in modo nuovo, in una screziata rete di tangenze che, ancora acerba e discontinua nel testo per Vaccai, nei *Capuleti*, tanto più serrati e svelti (quantunque per for-

glia. Affannoso congedo di Romeo con Giulietta, fuggendo egli da un Terrazzino per Mantova. Funesto incontro di lui con un Capo Guelfo. Massima desolazione di Giulietta. | ATTO TERZO | Disposizione di Capellio, per costringere la figlia a sposare il Co. di Lodrone. Si determina Giulietta alla persuasione di Lorenzo, a bere un sonnifero, che la fa supporre estinta. | ATTO QUARTO | Disperazione della famiglia Capellio, per l'improvvisa creduta morte di Giulietta. | ATTO QUINTO | Sepolcrale recinto della Casa Capellio, ove si compie la tragica catastrofe di Giulietta e Romeo, colla morte del Co. Paris di Lodrone». Non sfugga che questa struttura, tolto l'atto primo, coincide in buona parte con quella del libretto per Vaccai.

zata «estrema brevità», come avverte lo stesso poeta), raggiunge un prodigioso equilibrio,[39] nonostante la necessità di comporre in poco tempo e in funzione dei brani della *Zaira* riutilizzati da Bellini. Il risultato è un libretto in cui si riconoscono tasselli (scene, situazioni, versi) di altri ma in un disegno complessivamente inedito, non sovrapponibile ad alcun altra versione del mito.

La Branca scrive che il librettista

> trasse i suoi Melodrammi da fatti istorici, da romanzi, da leggende, da novelle, da poemi, da ballate o da balletti [...] ed alcuni li attinse, od imitò da drammi stranieri [...] argomenti per altro che sotto al magistero della sua magica penna trasformò immedesimandoseli per modo da renderli cosa nuova e tutta sua.
>
> Del resto poi da questo lato quanto usò Felice Romani, molti usarono in ogni tempo; [...] Shakspeare trasse [...] *Giulietta e Romeo* da Luigi da Porto e da Matteo Bandello. [...]
>
> Felice Romani adunque, come i Grandi che lo precedettero libero da ogni pregiudizio di scuola, fece suo il motto del Molière: *Je prends mon bien par tout ou je le trouve*.[40]

Finanche il titolo dell'opera belliniana, mutato per differenziarla da quella di Vaccai (e mutato al plurale, spostando l'accento sulle famiglie, nonostante il «suo esclusivo concentrarsi sul ritratto dei due giovani amanti»[41]), è un riuso letterario. Ricalca, infatti, quello della riscrittura di Lope de Vega, *Castelvines y Monteses*, «I Castelvini ed i Montesi»,[42] «che noi diremo Capuleti e Montecchi»,[43] riscrittura più volte ricordata in articoli e note sul mito veronese, fin dalla prefazione di Regnault-Warin al suo diffuso romanzo.[44] Che Romani l'abbia o non l'abbia letta è ininfluente: gli era certo nota, sia pur limitatamente al solo titolo, e ne fece uso. Mutò anche il nome della famiglia di Giulietta, che nel libretto del 1825 è «Capeletti» (dantesco, tra l'altro[45]), benché il genitore di Giulietta si chiami «Capellio». È noto che Romani conservò inizialmente «Capelletti» anche per Bellini (così, infatti, si legge nella partitura autografa e così, ancora, nella *princeps* del libretto all'inizio della parte quarta: «Recinto ove sorgono le tombe dei Capelletti»), poi mutando in «Capuleti», forma più moderna, diffusa soprattutto da Leoni, traduttore di Shakespeare, in luogo di «Cappelletti» o «Capelli»

---

[39] Cfr. RESCIGNO, *I Capuleti* cit., p. 10: «Il libretto di Romani/Vaccai comprende 894 versi (I atto 511; II atto 383), quello di Romani/Bellini solo 579 (I parte 235; II parte 133; III parte 124; IV parte 87): circa il 35% in meno. I versi assolutamente identici sono 229, cioè soltanto il 40% dell'intero libretto; i versi nuovi, ma per situazioni analoghe, sono 187, cioè il 32,5%; i versi nuovi sia per il testo che per la situazione sono 163, ossia il 27,5% dell'intero libretto».

[40] BRANCA, *Felice Romani* cit., pp. 296-297.

[41] FABRIZIO DORSI-GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 315.

[42] *Corso di letteratura drammatica del Signor A.W. Schlegel*, Traduzione italiana con note di Giovanni Gherardini, III, Milano, Dalla stamperia di Paolo Emilio Giusti, 1817, p. 356.

[43] CESARE CANTÙ, *Della letteratura. Discorsi ed esempi in appoggio alla Storia universale*, II, Torino, Presso gli Editori Giuseppe Pomba e C., 1841, p. 290.

[44] Cfr. REGNAULT DE WARIN, *Romeo e Giulietta. Romanzo storico*, Tradotto dal Francese, Napoli, Presso Michele Morelli, 1814, I, p. 4: «Il grande Shakespear in Inghilterra, Lopez di Vega nelle Spagne, e tra noi Ducis, se ne interessarono».

[45] Cfr. DANTE, *Pg*, VI, 106: «Vieni a veder Montecchi e Cappelletti» (ma nell'Ottocento «Capelletti», che è tra l'altro la forma usata da Da Porto e Bandello, è variante diffusa, e così scrive, in epigrafe, lo stesso Scevola).

della tradizione, anche se «Capulets» si legge in Ducis (ovviamente da Shakespeare), «Capoleti» nelle *Tombe di Verona* di Mercier tradotte da Ramirez (Venezia, 1797) e «Capuleti» in Ventignano.

La Branca, inoltre, sottolinea l'italianità della riscrittura di Romani che, «più che alla tragedia dello Sheakspeare», si era attenuto alle antiche fonti italiane «per isvolgere il suo componimento tutt'affatto Italiano e adattarlo alla scena lirica».[46] Questa re-italianizzazione del mito è tangibile non solo nell'uso delle fonti, sostanzialmente italiane, ma anche nella gestione del riuso letterario e nell'incastonatura di memoria poetica che, pur non complessa quanto quella rilevabile nel romantico Salvadore Cammarano,[47] è tuttavia, nonostante la forte codificazione linguistica del genere (Romani maneggia e mescola, ma con abilità, varietà e finezza ben superiori a quelle generalmente rilevabili nei librettisti coevi, formule ampiamente praticate dalla poesia teatrale, e non solo, fino allo stesso Alfieri[48]), capace di una reminiscenza eccellente come questa (II.III.6):

> Tu bramerai fra noi
> l'alpi frapposte e il mar.

Romeo sfida Tebaldo, che lo ha riconosciuto «all'audace parlar, all'ira estrema» che suscita in lui, colle altere parole che lo sprezzante Tancredi, nella *Gerusalemme liberata* (XIX, 4, 5-6), rivolge ad Argante, che lo ha riconosciuto «al portamento, a gli atti, a l'arme note» (ivi, 2, 4):

> e bramerai che te da me diviso
> o l'alpe avesse o fosse il mar fraposto.

Gli sfortunati rivali del libretto si illuminano così al riflesso del tragico eroismo tassiano, ombreggiati di malinconia e anticipatamente oppressi dal «presentimento orribile» (II.III.7). Romeo, in particolare, con queste veementi parole sembra assumere il drammatico status di Tancredi, «forte | de le donne uccisor» in quanto inconsapevole assassino dell'amata Clorinda: il giovane Montecchi non ucciderà di sua mano Giulietta (già

---

[46] Cfr. BRANCA, *Felice Romani* cit., p. 155.

[47] Cfr. EMANUELE D'ANGELO, *Leggendo libretti. Da «Lucia di Lammermoor» a «Turandot»*, prefazione di Giulio Ferroni, Roma, Aracne, 2013, pp. 21-101.

[48] Qualche esempio di formule poetiche comuni usate da Romani e presenti anche in Alfieri: «e fia giammai ch'io creda» (*Filippo*, III.1), «a' prieghi miei ti arrendi» (ivi, V.2), «dolce incarco» (*Antigone*, IV.5), «Oh! quante volte e quante» (*Oreste*, II.1), «la rovente | spada ultrice» (*Saul*, IV.4) e «ultrice spada» (*Mirra*, IV.5), «il vil suo sangue | su' Filistei ricada» (*Saul*, IV.4), «la tua giurata fede» (*Sofonisba*, I.3). Non mancano peraltro riusi propriamente alfieriani, come «poiché fanciul partìa» (I.2) da «bench'io fanciul partissi» (*Oreste*, II.1). E non sfugga il ricorso, forse troppo insistito, a certa iperbole epico-tragica («mille giorni di dolor», «Fu mille volte | pace fermata, e mille volte infranta», «mille morti apporterà», «mille si stanno Ghibellini armati», «mille a punirti avrei»). Cfr. ANDREA SOMMARIVA, *Temi, occasioni, risonanze e immagini. Le poesie giovanili di Felice Romani ed in particolare i sonetti «In morte di Giuseppe Solari»*, in *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti* cit., p. 3: «Osservato più da vicino il suo sistema compositivo, [Romani] mostra il gioco di abilità di ricombinare assieme, variando negli incastri, parole, figure, echi sonori del bagaglio di letteratura che ha bene nell'orecchio e nella memoria».

«egra, languente […] | e vicina alla tomba» in I.6, come Clorinda che «sente | morirsi, e 'l piè le manca egro e languente»[49]) ma, col suo avvelenamento, ne causerà la morte «di dolore», proprio quella di cui è accusato Tebaldo («Ella è morta, o sciagurato, | per te morta di dolore»), e di cui per giunta lo stesso rivale, oppresso dal rimorso, dichiara di cadere presto vittima («Se a miei dì non tronchi il corso, | il dolor mi ucciderà»).

È questo il più suggestivo intarsio di una costruzione drammatica di classica limpidezza permeata di romanticismo, in cui l'eroismo dei due rivali assume quei toni elegiaci, quell'inquietudine e quell'amarezza tipici dell'epica tassiana, tradotti in un amaro e struggente compenetrarsi di sofferta furia bellicosa e patetica sensibilità, un cieco precipitare verso il dolore, verso la morte. Romani amava il poeta della *Liberata* fin dalla giovinezza,[50] e nella selezione di elementi drammatici estratti dalle precedenti riscritture del mito veronese appare guidato, oltre che dalle differenti esigenze drammaturgico-musicali di Vaccai e Bellini (legate a diversi fattori: tempo, *cast*, poetica), da una spiccata sensibilità tassesca, alimentata dalla memoria della *Liberata*, ma anche dell'*Aminta* (la celebre favola boschereccia, ispirata al mito di Piramo e Tisbe, in cui il protagonista crede morta l'amata Silvia e tenta il suicidio) e soprattutto del *Re Torrismondo*, «una sorta di *Giulietta e Romeo* rovesciata e molto più inquietante»,[51] in cui Germondo, che ha ucciso il fratello dell'amata Alvida, ha chiesta invano la mano della donna al padre, assetato di vendetta, e la morte per dolore è una previsione analoga a quella del Tebaldo belliniano: «Il dolor farà quel che non fece il ferro» (I.3). Nella tragedia tassiana, inoltre, si impone il matrimonio a Rosmonda, che ama un altro, e così alla stessa Alvida, e Torrismondo e l'amata si tolgono la vita, l'uno dopo l'altra, in un disperato ultimo incontro. A Romani, che con Tasso ha «una consuetudine affettuosa che gli suggerisce immagini e lessico e fin anche la grafia di parole»,[52] non potevano sfuggire i punti di contatto tra i capolavori del venerato poeta cinquecentesco e l'argomento dei suoi due libretti su Giulietta e Romeo. E specialmente nei *Capuleti*, agevolato dalla modernità di Bellini, ha riscritto il mito veronese impastando originalmente materiali eterogenei all'ombra di un altro mito, quello, sia classicista sia romantico, di Tasso, genio infelice e tormentato, dalla «vita travagliata e oscura» come il giovane Montecchi e ormai prossimo a diventare egli stesso protagonista di un melodramma, il *Torquato Tasso* di Donizetti (che lo adorava), benché su libretto (discutibile, perché semiserio) non di Romani ma di Ferretti.[53]

---

[49] TASSO, *Ger. lib.*, XII, 64, 7-8. Sulla *iunctura* tassiana nella poesia di Romani cfr. SOMMARIVA, *Temi, occasioni, risonanze* cit., pp. 12-13.

[50] Cfr. SOMMARIVA, *Temi, occasioni, risonanze* cit., pp. 1-21.

[51] STEFANO VERDINO, *«Il re Torrismondo» e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. 133.

[52] SOMMARIVA, *Temi, occasioni, risonanze* cit., p. 3.

[53] Cfr. FRANCA CELLA, *Ferretti e Donizetti: storia di un'amicizia e collaborazione importante*, in *Jacopo Ferretti e la cultura del suo tempo. Atti del convegno di studi, Roma, 28-29 novembre 1996*, a cura di Annalisa Bini e Franco Onorati, Milano, Skira, 1999, pp. 183-189.

FONTI

LUIGI DA PORTO, *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti*, Venezia, 1529

MATTEO BANDELLO, *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti (Novella IX)*, Lucca, 1554

WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, tragedy, Londra, 1597 (scritta nel 1591-95)

FÉLIX LOPE DE VEGA, *Castelvines y Monteses*, tragicomedia, Saragozza, 1647 (scritta nel 1606-1612)

JEAN-FRANÇOIS DUCIS, *Roméo et Juliette*, tragédie, Parigi, 1772

CHRISTIAN FELIX WEISSE, *Romeo und Julie*, ein bürgerliches Trauerspiel, Lipsia, 1776

LOUIS-SÉBASTIEN MERCIER, *Les tombeaux de Vérone*, drame, Neuchâtel, 1782

JOSEPH-ALEXANDRE-PIERRE SÉGUR, *Roméo et Juliette*, opéra, Parigi, 1794 (musica di Daniel Steibelt)

GIUSEPPE FOPPA, *Giulietta e Romeo*, tragedia per musica, Milano, 1796 (musica di Nicola Zingarelli)

WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, tragedia, recata in versi italiani da Michele Leoni, Firenze, 1814

LUIGI SCEVOLA, *Giulietta e Romeo*, tragedia, Milano, 1818

GIUSEPPE MOROSINI, *Giulietta e Romeo ossia I sepolcri de' Capellj in Verona*, azione tragica, s.l., 1819

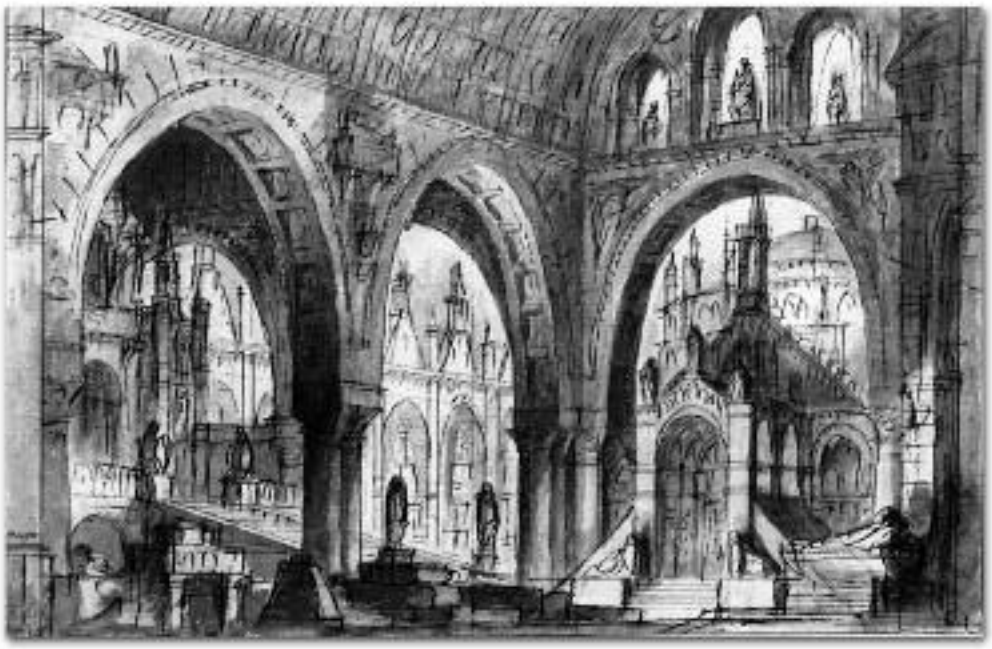
ANTONIO CHERUBINI, *Le tombe di Verona ossia Giulietta e Romeo*, ballo tragico, Cremona, 1820

CESARE DELLA VALLE, *Giulietta e Romeo*, tragedia, Napoli, 1825 (in *Opere drammatiche e poetiche*; scritta nel 1823)

FELICE ROMANI, *Giulietta e Romeo*, tragedia per musica, Milano, 1825 (musica di Nicola Vaccai)

FILIPPO HUBERTI, *Giulietta e Romeo*, tragedia, Verona, 1827

FELICE ROMANI, *I Capuleti e i Montecchi*, tragedia lirica, Venezia, 1830 (musica di Vincenzo Bellini)



Bozzetto di Francesco Bagnara (1784-1866) per la ripresa dei *Capuleti e Montecchi* alla Fenice di Venezia (1832): *Recinto ove sorgono le tombe dei Capulleti. Vicino agli spettatori avvi quella di Giulietta* (II.IV.1-4). Venezia, Museo Correr.

I CAPULETI E I MONTECCHI

Libretto di Felice Romani

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera

Felice Romani, in una stampa dedicata a Giuditta Pasta. Romani (1788-1865) scrisse per Bellini *Il pirata*, *La straniera*, *Zaira*, *I Capuleti e i Montecchi* (rielaborazione di *Giulietta e Romeo*, scritto per Vaccai), *La sonnambula*, *Norma*, *Beatrice di Tenda* (fu anche il revisore del libretto per la seconda versione di *Bianca e Fernando*). Tra le dozzine di altri libretti: *Medea in Corinto* (per Mayr); *Aureliano in Palmira*, *Il turco in Italia* e *Bianca e Falliero* (per Rossini); *Gianni di Parigi* (per Morlacchi; rimusicato da Donizetti); *La regina di Golconda*, *Ugo conte di Parigi*, *L'elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia* (per Donizetti); *Francesca da Rimini* (per Strepponi; più volte rimusicato), *Rosmonda* (per Coccia; più volte rimusicato, tra gli altri da Donizetti col titolo *Rosmonda d'Inghilterra*), *Il finto Stanislao* (per Gyrowetz, rimusicato da Verdi come *Un giorno di regno*).

I Capuleti e i Montecchi, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Condizionati da una tempistica assai stretta (poco più di un mese) prevista dal contratto veneziano firmato ai primi di gennaio del 1830 durante le prove per la *première* lagunare del *Pirata*, *I Capuleti e i Montecchi* conobbero una stesura insolitamente rapida per gli *standard* compositivi belliniani, che costrinse poeta e musicista a lavorare in condizioni di assoluta emergenza. Se il libretto approntato da Felice Romani cerca di rivitalizzare con «diverse situazioni» il testo scritto cinque anni prima per Vaccai sullo stesso soggetto, la musica di Bellini ricicla, del pari, una parte consistente del materiale melodico della precedente *Zaira*, scomparsa subito dalle scene dopo l'infelice debutto parmense del 16 maggio 1829.

Lavoro nato quindi alla stregua di un *collage* frettolosamente assemblato, eppure pregevole nel suo impianto drammatico per concisione ed efficacia teatrale. Costretto «dall'angustia del tempo [...] ad un'estrema brevità», secondo quanto riportato nell'avvertimento premesso al libretto, il poeta decise infatti di eliminare il ridondante personaggio di Adele, madre di Giulietta, relegando le due parti maschili di Capellio e di Lorenzo al ruolo di semplici comprimari. Come risultato, l'attenzione si concentra esclusivamente sulla tragedia d'amore, imperniata intorno a un terzetto di protagonisti e svolta secondo una singolare architettura drammaturgica – quattro «parti» narrativamente autonome,[1] ripartite alla rappresentazione in due atti di tre quadri ciascuno – che rifugge da digressioni e parentesi narrative. Da parte sua, il compositore rispose con una partitura che recupera la squisita morbidezza lirica della condotta melodica dopo gli esiti deliberatamente sperimentali della *Straniera*, calandola in una dimensione patetico-elegiaca che privilegia sui brani d'insieme numeri solistici oppure duetti nei quali i numerosi auto-imprestiti da *Zaira* vengono adattati con mirabile opera di rielaborazione alle nuove esigenze drammatico-testuali.

Rappresentati al Teatro La Fenice di Venezia l'11 marzo 1830, *I Capuleti e i Montecchi* riscossero un autentico trionfo, con vette di fanatismo che, per bocca dell'autore stesso, eguagliarono quelle raggiunte dal *Pirata* e dalla *Straniera*. La cronaca delle ri-

[1] Nella prima parte Romeo in incognito a Verona propone, invano, la pace ai Capuleti e la fuga a Giulietta; nella seconda parte Romeo e i Montecchi attaccano in armi Verona per impedire le nozze di Giulietta con Tebaldo; nella terza parte Lorenzo convince Giulietta a bere il filtro della morte apparente, rimedio estremo per evitare le nozze con Tebaldo, mentre Romeo e Tebaldo si sfidano a duello, interrotti dal corteo funebre di Giulietta; nella quarta parte Romeo si avvelena davanti alla tomba di Giulietta, e Giulietta, risvegliatasi, muore accanto al cadavere dell'amato.

prese ottocentesche dell'opera coincise invece con la lunga sequela di trasformazioni, manomissioni e mutilazioni che la versione originale dovette subire per adattarsi al capriccio estemporaneo delle esigenti primedonne. Amputato dello splendido finale (rimpiazzato da quello della precedente *Giulietta e Romeo* di Vaccai)[2] e sfigurato in altre sue parti, il lavoro circolò in tutta Europa per almeno un trentennio, suscitando ovazioni e consensi anche per il grande favore riservatogli da cantanti di fama – la brillante interpretazione di Wilhelmine Schröder-Devrient nel ruolo di Romeo sui palcoscenici tedeschi di Lipsia e Magdeburgo lasciò una profonda impressione sul giovane Wagner. Dopo un silenzio di più di mezzo secolo, *I Capuleti e i Montecchi* sono quindi tornati a calcare le scene soltanto nel 1935, per le celebrazioni del centenario belliniano nella città natale di Catania, prima di rientrare definitivamente in repertorio a partire dai tardi anni cinquanta, beneficiando della cosiddetta *Belcanto-Renaissance* e della partecipazione di autorevoli interpreti del ruolo *en travesti*, come Giulietta Simionato, Fiorenza Cossotto, Marilyn Horne e Martine Dupuy.

Il testo adottato per questa edizione dei *Capuleti e Montecchi* è il libretto della *première* veneziana, diviso in quattro parti,[3] che abbiamo integrato fra quadre con la suddivisione in atti prescritta dalla partitura. Abbiamo corretto tacitamente i rarissimi refusi testuali, e modernizzato l'uso delle maiuscole. Parole e versi non intonati sono segnalati in grassetto e color grigio nel testo, mentre le discrepanze tra libretto e partitura d'orchestra[4] (comprese le didascalie) sono state indicate con numeri romani posti in apice; per le note corrispondenti alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.[5]

[ATTO PRIMO]	PARTE PRIMA	*Scena I*	p. 65
		Scena IV	p. 71
	PARTE SECONDA	*Scena I*	p. 76
[ATTO SECONDO]	PARTE TERZA	*Scena I*	p. 83
		Scena V	p. 86
	PARTE QUARTA	*Scena I*	p. 90
APPENDICI:	*L'orchestra*		p. 95
	Le voci		p. 97

[2] Persino la riduzione dell'opera per canto e pianoforte pubblicata nelle edizioni economiche di Ricordi nel secolo scorso (Milano, s.a., [1912], n. di lastra 42043) riporta il finale di Vaccai in alternativa all'ultimo numero di Bellini (pp. 137-153).

[3] I CAPULETI E I MONTECCHI / *tragedia lirica* / *da rappresentarsi* / *nel Gran Teatro* / *La Fenice* / *il Carnovale dell'anno 1830* / In Venezia, dalla tipografia Casali.

[4] Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione critica della partitura d'orchestra: VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi. Tragedia lirica in due atti di Felice Romani*, a cura di Claudio Toscani, «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. VI, tomo I, Milano, Ricordi, 2003.

[5] Nella guida all'opera ogni esempio musicale viene identificato mediante la numerazione dei pezzi chiusi in partitura e il numero di battute; le tonalità maggiori sono contrassegnate dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori); la freccia indica modulazioni. Ogni brano viene contraddistinto dall'indicazione presente nell'autografo completata fra parentesi quadre dalle integrazioni del curatore dell'edizione critica.

I CAPULETI E I MONTECCHI

Tragedia lirica
da rappresentarsi
nel Gran Teatro
La Fenice
il carnovale dell'anno 1830

[libretto di] Felice Romani
musica del sig. maestro Vincenzo Bellini

PERSONAGGI

CAPELLIO, *principale fra i Capuleti, e padre di*	[Basso]	*Sig. Antoldi.*
GIULIETTA, *amante di*	[Soprano]	*Sig.ª Carradori Allan.*
ROMEO, *capo dei Montecchi*	[Mezzosoprano]	*Sig.ª Grisi.*
TEBALDO, *partigiano dei Capuleti, destinato sposo a Giulietta*	[Tenore]	*Sig. Bonfigli*
LORENZO, *medico e famigliare di Capellio*	[Tenore]	*Sig. Pocchini Cavalieri*

Capuleti - Montecchi - Damigelle - Soldati - Armigeri

L'azione è in Verona: l'epoca è del tredicesimo secolo.

AVVERTIMENTO DELL'AUTORE

Son note le ragioni per cui ho dovuto ridurre un antico mio melodramma, intitolato *Giulietta e Romeo*, non so se più bene o più male, nella forma in cui viene adesso rappresentato. Una sola io ne dirò, forse da pochi avvertita, e si è quella ch'io dovea tor di mezzo tutto ciò che avrebbe potuto dar luogo a confronti fra la vecchia e la recente musica; confronti a cui certamente avrebbe ripugnato la modestia del giovine compositore. Chi sa quanto costi camminare su tracce di già segnate, e sostituire nuovi concetti ai già scritti, che pur sempre ricorrono al pensiere, scuserà di leggieri i difetti di cui per certo abbonderà il mio lavoro. Costretti dall'angustia del tempo, tanto io che il maestro, ad un'estrema brevità, e persuasi ad omettere parecchie scene di recitativi che avrebbero giustificato l'andamento del dramma, abbiam diviso l'azione in quattro parti, perché negli intervalli che passano fra le une e le altre la mente dello spettatore supplisce a quello che non appare: nulla dimeno le due prime parti si fanno di seguito per servire all'usanza d'oggi dì, e alla terza soltanto si cala il sipario per agevolare la decorazione. Mi sia perdonato cotesto arbitrio, se non per altro perché non prolunga lo spettacolo.

FELICE ROMANI

[ATTO PRIMO]

PARTE PRIMA

SCENA PRIMA[1]

Galleria nel palazzo di Capellio.

(A poco a poco si vanno radunando i partigiani di Capellio)

PARTIGIANI I

Aggiorna appena… ed eccoci[2]
surti[1] anzi l'alba e uniti.

PARTIGIANI II

Che fia? Frequenti e celeri
giunsero a noi gl'inviti.

TUTTI

Già cavalieri e militi
ingombran la città.

PARTIGIANI I

Alta cagion sollecito
così Capellio rende.

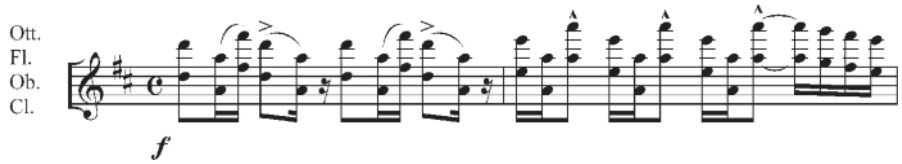
PARTIGIANI II

Forse improvviso turbine
sul capo ai guelfi or pende:

---

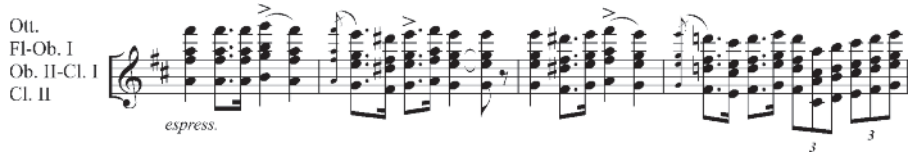
[1] Sinfonia. *Allegro giusto* – **c**, Re.
Sull'esempio del *Pirata*, anche la sinfonia che apre *I Capuleti e i Montecchi* rivela nella spigliata brillantezza del linguaggio orchestrale, nella vivacità della componente ritmica e nell'attenzione alla simmetria architettonica dell'insieme – una schietta forma ternaria le cui sezioni sono delimitate da chiare transizioni e concluse da robusti *crescendo* – il palese modello rossiniano. Del ricco materiale tematico, saldamente ancorato alla tonalità d'impianto, tre frammenti sono destinati a udirsi poi nel corso dell'opera: il primo, una spumeggiante figurazione dei legni dagli accenti marcati e preceduta da una sommessa fanfara di corni, funge da ritornello strumentale del vivace coro di Montecchi nel finale dell'atto primo (cfr. nota 19):

ESEMPIO 1a (Sinfonia, bb. 21-22)



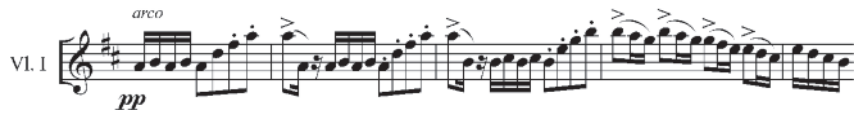
Il secondo, un'ampia frase lirica per terze e seste di ottavino, flauto, oboi e clarinetti sulla pulsazione ritmica degli archi, costituisce la melodia della cabaletta di Giulietta nella sua aria doppia dell'atto secondo (cfr. nota 28):

ESEMPIO 1b (bb. 82-85)



Il terzo, un agile inciso ascendente presentato dai violini primi e ripreso dai legni, serve infine per il brillante coro con cui attacca l'introduzione:

ESEMPIO 1c (bb. 99-103)



[1] «sorti».

[2] [n. 1.] Introduzione dell'atto primo. *Allegro maestoso e moderato* – **c**, Do.
La scorrevolezza del quadro iniziale, scandito da uno sbrigativo numero corale e dalle arie di sortita della coppia di protagonisti maschili, esemplifica fin da principio la radicalità della profonda opera di revisione effettua-

forse i Montecchi insorgono
a nuova nimistà!

TUTTI
Peran gli audaci, ah! perano
quei ghibellin feroci!
Pria che le porte s'aprano
all'orde loro atroci,
sui Capuleti indomiti
Verona crollerà.

SCENA SECONDA

*(*CAPELLIO, TEBALDO, LORENZO *e detti)*

TEBALDO
O di Capellio generosi amici,[3]
congiunti, difensori, è grave ed alta
la cagion che ne aduna oggi a consesso.
Prende Ezzelino istesso
all'ire nostre parte, e de' Montecchi
sostenitor si svela. Oste possente
ad assalirne invia… Duce ne viene
de' ghibellini il più abborrito e reo,
il più fiero.

CORO
Chi mai?

TEBALDO
Romeo.

CORO
Romeo!

CAPELLIO
Sì, quel Romeo, quel crudo
del mio figlio uccisor: egli (fra voi
chi fia che il creda?), egli di pace ardisce
patti offerir, e ambasciator mandarne
a consigliarla a noi.

CORO
Pace! Signor!

CAPELLIO
Giammai.

LORENZO
Né udire il vuoi?
Utili forse e onesti
saranno i patti. A così lunghe gare
giova dar fine omai:
corse gonfio di sangue Adige assai.

CAPELLIO
Fu vendicato. Il mio soltanto è inulto:
chi lo versò respira. – E mai fortuna
non l'offerse a' miei sguardi… Ignoto a tutti,

---

segue nota 2

ta da Romani sul proprio libretto. Se nella versione per Vaccai dramma privato – l'amore osteggiato tra gli eroi eponimi – e collettivo – l'odio atavico tra le rispettive famiglie, qui amplificato dall'appartenenza delle casate alle opposte fazioni politiche dei guelfi (Montecchi) e dei ghibellini (Capuleti) – erano suggestivamente sovrapposti in un *morceau d'ensemble* introduttivo di proporzioni assai ampie che prevedeva l'interazione in scena di tutti i personaggi (eccetto Giulietta), il rimaneggiamento per Bellini si dipana, piuttosto, per momenti principalmente solistici dal respiro intimista che servono a tradurre la dimensione innanzitutto romantica della vicenda. Al rapido coro sul quale si alza il sipario – il testo corrisponde fedelmente ai versi iniziali dell'opera precedente – è demandata così la funzione di stabilire la tinta guerresca che percorre la prima parte, qui espressa dall'incedere musicale briosamente disinvolto capace di trasmettere con immediatezza la superba baldanza mista a rabbiosa smania di vendetta che anima il gruppo di Capuleti, convocato di sorpresa nel palazzo del proprio signore e ancora all'oscuro dei più recenti accadimenti.

[3] Recitativo dopo l'introduzione. *Marziale* – **c**.
Severi accenti bellicosi, riflessi in orchestra dall'accompagnamento puntato che introduce la fugace sezione dialogica tra i principali esponenti della nobile casata, informano pure il recitativo seguente, derivato integralmente dal libretto per Vaccai (I.2). Nel fungere da sintetico resoconto degli antefatti narrativi, esso serve al contempo da efficace presentazione del variegato terzetto maschile in scena, i cui caratteri sono mirabilmente tratteggiati da Bellini con somma economia di mezzi: l'audacia di Tebaldo, che svela ai presenti l'imminente attacco pianificato dalla fazione rivale ringalluzzito dagli accenti marziali del *puntato* orchestrale, l'odio inestinguibile di Capellio nei confronti di Romeo, capo dei Montecchi e fresco assassino del figlio, trattenuto a stento sopra *tremoli* irrequieti degli archi (*Allegro*, b. 32), la moderazione di Lorenzo, che su uno spoglio recitativo 'secco' cerca invano di sedare gli animi degli astanti esortandoli a udire senza pregiudizi l'offerta di pace che l'ambasciatore nemico sta per proporre.

poiché fanciul partia, vagò Romeo
di terra in terra, ed in Verona istessa
ardì più volte penetrare ignoto.

TEBALDO

Rinvenirlo io saprò: ne feci il voto.
È serbata a questo acciaro[4]
del tuo sangue la vendetta:
l'ho giurato per Giulietta:
lo sa Italia, il ciel lo sa.
Tu d'un nodo a me sì caro
solo affretta il dolce istante;
ed il voto dell'amante
il consorte adempirà.

CAPELLIO

Sì; mi abbraccia. A te d'Imene[5]
fia l'altar sin d'oggi acceso.

LORENZO

Ciel! Sin d'oggi?

CAPELLIO

E donde viene
lo stupor che t'ha compreso?

LORENZO

Ah! signor, di febbre ardente…
mesta, afflitta, e ognor giacente…
ella…, il sai…, potria soltanto
irne a forza al sacro altar.

TEBALDO

Come! A forza!

CAPELLIO e CORO

E avrai tu il vanto
di por fine al suo penar.

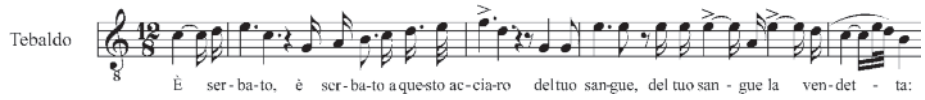
TEBALDO

L'amo, ah! l'amo, e mi è più cara,[6]
più del sol che me rischiara;
è riposta, è viva in lei
ogni gioia del mio cor.

---

[4] [n. 2. Cavatina di Tebaldo. *Andante*] – $\frac{12}{8}$, Do.
Deciso a ripagare col sangue il delitto compiuto da Romeo, Tebaldo sposa con veemenza i propositi minacciosi di Capellio, giustificando la vendetta con la speranza, rinsaldata da solenne giuramento, di poterne sposare la figlia Giulietta. Nella breve cavatina intonata dal tenore, per cui il compositore riadattò in profondità il *Larghetto* di Corasmino «Perché mai, perché pugnasti» dall'atto primo (n. 2) di *Zaira*, l'eccitazione per la battaglia imminente si rispecchia nella fiera linea melodica ascendente iniziale scandita da una ritmica marziale, ma è presto sostituita da morbidi vocalizzi quando l'uomo vagheggia estatico le nozze tanto bramate.

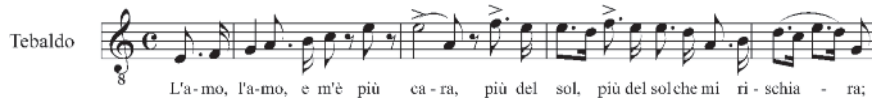
ESEMPIO 2a (n. 2. bb. 3-7)



[5] *Allegro* – **c**.
Cogliendo subito la palla al balzo, Capellio offre a Tebaldo la mano della figlia nel frenetico tempo di mezzo e manifesta la propria intenzione di celebrare il matrimonio la sera stessa. Solo Lorenzo, a conoscenza della segreta passione che lega la fanciulla a Romeo, manifesta qualche dubbio sull'opportunità di una decisione così affrettata e in un patetico arioso centrale dal carattere appassionato, sconsiglia l'unione adducendo a pretesto la malattia di Giulietta.

[6] Sollecite giungono le rassicurazioni di Tebaldo, che si dichiara pronto a rinunciare alle nozze con l'amata se dovessero costarle anche «un sol lamento». Assai simile al *cantabile* precedente nel dolce profilo melodico-ritmico della linea vocale – sintomo evidente che il sentimento esternato è davvero spontaneo –, la cabaletta restituisce di nuovo l'immagine di un tenero innamorato, la cui schietta nobiltà d'animo non tarda a suscitare la totale approvazione di Capellio, convinto che la figlia sarà eternamente devota a chi vendicherà il brutale assassinio:

ESEMPIO 2b (bb. 62-66)



Ma se avesse il mio contento
a costarle un sol lamento,
ah! più tosto io sceglierei
mille giorni di dolor.

CAPELLIO
Non temer, tuoi dubbi acqueta:
la vedrai serena e lieta
quando te del suo germano
stringa al sen vendicator.

CORO
Nostro duce, e nostro scampo,
snuda il ferro ed esci in campo:
di Giulietta sia la mano
degno premio al tuo **valor**.[II]

LORENZO
(Ah! Giulietta! or fia svelato
questo arcano sciagurato:
ah! non v'ha potere umano
che ti plachi il genitor.)

CAPELLIO
Vanne, Lorenzo; e tu che il puoi, disponi[7]
Giulietta al rito: anzi che il sol tramonti
compiuto il voglio. Ella doman più lieta
fia che rallegri le paterne mura.

(Lorenzo vuol parlare. Capellio lo accomiata severamente)

Ubbidisci.

(Lorenzo parte)

TEBALDO
Ah! signor…

CAPELLIO
Ti rassicura.
Sensi da' miei diversi
non può nutrir Giulietta; e a lei fia caro,
come a noi tutti, il pro' guerrier che unisce
i suoi destini ai miei.

TEBALDO
Di tanto bene
mi persuade amor, e il cor propenso
a creder vero quel che più **desia**.[III]

(Suon di tromba)

CAPELLIO
Ma già ver noi s'invia[8]
il nemico orator. – Avvi fra voi
chi de' Montecchi alle proposte inchini?

TUTTI
Odio eterno ai Montecchi, ai ghibellini.

SCENA TERZA

*(*ROMEO *con seguito di scudieri e detti)*

ROMEO
Lieto del dolce incarco a cui mi elegge
de' ghibellini il duce, io mi presento,
nobili guelfi, a voi. Lieto del pari

segue nota 6

Né l'amaro *a parte* con cui Lorenzo lamenta l'insensatezza dell'odio fratricida, frammisto com'è al giubilo euforico del coro di Capuleti ansiosi di esser guidati in battaglia da Tebaldo, riesce a scalfire il clima di esaltazione collettiva, che prende corpo in una stretta tumultuosa (*Più mosso assai*) conclusa da una vigorosa perorazione orchestrale.

[II] «valore.».

[7] Recitativo dopo la cavatina di Tebaldo. *Moderato* – **c**, →
Dopo aver allontanato Lorenzo, ordinandogli senza mezzi termini di preparare la figlia per le nozze, Capellio conferma a Tebaldo che la giovane non potrà che nutrir sincero affetto per il «prode guerriero» tanto caro al genitore.

[III] «vorria.».

[8] [n. 3. Scena e cavatina di Romeo. *Allegro moderato e marziale*] – **c**, Sol.
Una stentorea fanfara di trombe seguita da una scattante figurazione dei violini che pare tradire la palpabile agitazione dei presenti annuncia l'arrivo del messo inviato dai Montecchi – in realtà Romeo sotto mentite spoglie. L'ossequio rispettoso con il quale il giovane intavola le trattative (*Recitativo*) trova riscontro in un declamato partecipato costantemente proiettato verso il registro più grave della tessitura ad incorniciare un titubante arioso su ritmo sincopato (*Andante giusto*) quando il mezzosoprano garantisce la bontà delle proprie intenzioni. A nulla valgono promesse e giuri, perché la proposta di pace è subito rifiutata sdegnosamente da Capellio (*Recitativo*), incapace di perdonare l'assassino del figlio, rifiuto confermato dai Montecchi in coro (*Allegro*).

possa udirmi ciascun, poiché verace
favella io parlo d'amistade e pace.

TEBALDO
Chi fia che nei Montecchi
possa affidarsi mai?

CAPELLIO
Fu mille volte
pace fermata, e mille volte infranta.

ROMEO
Stassi in tua man che santa
e invïolabil sia. Pari in Verona
abbian seggio i Montecchi, e sia Giulietta
sposa a Romeo.

CAPELLIO
Sorge fra noi di sangue
fatal barriera, e non sarà mai tolta…
giammai, lo giuro.

CORO
E il giuriam tutti.

ROMEO
Ascolta.
Se Romeo t'uccise un figlio,[9]
in battaglia a lui diè morte:
incolpar ne dei la sorte;
ei ne pianse, e piange ancor.
Deh! ti placa, e un altro figlio
troverai nel mio signor.

CAPELLIO
Riedi al campo, e di' allo stolto[10]
che altro figlio io già trovai.

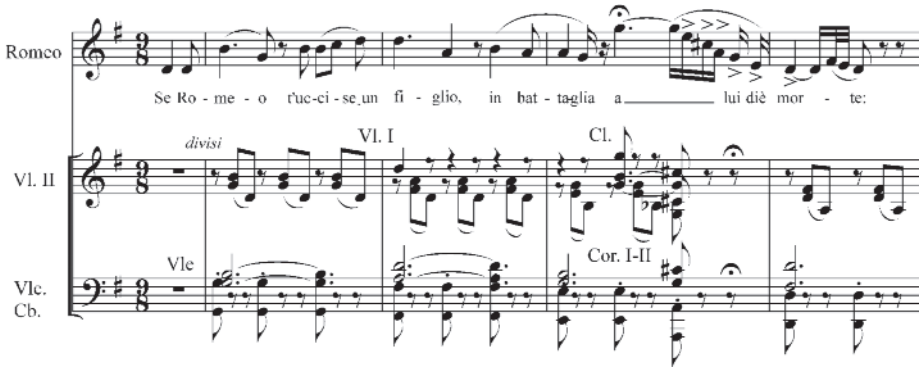
ROMEO
Come! e qual?

TEBALDO
Io.

ROMEO
Tu! (Che ascolto?)
Odì[IV] ancor…

---

[9] *Larghetto cantabile* – 9/8, Sol.
Quale estrema supplica Romeo intona allora una delicata cavatina – una rielaborazione del rondò di Nerestano «O Zaira! In quel momento» dall'atto secondo di *Zaira* (n. 12) – dichiarandosi addolorato per il lutto arrecato e attribuendolo a tragica fatalità:
ESEMPIO 3a (n. 3. bb. 66-70)



Sorretto da un suadente lirismo che vuol essere soprattutto persuasivo, il *cantabile*, sostenuto da triadi parallele staccate degli archi, si configura quale appello incalzante e commosso con cui Romeo cerca di ingraziarsi il benvolere del nemico, non esitando nella parte finale della sortita a considerarsi suo «figlio».

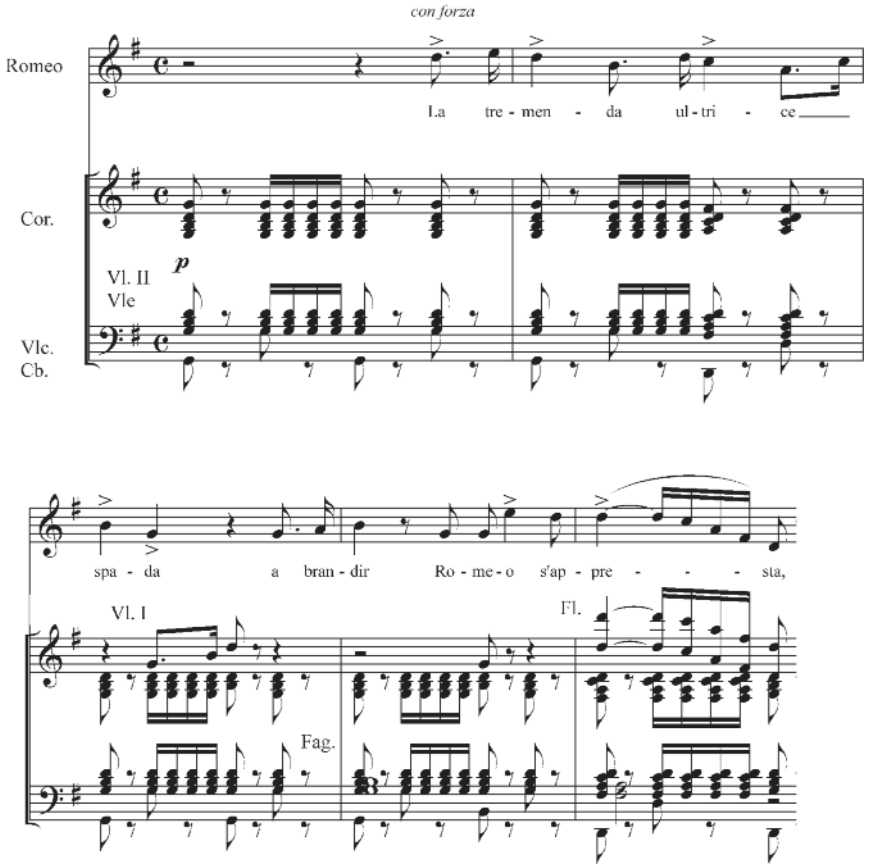
[10] *Allegro moderato* – c, Re.
Con gelido distacco Capellio informa lo «stolto» di aver già trovato un figlio in Tebaldo e nel turbolento tempo di mezzo, scandito dalle pulsazioni dei timpani, infervora gli animi dei famigli, già assetati del sangue degli odiati rivali.

[IV] «Senti».

CAPELLIO
Dicesti assai.
TEBALDO
Qui ciascuno ad una voce
guerra a voi gridando va.
CORO
Guerra a morte, guerra atroce!

ROMEO
Ostinati! e tal sarà.
La tremenda ultrice spada[11]
a brandir Romeo si appresta:
come folgore funesta,
mille morti apporterà.
Ma vi accusi al cielo irato
tanto sangue invan versato;

[11] *Allegro marziale sostenuto* – Sol.
La replica di Romeo è affidata a una cabaletta esaltante da eseguirsi con accenti marcati che tratteggia la collera e la fierezza del focoso innamorato:
ESEMPIO 3b (bb. 121-125)



Ripreso dall'analoga sezione nell'aria di Zaira «Ah! crudeli, chiamarmi alla vita» (n. 15), il brano è contraddistinto dal piglio genuinamente eroico – e gli ampi salti della linea vocale sono non a caso rinforzati da energici ribattuti degli ottoni – che la trasposizione in tonalità maggiore dell'originale variante melodica in minore, insieme a una coloratura di forza, rende ancora più pregnante. Nella stretta (*Più vivo*) Romeo ha giusto il tempo di imputare ai Capuleti la responsabilità della carneficina destinata a compiersi, prima di essere investito da una fiumana di ingiurie e invettive su cui le controparti si allontanano minacciose.

ma su voi ricada il pianto
che alla patria costerà.

TUTTI
Esci, audace: un Dio soltanto[v]
giudicar fra noi saprà.

(Partono tutti)

SCENA QUARTA

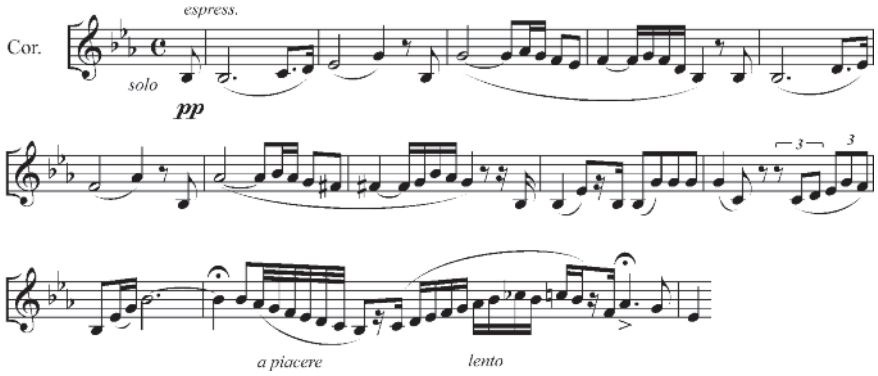
Gabinetto negli appartamenti di Giulietta.[12]

GIULIETTA (*sola*)
Eccomi in lieta vesta… eccomi adorna…
come vittima all'ara. – Oh! almen potessi
qual vittima cader dell'ara al piede!
O nuziali tede,
abborrite così, così fatali,
siate, ah! siate per me faci ferali. –
Ardo… una vampa, un foco
tutta mi strugge.
(Si affaccia alla[vi] *finestra, e ritorna)*
Un refrigerio ai venti
io chiedo invano. – Ove se' tu, Romeo?
In qual terra t'aggiri?
Dove, dove invïarti i miei sospiri?
Oh! quante volte, oh! quante[13]
ti chiedo al ciel piangendo!

---

[v] Aggiunta: «CAPELLIO e TEBALDO | Guerra e morte! Guerra atroce! | Qui ciascuno ad una voce | guerra a voi gridando va!»; dopo la ripresa della cabaletta: «CAPELLIO | Cessa audace, un dio soltanto | giudicar fra noi potrà! | TEBALDO | Cessa audace, riedi al campo! | Sì, fra noi potrà!».

[12] [n. 4. Scena e] cavatina di Giulietta. *Andante maestoso e sostenuto* – **c**, Mi♭.
Un preludio nostalgico e precorritore (sembra anticipare pagine celebri dei *Puritani*) affidato al corno solista, incastonato tra mesti interventi degli archi che dapprima indugiano su un doloroso semitono discendente per poi ravvivarsi in una gemente discesa accordale, introduce con straordinaria potenza icastica la scena consacrata alla presentazione di Giulietta – nel libretto per Vaccai era invece previsto un generico numero corale dove Adele e un gruppo di ancelle vegliavano afflitte il sonno della fanciulla:
ESEMPIO 4a (n. 4. bb. 5-18)



Lo stridente contrasto tra i lieti preparativi per le nozze e la tristezza nel sapersi vittima sacrificale di un'unione detestata si sostanzia in un recitativo suddiviso in tre sezioni e sorretto da un cangiante ordito orchestrale. Esitanti figurazioni degli archi enfatizzano innanzitutto il senso di smarrimento della giovane che, vestita da sposa nelle sue stanze, si dichiara piuttosto pronta a morire lanciandosi in impervie e volitive fioriture vocali. Sulla ripresa del motivo del corno il soprano palesa quindi la sua 'bruciante' passione per Romeo – un'immagine tradotta vividamente dalla similitudine tra le tede nuziali presenti e le faci ferali desiderate –, prima di affacciarsi alla finestra per trovare un po' di refrigerio e invocare, disperata, il nome dell'amato, mentre l'arpa subentra con arpeggi flessuosi.

[vi] «*ad una*».

[13] *Andante sostenuto* – sol.
Nella delicatissima aria che segue, una romanza riciclata (ma perfezionata) dalla sortita «Dopo l'oscuro nembo»

Con quale ardor t'attendo,
e inganno il mio desir!
Raggio del tuo sembiante
parmi il brillar del giorno:
l'aura che spira intorno
mi sembra un tuo respir.
(Sede afflittissima)

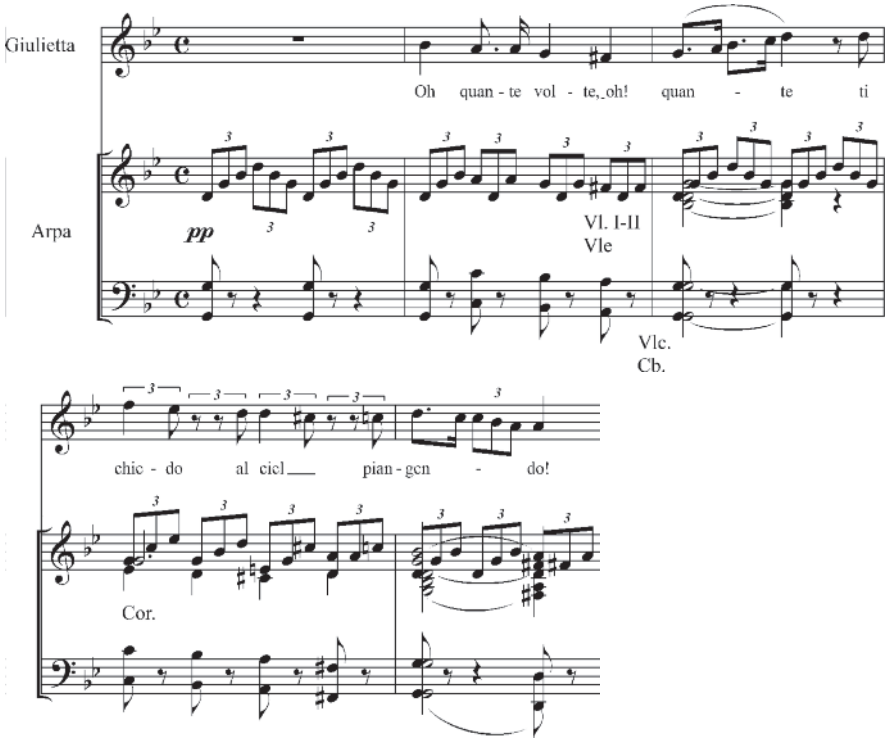
SCENA QUINTA

*(*LORENZO, GIULIETTA, *indi* ROMEO*)*

LORENZO
Propizia è l'ora. A non sperato bene[14]
si prepari quell'alma. –
Giulietta!

segue nota 13

di Nelly dal giovanile *Adelson e Salvini* (I.5), è infatti lo strumento a corde pizzicate a comporre il morbido fondale sonoro su cui si stende la rapita e quieta cantilena. Animata da un itinerario armonico che da Sol minore porta a Si♭ maggiore (A) e di lì torna a sol e si ferma (A'), reso affascinante da increspature cromatiche che sembrano aprire vie nuove a ogni passo, la cavatina trova la sua forza espressiva nella deliberata povertà del sostegno orchestrale – introduzione e codetta vengono affidate al solo flauto (più un oboe nella seconda strofa) –, contraltare di un risalto assoluto dato alla linea melodica, le cui intrinseche qualità liriche unite alla minuziosa diversificazione delle componenti ritmico-intervallari già appartengono agli esiti più alti della vocalità belliniana: ESEMPIO 4b (bb. 74-78)



[14] [n. 5. Recitativo e duetto di Giulietta e Romeo] Recitativo del duetto. *Allegro moderato* – **c**, Mi♭. L'ingresso improvviso di Lorenzo esaudisce all'istante la smania struggente di Giulietta di stringere a sé l'amante. Questi annuncia infatti alla ragazza che Romeo è tornato a Verona e da un passaggio segreto – «uscio» propizio grazie a cui il medico è finora riuscito a consentire i *rendez-vous* amorosi dei due innamorati – introduce il giovane nella stanza su un rullo in *crescendo* dei timpani che basta a denotare la frenesia emotiva del soprano (*Allegro*). Non appena la coppia si abbraccia con ardore, Lorenzo esce repentinamente di scena (non prima di aver intimato prudenza), lasciando agli amanti il tempo di ragguagliarsi sulle reciproche sventure in un breve recitativo (*Assai lento*) che presto sfocia in duetto quando Romeo prova a convincere Giulietta a fuggire con lui.

GIULIETTA
Oh! mio Lorenzo!
(Si getta nelle sue braccia)
LORENZO (*sostenendola*)
Or via; ti calma.
GIULIETTA
Sarò tranquilla in breve,
appien tranquilla. A poco a poco io manco,
lentamente mi struggo… Ah! se un istante
rivedessi Romeo… Romeo potria
la fuggente arrestar anima mia.
LORENZO
Fa' cor, Giulietta… egli è in Verona…
GIULIETTA
Oh! cielo!
Né a me lo guidi?
LORENZO
All'improvvisa gioia
reggerai tu?
GIULIETTA
Più che all'affanno.
LORENZO
Or dunque
ti prepara a vederlo: io tel guidai
per quel segreto, e a noi sol noto ingresso.
(Apre ***un uscio***[VII] *segreto, e ne esce Romeo)*

ROMEO[VIII]
Mia Giulietta!…
GIULIETTA (*correndo a lui*)
Ah!… **Romeo!…**[IX]
LORENZO
Parla sommesso.
(Lorenzo parte)

SCENA SESTA
*(*ROMEO *e* GIULIETTA*)*

GIULIETTA[X]
Io ti rivedo, oh! gioia!
Sì, ti rivedo **ancor**.[XI]
ROMEO
O mia Giulietta!
Qual ti ritrovo io mai?
GIULIETTA
Priva di speme,
egra, languente, il vedi,
e vicina alla tomba. – E tu qual riedi?
ROMEO
Infelice del pari, e stanco alfine
di questa vita travagliata e oscura,
non consolata mai da un tuo sorriso,
vengo, a morir deciso,
o a rapirti per sempre a' tuoi nemici. –
Meco fuggir dei tu.
GIULIETTA
Fuggir![XII] che dici?
ROMEO
Sì, fuggire: a noi non resta[15]
altro scampo in danno estremo.
Miglior patria avrem di questa,
ciel migliore ovunque andremo:
d'ogni ben che un cor desia
a noi luogo amor terrà.
GIULIETTA
Ah! Romeo! per me la terra
è ristretta in queste porte:
qui mi annoda, qui mi serra
un poter d'amor più forte.

[VII] «*l'uscio*».

[VIII] Aggiunta: «*(correndo nelle braccia di Giulietta)*».

[IX] «mio Romeo | *(Restano abbracciati)*».

[X] Aggiunta: *(con tenera allegria)*».

[XI] «alfin.».

[XII] «Fuggire!».

[15] Duetto [di Giulietta e Romeo]. *Allegro moderato* –Si♭.
Organizzato secondo la consueta architettura multipartita di quella che oramai si avvia ad essere la cosiddetta 'solita forma', il brano si sostanzia nell'aspro conflitto interno che agita la donna tra amore e obbedienza filiale,

Solo, ahi! solo all'alma mia
venir teco il ciel darà.

ROMEO

Che mai sento? E qual potere
è maggior per te d'amore?

GIULIETTA

Quello, ah! quello del dovere,
della legge e dell'onore.

A DUE

ROMEO

Ah! crudel, d'onor ragioni[16]
quando a me tu sei rapita?
Questa legge che mi opponi
è smentita dal tuo cuor.

Deh! t'arrendi a' preghi miei,
se ti cal della mia vita:
se fedele ancor mi sei,
non udir che il nostro amor.

GIULIETTA

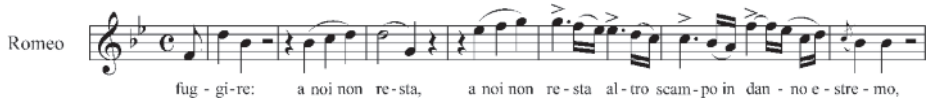
Ah! da me che più richiedi,
s'io[XIII] t'immolo e core e vita?
Lascia almeno, almen concedi
un sol dritto al genitor.
Io morrò se mio non sei,
se ogni speme è a me rapita:
ma tu pure alcun mi dei
sacrifizio del tuo cor.

(Odesi festiva musica da lontano)[17]

segue nota 15

un'abusata soluzione narrativa che permette però a Romani di trasfondere nella scena una palpabile tensione drammatica del tutto assente nel duetto squisitamente sentimentale scritto per Vaccai (n. 3). Il tempo d'attacco, attraversato da un guizzante disegno dei violini primi proteso verso l'acuto che si acquieta bruscamente quando il mezzosoprano esalta alla compagna la serenità di un'esistenza appartata, prende le mosse con il primo assalto di Romeo:

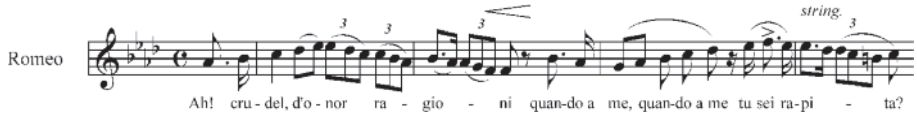
ESEMPIO 5a (n. 5. bb. 47-54)



La melodia viene quindi ripresa integralmente da Giulietta che giustifica il proprio diniego in nome «del dovere, della legge e dell'onore» con una fermezza d'animo ribadita dalla risoluta fioritura su quest'ultima parola.

[16] *Andante un poco sostenuto* – **c**, La♭.
I nuovi tentativi di persuadere l'amata a seguirlo – Romeo ora le chiede di arrendersi alle ragioni del cuore a riprova della sua fedeltà, ma la giovane si trincea nuovamente nella devozione filiale esigendo dal pressante innamorato un «sacrifizio […] del cor» di fronte all'ineluttabilità della morte – coincidono con la sezione lenta e *cantabile* del duetto. Avviato da un implorante assolo dell'oboe, il *cantabile* è costruito su una suadente melodia di carattere quasi ipnotico che muovendosi per gradi congiunti esprime con efficacia i teneri preghi di un'anima devota, decisa a giocarsi tutte le sue doti seduttive nella deliziosa schermaglia vocale su insistiti vocalizzi che occupa la codetta conclusiva *a due*.

ESEMPIO 5b (bb. 145-149)



[XIII] «se».

[17] *Allegro* – Fa →.
Echi dall'interno di una marcia festosa intonata da una banda sul palco a indicare l'appressarsi della cerimonia nuziale danno poi l'avvio al frenetico tempo di mezzo nel quale le posizioni si invertono per un momento: Giulietta implora Romeo di andarsene allarmata all'idea di un'eventuale comparsa del padre; il giovane è invece determinato a restare a costo di un duello fatale con Capellio.

ROMEO
Odi tu? l'altar funesto
già s'infiora, già t'attende.
GIULIETTA
Fuggi, **ah! fuggi.**
ROMEO[XIV]
Teco io resto.
GIULIETTA
Guai se il padre ti sorprende!
ROMEO
Ei mi sveni, o **di mia mano**
cada spento innanzi a te.
GIULIETTA (*supplichevole*)
Ah! Romeo!
ROMEO
Mi preghi invano.
GIULIETTA
Ah! pietà, di te… di me…[XV]

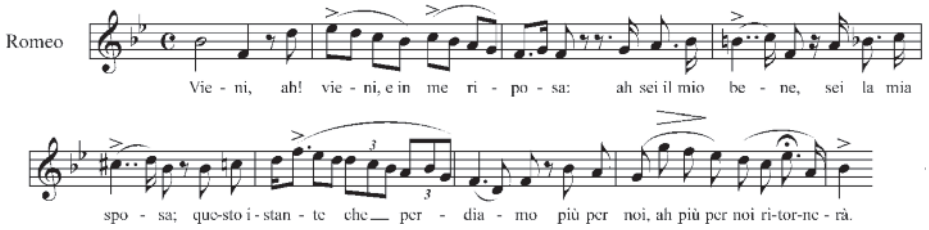
A DUE
ROMEO
Vieni, ah! vieni, e in me riposa:[18]
sei mio bene, sei **mia**[XVI] sposa:
questo istante che perdiamo
più per noi non tornerà.
In tua mano è la mia sorte,
la mia vita, la mia morte…
Ah! non m'ami **come**[XVII] io t'amo…
Ah! non hai di me pietà.
GIULIETTA
Cedi, ah! cedi un sol momento
al mio duolo, al mio spavento:
siam perduti, estinti siamo
se più cieco amor ti fa.
Deh! risparmia a questo core
maggior pena, orror maggiore…
Ah! **se**[XVIII] vivo è perché io t'amo…[XIX]
ah! l'amor con me morrà.[XX]

(Vinto dalle preghiere di Giulietta Romeo si parte per l'uscio segreto. Ella si allontana tremante)

[XIV] «va'! | ROMEO | No».

[XV] «GIULIETTA *(nell'altissima disperazione)* | Ah! di te… di me pietà! | ROMEO *(con grande passione)* | Ah! mia Giulietta!».

[18] *Più moderato* – Si♭.
Il dissidio tra i due amanti culmina infine in una cabaletta fortemente ritmata dal reiterato pulsare degli archi che ripropone per la terza volta la situazione di partenza. Animato da un inesausto trasporto passionale che si traduce in una densa voluta melodica sospinta verso l'acuto, il mezzosoprano torna alla carica esaltando il suo sentimento con accenti trascinanti, anche qui presaghi della grande stagione romantica di Bellini:
ESEMPIO 5c (bb. 228-236)



A nulla valgono appelli e scongiuri in tempo sempre più serrato (*Assai più mosso-Stringendo*) per smuovere Giulietta. Piegato dalla caparbia ostinatezza della giovane, Romeo è costretto ad allontanarsi servendosi della sola via di salvezza, mentre il soprano si accinge, colma di terrore, ad affrontare il destino prestabilito.

[XVI] «la mia».

[XVII] «siccome».

[XVIII] «se ancor».

[XIX] Aggiunta:«*(Con grande espansione)*».

[XX] Aggiunta:«GIULIETTA | Ah! Romeo! cedi, ah! cedi! | ROMEO | No crudel! non hai pietà!».

PARTE SECONDA

SCENA PRIMA

Atrio interno del palazzo di Capellio. Di fronte scalinata che mette a gallerie praticabili. Grandi veroni sulle gallerie che mettono nelle sale del palazzo, illuminate per magnifica festa. È notte.

(Entrano da vari lati i cavalieri e le dame invitate alla festa)

CORO

Lieta notte, avventurosa[19]
a rei giorni ancor succede.
Taccion l'ire e l'armi han posa
dove accende imen le tede:
dove un riso amor discioglie,
ivi è giubilo e piacer.
Festeggiam con danze e canti
questo illustre e fausto imene:
il gioir di pochi istanti
sia compenso a **molte**[XXI] pene;
né ci segua in queste soglie
alcun torbido pensier.
Dove un riso amor discioglie
ivi è giubilo e piacer.

(Salgono le scalinate e si perdono nelle gallerie[XXII]*)*

SCENA SECONDA

*(*ROMEO *in abito guelfo, e* LORENZO*)*

LORENZO

Deh! per pietà t'arresta;[20]
non t'innoltrar di più: – mal ti nasconde
questa de' guelfi assisa.

ROMEO

Al mio periglio
pensar poss'io, quando un rival si accinge
a rapirsi il mio ben!... Ma ciò non fia,
non fia per certo, il giuro.

LORENZO

Ahi lasso! è tolta
forse ogni speme.

ROMEO

Una men resta... Ascolta.
Segretamente, e in guelfe spoglie avvolti,
col favor della tregua, entro Verona
mille si stanno ghibellini armati.

LORENZO

Cielo!

ROMEO

Non aspettati,
piomberan sui nemici, ed interrotte
fian le nozze così.

LORENZO

Funesta notte!
E me di sangue e strage
complice fai? Me traditor di questa
famiglia rendi?

ROMEO

Ebben mi svela, e salva
il mio rival così... **Compia il mio sangue**
il suo trionfo.

LORENZO

Ah! che mai dici?... ah! cambia,
cambia consiglio... Ad impedir tai nozze
bastiam Giulietta ed io... t'affida a entrambi.

---

[19] [n. 6.] Finale dell'atto primo. Coro. *Allegro moderato-Più mosso ed incalzando sempre* – $\frac{3}{4}$, Sol.
Fatta eccezione per alcuni versi tagliati – manca anzitutto l'inno nuziale posto in apertura di numero nell'opera di Vaccai – e una nuova stretta conclusiva, l'intero terzo quadro dell'atto primo (parte seconda nel libretto) ricalca puntualmente l'impostazione drammaturgica del libretto originario, che prevede a questo punto un tradizionale e spettacolare finale d'atto di grandiose proporzioni. Un breve coro di dame e cavalieri, pervaso da un frizzante disegno puntato dei flauti, immette nell'atmosfera festosa e notturna del palazzo Capuleti, dove un folto gruppo di ospiti è in attesa delle nozze imminenti tra Giulietta e Tebaldo.

[XXI] «tante».

[XXII] «*Il corteggio entra nelle sale a poco a poco*».

[20] Recitativo dopo il coro nel Finale primo. *Allegro* – $\mathbf{c}$, →.
Il tempo d'attacco prende quindi le mosse da una convulsa sezione dialogica in recitativo tra Romeo e Lorenzo. Introdotto da un inquieto preludio strumentale affidato ai soli archi che vuole delinearne lo stato di agitazione, il medico ha infatti riconosciuto tra la folla il giovane travestito da guelfo, ma questi ribatte sprezzante di non

ROMEO
Odi: e sostieni che consiglio io cambi.

(Odesi di dentro gran tumulto; squillan le trombe, eccheggiano strida, e vedonsi dalle gallerie tutti i convitati in iscompiglio correr di qua e di là ecc.) [21]

LORENZO
Qual tumulto!

ROMEO
Oh gioia estrema!

VOCI (*di dentro*)
I Montecchi!

ROMEO
È salva.

CORO (*sulle gallerie*)
All'armi!

LORENZO
Fuggi... va'...

ROMEO
Tebaldo! trema;
io già corro a vendicarmi.
Quella tromba è suon ferale,
suon di morte al mio rivale.
D'Imeneo le odiate tede
il suo sangue estinguerà.

LORENZO
Taci, taci: d'ogni lato
gente accorre... ognuno è armato...
Oh! qual scena il cor prevede
di furore e crudeltà![XXIII]

CORO
Ah! chi d'armi a noi provvede!
Chi soccorso, o ciel, ne dà!

(Romeo si allontana velocemente. Lorenzo lo segue)

SCENA TERZA

(Il luogo rimane sgombro; a poco a poco il tumulto si allontana. GIULIETTA *sola scende dalla galleria)*

GIULIETTA
Tace il fragor... silenzio[22]
regna fra queste porte...

---

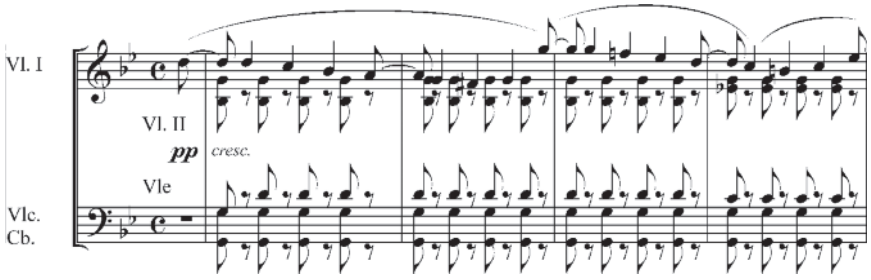
segue nota 20

curarsi minimamente del pericolo incombente, svelando all'amico su un sommesso *tremolo* d'archi che i suoi seguaci si apprestano ad assalire il palazzo per impedire il matrimonio.

[21] Seguito del Finale del primo atto. *Allegro vivace assai* – Re
Una squillante fanfara di trombe da fuori scena, seguita da un violento tumulto sonoro – in orchestra si riode il motivo dell'es. 1a – da cui emergono le urla dei Capuleti sorpresi, conferma che l'irruzione dei Montecchi ha avuto il successo sperato. Seguito da Lorenzo, Romeo si precipita eccitato per unirsi ai compagni mentre la foga del discorso musicale, affidato alla banda e percorso dagli squilli di tromba fuori scena, si acquieta gradatamente in richiami smorzati dei corni.

[XXIII] «Cadrà! Ah sì! Cadrà! | LORENZO | Taci, taci... gente accorre | d'ogni lato ognuno è armato... | Ah fuggi! ah! Fuggi, ah! va'! | ah! deh fuggi per pietà».

[22] *Più moderato assai* – sol.
Allontanatosi il fragore della battaglia, Giulietta fa la sua timida comparsa in scena scortata da una flebile melodia sincopata dei violini primi sorretta dai lievi interventi accordali degli archi:
ESEMPIO 6a (n. 6. bb. 225-233)



Grazie ti rendo, o sorte:
libera[XXIV] io sono ancor.
Ma de' congiunti il sangue
per me[XXV] versato or viene…
Forse trafitto, esangue,
giace l'amato bene…
Forse… Oh! qual gel!… qual foco
scorrer mi sento in cor!
Ah! per Romeo v'invoco,[XXVI]
cielo, destino, amor.

SCENA QUARTA

*(*ROMEO *e* GIULIETTA*)*

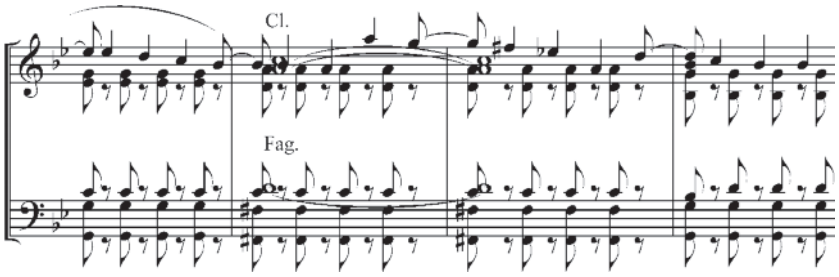
ROMEO
Giulietta!
GIULIETTA
Ahimè!… chi vedo?
ROMEO
Il tuo Romeo: t'acqueta.
GIULIETTA
Ahi lassa!… e ardisci?…
ROMEO
Io riedo
a farti salva e lieta.
Seguimi…
GIULIETTA
Ahi! dove? ahi! come?
Te perderesti e me.
ROMEO
Io te lo chiedo in nome[23]
della giurata fé.
CORO (*di dentro*)
Morte ai Montecchi!
GIULIETTA
Ah! lasciami;
gente ver noi s'avvia.
ROMEO
Io t'aprirò fra i barbari
con questo acciar la via.
(Per trascinarla seco)

SCENA QUINTA

*(*TEBALDO *e* CAPELLIO *con armigeri da un lato, dall'altro* LORENZO*)*

CAPELLIO
Ferma.

segue nota 22



L'arioso sofferto che intona, intessuto da brevi frasi vocali spezzate dal costante profilo discendente, riflette l'angoscia straziante di un'anima che soffre, eppure capace di trovare conforto nella 'libertà' ancora preservata – e il sollievo del soprano è riprodotto da una florida cadenza alla relativa maggiore – o nella recondita speranza, riverberata dalla fervida preghiera in chiusura svolta su un placido fondale orchestrale, che l'amato riesca a salvarsi. Il desiderio è subito esaudito con la ricomparsa di Romeo (*Primo tempo*), mentre il motivo sincopato torna a velare di mestizia il periglioso ricongiungimento della coppia.

[XXIV] «ah! libera | *(Con grande espansione)* |».

[XXV] «forse».

[XXVI] Aggiunta:«*(Con grande espansione)*».

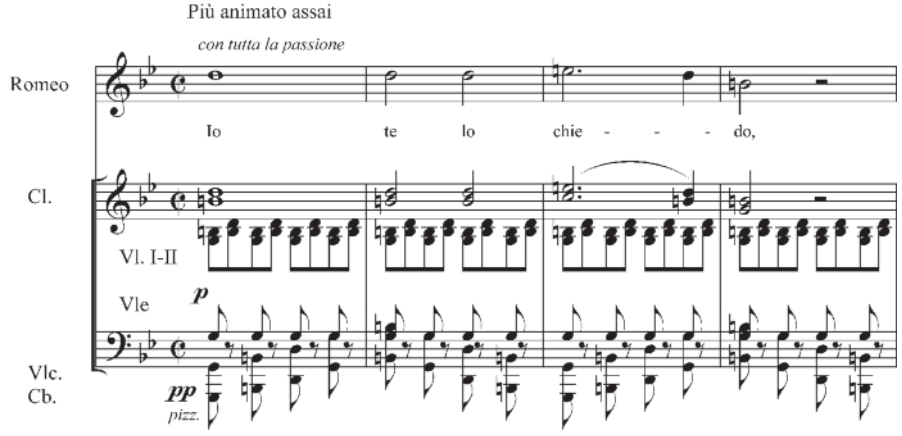
[23] *Più ravvivato assai-Primo tempo [Più moderato assai]* – Sol.
Il tempo infatti stringe: l'estremo tentativo del giovane di persuadere l'amata a fuggire insieme sfocia in un nuo-

TEBALDO
Che miro? Il perfido[24]
nemico ambasciator!
LORENZO
(Cielo!... è perduto il misero.)
ROMEO
Oh! rabbia!
GIULIETTA
Oh mio terror!
CAPELLIO
Armato! in queste soglie!
TEBALDO
Sotto mentite spoglie!
Quale novella insidia,
empio, tentavi ordir?
Soldati, olà...
GIULIETTA (*frapponendosi*)
Fermate:
padre... signor... pietate...
CAPELLIO
Scostati...
TEBALDO
E qual pensiero
prendi d'un menzognero?
CAPELLIO
Giulietta?
TEBALDO
Non rispondi?
Tu tremi?... ti confondi?
TEBALDO (*a Romeo*)
Fellon!... chi sei?
ROMEO
Son tale...
GIULIETTA
Ah! no, non ti scoprir.
ROMEO[XXVII]
Io sono a te rivale.

segue nota 23

vo, lapidario arioso da intonarsi con grande passione, dove la voce, rinforzata dai clarinetti per terze, si inerpica gradualmente fino a un lancinante Si_4 per implorare il rispetto della «giurata fé».

ESEMPIO 6b (bb. 291-294)



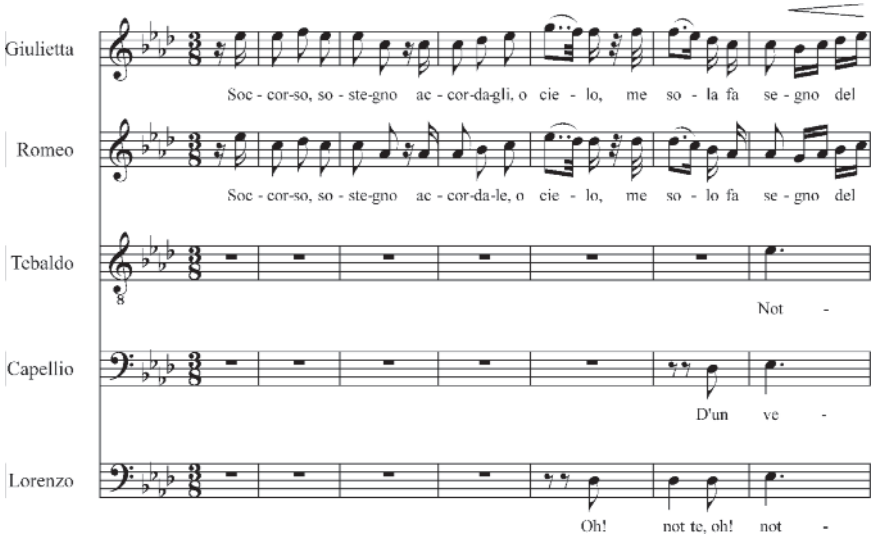
[24] *Andante mosso-Allegro moderato* – Mi♭ → La♭.
L'irruzione improvvisa dei Capuleti armati, guidati da Capellio e Tebaldo, rovina ancora una volta i piani di Romeo, costringendolo a mettersi sulla difensiva di fronte alle accuse veementi dei nemici. Fremiti, silenzi e ribollii in orchestra, coi violini che percorrono incessantemente la gamma assecondati dai legni, caricano l'atmosfera di una tensione crescente, fino a quando il giovane, che i Capuleti credono ancora trattarsi dell'ambasciatore dei Montecchi, dichiara *con voce terribile* di essere il rivale in amore di Tebaldo, in pochi istanti rarefatti di rara pregnanza drammatica (*Lento assai*).

[XXVII] Aggiunta: «*(con voce terribile)*».

LORENZO
(Incauto!)
GIULIETTA
Oh rio martir!
TUTTI
TEBALDO, CAPELLIO
Rivale! che intendo?
GIULIETTA
Lorenzo, m'aïta.
LORENZO
Oh! istante tremendo!
ROMEO
Ahimè! l'ho tradita.
TEBALDO, CAPELLIO
Oh notte, raddensa[25]
le tenebre in cielo;
ricopri d'un velo
il nostro rossor.

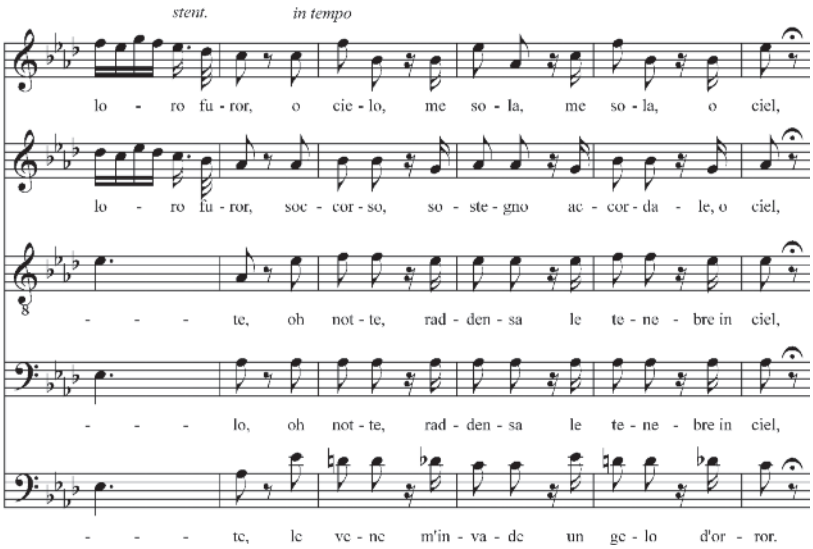
LORENZO
Le vene m'invade
un brivido, un gelo…
sugli occhi mi cade
un velo d'orror.
GIULIETTA, ROMEO
Soccorso, sostegno
Accorda gli, le, o cielo,
me sol a o fa segno
del loro furor.
(Odesi vicino strepito d'armi e di grida)
CORO
Accorriam… Romeo!

[25] *Larghetto* – $\frac{3}{8}$, La♭.
Nell'ampio *ensemble* che segue – unico concertato presente nell'opera – lo smarrimento generale si materializza nell'efficace opposizione tra le infervorate invocazioni degli amanti, congiunti in un limpido melodizzare per terze raddoppiato dai clarinetti, e le reazioni di sgomento del terzetto maschile (a Capellio e Tebaldo si unisce pure Lorenzo), il cui moto d'orrore fa capolino nelle pause lancinanti che rompono la continuità del tessuto musicale.
ESEMPIO 6c (bb. 371-383)



CAPELLIO, TEBALDO
Quai grida![26]
ROMEO
I miei fidi!
GIULIETTA
Oh! gioia!
CORO (*in iscena*)
È desso.
A salvarti un Dio ci guida:
vien, Romeo, tuoi fidi hai presso.
CAPELLIO
Tu Romeo! né ti svenai?
TEBALDO
E mi sfuggi?... e tu vivrai?
ROMEO
Sangue, o barbari, bramate,
ed il sangue scorrerà.
TEBALDO, CAPELLIO, ROMEO, CORO
Al furor che si ridesta,[27]
alla strage che s'appresta,
come scossa da tremuoto
tutta Italia tremerà.

segue nota 25



[26] *Allegro* – **c**, Do → mi♭ →.
Echi bellicosi di un coro di Montecchi fuori scena scatenano nel tempo di mezzo un nuovo fragore orchestrale, svolto sulle medesime figurazioni irruenti di semicrome udite prima del quintetto, anche ora ripartite fra i legni in miscele calibrate. Come accadrà nel finale secondo del *Trovatore* verdiano, l'intervento *in extremis* dei seguaci del protagonista ha la funzione narrativa di sottrarre il protagonista a una situazione disperata, ma determina al contempo una cruciale svolta drammatica. Gli appelli insistenti dei Montecchi sopraggiunti svelano infatti la vera identità di Romeo che può rivolgersi ai nemici con violente parole di sfida, intonate su una stentorea linea vocale dagli accenti marziali che si inabissa minacciosa nel registro grave sostenuta da corni e clarinetti.

[27] *Allegro-Più vivo-Più mosso* – Mi♭.
Collera e furore si riaccendono così nella stretta conclusiva, trapiantata quasi senza modifiche (nella musica e nel testo) dalla cabaletta del terzetto «Non si pianga, si nasconda» dall'atto primo di *Zaira* (n. 6). A dominare il concertato, ora rinforzato dal coro e aperto da un'enfatica sezione omoritmica, sono ancora le voci dei due innamorati, riunite in un'impetuosa melodia all'unisono molto ammirata da Berlioz e costruita 'a ondate' secondo una calibrata progressione ascendente che tocca il suo *Höhepunkt* emotivo su un inebriante Si♭$_4$ intonato a tutta forza:

LORENZO, GIULIETTA

Giusto cielo, tu gli arresta
da battaglia sì funesta,
sveglia in essi un qualche moto
di rimorso e di pietà.

(Romeo vorrebbe accorrere a Giulietta e stringerla fra le sue braccia)

ROMEO e GIULIETTA

Se ogni speme è a noi rapita
di mai più vederci in vita,
questo addio non fia l'estremo,
ci vedremo – almeno in ciel.

TEBALDO, CAPELLIO, CORO

Sul furor che si ridesta,
sulla strage che si appresta,
anzi tempo, o sol, risplendi,
e dirada all'ombre il vel.

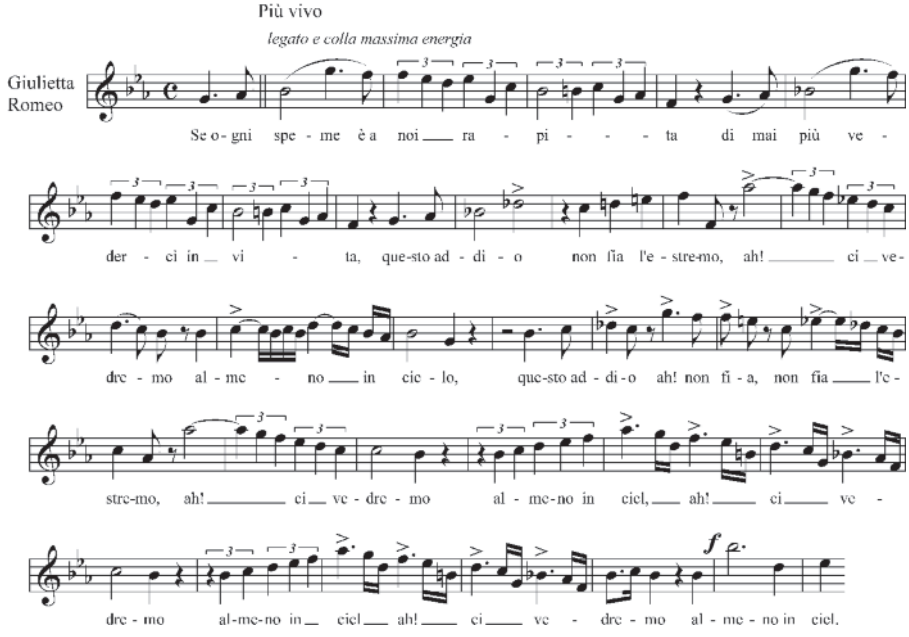
LORENZO, GIULIETTA

Piomba, o notte, e al ciel contendi
lo spettacolo crudel.

(Cala il sipario)

segue nota 27

ESEMPIO 6d (bb. 483-513)



[ATTO SECONDO]

PARTE TERZA

SCENA PRIMA

Galleria nel palazzo di Capellio. Segue la notte: il luogo è rischiarato da antichi doppieri. La musica esprime un lontano rumore che a poco a poco va cessando.[28]

GIULIETTA (*sola*)
Né alcun ritorna!… Oh! cruda,
dolorosa incertezza! – Il suon dell'armi
si dileguò… Sol tratto tratto un fioco,
incerto mormorio lunge si desta,
come vento al cessar della tempesta.
Chi cadde, ohimè! chi vinse?
Chi primo io piangerò? – Né uscir poss'io!…
E ignara di mia sorte io qui m'aggiro!

SCENA SECONDA

*(*LORENZO *e detta)*

GIULIETTA
Lorenzo! ebben?…

LORENZO
Salvo è Romeo.

GIULIETTA
Respiro.

LORENZO
Nella vicina rocca
da' suoi sorpresa, da Ezzelin soccorso
sperar ei puote… Ma tu, lassa!… in breve
di Tebaldo al castel tratta sarai
se in me non fidi, se al periglio estremo
con estrema fermezza or non provvedi.

GIULIETTA
Che far? Favella.

LORENZO
Hai tu coraggio?

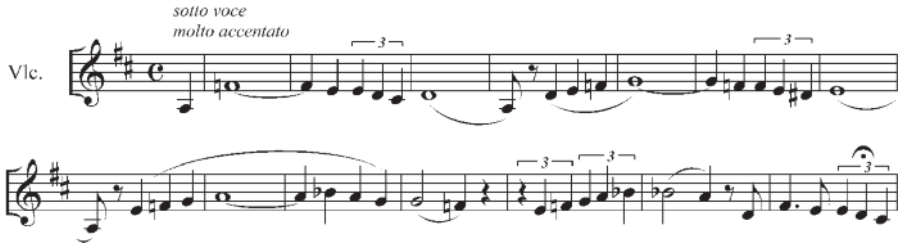
GIULIETTA
E il chiedi?

LORENZO
Prendi: tal filtro è questo,
e sì possente, che sembiante a morte
sonno produce. A te creduta estinta
tomba fia data ne' paterni avelli…

GIULIETTA
Oh! che di' tu? fra quelli
giace il fratello da Romeo trafitto…

---

[28] [n. 7.] Scena ed aria di Giulietta. *Allegro moderato Lento-Allegro* – **c**, Re.
Inquadrato da pacate successioni accordali in orchestra, l'arioso patetico affidato al solo violoncello nel preludio all'atto secondo dà nuova dimostrazione della grande cura di Bellini nel definire per via timbrica la situazione scenica – e già pare di pregustare la densa atmosfera patetica che introdurrà la grande scena della protagonista nell'atto secondo di *Norma*:
ESEMPIO 7a (n. 7. bb. 14-28)



Sola nella grande dimora di famiglia, Giulietta attende con ansia l'esito dello scontro armato in corso, che la obbligherà in ogni caso a piangere o i familiari o l'amato. Febbrili accensioni degli archi innervano il tormentato recitativo del soprano fino a quando una quieta cadenza perfetta eseguita da clarinetti e corni suggella il momento in cui Lorenzo le comunica che Romeo è salvo. Il destino della fanciulla è però segnato: a breve sarà condotta al castello di Tebaldo e forzata alle nozze già rimandate. Unica via di scampo offertale dal medico è quella di un filtro che simuli una morte apparente, ma la ragazza vacilla (*Allegro*).

Esso del mio delitto
sorgeria punitor…

LORENZO

Al tuo svegliarti
sarem presenti il tuo diletto ed io…
Non paventar. – Tremi? t'arretri?

GIULIETTA

Oh! Dio!
Morte io non temo, il sai…[29]
sempre io la chiesi a te…
Pur non provato mai
sorge un terrore in me
che mi sgomenta.

LORENZO

Fida, deh fida in me:
sarai contenta.

GIULIETTA

Se del licor possente
fallisse la virtù!…
se in quell'orror giacente
non mi destassi più…
Dubbio crudele!

LORENZO

Di me diffidi tu?
del tuo fedele?

(Si sente vicino calpestio)[30]

LORENZO

Prendi… gl'istanti volano…
il padre tuo si avanza…

GIULIETTA (*spaventata*)

Il padre! ah! porgi, e salvami.

(Lorenzo le consegna il sonnifero. Essa il beve rapidamente)

LORENZO

Salva già sei: costanza.

GIULIETTA

Guidami altrove.

SCENA TERZA

*(*CAPELLIO *con seguito e detti)*

CAPELLIO

Arresta.

LORENZO (*piano a Giulietta*)

(Calmati.)

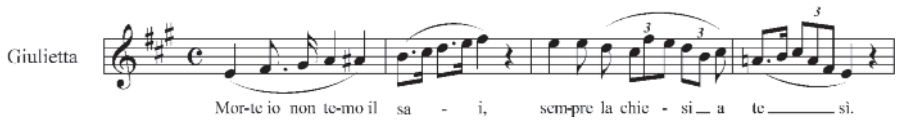
CAPELLIO

Ancor sei desta?
Concedo al tuo riposo
brevi momenti ancor.
Esci, e a seguir lo sposo
ti appresta al nuovo albor.

---

[29] *Lento* – La.
I dubbi sull'effetto letale del sonnifero sono esternati da Giulietta in una semplice aria bipartita, riadattata dall'aria della protagonista «Che non tentai per vincere» dall'atto secondo di *Zaira* (n. 14). Il canto, sereno ed espressivo, si muove per gradi congiunti lungo un arco melodico ascendente che torna inesorabilmente su se stesso, percorso dai fugaci movimenti cromatici nel sostegno orchestrale sulla parola «sgomenta», sintomi di un timore solo accennato:

ESEMPIO 7b (bb. 88-91)



Sentiremo un'eco della melodia che sale per gradi ascendenti con un'increspatura cromatica, nella dichiarazione di Leonora a Manrico, chiuso nell'orrido carcere del conte di Luna (*Il trovatore*, IV.3: «Prima che d'altri vivere»).

[30] *Allegro* – Mi →.
A vincere l'incertezza della giovane, dopo le rassicurazioni datele dal basso già durante il *cantabile* – nell'opera di Vaccai la decisione di Giulietta di assumere la pozione era presa invece in un duetto con Lorenzo – basta il panico destato dal sopraggiungere del padre. Con fare autoritario il genitore ordina alla figlia di prepararsi alla partenza imminente, assecondato da fragorose esplosioni a piena orchestra e inutilmente biasimato da un dimesso coro di ancelle che lo implora di temperare il rigore (*Più moderato* – la).

(Giulietta è nelle braccia di Lorenzo, muta ed immobile)[XXVIII]

CORO (*a Capellio*[XXIX])
Lassa!... d'affanno è piena...
geme... si regge appena.
Più mite a lei favella;
l'uccide il tuo rigor.

(Capellio rinnova a Giulietta il cenno di uscire. Lorenzo la tragge seco. Ella si volge, e con somma passione si appressa al padre)

GIULIETTA[XXX]
Ah! non poss'io partire[31]
priva del tuo perdono...
presso alla tomba io sono...
dammi un amplesso almen.
Pace una volta all'ire,
pace ad un cor che **more...**[XXXI]
dorma ogni tuo furore
del mio sepolcro in sen.

CAPELLIO
Lasciami...

LORENZO (*piano a Giulietta*)
(Ah! vieni, e simula.)

CAPELLIO
Alle tue stanze riedi.

CORO (*a Capellio*)
Ella è morente, il vedi.
Poni al tuo sdegno un fren.

(Giulietta parte sostenuta da Lorenzo)

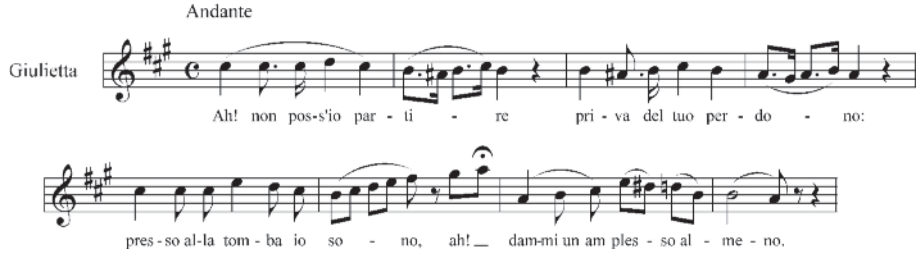
[XXVIII] Aggiunta: «CAPELLIO | Udisti.».

[XXIX] Aggiunta:«*sottovoce*».

[XXX] Aggiunta:«*(con voce piangente)* | Deh! padre mio...».

[31] *Andante-Allegro moderato-Andante-* – La → La.
Rivolta al padre, col quale lei tenta un'estrema riconciliazione chiedendogli perdono in punto di morte, la successiva cabaletta di Giulietta – la melodia rielabora con notevole efficacia la brillante cabaletta di Nerestano «Sì, mi vedrà la barbara» dall'atto secondo di *Zaira* (n. 12) – si distende ipnotica ed estenuante articolandosi sopra una linea vocale ancorata a note ribattute e a frasi di corto respiro che creano un'affascinante sensazione di fissità antidrammatica:

ESEMPIO 7c (bb. 165-172)



Fissità che viene incrementata nella ripresa, dopo il breve intervento di solisti e coro, sopra un motivo di lamento esposto in progressione dai violini in orchestra (Bellini non perdeva la benché minima occasione per sfogare il suo eccezionale talento melodico). Soltanto nella stretta corale (*Allegro*) la voce del soprano ha modo di librarsi per la supplica finale, senza però smuovere la cinica freddezza di Capellio, che impone impassibile alla figlia di tornare nelle sue stanze.

[XXXI] «muor....».

SCENA QUARTA

*(*CAPELLIO *e seguito)*

CAPELLIO

Qual turbamento io provo![32]
quale scompiglio in cor! – Taci, o pietade:
viltà saresti. Di Tebaldo in traccia
corra qualcuno, e di Lorenzo i passi
spïate voi; sospetto omai mi è desso.
Né uscir, né altrui parlar gli sia concesso.

(Partono)

SCENA QUINTA

Luogo remoto presso il palazzo di Capellio. In fondo, a traverso un grand'arco, vedesi una galleria che mette all'interno del palazzo medesimo.[33]

ROMEO (*solo*)

Deserto è il loco.[XXXII] – Di Lorenzo in traccia
irne poss'io. – Crudel Lorenzo! anch'esso
m'obblia nella sventura, e congiurato
col mio destin tiranno,
mi abbandona a me solo in tanto affanno.
Vadasi. – Alcun si appressa…
Crudele inciampo!

SCENA SESTA

*(*TEBALDO *e* ROMEO*)*

TEBALDO

Olà! chi sei, che ardisci
aggirarti furtivo in queste mura? –
Non odi tu?

ROMEO

Non t'appressar. Funesto
il conoscermi fora.

TEBALDO

Io ti conosco
all'audace parlar, all'ira estrema
che in me tu desti.

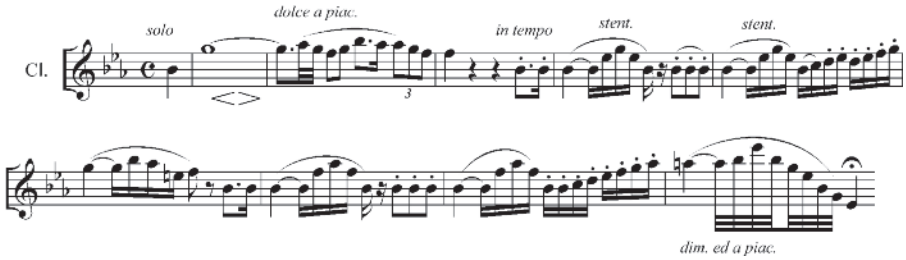
ROMEO

Ebben mi guarda, e trema.

---

[32] Recitativo dopo la scena di Giulietta. *Moderato* – 𝄵, → Sol
Uscita Giulietta, il basso è però costretto ad ammettere il proprio turbamento in una laconica sezione di recitativo, dove dispone, ed è particolare di vitale importanza nel determinare la catastrofe conclusiva, che il medico sia posto sotto stretta sorveglianza.

[33] [n. 8. Scena e duetto di Romeo e Tebaldo] Scena del duetto. *Maestoso* – 𝄵, Mi♭.
Un malinconico preludio affidato al clarinetto solista che si espande in ampie volute melodiche di pura poesia lirica dipinge lo stato di prostrazione in cui Romeo attende desolato gli ultimi sviluppi – anche la parte terza del libretto si compone, con perfetta simmetria drammaturgica rispetto alle due precedenti, di un dittico di scene consacrate a turno ai due amanti:
ESEMPIO 8a (n. 8. bb. 11-20)



Solo e senza alcuna notizia dal fidato Lorenzo, il giovane si aggira inquieto e senza meta, intonando un cupo recitativo, alternato a lacerti desolati dello strumento ad ancia, che presto si espande in arioso sconsolato (*Andante-Ravvivando un poco* – Si♭) quando il mezzosoprano accusa il medico di averlo abbandonato. Non resta che allontanarsi, ma la comparsa improvvisa di Tebaldo (*Allegro*) costringe Romeo a cambiare i suoi piani.

[XXXII] «luogo.».

TEBALDO
Stolto! ad un sol mio grido[34]
mille a punirti avrei;
ma vittima tu sei
serbata a questo acciar.

ROMEO
Vieni: io ti sprezzo, e sfido
teco i seguaci tuoi:
tu bramerai fra noi
l'alpi frapposte e il mar.

A DUE
Un nume avverso, un fato
che la ragion ti toglie
t'ha spinto in queste soglie
la morte ad incontrar.

TEBALDO
All'armi.

ROMEO
All'armi.

(Per uscire: odesi musica lugubre ecc. Si fermano ambidue sorpresi[XXXIII]*)*

TEBALDO
Arresta.[35]

ROMEO
Qual mesto suono eccheggia?

VOCI (*lontane*)[XXXIV]
Ahi sventurata!

ROMEO
È questa[XXXV]
voce di duol.

TEBALDO
Si veggia.

SCENA SETTIMA

(Comparisce a poco a poco un corteggio funebre lento lento di fila lungo la galleria)

ROMEO
Ciel! di funebri tede
pompa feral succede…

A DUE
Presentimento orribile!
Ho nelle vene un gel.

CORO
Come a cader fu rapido
il fior de' tuoi verd'anni!
Come su te sollecito
nembo piombò crudel!
Pace alla tua bell'anima[XXXVI]
dopo cotanti affanni!
Vivi, se non fra gli uomini,
vivi, o Giulietta, in ciel.

---

[34] Duetto [di Romeo e Tebaldo]. *Allegro* –Si♭.
Poche parole di scherno bastano a riscaldare gli animi dei rivali, che si lanciano subito nella prima sezione del duetto (assai poco riconducibile ai canoni formali del tempo), svolta in ritmo marziale come furioso invito reciproco a battersi in duello. Qui Bellini ricorre a una forma bipartita – duplice ripetizione del materiale tematico (prima di Tebaldo poi di Romeo), infine *stretta a due* in tempo più mosso e su andamento omoritmico per seste.

[XXXIII] «*Romeo e Tebaldo per sortire, s'arrestano sbigottiti*».

[XXXIV] «CORO (*sul palco, donne e tenori da dentro)*».

[XXXV] «Quai voci | TEBALDO | Oh Dio! | ROMEO | È questa».

[XXXVI] Aggiunta: «ROMEO | Ah! che sento!».

[35] *Andante sostenuto assai* – sol.
Il combattimento viene scongiurato all'ultimo dall'arrivo di un corteo funebre, annunciato da un coro di lamento fuori scena sopra gelidi accordi enunciati da una banda d'ottoni sul palco – per la melodia il compositore riutilizzò integralmente l'inno funebre «Poni il fedel tuo martir» (n .15) dall'atto secondo di *Zaira*. Oltre a servire da necessario *coup de théâtre* per la cruciale sterzata drammatica che dà l'avvio alla catastrofe conclusiva, l'inserimento della processione (e dell'intero duetto maschile) funge da efficace espediente narrativo per enfatizzare l'attimo nel quale Romeo viene a conoscenza della morte apparente dell'amata – nell'opera di Vaccai le esequie di Giulietta precedevano invece un'aria doppia di Capellio (n. 9), deciso a vendicare la morte della figlia eppur pentito della propria durezza d'animo. La melodia dolente del coro, annuncio di morte come accadrà poi nel finale di *Lucia di Lammermoor*, è in realtà il vero *cantabile* di questo complesso brano d'assieme:

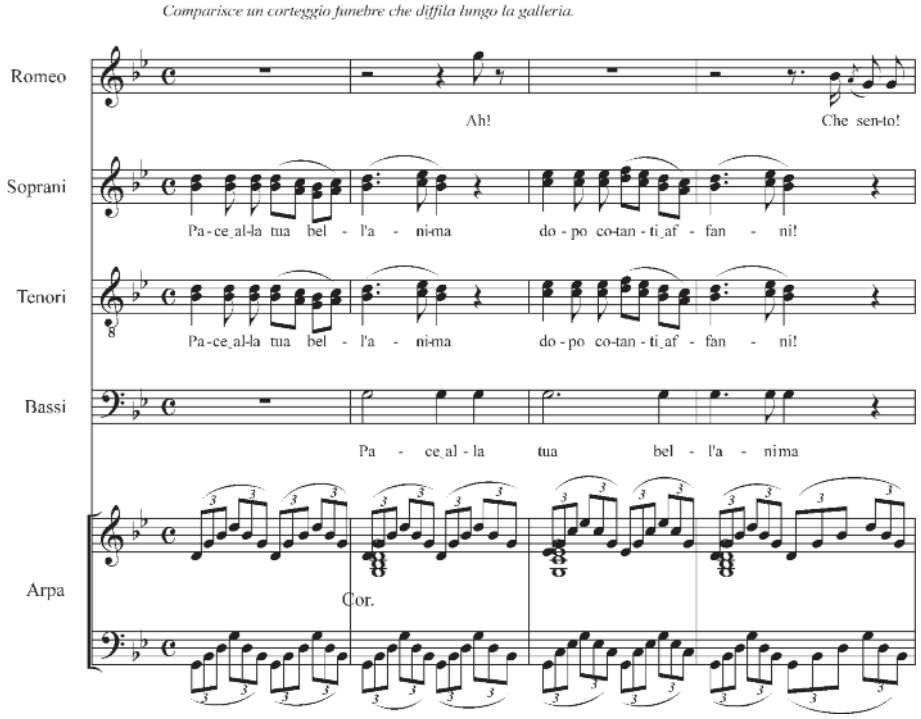
ROMEO[XXXVII]
Giulietta!!
TEBALDO[XXXVII]
Spenta!...
ROMEO[XXXVIII]
Oh barbari!
A DUE
Mi scende agli occhi un vel.

(Rimangono immobili e muti alcuni momenti. Romeo pel primo si scuote, e gittando la spada, si precipita disperato innanzi a Tebaldo)[XXXIX]

A DUE
ROMEO
Ella è morta, o sciagurato,[36]
per te morta di dolore.
Paga alfine è del tuo cuore
l'ostinata crudeltà.

segue nota 35

ESEMPIO 8b (bb. 211-214)



Cadenzato dagli accordi strazianti di quattro corni sugli arpeggi sfibrati dell'arpa, il triste corteo percorre lentamente il fondo della scena, mentre i lamenti di Romeo e Tebaldo affiorano con vigore dal dolente ordito corale.

[XXXVII] Aggiunta: «*(colpito con un grido)*».

[XXXVIII] Aggiunta: «*(con tutta la disperazione a Tebaldo)*».

[XXXIX] «TEBALDO | Mi scende agli occhi un vel | ROMEO (*in dirotto pianto*) | Oh mia Giulietta! | Io t'ho perduta! | *(Restano muti e immobili per lunga pezza. Romeo si scuote pel primo ed immerso nel pianto dell'estrema disperazione prorompe)*».

[36] *Allegro moderato assai-Allegro agitato* – **c**, sol.
Solo dopo che la processione è passata, la tremenda costernazione di entrambi ha modo di sgorgare in accorate frasi in arioso debolmente sostenute dagli spossati ribattuti degli archi su cui Romeo trova ancora la forza per

Svena, ah! svena un disperato…[37]
a' tuoi colpi il sen presento…
Sommo bene in tal momento
il morir per me sarà.

TEBALDO

Ah! di te più disperato,
più di te son io trafitto…
L'amor mio[XL] come un delitto
rinfacciando il cor mi va.

Vivi, ah vivi, o sventurato,[37]
tu che almen non hai rimorso:
se a' miei dì non tronchi il corso,
il dolor mi ucciderà.

(Si dividono e partono entrambi nella massima desolazione)

segue nota 36

ergersi e rinfacciare al contendente la fine della giovane, mentre Tebaldo si accascia e, come il rivale, anela alla morte. Per questa conclusione Romani predispone quattro quartine regolari di ottonari, due a testa, che Bellini impiega con libertà, facendole aderire al carattere della musica.

[37] *Più animato assai* – Si♭.
Accomunati dalla convinzione di aver perso per sempre la donna amata, i due rivali uniscono infine le loro voci in una vibrante sezione conclusiva che mescola con assordante parossismo orchestrale sgomento impotente e rimorso torturante.

[XL] Aggiunta: «*(con fremito)*».

PARTE QUARTA

SCENA PRIMA

Recinto ove sorgono le tombe dei ***Capelletti***.[XLI] *Vicino agli spettatori avvi quella di Giulietta.*

(Il luogo è chiuso: a replicati colpi si spalanca una porta, e n'esce ROMEO *con seguito di Montecchi)*[38]

CORO
Siam giunti. Il ciel consenta
che non ti sia funesto
l'esser disceso in questo
albergo di squallor.
(Scendono lentamente)

ROMEO (*scorgendo la* ***sepoltura di Giulietta***[XLII])
Ecco la tomba…[XLIII] [39]
ancor di fiori sparsa…
molle di pianto ancor. Il mio ricevi
più doloroso e amaro: altro fra poco,
maggior del pianto, altro olocausto avrai.
(Prostrandosi sul sasso)

CORO
Signor, ritratti: omai
eccede il tuo dolor.

ROMEO
O del sepolcro
profonda oscurità, cedi un istante,
cedi al lume del giorno, e mi rivela
per poco la tua preda. –
L'urna mi aprite voi… Ch'io la riveda!

(I Montecchi silenziosi sforzano il coperchio dell'urna e lo sollevano[XLIV]*: vedesi Giulietta distesa nel sepolcro vestita di bianco. Romeo prorompe in un grido, e corre a lei)*

ROMEO
Giulietta!… O mia Giulietta!
Sei tu… ti veggio… ti ritrovo ancora. –
Morta non sei… dormi soltanto e aspetti
che ti desti Romeo. – Sorgi, mio bene,
al suon de' miei sospiri.
Ti chiama il tuo Romeo.

[XLI] «*Capuleti*».

[38] [n. 9. Finale secondo.] *Andante mosso* – 𝔠, Fa.
Al pari della parte seconda parte, concepita nei suoi ampi movimenti di massa e negli energici contrasti drammatici come un grandioso finale d'atto, anche il *tableau* finale spicca per la deliberata novità e libertà dell'architettura formale globale, improntata interamente su un tragico stile declamatorio che alterna di continuo recitativo e arioso per aderire con fedeltà espressiva a ogni minima sfaccettatura psicologica. Preceduto da un'inquieta introduzione orchestrale dalla quale emerge un sereno motivo per terze dei clarinetti, il coro intonato dai Montecchi che scortano Romeo al sepolcro dove è stata deposta Giulietta ha un carattere inaspettatamente pacato, che vuol riflettere nel canto sottovoce sui deboli *pizzicati* di violini e violoncelli il contegno furtivo dei presenti, timorosi di essere sorpresi in quell'«albergo di squallor».

[XLII] «*tomba*».

[XLIII] Aggiunta: «*(Romeo si avvicina al sasso)*».

[39] *Recitativo-Sostenuto-Recitativo-Lento* – → sol → La♭
Non appena Romeo scorge la tomba di Giulietta, una frase icastica di flauti e clarinetti di trattenuta commozione accende però all'istante la temperatura emotiva della scena. L'affranta contemplazione del sepolcro adornato di fiori, su cui il giovane versa un amaro pianto svelando al contempo i propri propositi suicidi, coincide con la prima espansione lirica del mezzosoprano, rinvigorita da un mesto controcanto del clarinetto (sol). Quindi il protagonista costringe i compagni, con fare perentorio, ad aprirgli la bara e alla vista dell'amata prorompe in un nuovo patetico arioso rotto dai laceranti singhiozzi della linea vocale (*Andante sostenuto* – La♭), implorandola di ridestarsi dalla morte assistito dall'accorato raddoppio del corno in cadenza. A nulla valgono i sommessi interventi del coro che cerca di confortare lo straziante dolore di Romeo, sostenuti dai timidi accordi dei due oboi sul *pizzicato* degli archi: i seguaci sono congedati bruscamente (*Recitativo*), mentre un inciso disperato di corni e violoncelli smorzato da una plumbea trama accordale degli ottoni sopra il lugubre pedale del timpano segnala inesorabile che il momento del commiato è ormai giunto.

[XLIV] Aggiunta: «*a poco a poco*».

CORO

Lasso! deliri.
Vieni, partiam: periglio
è l'indugiar di più.

ROMEO

Per pochi istanti
me qui lasciate… Arcani ha il duol che debbe
solo alla tomba confidar…

CORO

Lasciarti!…
Solo! e in tanto cordoglio!
Ah! tu ci spezzi il cor…

ROMEO

Partite[XLV]: il voglio.

*(**Il coro parte**[XLVI])*

SCENA SECONDA

ROMEO (*solo*)
Tu sola, o mia Giulietta,[40]
m'odi tu sola. – Ahi vana speme!… è sorda
la fredda salma di mia voce al suono…
Deserto in terra, abbandonato io sono.

Deh! tu, bell'anima[41]
che al cielo ascendi,
a me rivolgiti,
con te mi prendi:
così scordarmi,
così lasciarmi,
non puoi, bell'anima,
nel mio dolor.
Voliamo a vivere
d'eterno amor.

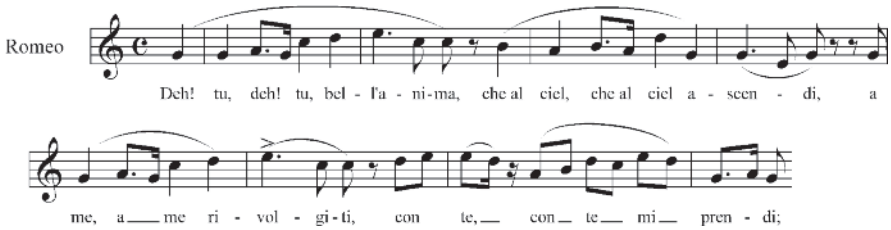
O tu, mia sola speme,[42]
tosco fatal non mai da me diviso,

[XLV] «Uscite».

[XLVI] «*Partono e pria di sortire danno uno sguardo a Romeo*».

[40] *Lento* – →
Un solenne recitativo, poche battute ma di straordinaria carica espressiva dove le violente sferzate degli archi paiono frenar sul nascere gli ultimi flebili aliti di speranza, precede

[41] *Andante sostenuto* – Do.
la sublime aria d'addio all'amata (e alla vita) intonata dal protagonista, la quale è un ennesimo calco melodico dalla sfortunata opera precedente – in questo caso la vivace cabaletta di Zaira «Non è tormento» (n. 3). Laddove però l'aria della favorita era una frivola ostentazione di gioia incontenibile per un matrimonio d'alto rango, ora il numero si trasforma con sorprendente efficacia in un *cantabile* lamentoso in tempo più moderato, inteso quale possente monologo di fronte alla morte di un uomo annientato – per ovviare alla diversità del metro poetico scelto dal librettista (quinari al posto dei settenari originali) Bellini si vide persino costretto alla regolare duplicazione delle prime due sillabe di ogni verso per accomodare il testo alla melodia già composta:
ESEMPIO 9a (n. 9, bb. 152-160)



Notevole è inoltre la cura nello sfruttare i timbri di due clarinetti e poi di un corno solista, che affiorano dal quieto fondale degli archi a dilatare con i reiterati raddoppi della voce l'inconsolabile sofferenza di Romeo.

[42] *Recitativo-Andante mosso* – →
Una settima diminuita impalpabile, intonata da violini e viole in *staccato* sul cupo rullare del timpano *più che pianissimo*, suggella il momento nel quale il giovane, al culmine della disperazione, beve il veleno portato con sé, proprio pochi istanti prima che una tenera frase ascendente di flauto e clarinetto in ottava segnali il sereno ri-

vieni al mio labbro...[XLVII] Raccogliete voi
l'ultimo mio respiro,
tombe de' miei nemici.
(Si avvelena, e getta a terra l'ampolla ecc.)

SCENA TERZA

*(*GIULIETTA, *che si risveglia, e* ROMEO*)*

GIULIETTA (*dalla tomba*[XLVIII])
Ah!

ROMEO
Qual sospiro!

GIULIETTA
Romeo!... Romeo!...[XLIX]

ROMEO
La voce sua!...[L] mi chiama!...[LI]
Già m'invita al suo sen.
(Giulietta sorge dalla tomba)
Ciel! che vegg'io?...

GIULIETTA
Romeo!!

ROMEO
Giulietta!! oh Dio!...[LII]
Sei tu?

ROMEO
Tu vivi?

GIULIETTA
Ah! per non più lasciarti
io mi desto, mio ben... la morte mia
fu simulata...

ROMEO
Oh! che di' tu?

GIULIETTA
L'ignori?
Non vedesti Lorenzo?

ROMEO
Altro io non vidi...
altro io non seppi... ahimè!... ch'eri qui morta.
E qui venni... Ah! infelice!

GIULIETTA
Ebben, che importa?
Son teco alfin: ogni dolor cancella
un nostro amplesso... Andiam...

ROMEO[LIII]
Restarmi io deggio
eternamente qui...

GIULIETTA[LIV]
Che dici mai?
Parla... parla...
(Si accorge dell'ampolla[LIV]*)*
Ah! Romeo!
(Romeo si asconde il capo fra le mani)

ROMEO[LV]
Tutto già sai.

segue nota 42

sveglio di Giulietta (*Lento assai*). La sezione dialogica che segue, un declamato vocale di squisita tempra drammatica ritmato da minime intrusioni orchestrali, è costruita sulle repliche man mano più agitate dell'infelice coppia di innamorati. Dal racconto dell'amata, stupita che Romeo non sia stato avvertito dal fido Lorenzo, il mezzosoprano apprende la crudele verità e, consapevole di avere poco tempo da vivere, rifiuta sibillino il suo invito a fuggire, su una gelida cadenza dei corni che parla in sua vece (*Sostenuto assai a tempo doppio*). Una sequela ravvicinata di accordi sferzanti degli archi denota la reazione sconvolta di Giulietta (*Recitativo*), fino a che una rabbiosa esplosione a piena orchestra avvia subito dopo lo struggente duetto conclusivo (*Presto*).

[XLVII] Aggiunta: «*(S'avvelena, e getta a terra l'ampolla)*».

[XLVIII] Aggiunta: «*molto aspirato*».

[XLIX] Aggiunta: «*(Giulietta incomincia adagio adagio ad alzarsi)*».

[L] Aggiunta: «*(In Romeo accresce sempre più la sorpresa ed ascolta senza ancora rivolgere lo sguardo alla tomba)*».

[LI] Aggiunta: «*(S'avvia verso Giulietta e la vede mezzo alzata)*».

[LII] Aggiunta: «*(Romeo l'aiuta a discendere dalla tomba. Giulietta è vacillante)*».

[LIII] Aggiunta: «*(con voce cupa e solenne)*».

[LIV] Aggiunta: «*(con grido)*».

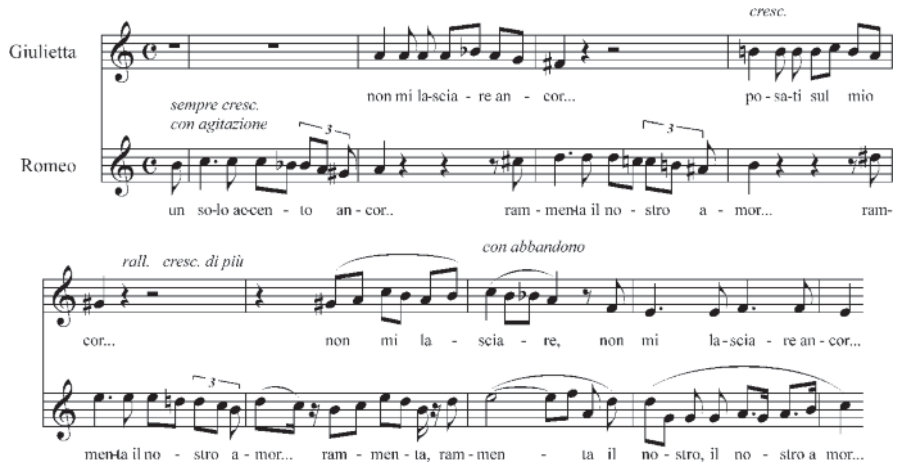
[LV] Aggiunta: «*(con voce convulsa)*».

GIULIETTA[LIV]
Ah! crudel! che mai facesti?[43]
ROMEO
Morte io volli a te vicino.
GIULIETTA
Deh! che scampo alcun t'appresti!...
ROMEO
Ferma, è vano...
GIULIETTA
Oh! rio destino!
ROMEO
Cruda morte io chiudo in seno...
GIULIETTA
Ch'io con te l'incontri almeno...
Dammi un ferro...
ROMEO
Ah! no... giammai.
GIULIETTA
Un veleno...
ROMEO
Il consumai.
Vivi... vivi... e vien talora[44]
sul mio sasso a lagrimar.
GIULIETTA
Ciel crudele! ah! pria ch'ei mora,
i miei dì tu dei troncar.
ROMEO
Giulietta!... al seno stringimi:
io ti discerno appena.
GIULIETTA[LVI]
Ed io ritorno a vivere
quando tu dei morir!!

---

[43] *Allegro moderato* – re.
Nella sua ponderata concisione formale l'*ensemble* con cui i due amanti si stringono impotenti in un ultimo abbraccio mortale evita coraggiosamente le convenzioni del numero chiuso per aderire mirabilmente alla terribile rapidità dell'epilogo narrativo. Due soltanto sono le sezioni: quella iniziale, in Re minore, viene costruita intorno a un'ansimante figurazione degli archi sottoposta a progressioni sempre più serrate, fino a una fermata sulla dominante da cui prende avvio un

[44] *Più sostenuto* – Re →
cantabile in Re maggiore in tempo più lento, nel quale il protagonista esorta il soprano a vivere nel perenne ricordo del loro indissolubile amore. Non appena le forze cominciano a mancare, la regolarità ritmica dell'accompagnamento cede il passo a un incedere esitante, su cui le voci intessono un fugacissimo intarsio imitativo basato su lacerti melodici che virano a Do minore ma in maniera sfumata, immagine musicale quanto mai pregnante di un'estasi sentimentale raggiunta attraverso il dolore e l'annientamento reciproco.
ESEMPIO 9b (bb. 279-293)



[LVI] Aggiunta: «*(piangendo)*».

ROMEO
Cessa… il vederti in pena
accresce il mio martir.

A DUE

ROMEO
Più non ti veggo.. ah! parlami…
un solo accento ancor…
Rammenta il nostro amor…
Io manco… addio!…[LVII]

GIULIETTA
Oh! sfortunato![LVIII] attendimi…
non mi lasciare ancor…
posati sul mio cor…
Ei muore… oh!… Dio!

(Romeo muore; Giulietta cade sovr'esso)

SCENA ULTIMA

(Rientrano precipitosamente i seguaci di Romeo, inseguiti da CAPELLIO *e da' suoi armigeri che compariscono da varie parti. Tutto il luogo è rischiarato da faci.* LORENZO *accorre sbigottito e frettoloso)*[LIX]

CORO
Romeo! Romeo!

CAPELLIO
S'inseguano.[45]

CORO (*spaventati allo spettacolo*)
Cielo!

LORENZO
Estinti ambidue!…

CORO
Barbaro fato!

LORENZO (*a Capellio*)
Mira.

CAPELLIO
Uccisi!… da chi?…

TUTTI
Da te, spietato!

(Capellio si getta sul corpo di Giulietta, Lorenzo in quello di Romeo. Cala il sipario)

[LVII] Aggiunta: «Giulietta… | *(Singulto)* | ah! Io manco… | *(Singulto)* | ah! Giulie… | *(Muore)*».

[LVIII] «Ah! Mio Romeo!».

[LIX] Aggiunta: «*(Lorenzo sorte e s'avvicina ai corpi di Giulietta e Romeo)*».

[45] *Allegro molto* – do.
Ancor più fulmineo è il finale, a ulteriore dimostrazione della dimensione compiutamente intimista della tragedia belliniana – illuminante è di nuovo il confronto con la versione di Vaccai, conclusa da un'ampia aria doppia della primadonna che, dopo aver scongiurato Lorenzo di ucciderla, respinge il genitore prima di morire di crepacuore sul corpo senza vita di Romeo tra la costernazione generale. Alla morte quasi simultanea dei due amanti segue infatti una turbinosa scena d'insieme in funzione di epilogo, nella quale i due cori di Montecchi e Capuleti, presto raggiunti da Lorenzo e Capellio, vengono richiamati frettolosamente in scena per deplorare a una sola voce il «barbaro fato» e lanciare un tremendo atto d'accusa contro la spietata crudeltà di chi si è rifiutato inclemente di assecondare le ragioni del cuore.

L'orchestra

2 flauti (II anche ottavino)	4 corni
2 oboi	2 trombe
2 clarinetti	3 tromboni
2 fagotti	
	timpani
arpa	
	piatti
violini I	gran cassa
violini II	tamburo
viole	triangolo
violoncelli	
contrabbassi	banda sul palco

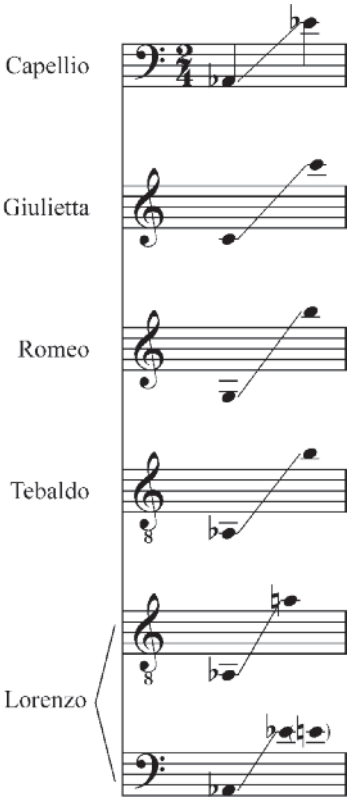
Nelle sue proporzioni esili eppur equilibrate l'orchestra dei *Capuleti e Montecchi* ricalca il consueto organico del melodramma italiano di primo Ottocento, conservando del pari la scarna essenzialità nell'apporto strumentale così tipica del suo autore. Lungi dal rappresentare il sintomo di una presunta povertà nella scrittura orchestrale – e però oggetto (soprattutto in terra straniera) di critiche costanti e stroncature feroci fin dagli esordi –, obiettivo di tale ponderata discrezione è invece quello di dare alla linea vocale un sostegno sobrio e leggero che possa esaltarne lirismo ed espressività. Evidente è l'interesse preponderante del compositore per la naturalezza e l'efficacia drammatica del canto, senza tuttavia che l'orchestra sia per questo relegata al ruolo tanto esecrato da Wagner di un «chitarrone» per il semplice accompagnamento delle arie.

Non solo non mancano momenti nei quali alla compagine strumentale è demandato il compito di assicurare la continuità del tessuto drammatico – nei cori spigliati che aprono prima e seconda parte, per esempio, i sobri interventi vocali dei Capuleti paiono come innestati su un dinamico *continuum* orchestrale tripartito in sé autonomo, mentre nel convulso tempo d'attacco del finale primo (II.3-4) è il denso ordito orchestrale, percorso da energici echi di battaglia e pervasivi sincopati degli archi, a legare con grande efficacia le uscite in scena dei diversi personaggi. Pregevole è innanzitutto la cura di Bellini nel delineare la 'tinta' drammatica delle varie situazioni per via timbrica, servendosi sovente di ampi preludi affidati alla sonorità isolata di un

singolo strumento. Se il suono vellutato di un corno presagisce mirabilmente la struggente nostalgia della cavatina di sortita (I.I.4) intonata dalla protagonista nell'attesa spasmodica dell'amante – e sia nella *Sonnambula* che nei *Puritani* il musicista siciliano sfrutterà nuovamente, con esiti superbi, la versatilità espressiva dello strumento –, il clima opprimente di mestizia che accompagna la successiva aria doppia di Giulietta (II.III.1-3) prende invece corpo nel dolente arioso affidato ad un violoncello solista in apertura di quadro. A connotare la pienezza inappagata del sentimento amoroso di Romeo basta, al contrario, il timbro sensuale del clarinetto, impiegato principalmente nel raddoppio della voce del mezzosoprano per amplificarne lo slancio affettivo, ma anche in oasi di squisito lirismo poetico come nel mesto preludio al duetto con Tebaldo (II.III.5-7), dove materializza il desolante sconforto di un innamorato.

Pur delicati e mai ostentati, taluni impasti o effetti timbrici svolgono inoltre una precisa funzione drammatica. I languidi arpeggi dell'arpa su cui si dipana la disperata preghiera iniziale di Giulietta, cifra sonora della latente ansia mortale della giovane, si odono nuovamente, rinvigoriti dai gelidi accordi dei corni e nella medesima tonalità di Sol minore, durante il corteo funebre per le 'esequie' della protagonista (II.III.7). Se il timbro diafano del flauto viene associato sia all'atmosfera di fatua spensieratezza che pervade il coro di invitati al matrimonio di Giulietta sia alla definizione della natura spirituale (e quasi estatica) del sentimento che agita la protagonista – dopo aver inquadrato la rapita cavatina del soprano, emerge in due momenti topici del finale a suggellare, in ottava con il clarinetto, il fato ineluttabile che unisce la coppia di amanti –, alla sonorità pastosa dell'oboe sono invece riservate le implorazioni infervorate: la ferma supplica di Romeo nel primo duetto con l'amata (I.I.6), introdotta con evidenza icastica da un assolo dello strumento ad ancia, e le invocazioni con cui il coro di Montecchi prova a lenire l'atroce sofferenza di Romeo (II.IV.1). Nonostante il ridimensionamento librettistico della cornice storica, gli ottoni non rinunciano infine a trasmettere l'atmosfera guerresca della vicenda, svelando lo spirito eroicamente battagliero di Romeo nella marziale cabaletta di sortita e punteggiando la partitura, con effetto di spazializzazione sonora dato dalla banda sul palco, di fanfare bellicose, marce cerimoniali e lugubri processioni.

Le voci



Abituato, secondo le consuetudini dell'epoca, a predisporre le parti vocali su misura dei cantanti che le avrebbero poi eseguite, Bellini si trovò costretto per *I Capuleti e i Montecchi* a fare i conti con una compagnia di canto – quella scritturata per la stagione di carnevale 1829-1830 dalla Fenice di Venezia – non certamente di grido. Accanto a due interpreti femminili di prima grandezza, come il soprano alsaziano di natali milanesi Maria (Rosalbina) Caradori-Allan, lodata interprete di Mozart e Rossini, e il mezzosoprano Giuditta Grisi, a suo agio anche in parti di soprano drammatico (trasposte però in un registro più grave), il *cast* maschile prevedeva un terzetto di interpreti di second'ordine – a detta di Emilia Branca, moglie di Romani, «debole assai» era il tenore, e «mediocrissimo» il basso cantante. Come conseguenza principale, i ruoli dei protagonisti vennero affidati a una coppia di voci femminili – la tradizione plurisecolare dei castrati tollerava l'impiego di voci acute per i ruoli eroici maschili, pur essendo prossima a scomparire alle soglie del melodramma romantico dominato dal tenore quale incarnazione naturale dell'innamorato –, che con Tebaldo, dato in consegna a un tenore lirico, costituiscono un triangolo amoroso piuttosto atipico. Dei nove numeri che compongono la partitura ben sei prevedono momenti solistico-intimistici inseriti in un'originale architettura drammaturgica che poggia quasi esclusivamente sul terzetto dei protagonisti – gli unici a essere gratificati di arie e duetti –, relegando le restanti parti maschili di Capellio e Lorenzo al ruolo di semplici comprimari.

Affidata a un soprano lirico di coloratura, la parte di Giulietta alterna canto spianato e linguaggio belcantistico secondo una tipologia vocale già creata dall'autore per Imogene nel *Pirata* e destinata ad affermarsi nel romanticismo incipiente. Votato al-

l'amore spirituale, percorso da un martirio interiore che ne lacera la psicologia, il personaggio è uno dei primi esempi di soprano angelicato cui sono richiesti timbro chiaro e capacità di padroneggiare con naturalezza lunghe arcate melodiche e floridi passi di agilità che proiettano la voce nel suo registro più acuto. Analoga duttilità caratterizza anche la parte di Romeo, che spazia dagli intensi abbandoni lirici dei duetti d'amore ai fieri accenti marziali nei confronti con Tebaldo. Nella scelta di una tessitura quasi speculare (verso l'acuto) a quella di Giulietta – solo di rado infatti è oltrepassato il Do_3 nella regione grave – Bellini intendeva forse riflettere la freschezza giovanile dei due amanti infelici, oltre a perpetuare una consuetudine legata alle opere serie rossiniane. Sicuramente arbitraria appare dunque l'esigenza di verosimiglianza teatrale che spinse Claudio Abbado ad approntare una nuova edizione per l'esecuzione scaligera nel 1966, nella quale il direttore decise di affidare a un tenore il ruolo del protagonista, dissolvendo però quella seducente omogeneità timbrica che assicura la coesione drammatica del lavoro – tanto più che il finale primo perse la magnifica stretta all'unisono della coppia di innamorati.

Dei tre ruoli maschili l'unico di peso è quello dell'antagonista Tebaldo, un tenore di grazia che stempera spesso il furore guerriero in oasi di lirismo contemplativo, come nello stupefatto *cantabile* di sortita, senza rinunciare a scorci di accesa passionalità nel duetto con Romeo. L'esiguità delle rispettive parti, assegnate a un basso cantante e a un secondo tenore nella *première*, lascia infine solo intravedere la feroce crudeltà di Capellio – esemplificativi in tal senso restano gli accenti perentori nel vigoroso tempo di mezzo nell'aria doppia di Giulietta – e la bontà d'animo di Lorenzo, interpretato dal medesimo tenore pure alla successiva ripresa scaligera (carnevale 1830-1831), anche se l'autore scrisse per lui alcune pagine in chiave di basso. In mancanza di una volontà precisa rispetto a questo ruolo l'edizione critica ha approntato una notazione che permette l'esecuzione in ambedue i registri.

I Capuleti e i Montecchi in breve

a cura di Tarcisio Balbo

Piaccia o no, il nostro sentire musicale è spesso frutto di un pensiero tardo ottocentesco, che vede nell'*opus* musicale una sorta di immutabile testo sacro. Può colpire, perciò, constatare che un capolavoro come *I Capuleti e i Montecchi* sia nato sotto l'egida dell'imprestito, del riutilizzo di fonti eterogenee, fuse per dare vita a un *opus* composto di elementi già esistenti, ma di fatto nuovo per le orecchie degli ascoltatori. La sua origine si deve infatti a una 'cabala' tipica del tempo in cui la produzione melodrammatica si fondava sui titoli nuovi anziché sul cosiddetto 'repertorio'. Alla fine del 1829 Bellini è alla Fenice per sovrintendere a una ripresa del suo *Pirata*; nella stagione veneziana, gestita dall'impresario Crivelli associato al celebre Alessandro Lanari, avrebbe dovuto figurare un'opera nuova di Giovanni Pacini, il compositore 'conterraneo' di Bellini (toscano, ma nato per caso a Catania durante una *tournée* dei genitori, cantanti d'opera). Il *forfait* di Pacini era però nell'aria, tanto che Crivelli aveva già stipulato un compromesso con Bellini per affidare a lui l'opera destinata al rivale.

I tempi, però, erano stretti: tra la rinuncia ufficiale di Pacini, il 20 gennaio, e il debutto della nuova opera, l'11 marzo, rimasero meno di due mesi, e fu necessario fare, in fretta, di necessità virtù. A Venezia, interprete di Imogene nel *Pirata* era il mezzosoprano Giuditta Grisi: è forse pensando a lei, versata nei ruoli *en travesti* (Falliero in *Bianca e Falliero*, Arsace in *Semiramide*, Malcom nella *Donna del lago*), che Bellini e il librettista Felice Romani decisero di riadattare il libretto della *Giulietta e Romeo* che lo stesso Romani aveva composto per Nicola Vaccai nel 1825, in cui la parte di Romeo era affidata un contralto *en travesti*. Romani sfrondò al massimo il proprio vecchio testo, sia per abbreviare il più possibile il lavoro di composizione dell'opera, sia per «tor di mezzo tutto ciò che avrebbe potuto dar luogo a confronti fra la vecchia e la recente musica» (l'opera di Vaccai era già andata in scena a Venezia nel 1828, al Teatro di San Luca), e giustificò le numerose ellissi narrative suddividendo il libretto in quattro parti, «perché negli intervalli che passano fra le une e le altre la mente dello spettatore supplisce a quello che non appare». Lo stesso soggetto, del resto, non era nuovo, ed era probabilmente già noto allo stesso compositore: già Nicola Zingarelli, maestro di Bellini al Real Collegio di musica di San Sebastiano a Napoli, aveva composto nel 1796 un'altra *Giulietta e Romeo* su libretto di Giuseppe Maria Foppa, per tacere di altri antecedenti settecenteschi. Entrambi i libretti attingevano alla tradizione drammatica e melodrammatica italiana e francese, oltre che alla «pietosa istoria» narrata nel secolo XVI da Matteo Bandello da cui aveva attinto anche Shakespeare (per fare arrivare in Italia il Bardo in persona ci sarebbe voluto Verdi): ciò rende privo di fondamento il giudizio di Berlioz, che definiva l'opera di Bellini «disgustosa, ridicola, priva di ogni forza drammatica» rispetto alla tragedia shakespeariana (Berlioz, del resto, esprimeva un giudizio di parte, visto che aveva conosciuto il proprio grande amore, l'attrice anglo-irlandese Harriet Smithson, proprio nei panni di Giulietta, nel 1827 all'Odéon di Parigi).

Quanto alla musica, Bellini, erede di una prassi comune ai compositori d'opera fino a Rossini, Donizetti e oltre, mette a frutto l'esercizio di composizione di 'solfeggi' (ovvero di melodie vocali prive di testo ma ben strutturate, da tenere 'in selva', ossia nel cassetto, in previsione di un futuro utilizzo) intensamente praticato nella classe di Zingarelli, e lavora alacremente di riporto: la romanza di Nelly «Come l'oscuro nembo», dall'*Adelson e Salvini* con cui Bellini aveva esordito nel 1825, diventa, rielaborata, la romanza di Giulietta «Oh quante volte, oh quante!». Ancora, ben otto numeri dei *Capuleti e Montecchi* provengono dalla *Zaira* che nel 1829 aveva inaugurato senza successo il Teatro Ducale di Parma (non è un caso che anche nella *Zaira* compaia un personaggio maschile, Nerestano, affidato a un mezzosoprano *en travesti*), tra i quali l'aria di Tebaldo «È serbato a questo acciaro» (I.I.2), il cantabile della cavatina di Romeo «Se Romeo t'uccise un figlio» e la cabaletta «La tremenda ultrice spada» (I.I.3), le due sezioni del duetto con Giulietta «Sì, fuggire: a noi non resta» (I.I.6), il finale dell'atto primo (I.II.2-5), l'aria di Giulietta «Morte io non temo, il sai» (II.III.2) e l'addio di Giulietta al padre «Ah non poss'io partire» (II.III.3).

Per uno di quei casi celebri nella storia del melodramma, l'assemblaggio dei materiali che compongono *I Capuleti e i Montecchi* produce un'opera di successo: una settimana dopo la prima, Bellini scrive allo zio Francesco Ferlito con la consapevolezza di essere entrato nell'empireo dei compositori melodrammatici: «adesso il mio stile ha incontrato nei primi teatri del mondo che sono stati e sono San Carlo, la Scala e la Fenice, ed ha incontrato in modo da fanatizzare; perciò mi fo coraggio nello studiare e cercare di consolidare sempre più l'opinione che il pubblico di me prende e che spera di vedermi formare un'epoca musicale». La Grisi avrebbe fatto della propria parte un cavallo di battaglia: solo alla Fenice avrebbe impersonato Romeo di nuovo nel 1832 (ancora la Caradori-Allan quale Giulietta) e poi nel 1835, pochi mesi prima della morte del compositore, assieme a una fedelissima belliniana come il soprano Henriette Méric-Lalande.

A Bologna, nel 1832, Maria Malibran sancisce con la sua autorità riconosciuta l'uso, perpetuatosi lungo il secolo XIX e oltre, di sostituire il finale dell'opera di Bellini con quello dalla *Giulietta e Romeo* di Vaccai (1825), stante l'identità di gran parte del testo poetico. Santina Ferlotti era stata il primo Romeo a intonare il finale di Vaccai nell'opera di Bellini, l'anno precedente al Teatro alla Pergola di Firenze, e la stessa Grisi avrebbe seguito l'esempio delle colleghe a Torino nel 1836, provocando le ire di Romani. Non si trattò peraltro d'un capriccio di prima donna (o, meglio, di primo 'musico'), ma di una reazione di mestiere, perché il finale architettato da Romani e Bellini veniva ritenuto più freddo rispetto a quello di Vaccai e la critica, primo fra tutti il potente Luigi Prividali, lo aveva stroncato in più di un'occasione. Giuseppina Ronzi De Begnis ripristinò in controtendenza il finale di Bellini alla Pergola nel 1834, e ad ogni modo, anche quando si eseguiva il finale di Vaccai, veniva eliminato il ridondante rondò di bravura di Giulietta dopo il duetto dei due amanti, sull'esempio della Malibran. Troppo trascinante e nuova la soluzione di Bellini, in cui i due amanti sfortunati si spengono pian piano sulle note dell'ultimo duetto, con un effetto *flou* che fa agghiacciare il sangue all'estremo acuto di Giulietta sull'esclamazione «Oh Dio!», tanto coinvolgente da non lasciare che poche rapide battute a Capellio e Lorenzo accorsi coi propri seguaci.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PARTE PRIMA[1]

Galleria nel palazzo dei Capuleti. Verona è da tempo dilaniata dalle lotte tra le famiglie dei Capuleti, guelfi, e dei Montecchi, ghibellini. Capellio, principale esponente dei Capuleti, annuncia ai suoi seguaci una nuova offensiva degli avversari, comandati dall'odiato Romeo, uccisore di suo figlio. Condottiero della fazione guelfa è Tebaldo, cui Capellio destina in sposa la figlia Giulietta. A tale determinazione si oppone il solo Lorenzo, medico di casa Capuleti, che conosce il segreto e profondo sentimento che unisce la fanciulla a Romeo Montecchi; le sue parole cadono però nel vuoto, e anzi Capellio gli ordina di comunicare lui stesso alla figlia l'imminente matrimonio. In quel momento, seguito da alcuni uomini d'arme, fa il suo ingresso un ambasciatore dei Montecchi latore di proposte di pace, da suggellare col matrimonio tra i due eredi delle famiglie rivali: Giulietta e Romeo. Ma i Capuleti, indignati, rifiutano decisamente l'offerta e anzi, alle parole di concordia dell'ambasciatore – che altri non è che lo stesso Romeo in incognito –, rinnovano i loro propositi di lotta.

Stanza di Giulietta. La fanciulla si trova in uno stato di estremo sconforto: Lorenzo le ha partecipato la decisione paterna, ed essa, già in abiti nuziali, rivolge il suo pensiero, pieno di nostalgia, a Romeo, che suppone lontano, in esilio. Il giovane è invece segretamente ritornato in città per rivederla e, introdotto da Lorenzo attraverso un uscio segreto, si getta fra le sue braccia proponendole di fuggire con lui. La fanciulla non vuole però mancare ai propri doveri filiali, e scongiura l'amato di mettersi in salvo senza di lei: Romeo, vinto dalle sue preghiere, si allontana, mentre Giulietta lo segue con lo sguardo, tristemente.

PARTE SECONDA

Atrio nel palazzo dei Capuleti. Tutto è ormai pronto per le nozze di Giulietta e Tebaldo, e gruppi di invitati giungono alla festa; fra costoro, travestito, Romeo, che viene però riconosciuto da Lorenzo il quale, allarmato, lo esorta ad allontanarsi. Ma il giovane rifiuta e anzi lo informa di trovarsi lì per impedire la celebrazione del matrimonio con l'aiuto di una schiera di fedeli, come lui travestiti da guelfi. A questo punto si ode un fragore d'armi: i Montecchi appostati in città han dato inizio all'attacco e i Capuleti si precipitano fuori dal palazzo per combatterli. Giulietta, ri-

[1] Il libretto è diviso in quattro parti. La partitura – e l'esecuzione, fin dal 1830 – è invece articolata in due atti di tre quadri ciascuno, comprendenti il primo le parti prima e seconda del libretto e il secondo le parti terza e quarta.

masta sola in ansiosa attesa, è raggiunta da Romeo che le rinnova l'esortazione a seguirlo; ma ecco sopraggiungere Capellio e Tebaldo con i loro armigeri: Romeo si fa riconoscere come rivale di Tebaldo e soltanto l'intervento dei suoi partigiani riesce a sottrarlo all'ira dei nemici.

PARTE TERZA

Galleria nel palazzo dei Capuleti. La battaglia fra le due fazioni è ripresa con violenza e Giulietta, visibilmente turbata, è in attesa che il fedele Lorenzo le riferisca sull'esito dello scontro. Questi le annuncia che Romeo è salvo, ma aggiunge pure che le nozze, sospese dagli ultimi tragici avvenimenti, sono rinviate all'indomani. Ma Giulietta potrà evitarle se seguirà uno stratagemma che egli le suggerisce: dovrà bere un filtro misterioso, che la farà cadere in un letargo così profondo da farla sembrare morta agli occhi di tutti; al momento del risveglio, poi, troverà accanto a sé Romeo, che Lorenzo stesso provvederà ad avvisare. La fanciulla ha un attimo di esitazione, poi accetta il suggerimento e beve il narcotico. In quel momento rientra Capellio, che intima alla figlia di prepararsi alla cerimonia nuziale. Mentre questa si allontana sostenuta da Lorenzo, nella mente del vecchio Capuleti affiora un sospetto: ordina pertanto ai suoi di sorvegliare ogni mossa di Lorenzo, cui dovrà essere impedito di avvicinare alcuno e di uscire da palazzo.

Una strada di Verona. Romeo, allarmato per non aver ricevuto più alcuna notizia di Giulietta, è in cerca di Lorenzo, l'unico in grado di rassicurarlo; ma mentre si aggira nei pressi del palazzo dei Capuleti si imbatte in Tebaldo. I due rivali si sfidano a duello, ma sono trattenuti da un lugubre suono: dal palazzo esce un corteo funebre che accompagna Giulietta alla tomba. I due uomini rimangono immobili e muti per qualche istante; poi gettano la spada e, disperati, invocano entrambi la morte.

PARTE QUARTA

La cripta dei Capuleti ove giace Giulietta. Accompagnato da alcuni amici, cui chiede di esser lasciato solo, entra furtivamente Romeo, venuto a porgere l'estremo addio all'amata. Dopo averla invocata, beve un veleno e si appresta ad attendere la morte accanto a lei; ma in quell'istante la fanciulla si risveglia e, nello scorgere vicino a sé l'amato, non dubita che egli l'abbia raggiunta secondo il progetto ideato da Lorenzo. Ma la speranza svanisce presto; entrambi comprendono da quale irrimediabile fatalità siano stati travolti e scambiate le ultime parole d'amore cadono senza vita l'una sul cadavere dell'altro, un istante prima che Capellio irrompa nella cripta a constatare sbigottito la tragedia di cui è responsabile.

Argument

PREMIÈRE PARTIE[2]

Galerie dans le palais des Capuleti. Vérone est déchirée depuis longtemps déjà par les rivalités qui opposent les Capuleti aux Montecchi. Capellio, le principal représentant des Capuleti, a rassemblé ses partisans pour les exhorter à engager la lutte contre ses adversaires, qui sont sous la conduite de Roméo, l'odieux assassin de son fils. C'est à Tebaldo, le capitaine de la faction guelfe, que Capellio a décidé de destiner sa fille Juliette. Seul Lorenzo, le médecin de famille des Capuleti,

[2] Dans la partition (et dans la représentation, dès 1830), l'acte premier réunit les parties I et II du livret, et l'acte deuxième les parties III et IV.

s'oppose à cette décision parce qu'il est au courant de l'amour profond et secret qui unit la jeune fille à Roméo Montecchi. Mais ses paroles sont vaines et c'est lui par surcroît qui est chargé d'annoncer à Juliette la décision prise par son père. A cet instant précis arrive un ambassadeur de la famille Montecchi qui vient faire part de leur proposition de paix et de leur souhait de mettre fin à cette guerre fratricide. Mais l'ambassadeur n'est autre que Roméo qui, rentré en cachette à Vérone, n'a pas été reconnu de ses ennemis et tente maintenant de convaincre Capellio de donner la main de Juliette à l'héritier des Montecchi – Roméo –, afin de faire régner à nouveau la paix dans cette ville lacérée par la guerre. Mais les Capuleti opposent un net refus à cette offre: ils restent sourds à la proposition d'entente et reprennent sans tarder les hostilités.

Chambre de Juliette. La jeune fille est en proie au plus vif des désespoirs: Lorenzo lui a fait part de la décision de son père et toutes ses pensées, empreintes de la plus forte nostalgie, vont vers Roméo qu'elle croit au loin, en exil. Mais Lorenzo lui révèle que le jeune homme est revenu, en cachette, pour la voir une fois encore. Et voici justement que Roméo entre, en poussant une porte secrète; il se jette dans les bras de Juliette. Mis au courant du sort qui attend sa bien-aimée, il lui propose de fuir avec lui, mais la jeune fille ne peut se résoudre à manquer à son devoir filial et elle le conjure, en revanche, de se mettre à l'abri au nom de leur amour: Roméo est profondément partagé, mais il finit par céder aux paroles de la jeune fille et il s'éloigne, tandis que Juliette le suit tristement du regard.

DEUXIÈME PARTIE

Vestibule dans le palais des Capuleti. Tout est prêt désormais pour les noces de Juliette et de Tebaldo. Les invités arrivent pour la fête; parmi eux se trouve Roméo que Lorenzo reconnaît, malgré son déguisement. Ce dernier lui conseille de quitter Vérone, mais le jeune homme refuse et lui déclare qu'il est là pour empêcher précisément la célébration du mariage et qu'il peut compter sur l'aide de ses fidèles amis, déguisés comme lui en guelfes. À ce moment précis, on entend un bruit d'armes: les Montecchi, cachés dans la ville, vont attaquer les Capuleti. Roméo rejoint Juliette et l'exhorte à nouveau à le suivre, mais il est surpris par Capellio et Tebaldo: Roméo révèle son identité et seule l'intervention de ses partisans parvient à le soustraire à la colère de ses ennemis.

TROISIÈME PARTIE

Galerie dans le palais des Capuleti. La bataille entre les deux factions a repris avec violence et la jeune fille, fortement bouleversée, attend que le fidèle Lorenzo vienne lui apprendre l'issue des combats. Ce dernier lui annonce que Roméo est sain et sauf, mais que les noces, dont la célébration avait été suspendue à cause des événements tragiques, sont renvoyées au lendemain. Cependant, Juliette pourra s'y soustraire, si elle suit le stratagème qu'il lui suggère: elle devra boire un philtre mystérieux qui la fera tomber dans un sommeil si profond qu'aux yeux de tous, elle semblera véritablement morte. Mais à son réveil, elle trouvera à ses côtés Roméo que Lorenzo se chargera de prévenir. La jeune fille hésite un instant puis elle accepte d'adopter ce stratagème et elle boit le narcotique. Capellio rentre au même moment: il s'approche de Juliette pour l'enjoindre à se préparer pour la cérémonie nuptiale mais l'air bouleversé de sa fille ne manque pas de le perturber. Tandis qu'elle s'éloigne, soutenue par Lorenzo et tout en invoquant le pardon paternel, le vieux Capuleti nourrit quelques soupçons à l'encontre de Lorenzo: il ordonne que l'on surveille le moindre mouvement du médecin et qu'on l'empêche de sortir du palais ou d'approcher qui que ce soit.

Une rue de Vérone. Roméo, inquiet de n'avoir toujours pas de nouvelles de Juliette, se met à la recherche de Lorenzo, le seul qui soit à même de le rassurer; mais, alors qu'il rode autour du palais des Capuleti, il tombe sur Tebaldo. Les deux rivaux s'apprêtent à se battre en duel mais ils

sont arrêtés dans leur élan par des lamentations qui parviennent jusqu'à eux: celles-ci proviennent du cortège funèbre qui accompagne Juliette jusqu'au tombeau. Les deux hommes demeurent immobiles et muets pendant quelques instants puis ils jettent leur épée et, désespérés, ils invoquent tous deux la mort.

QUATRIÈME PARTIE

La crypte des Capuleti où gît Juliette. Roméo entre furtivement dans le caveau; il est venu dire adieu à sa bien-aimée; il demande aux amis qui l'ont accompagné de le laisser seul avec son chagrin; il s'approche alors du tombeau et se penche sur le visage de Juliette, avec la plus vive des émotions. Puis d'un geste soudain, il boit un poison et attend la mort auprès de Juliette qui se réveille à cet instant précis. Elle ne s'étonne pas de la présence de son bien-aimé à ses côtés car elle pense qu'il l'a rejointe, conformément au stratagème imaginé par Lorenzo. Mais son espoir s'évanouit bientôt; tous deux comprennent de quelle irrémédiable fatalité ils ont été victimes. Juliette, accablée de douleur, recueille les derniers mots d'amour de Roméo et tombe sans vie sur le corps inanimé de son bien-aimé. Capellio, qui arrive à ce moment, ne peut que constater stupéfait la tragédie dont il est responsable.

Synopsis

PART ONE[3]

Gallery in the Capuleti palace. Verona has long been plagued by the feud between the Capuleti and Montecchi clans. Capellio, head of the Capuleti family, has summoned his followers to his side, and urges them to valiantly continue fighting against their enemies, who are led by the hated Romeo, his son's murderer. The Guelph faction is headed by Tebaldo, whom Capellio decides his daughter Giulietta will marry, partly as a means to bolster his own political power. Only Lorenzo, the Capulets' physician, is opposed to his plans, for he is aware that Giulietta is engaged in a secret and passionate love affair with Romeo Montecchi. But his words fall on deaf ears, and Lorenzo is ordered to tell Giulietta of her father's decision. At that moment a young nobleman enters, followed by a group of soldiers, and announces that he is an ambassador of peace acting on behalf of the Montecchi, who are keen to put an end to the long civil war. The envoy is none other than Romeo, who has returned to Verona in secret. Unrecognised by his foes, he seeks to persuade Capellio that by granting his daughter's hand in marriage to Romeo, peace will at last be restored to the strife-torn city. But the Capuleti firmly refuse his offer, vowing that the bloodshed will continue.

Giulietta's room. In her chamber, Giulietta is in utter despair. Lorenzo has informed her of her father's wishes, and she wistfully thinks about her exiled lover Romeo, whom she supposes to be far away. Lorenzo cautiously reveals that Romeo has returned to Verona in order to see her. Romeo slips into the room through a secret door and flings himself into Giulietta's arms. When he learns of Giulietta's fate, he suggests that they should elope, but Giulietta is reluctant to neglect her filial duties and instead implores Romeo to save himself. Romeo is undecided but, finally convinced by her words, takes his leave. Giulietta sadly watches him depart.

[3] Part One and Two (libretto) = Act One (score and performance); Part Three and Four (libretto) = Act Two (score and performance).

Giuditta Grisi (1805-1840), interprete del ruolo di Romeo nella prima assoluta dei *Capuleti e Montecchi* al Teatro La Fenice di Venezia nel 1830. Archivio storico del Teatro La Fenice.

PART TWO

In the Capuleti palace. Preparations for Giulietta and Tebaldo's wedding have been completed, and the guests start to arrive. Romeo is mingling in the crowd and, although in disguise, he is recognised by Lorenzo, who advises him to leave Verona. Romeo refuses, announcing that, assisted by his band of loyal followers – who are also camouflaged as Guelfs – he will prevent the marriage from taking place. With a rattle of swords, several armed Montecchi set upon a group of Capuleti soldiers. When the fracas has died down, Giulietta appears in her wedding gown. She is unable to conceal her delight that the ceremony has been postponed, and expresses her concern for Romeo, who once again begs her to follow him. Just as they are about to flee, Capellio and Tebaldo arrive. Romeo reveals his identity, and only through the intervention of his supporters does he manage to escape their wrath.

PART THREE

Hall in the Capuleti palace. Violent skirmishes have once more broken out between the two factions, and Juliet anxiously awaits news from the faithful Lorenzo. He informs her that Romeo is safe, but adds that the wedding, which had been postponed after the recent tragic events, will take place on the following day. If, however, she obeys his instructions, she will be able to avoid the marriage. She is to drink a mysterious potion that will send her into such a long and deep sleep that everyone will believe her dead. Lorenzo will tell Romeo of the plan, and when she awakens her lover will beat her side. After a moment's hesitation, Giulietta agrees and swallows the drug. At that moment, Capellio returns and, although troubled by his daughter's harrowed features, he tells her to prepare for the ceremony. As Giulietta walks away, leaning against Lorenzo and begging her father's forgiveness, old Capellio's suspicions are aroused. He orders his men to keep a dose watch on Lorenzo, who is permitted to speak to no-one and must remain in the palace.

A street in Verona. Romeo is alarmed that he has received no news of Giulietta and hunts for Lorenzo, the only person who can set his mind at rest. Hovering around the Capuleti palace, he encounters Tebaldo. The two rivals challenge each other to a duel, but are stopped short by the sound of wailing voices. A funeral cortège passes by, taking Giulietta to hers tomb. For a moment, the two men are dumbstruck. Then, they both hurl their swords to the ground and ask each other for death.

PART FOUR

The tombs of the Capuleti. Torches cast a dim glow in the dark crypt where Giulietta lies. Romeo has come to bid his final adieu, and dismisses his friends, telling them that he wishes to grieve alone. Beside the tomb, he bends to kiss Giulietta's face. Then, he swiftly drinks a phial of poison and waits for death to come. At that moment, the girl wakes up and, seeing Romeo, does not doubt that all has gone according to Lorenzo's plans. Her hopes soon fade, and the lovers realize that fate is irrevocably against them. Giulietta listens to Romeo's last words of endearment before collapsing across his body, lifeless. The Capuleti and Montecchi rush in to discover the dead lovers, with Capellio demanding who is responsible: "You, ruthless man", they all proclaim.

Handlung

ERSTER TEIL[4]

Gallerie im Palast der Capuleti. Schon seit langer Zeit ist Verona Schauplatz der unversöhnlichen Fehde zwischen den Capuleti und den Montecchi. Capellio, Haupt des Hauses Capuleti, hat seine Gefolgsmänner um sich versammelt um ihnen Mut zu machen den von dem verhassten Romeo, Mörder seines Sohnes, angeführten Gegnern die Stirn zu bieten. Anführer der welfischen Partei ist Tebaldo, dem Capellio, auch um seinen politischen Einfluss zu starken, seine Tochter Julia zur Frau geben will. Diesem Entschluss widersetzt sich nur Lorenzo, Arzt im Hause Capuleti, der das Geheimnis der Liebe des jungen Mädchens zu Romeo Montecchi kennt. Aber sein Einwand findet kein Gehör. Capellio ordnet ihm an seiner Tochter die getroffene Entscheidung mitzuteilen. Begleitet von einigen Bewaffneten tritt in diesem Augenblick ein Edelmann ein, der vorgibt der

[4] Erster und Zweiter Teil (Libretto) = Erster Akt (Partitur und Aufführung); Dritter und Vierter Teil (Libretto) = Zweiter Akt (Partitur und Aufführung).

Überbringer von Friedensvorschlagen von Seiten der Familie Montecchi zu sein, die diesen langen Bruderkrieg beenden mochte. Hinter dem Edelmann verbirgt sich aber Romeo der heimlich nach Verona zurückgekehrt ist, und der Capellio zu überzeugen versucht die Hand seiner Tochter Julia Romeo zu versprechen um so den erhofften Frieden in die schon so lange geteilte Stadt einziehen zu lassen. Die Capuleti weisen diesen Antrag Romeos entschieden zurück und beteuern erneut, dass sie den Kampf fortsetzen werden.

In Zimmer Julias. Das junge Mädchen ist bedrückt und verzweifelt. Lorenzo hat ihr den väterlichen Beschluss mitgeteilt. Ihre sehnsüchtigen Gedanken gehen zu Romeo, den sie weit entfernt, im Exil, glaubt. Lorenzo offenbart ihr, dass Romeo heimlich in die Stadt zurückgekehrt ist um sie noch einmal zu sehen; durch eine Geheimtür tritt Romeo in das Zimmer ein und wirft sich in die Arme der Geliebten. Er schlägt Julia vor mit ihm zu fliehen, aber das junge Mädchen hat nicht den Mut ihre Kindespflichten zu verletzen. Sie fleht Romeo an sich um ihrer Liebe willen in Sicherheit zu bringen. Romeo ist voller Zweifel, dann aber, von ihren Worten überzeugt , entfernt er sich, wahrend Julia ihm voller Trauer nachblickt.

ZWEITER TEIL

Im Palast der Capuleti. Alle Vorbereitungen für die Hochzeit zwischen Julia und Tebaldo sind getroffen; die Hochzeitsgaste treffen ein. Unter ihnen, verkleidet, befindet sich Romeo der jedoch von Lorenzo erkannt wird, welcher ihm rat Verona zu verlassen. Aber der junge Mann weist diesen Rat ab und informiert ihn, dass er gekommen ist um mit der Hilfe einiger Getreuer, die wie er als Welfen verkleidet sind, diese Hochzeit zu verhindern. In diesem Augenblick hort man aus der Ferne Waffenlärm. Eine Gruppe von Soldaten des Hauses Capuleti wird von einigen Bewaffneten des Hauses Montecchi angegriffen. Der Lärm ist abgeklungen; Julia erscheint in ihrem Brautkleid. Ihre Freude über die nicht stattgefundene Hochzeit, lasst sie die Sorge um Romeo nicht vergessen. Romeo tritt hinzu und versucht erneut sie zur Flucht zu überreden. Als beide flüchten wollen erscheinen Capellio und Tebaldo: Romeo gibt sich zu erkennen und nur die Hilfe seiner Gefolgsmänner ermöglicht es ihm sich dem Zorn der Gegner zu entziehen.

DRITTER TEIL

Gallerie im Palast der Capuleti. Der Kampf zwischen den beiden Parteien ist wieder entflammt. Julia wartet voller Unruhe auf Lorenzo, der ihr über den Verlauf und den Ausgang der Schlacht berichten soll. Lorenzo teilt ihr mit, dass Romeo in Sicherheit ist, dass aber die nicht stattgefundene Hochzeit für den kommenden Tag festgesetzt ist. Er schlägt Julia vor zu einer List zu greifen: sie soll einen Zaubertrank trinken der sie in einen todesähnlichen Schlummer versinken lasst; bei ihrem Erwachen wird sie dann Romeo, den Lorenzo in der Zwischenzeit benachrichtigen wird, neben sich finden. Das junge Mädchen zögert einen Augenblick, dann nimmt sie den Vorschlag an und trinkt den Betäubungstrunk. Capellio tritt ein und nähert sich seiner Tochter. Trotz der Sorge um ihr schlechtes Aussehen befiehlt er ihr sich auf die Hochzeitsfeier vorzubereiten. Während Julia, gestützt auf Lorenzo, sich entfernt, erwacht in dem alten Capellio ein Verdacht: er ordnet seinem Gefolge jeden Schritt Lorenzos zu kontrollieren um zu verhindern, dass er mit anderen spricht und den Palast verlasst.

Eine Straße in Verona. Romeo, besorgt weil er keine Notizen von Julia erhalten hat, sucht Lorenzo, der einzige der ihn beruhigen kann. Während er um den Palast der Capuleti herumschleicht trifft er auf Tebaldo. Die beiden Rivalen fordern sich zum Duell, aber ein sich nähernder Klagegesang unterbricht ihr Vorhaben. Ein Trauerzug der Julia zu Grabe geleitet tritt ein. Die beiden

Maria (Rosalbina) Caradori-Allan (1800-1865), interprete del ruolo di Giulietta nella prima assoluta dei *Capuleti e Montecchi* al Teatro La Fenice di Venezia nel 1830. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Männer halten einige Augenblicke schweigend inne. Verzweifelt werfen sie ihre Degen fort und beschuldigen sich verantwortlich für den Tod Julias zu sein.

VIERTER TEIL

Die Grabmäler der Capuleti. Einige Fackeln erhellen die Gruft in der Julia ruht. Romeo ist gekommen um der Geliebten einen letzten Gruß zu bringen. Er bittet die Freunde die ihn begleitet haben, ihn mit seinem Schmerz allein zu lassen. Er nähert sich dem Grab um Julia ein letztes Mal zu küssen. Mit unvorhergesehener Geste leert er ein Giftflaschen und erwartet neben Julia den Tod. Im gleichen Augenblick erwacht das junge Mädchen und entdeckt den Geliebten neben sich; überzeugt, dass er von Lorenzo benachrichtigt zu ihr gekommen ist. Aber die Hoffnung schwindet sehr bald dahin. Beide begreifen von welchem nicht wiedergutzumachendem Unglück sie getroffen wurden. Julia, außer sich vor Schmerz, hort die letzten Liebesworte ihres Geliebten und sinkt ohne Leben auf die Leiche Romeos. Capellio dringt in die Gruft ein und sieht mit Entsetzen, was geschehen ist.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Seppur esauritasi nel brevissimo volgere di un decennio, la parabola creativa di Bellini entusiasmò fin da subito le platee italiane ed europee come un evento culturale di estrema importanza, ancora prima che la morte prematura del compositore siciliano lo elevasse direttamente al rango di astro operistico tramontato troppo presto. Tra le caratteristiche più singolari della sua personalità artistica spiccano senza alcun dubbio la sfrenata ambizione, atteggiamento che lo spinse a pianificare l'intera carriera fiutando con autentico spirito imprenditoriale i guadagni che un sistema produttivo basato sulla ripetizione di pochi titoli di sicuro successo poteva offrirgli, e l'assoluta fiducia nella propria originalità di compositore. Da qui la decisione ponderata di comporre poco, accompagnata da una notevole abilità nel trattare con gli impresari teatrali – i suoi compensi furono fin dall'inizio ben più elevati dei suoi colleghi, anche quando già affermati –, accanto all'ostinata ricerca di uno stile pienamente personale che rifuggisse dal genio dominante di Rossini attraverso la costante attenzione alle modalità declamatorie del testo e il conseguente ricorso al canto fiorito solo quando dettato dalla situazione drammatica. Ulteriore prova della straordinarietà della figura di Bellini nel panorama musicale del primo Ottocento è infine rappresentata dal fatto che il compositore siciliano si guadagnò da vivere unicamente con le proprie commissioni, senza mai svolgere alcuna attività in istituzioni pubbliche o di corte e a dispetto del suo ritmo di lavoro lento e meditato, cogliendo fin dagli esordi un immediato successo di critica e pubblico che gli permise di conquistare gradualmente le principali piazze europee partendo dal Sud (Sicilia, Napoli, Milano, Venezia, Londra e infine Parigi).

Già a partire dai due trionfi milanesi del *Pirata* e della *Straniera* i caratteri peculiari dell'arte di Bellini vennero innalzati a simboli di una nuova cantabilità, lontana dal puro belcantismo rossiniano perché dotata di un'intrinseca tensione drammatica di stampo romantico. E mentre in Italia la critica si arrovellò per almeno un decennio sull'accesa diatriba tra i sostenitori dei due compositori,[1] in Francia e soprattutto in Germania – si legga a tal proposito il saggio accurato di

[1] Liborio Musumeci, *Parallelo dei due maestri Bellini e Rossini*, Palermo, tip. reale di guerra, 1832; Stefano Mira e Sirignano (Marchese di San Giacinto), *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini in risposta ad un parallelo tra i medesimi pubblicato in Palermo*, Bologna, tip. della Volpe, 1834; rist. in *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, a cura di Carlida Steffan, Pordenone, Studio Tesi, 1992, 1995², pp. 195-208 – il testo del marchese fu tradotto in francese da un certo Cavaliere di Ferrer (*Rossini et Bellini. Réponse de M. le marquis de San-Jacinto à un écrit publié à Palerme. Revue, reimprimée à Bologne et traduite en français par M. le chevalier de Ferrer*, Paris, Éverat, 1836) e poi ripubblicato in Italia con il titolo *Rossini e Bellini. Risposta ad uno scritto pubblicato a Palermo. Dissertazione analitica e paragonata sulle opere dei due maestri. Cenno storico degli antichi compositori. Osservazioni sull'entità musicale dei maestri italiani dei nostri giorni*, Faenza, Montanari e Marabini, 1843; Carlo Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione di ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841, pp. 61-75. Per una disamina riassuntiva dei prin-

Werner Friedrich Kümmel[2] che raccoglie tutte le recensioni dedicate al musicista catanese licenziate dal più influente periodico musicale dell'epoca, il settimanale «Allgemeine musikalische Zeitung» – l'attenzione si concentrò invece sulla natura squisitamente poetica della melodia di Bellini. Tra i molti colleghi che ne ammirarono la sensibilità artistica profonda e sincera basti citare Berlioz, autore tra l'altro di un commosso necrologio pubblicato sulle colonne del «Journal des débats»,[3] e Wagner, insospettabile ammiratore dell'autore italiano per tutta la vita anche perché a lui debitore nella propria concezione della «unendliche Melodie».[4] Al tempo stesso la straordinaria parabola esistenziale del musicista catanese attirò ben presto la curiosità di numerosi biografi, anche se di frequente improvvisati e privi di ogni testimonianza documentaria,[5] così come la fantasia del grande poeta romantico Heinrich Heine che nel primo racconto delle proprie *Florentinische Nächte* ne tracciò il ritratto di un gracile dandy *ante litteram*.[6]

A dispetto dell'enorme popolarità conquistata sin dall'inizio dalle opere di Bellini, anche grazie alle straordinarie doti interpretative dei loro principali interpreti – da Giuditta Pasta a Gio-

---

cipali termini del contendere si veda PAOLO FABBRI, *Bellini e Rossini a paragone*, in *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, a cura di Irene Alm, Alyson McLamore e Colleen Reardon, Stuyvesant, Pendragon, 1996, pp. 283-296.

[2] WERNER FRIEDRICH KÜMMEL, *Vincenzo Bellini nello specchio dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia (1827-1836)*, «Nuova rivista musicale italiana», VII/2, 1973, pp. 185-205.

[3] HECTOR BERLIOZ, *Notes nécrologiques*, «Journal des débats», 16 luglio 1836; rist. in ID., *Les musiciens et la musique*, introduction par André Hallays, Paris, Lévy, 1903, pp. 167-179. Sulla reazione del mondo culturale francese alla morte improvvisa del compositore si vedano inoltre i contributi di PIERRE BRUNEL, *La mort de Bellini. Réactions littéraires et musicales*; e GIOVANNI GUANTI, *De mortuis nisi boni? Bellini nei necrologi di Berlioz e Mazzini e in una recensione wagneriana del 1837*, in *Vincenzo Bellini et la France / Vincenzo Bellini e la Francia. Histoire, création, et réception de l'oeuvre / Storia, creazione e ricezione dell'opera. Actes du Colloque international / Atti del Convegno Internazionale (Paris, 5-7 novembre 2001)*, a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla e Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2008, pp. 505-551.

[4] RICHARD WAGNER, *Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit*, «Der Zuschauer», 19 dicembre 1837; rist. in *Vincenzo Bellini*, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, München, Text + Kritik, 1985, pp. 5-11 («Musik-Konzepte», 46). Tra gli altri contributi sui rapporti tra il genio tedesco e il compositore siciliano citiamo: FRIEDRICH LIPPMANN, *Ein neu entdecktes Autograph Richard Wagners. Rezension der Königsberger «Norma»-Aufführung von 1837*, in *Musicæ scientiæ collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972*, a cura di Heinrich Hüschen, Köln, Volk, 1973, pp. 373-379; e LUCA ZOPPELLI, *Richard Wagners Bellini-Bild*, in *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, a cura di Sebastian Werr e Daniel Brandeburg, Münster, Lit, 2004, pp. 170-176. Nel novero delle altre personalità tedesche di spicco nel mondo musicale che rimasero stregate dal melodismo belliniano ricordiamo inoltre: JOHANN CHRISTIAN LOBE, *Bellini*, in ID., *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Leipzig, Baumgärtner, 1855, pp. 262-280; rist. in *Vincenzo Bellini*, cit., pp. 47-63; e FRANZ LISZT, *Bellinis «Montecchi e Capuleti»*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di Lina Ramann, 6 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881-1899, III/1 (*Dramaturgische Blätter*), pp. 85-98. In tempi più recenti Bellini si è guadagnato la stima di un compositore non certo affezionato al melodramma: *Luigi Nono, Bellini: un siciliano al crocevia delle culture mediterranee*, in ID., *Scritti e colloqui*, 2 voll., a cura di Angela I. De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, II, pp. 430-433.

[5] PIETRO BELTRAME, *Cav. Vincenzo Bellini*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo*, 10 voll., Venezia, tip. Alvisopoli, tip. Cecchini, II, 1835, pp. 451-461; rist. ID., *Biografia di Vincenzo Bellini*, Venezia, tip. Alvisopoli, 1836; FILIPPO MARIA GERARDI, *Biografia di Vincenzo Bellini*, Roma, Salviucci, 1835; JOHANN GEORG BÜRKLI, *Biographie von Vincenz Bellini*, Zürich, Orell und Füssli, 1841; FILIPPO CICCONETTI, *Vita di Vincenzo Bellini*, Prato, Alberghetti, 1859.

[6] HEINRICH HEINE, *Florentinische Nächte*, in ID., *Der Salon*, 4 voll., Hamburg, Hoffmann und Campe, 1833-1840, III, 1837, pp. 1-70; trad. it.: *Notti fiorentine*, in *Il rabbi di Bacharach e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1934.

vanni Rubini, da Henriette Méric-Lalande a Giulia Grisi fino a Maria Malibran, Luigi Lablache e tanti altri –, la critica tardò molto nel considerare il musicista come un serio oggetto di studio: dalla metà dell'Ottocento fino ai primi anni del secolo successivo poco si scrisse e spesso di scarsa qualità.[7] Nel 1876 il trasferimento delle spoglie del compositore da Parigi a Catania incoraggiò la pubblicazione di molti scritti (soprattutto siciliani), ma il valore generale fu viziato dal tono quasi sempre agiografico degli autori. Tra le poche rilevanti eccezioni occorre menzionare la monografia di Arthur Pougin,[8] che costituì il primo approccio biografico di un certo rigore metodologico, seguita una quindicina di anni dopo dalla fondamentale raccolta di lettere curata dall'amico e compagno di studi Francesco Florimo,[9] allora bibliotecario del Conservatorio napoletano di San Pietro a Majella. Anche nel primo centenario dalla nascita il livello dei contributi commemorativi fu davvero insignificante; solo il ponderoso volume collettivo *Omaggio a Bellini*,[10] promosso dal Circolo Bellini di Catania, si sforzò di gettare nuova luce su aspetti ancora poco conosciuti dell'attività del compositore – valido ancora oggi è in particolare l'esteso saggio bibliografico di Orazio Viola –, mentre sul mercato europeo comparvero i titoli di Paul Voss e William A. C. Lloyd.[11]

Un deciso cambio di tendenza avvenne finalmente nel 1915, quando sulle colonne della rivista di cultura e politica «La Voce» comparve un saggio a firma di Ildebrando Pizzetti;[12] seppur muovendo da un'ottica totalmente incompatibile con la poetica del melodramma romantico – il musicista siciliano era trattato alla stregua di un puro melodista dalla vena elegiaca –, il critico fu uno dei primi a studiare analiticamente l'assoluta specificità della melodia belliniana, stimolando la ripresa di un interesse generale che si concretò nella pubblicazione di numerosi contributi negli anni seguenti.[13] Esattamente due decenni dopo, in concomitanza con il centenario della morte, fu

---

[7] Tra i pochi titoli degni di menzione ricordiamo: ANTONINO AMORE, *Brevi cenni critici*, Catania, Giannotta, 1877; ID., *Vincenzo Bellini. Arte, studi e ricerche*, ivi, 1892; ID., *Vincenzo Bellini. Vita, studi e ricerche*, ivi, 1894 (include lettere indirizzate al compositore); rist. Catania, Centro studi Confronto, 2003; ID., *Belliniana (errori e smentite)*, ivi, 1902; FERDINAND HILLER, *Vincenzo Bellini*, in ID., *Künstlerleben*, Köln, Dumont-Schauberg, 1880, pp. 144-159; rist. in *Vincenzo Bellini*, a cura di Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, cit., pp. 95-108; MICHELE SCHERILLO, *Vincenzo Bellini. Note aneddotiche e critiche*, Ancona, Morelli, 1882; ID., *Belliniana. Nuove note*, Milano, Ricordi, 1885; ID., *La «Norma» di Bellini e la «Velleda» di Chateaubriand*, «Nuova Antologia», XXXIX/3, 1892, pp. 624-652; *Album-Bellini*, a cura di Francesco Florimo e Michele Scherillo, Napoli, tip. Tocco, 1886; rist. a cura di Dario Miozzi, [Catania], D. Sanfilippo, 2001.

[8] ARTHUR POUGIN, *Bellini. Sa vie, ses œuvres*, Paris, Hachette, 1868.

[9] *Vincenzo Bellini. Memorie e lettere*, a cura di Francesco Florimo, Firenze, Barbèra, 1882; rist. 1976; ID., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, 4 voll., Napoli, Morano, 1880-1882, III, pp. 175-197; rist. Sala Bolognese, Forni, 2002 («Bibliotheca musica Bononiensis», III/9). Preziose testimonianze dirette sulla collaborazione tra Bellini e il suo poeta più fidato, Felice Romani, possono essere trovate in EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici*, Torino, Loescher, 1882, pp. 127-192 (l'autrice era la moglie del celebre librettista).

[10] *Omaggio a Bellini nel primo centenario della sua nascita*, a cura di Giuseppe Giuliano, Catania, Circolo Bellini, 1901 (contiene ORAZIO VIOLA, *Saggio bibliografico delle più antiche edizioni dei libretti musicati da Vincenzo Bellini*, pp. 336-384), 1923[2]; rist. Lucca, LIM, 2006.

[11] PAUL VOSS, *Vincenzo Bellini*, Leipzig, Reclam, 1901; WILLIAM A. C. LLOYD, *Vincenzo Bellini. A Memoir*, London, Sisley, 1909.

[12] ILDEBRANDO PIZZETTI, *La musica di Vincenzo Bellini*, «La Voce», VII/17, 1915, pp. 1070-1085, 1121-1157; rist. in ID., *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1921, pp. 33-112; e in ID., *La musica italiana dell'Ottocento*, Roma, Edizioni Palatine, 1947, pp. 149-228.

[13] CAMILLE BELLAIGUE, *Hommage à Bellini*, in ID., *Echos de France et d'Italie*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1919, pp. 267-288; HENRI DE SAUSSINE, *L'harmonie bellinienne*, «Rivista musicale italiana», XXVII/3, 1920,

ancora una volta il compositore parmense a curare una corposa monografia che diede nuova linfa allo sviluppo della ricerca su Bellini,[14] accompagnata dal prezioso volume redatto a quattro mani da Andrea Della Corte e Guido Pannain.[15] Accanto poi alla grande messe di titoli dal carattere prevalentemente celebrativo[16] – e nel novero occorre menzionare la pubblicazione dei primi cataloghi iconografici[17] – la dettagliata biografia di Maria Luisa Cambi[18] si pose come sicura fonte documentaria, mentre i due interventi di Casella e Stravinskij (il primo apparso sul settimanale «Quadrivio», il secondo esposto durante il ciclo di sei lezioni di poetica musicale che il compositore russo tenne all'Università di Harvard nel semestre 1939-1940) rappresentarono acute disamine dello stile del musicista siciliano.[19]

Con l'edizione a partire dagli anni quaranta di gran parte del lascito epistolare del compositore gli studi belliniani entrarono infine nella loro fase di piena maturità. Una prima imponente raccolta di lettere fu edita nel 1943 e arricchita nel decennio successivo dall'ampia monografia di Francesco Pastura, derivata anch'essa dal materiale documentario già edito in piccola parte una ventina di anni prima dal musicologo catanese.[20] La maggioranza dei contributi pubblicata fino

pp. 477-482; ADELMO DAMERINI, *Vincenzo Bellini. «Norma». Guida attraverso il dramma e la musica*, Milano, Bottega di Poesia, 1923; ANTONIO ANIANTE (Antonio Rapisarda), *Vita di Bellini*, Torino, Gobetti, 1925; rist. Firenze, Passigli, 1986; CECIL WILLIAM TURPIE GRAY, *Vincenzo Bellini (1802-1835)*, «Music & Letters», VII/1, 1926, pp. 49-62; rist. in ID., *Contingencies and Others Essays*, London, Oxford University Press, 1947, pp. 105-120.

[14] *Vincenzo Bellini. Le sue opere, la sua fama*, a cura di Ildebrando Pizzetti, Milano, Treves, 1936 (contiene MARIA LUISA CAMBI, *La fanciullezza e l'adolescenza*, pp. 11-38; GIANANDREA GAVAZZENI, *Spiriti e forme della lirica belliniana*, pp. 81-131; EDWARD J. DENT, *Bellini in Inghilterra*, pp. 163-190; JEAN CHANTAVOINE, *Bellini a Parigi*, pp. 191-214; ADELMO DAMERINI, *Bellini e la critica del suo tempo*, pp. 215-250).

[15] ANDREA DELLA CORTE e GUIDO PANNAIN, *Vincenzo Bellini. Il carattere morale, i caratteri artistici*, Torino, Paravia, 1935 (contiene ANDREA DELLA CORTE, *L'animo*, pp. 3-28; ID., *La formazione*, pp. 29-48; ID., *Il canto e i cantanti*, pp. 49-64; GUIDO PANNAIN, *Saggio critico*, pp. 77-123).

[16] *A Vincenzo Bellini*, «Bollettino dei musicisti. Mensile del sindacato nazionale fascista musicisti», II/III, 1934 (contiene LUIGI RONGA, *Note sulla storia della critica belliniana*, pp. 70-74; rist. in ID., *Arte e gusto nella musica. Dall'Ars Nova a Debussy*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 244-257; LUIGI TONELLI, *I libretti di Bellini*, pp. 75-82); GUGLIELMO POLICASTRO, *Vincenzo Bellini (1801-1819)*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1935 (saggio biografico sul periodo catanese); GIUSEPPE TITO DE ANGELIS, *Vincenzo Bellini. La vita, l'uomo, l'artista*, Milano, Ancora, 1935; DOMENICO DE PAOLI, *Bellini, musicien dramatique*, «Revue musicale», CLVI, 1935, pp. 52-62; ALFRED EINSTEIN, *Vincenzo Bellini*, «Music & Letters», XVI/4, 1935, pp. 325-332; OTTAVIO TIBY, *Vincenzo Bellini*, Torino, Arione, 1938.

[17] *Il Museo belliniano. Catalogo storico-iconografico*, a cura di Benedetto Condorelli, Catania, Comune di Catania, 1935; GIORGIO FED. WINTERNITZ, *Cimeli belliniani della R[eal] Accademia Filarmonica di Bologna*, «Rivista musicale italiana», XL, 1936, pp. 104-118.

[18] MARIA LUISA CAMBI, *Bellini. La vita*, Milano, Mondadori, 1934, 1938[2].

[19] ALFREDO CASELLA, *Belliniana*, «Quadrivio», III/32, 1935, p. 3 (rist. ampl. in ID., *Vincenzo Bellini visto da Casella*, «Musica d'oggi», XVII/7, 1935, p. 272); IGOR' STRAVINSKIJ, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Cambridge, Harvard University Press, 1942; trad. it. di Lino Curci, *Poetica della musica*, Milano, Curci, 1954, rist. 1995, pp. 37-38 (nuova trad. it. di Mirella Guerra, Pordenone, Studio Tesi, 1984, rist. 1995).

[20] *Bellini. Epistolario*, a cura di Maria Luisa Cambi, Milano, Mondadori, 1943; *Le lettere di Bellini (1819-1835)*, prima edizione integrale raccolta, ordinata ed annotata da Francesco Pastura, Catania, Totalità, 1935; FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959 («Biblioteca di cultura musicale», 7). Altro materiale epistolare è stato poi edito in più occasioni nei due decenni successivi: FRANK WALKER, *Amore e amori nelle lettere di Giuditta, Bellini e Florimo*, «La Scala», CXXII, 1959, pp. 13-23; versione ingl. *Giuditta Turina and Bellini* «Music & Letters», XL/1, 1959, pp. 19-34; ID., *Lettere disperse e inedite di Vincenzo Bellini*, «Rivista del comune di Catania», VIII/4, 1960, pp. 3-15; DORA MUSTO, *Vincenzo Bellini in due autografi inediti dell'Archivio di Stato di Napoli*, «Rassegna degli Archivii di Stato di Napoli», XXI/3, 1961, pp. 351-360; MARIA LUISA CAMBI, *Bellini. Un pacchetto di autografi*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 53-90;

agli anni ottanta continuò ad essere di natura pressoché esclusivamente biografica,[21] ma furono studi dal taglio più specifico a colmare le molte lacune nella comprensione del genio drammatico e musicale belliniano. Da un lato l'esteso volume di Mario Rinaldi così come il minuzioso saggio di Franca Cella approfondirono l'indagine sulla poliedrica figura del genovese Felice Romani, che scrisse i libretti di ben sette delle dieci opere di Bellini, derivando spesso la trama da fonti francesi coeve.[22] Dall'altro gli studi di Pierluigi Petrobelli[23] e la fondamentale monografia sulla costruzione melodica belliniana licenziata da Friedrich Lippmann contribuirono in modo determinante a far superare la tradizionale visione del musicista come semplice melodista di talento per interpretare la presunta povertà armonica e strumentale della sua musica come scelta deliberata allo scopo di valorizzare le peculiarità timbriche e drammatiche della voce umana.[24] In qualità di direttore dal 1964 al 1996 della Musikabteilung del Deutsches Historisches Institut di Roma e come instancabile curatore, a partire dal 1966, della rivista «Analecta musicologica», il musicologo tedesco[25] può ben a ragione essere considerato il principale artefice della moderna *Bellini Renaissance*, favorita inoltre dalla comparsa sui palcoscenici teatrali di una generazione di soprani dalle eccezionali doti vocali (Caballé, Callas, Sutherland).

Friedrich Lippmann, *Belliniana. Nuovi documenti*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-318 («Saggi», 575).

[21] Pietro Cavazzuti, *Bellini a Londra*, Firenze, Barbera, 1945; Salvatore Pugliatti, *Chopin e Bellini*, Messina, Editrice Universitaria, 1952 («Biblioteca mediterranea», 4; contiene *Problemi della critica belliniana*, pp. 93-113; *Carattere dell'arte di Vincenzo Bellini*, pp. 115-130); Franco Schlitzer, *Cimeli belliniani. «La sonnambula», «Norma»*, «Quaderni dell'Accademia Chigiana», xxvi, 1952, pp. 61-88 (dello stesso autore *Vincenzo Bellini*, in Id., *Mondo teatrale dell'Ottocento. Episodi, testimonianze, musiche e lettere inedite*, Napoli, Fiorentino, 1954, pp. 15-22); Guido Pannain, *Vincenzo Bellini (1935)*, in Id., *Ottocento musicale italiano*, Milano, Curci, 1952, pp. 16-48; Leslie Orrey, *Bellini*, London-New York, Dent, Farrar, Straus and Giroux, 1969; Herbert Weinstock, *Vincenzo Bellini. His Life and His Opera*, New York, Knopf, 1971; Werner Oehlmann, *Vincenzo Bellini*, Freiburg, Atlantis, 1974; Pierre Brunel, *Vincenzo Bellini*, Paris, Fayard, 1981; Giampiero Tintori, *Bellini*, Milano, Rusconi, 1983. Di taglio più specifico sono invece i saggi di Austin Caswell, *Mme. Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris (1820-1845)*, «Journal of the American Musicological Society», xxviii/3, 1975, pp. 459-492; Rossana Dalmonte, *La canzone nel melodramma italiano del primo Ottocento. Ricerche di metodo strutturale*, «Rivista italiana di musicologia», xi/2, 1976, pp. 230-312; Guido Paduano, *«Norma». La crisi del modello deliberativo*, in Id., *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 152-177 («Prisma», 40).

[22] Mario Rinaldi, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, De Sanctis, 1965; Franca Cella, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, «Contributi dell'istituto di filologia moderna. Serie francese», v, 1968, pp. 449-573.

[23] Pierluigi Petrobelli, *Note sulla poetica di Bellini. A proposito dei «Puritani»*, «Muzikološki Zbornik», viii, 1972, pp. 70-84; Id., *Bellini e Paisiello. Altri documenti sulla nascita dei «Puritani»*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 251-364. Entrambi i saggi sono stati ristampati in Pierluigi Petrobelli, *Music in Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994; versione it. *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, edt, 1998, pp. 177-220.

[24] Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Oper seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln-Wien, Böhlau, 1969 («Analecta musicologica», 6); trad. it. di Maria Rosaria Adamo e Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Torino, eri, 1981.

[25] Nel novero dei suoi numerosissimi contributi alla ricerca su Bellini ricordiamo: Friedrich Lippmann, *Su «La straniera» di Bellini*, «Nuova rivista musicale italiana», v, 1971, pp. 505-605; Id., *Quellenkundliche Anmerkungen zu einigen Opern Vincenzo Bellinis*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte iv*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Graz, Böhlau, 1967, pp. 131-153 («Analecta musicologica», 4); Id., *Wagner und Italien*, in *Colloquium Verdi-Wagner (Rom 1969). Bericht*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 200-249 («Analecta musicologica», 11); Id., *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des*

Due nuove ricorrenze celebrative – il 1985, centocinquantesimo anniversario della morte, e il 2001, duecentesimo della nascita – hanno infine segnato la fase di più fervida attività musicologica su Bellini. Per il primo appuntamento un ruolo cospicuo fu svolto in particolare dai lavori di Enrico Salvatore Failla, conterraneo del musicista, che comprendono una messe abbondante di cataloghi, mostre e dibattiti su materiale musicale e testuale inedito.[26] Quindi, dopo che negli anni novanta le pubblicazioni sul compositore catanese hanno finalmente raggiunto una diffusione sovranazionale interessando soprattutto il mercato anglosassone – tra i titoli più significativi del decennio occorre segnalare almeno la dettagliata biografia di John Rosselli[27] e l'imprescindibile saggio su Felice Romani firmato da Alessandro Roccatagliati[28] –, l'anno iniziale del nuovo millennio ha senza dubbio rappresentato il momento culminante della ricerca belliniana moderna. Sebbene offuscate in larga misura dalla ricorrenza del primo centenario della morte di Verdi, numerose sono state le tavole rotonde organizzate per celebrare l'illustre predecessore: dapprima un simposio senese dedicato ai problemi critico-testuali ed editoriali delle opere di Bellini,[29] quindi due altri

18. Jahrhunderts, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VIII*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Volk, 1973, pp. 253-369 («Analecta musicologica», 12); ID., *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Teil II*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Volk, 1974, pp. 324-410 («Analecta musicologica», 14); ID., *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19.Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Teil III*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte X*, a cura di Friedrich Lippmann, Volker Scherliess e Wolfgang Witzenmann, Köln, Volk, 1975, pp. 298-333 («Analecta musicologica», 15); trad. it. rev. di Lorenzo Bianconi, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986 («Biblioteca. Strumenti linguistici», 15). Altri saggi belliniani apparsi sulla rivista comprendono: RODOLFO CELLETTI, *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti. Parte II. Bellini e Donizetti*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VI*, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Wien, Böhlau, 1969, pp. 214-247 («Analecta musicologica», 7); DANIELA GOLDIN, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in *Colloquium «Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden» (Rom 1978)*, a cura di Friedrich Lippmann, Volk-Laaber, Laaber, 1982, pp. 128-191 («Analecta musicologica», 21).

[26] Tra le pubblicazioni edite o curate dallo studioso siciliano citiamo: *Atti del convegno internazionale di studi belliniani (Catania, 4-9 novembre 1985)*, a cura di Salvatore Enrico Failla e Roberto Alosi, Catania, Maimone, 1990; SALVATORE ENRICO FAILLA, *Bellini Vincenzo in Catania*, Catania, Maimone, 1985; *I teatri di Vincenzo Bellini*, a cura di Roberto Alajmo, Palermo, Novecento, 1986 (contiene ROBERTO ALAJMO, *Iconografia belliniana*, pp. 159-223); *Bellini. Mostra di oggetti e documenti provenienti da collezioni pubbliche e private italiane,* a cura di Caterina Andò, Domenico De Meo e Salvatore Enrico Failla, Catania, Maimone, 1988; *Bellini 1989. Mostra di stampe, figurini e costumi per i personaggi belliniani. Catalogo*, a cura di Caterina Rita Andò e Salvatore Enrica Failla, Catania, Maimone, 1989; *Vincenzo Bellini, Critica-Storia-Tradizione*, a cura di Salvatore Enrico Failla, Catania, Maimone, 1991 (contiene MARIA ROSARIA ADAMO, *Aggiornamento alla «Bibliografia belliniana» di Orazio Viola*, pp. 82-105); EMANUELA ERSILIA ABBADESSA, MARIA ROSA DE LUCA e SALVATORE ENRICO FAILLA, *Minima belliniana. Tre saggi*, Acireale, Bonanno, 1996.

[27] JOHN ROSSELLI, *The Life of Bellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; trad. it. di Claudio Toscani, *Bellini*, Milano, Ricordi, 1995, 2001[2] (dello stesso autore *Vita e morte di Bellini a Parigi*, «Rivista italiana di musicologia», XIX, 1984, pp. 261-276). In lingua inglese segnaliamo inoltre: GARY TOMLINSON, *Italian Romanticism and Italian Opera. An Essay in Their Affinities*, «19th Century Music», X/1, 1986, pp. 43-60; SIMON MAGUIRE, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera*, New York-London, Garland, 1989; CHARLES OSBORNE, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*, Portland, Amadeus Press, 1994.

[28] ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996. Molto utile è anche la raccolta di *Tutti i libretti di Bellini*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Garzanti, 1994, 2001[2].

[29] *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica. Atti del Convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000)*, a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004 («Chigiana», 45); l'importante volume con-

convegni a Parigi[30] e a Catania,[31] preceduti da un numero estivo speciale della rivista «The Opera Quarterly»[32] e accompagnati da un gran numero di meritevoli imprese editoriali.[33] A coronamento dell'ingresso a pieno titolo di Bellini nel *pantheon* dell'opera lirica nazionale sono seguite infine in anni più recenti la nascita di una fondazione dedicata al compositore, denominata Centro di documentazione per gli studi belliniani e costituitasi come centro di ricerca dell'Ateneo catanese nel 2008 sulla scia di altre analoghe istituzioni italiane – Fondazione Rossini a Pesaro, Istituto nazionale di studi verdiani a Parma, Fondazione Donizetti a Bergamo e Centro studi Giacomo Puccini a Lucca –, e la parallela costituzione di un Centro per la collezione di materiale bibliografico e documentario, che servirà di supporto all'edizione critica delle opere, già in corso,[34] e alla progettata edizione critica dell'epistolario belliniano completo.[35]

Pervasi da una struggente vena melodica e improntati a un'attenta intonazione del testo poetico, *I Capuleti e i Montecchi* costituiscono un *unicum* nella parabola creativa belliniana. Nell'attribuzione dei ruoli principali a una coppia di voci femminili e in un certo schematismo delle strutture musicali – scelta dettata fatalmente anche dalla fretta con cui l'autore dovette procedere alla composizione – l'opera segna infatti il momento di maggior accostamento alle convenzioni formali del melodramma rossiniano. Altri elementi, quali la calibrata concentrazione della materia narrativa oppure la dosata miscela nel canto tra espressione drammatica e morbida coloratura, preludono, per contro, agli esiti superbi dei capolavori più tardi. A dispetto della travagliata circolazione sulle scene ottocentesche, quando l'opera veniva di regola allestita in forma stravolta e mutila, priva del commovente e audace finale originario, *I Capuleti e i Montecchi* vantano una considerevole fortuna teatrale per buona parte dell'Ottocento, rinnovata a partire dalla seconda

---

tiene, tra l'altro, ALESSANDRO ROCCATAGLIATI e LUCA ZOPPELLI, *Testo, messinscena, tradizione. Le testimonianze dei libretti*, pp. 271-290; EMANUELE SENICI, *Per una biografia musicale di Amina*, pp. 297-314; *«Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini». Criteri editoriali*, con una premessa di Fabrizio Della Seta, pp. 381-414.

[30] *Vincenzo Bellini et la France* cit..

[31] *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001)*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, 2 voll., Firenze, Olschki, 2004; contiene FIAMMA NICOLODI, *Appunti sull'epistolario di Bellini*, pp. 1-25; LUCA ZOPPELLI, *Il personaggio belliniano: poetica del 'drame' e poetica tragica*, pp. 131-148; FERNANDO GIOVIALE, *Idilli imperfetti. La linea drammaturgica «Sonnambula»-«Puritani»*, pp. 185-197; ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Sul cantiere dell'edizione critica della «Sonnambula»*, II, pp. 411-429; FEDERICA RIVA, *I documenti belliniani in Italia*, pp. 487-519; EMANUELE SENICI, *Amina e il C.A.I. Vedute alpinistiche ottocentesche*, pp. 569-579.

[32] «The Opera Quarterly», XVII/3, 2001 (contiene ROBERT IGNATIUS LETELLIER, *Bellini and Meyerbeer*, pp. 361-379; E. THOMAS GLASOW, *Théophile Gautier on Bellini. Notice sur «Norma»*, pp. 423-434).

[33] *Vincenzo Bellini (1801-2001). Con un'appendice di Francesco Pastura*, a cura di Roberto Carnevale, Lucca, LIM, 2001 («Quaderni dell'Istituto Musicale Vincenzo Bellini di Catania», 3); *A Vincenzo Bellini nel bicentenario della nascita l'Archivio di Stato della sua Città natale offre. Catalogo della mostra documentaria*, Catania, Archivio di Stato, 2001; *Vincenzo Bellini. La vita, le opere, l'eredità*, a cura di Giorgio Taborelli, Acireale, Banca popolare Santa Venera, 2001.

[34] Edita dal 1999 da Casa Ricordi con il contributo e la collaborazione del Teatro Massimo Vincenzo Bellini di Catania, l'*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini* prevede la pubblicazione di sedici volumi complessivi, di cui cinque sono già stati dati alle stampe.

[35] Tra gli ultimi titoli dedicati al compositore siciliano apparsi sul mercato editoriale ricordiamo: STEPHEN ACE WILLIER, *Vincenzo Bellini. A Guide to Research*, New York, Routledge, 2002; FIORELLA LATTANZI DARÒ, *Vita breve di Vincenzo Bellini, malinconica musa del lirismo ottocentesco europeo*, Milano, Nuovi Autori, 2005; FRANCO LA MAGNA, *«Vi ravviso, o luoghi ameni». Vincenzo Bellini nel cinema e nella televisione*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2007; EDOARDO RESCIGNO, *Dizionario belliniano*, Palermo, Epos, 2009; AGAPITO BUCCI, *Bellini. Romanzo di una vita breve*, Varese, Zecchini, 2011.

metà del secolo scorso e abbinata a un ragguardevole interesse della critica, iniziatosi con il reperimento di vari materiali autografi.[36] Preponderante attenzione ha ricevuto, in modo particolare negli ultimi anni, proprio il 'problema' del finale, sostituito fin dall'allestimento fiorentino del 1831 con quello, più 'd'effetto', elaborato da Nicola Vaccai nel 1825 per la propria opera sul medesimo soggetto. Come un fiume carsico che alterna repentini affioramenti e ampi percorsi sotterranei, la tematica ha attraversato costantemente la tormentata ricezione critica dell'opera, riemergendo a più riprese: dalle acute disamine di segno opposto redatte da Liszt (cfr. nota 4) e Florimo[37] ai recenti contributi firmati da Philip Gossett e Hilary Poriss, focalizzati sull'indagine delle prassi esecutive dell'epoca,[38] cui è doveroso aggiungere anche la coppia di saggi curati da Michael Collins, che traccia una puntuale cronistoria degli allestimenti dell'opera,[39] e Claudio Toscani, autore di un'analisi meticolosa sulla fortuna europea del finale nell'Ottocento.[40] Le due recensioni di un testimone coevo d'eccezione quale Hector Berlioz,[41] che presenziò a un allestimento fiorentino nel 1831 e assistette poi al debutto dell'opera all'Opéra di Parigi nel 1859,[42] hanno invece incoraggiato lo studio delle peculiarità drammatiche e testuali del libretto di Romani – fondamentali a tal riguardo sono gli approfondimenti di Alessandro Roccatagliati e Graziella Seminara[43] – e delle sue

---

[36] Franco Schlitzer, *«I Capuleti e i Montecchi» di Vincenzo Bellini. L'autografo della partitura con note illustrative*, Firenze, Libreria antiquaria Leonardo Lapiccirella, 1956 (scritto subito prima dell'acquisizione della partitura autografa da parte del Museo belliniano di Catania nel 1956); Friedrich Lippmann, *Pagine sconosciute de «I Capuleti e i Montecchi» e «Beatrice di Tenda» di Vincenzo Bellini*, «Rivista musicale italiana», II/1, 1967, pp. 140-151.

[37] Francesco Florimo, *La «Giulietta» del Vaccaj e i «Capuleti» del Bellini*, in Id., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii* cit., III, pp. 252-255.

[38] Philip Gossett, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006; trad. it. di Livio Aragona: *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano, Il Saggiatore, 2009, pp. 236-238 – dello stesso autore occorre anche segnalare la preziosa introduzione all'edizione in facsimile della partitura per la serie «Early Romantic Opera»: Vincenzo Bellini, *«I Capuleti e i Montecchi»*, a cura di Philip Gossett, New York-London, Garland, 1981 («Early Romantic Opera», 3); Hilary Poriss, *Maria Malibran, «I Capuleti e i Montechi [sic]», and a Tale of Suicide*, in Ead., *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, New York-Toronto, Oxford University Press, 2009, pp. 100-134 («AMS Studies in Music»).

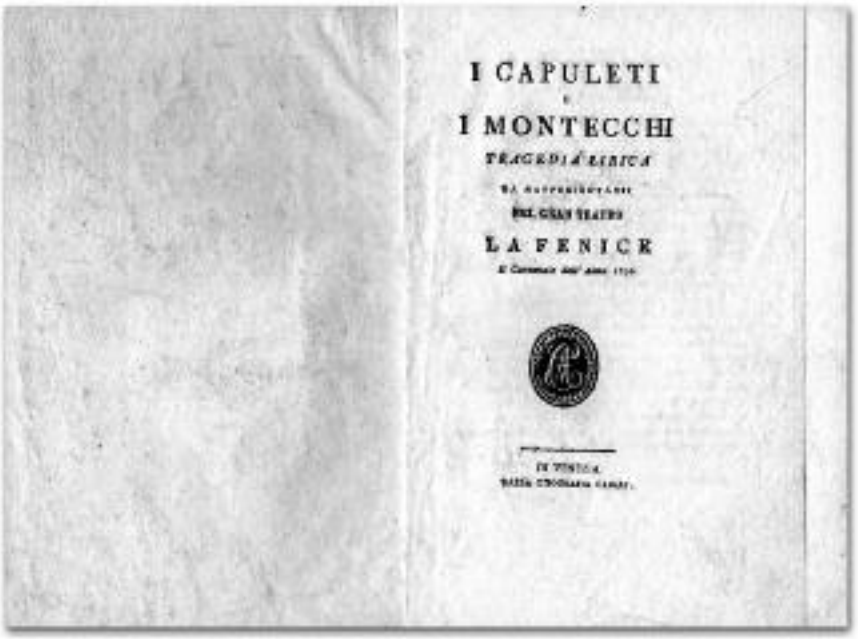
[39] Michael Collins, *Bellini and the "Pasticcio alla Malibran". A Performance History of «I Capuleti e i Montecchi»*, «Note su note», IX-X, 2002, pp. 109-152.

[40] Claudio Toscani, *Bellini e Vaccaj. Peripezie di un finale*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita* cit., pp. 535-568. La maggior parte del testo è poi confluita nell'introduzione all'edizione critica della partitura curata dall'autore: Vincenzo Bellini, *«I Capuleti e i Montecchi»*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Ricordi, 2003, pp. XI-XXIX («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», 6).

[41] Il rapporto ambivalente del genio francese con i compositori italiani è stato tracciato da Olga Visentini, *«Italie! Italie!». Berlioz e i musicisti italiani*, in *Vivere senza paura. Scritti per Mario Bortolotto*, a cura di Jacopo Pellegrini e Guido Zaccagnini, Torino, EDT, 2007, pp. 257-292; mentre un'analisi comparata tra l'opera di Bellini e la sinfonia drammatica di Berlioz è reperibile in Michel Guiomar, *Bellini et Berlioz. «I Capuleti e i Montecchi» et «Roméo et Juliette»*, in *Vincenzo Bellini et la France* cit., pp. 229-283.

[42] Hector Berlioz, *«I Montecchi ed i Capuletti»* [sic] *de Bellini*, in Id., *Memoires*, Paris, Lévy, 1870, pp. 199-202; Id., *«Roméo et Juliette». Opéra en quatre actes de Bellini. Sa première représentation au Théatre de l'Opéra. Débuts de Madame Vestvali*, in Id., *A travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris, Levy, 1862, pp. 317-327.

[43] Alessandro Roccatagliati, *Libretti d'opera. Testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del Dipartimento di linguistica e di letterature comparate», VI, Bergamo, Università degli studi di Bergamo, 1990, pp. 7-20; versione ingl. di William Ashbrook: *Librettos. Autonomous or Functional Texts*, «Opera Quarterly», XI/2, 1995, pp. 81-96; Graziella Seminara, *«Costretti dall'angustia del tempo, tanto io che il Maestro, ad un'estrema brevità». Bellini, Romani e la duplice 'parodia' de «I Capuleti e i Montecchi»*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita* cit., pp. 97-130.


I CAPULETI
E
I MONTECCHI
TRAGEDIA LIRICA
LA FENICE

Frontespizio del libretto originale della prima assoluta dei *Capuleti e Montecchi*, Venezia, Teatro La Fenice, 1830. Archivio storico del Teatro La Fenice.

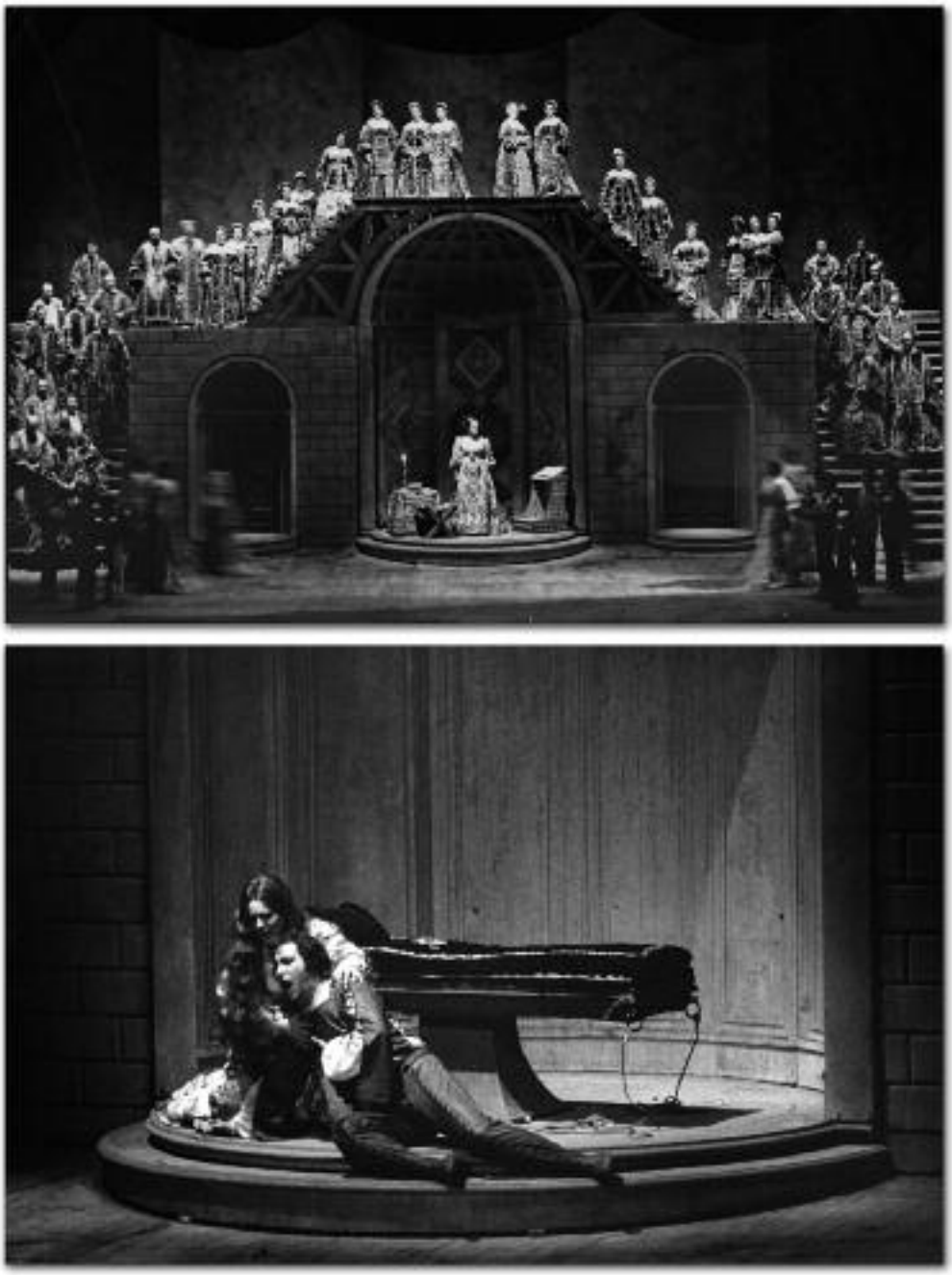
plurime fonti letterarie,[44] studio che ha permesso di ricondurre la criticata 'profanazione' del testo shakespeariano nell'alveo di una consolidata tradizione librettistica derivata non dalle versioni originali del sommo bardo inglese bensì da adattamenti italiani o francesi sette-ottocenteschi. Indirizzati a delineare ruolo e funzione dei numerosi 'autoimprestiti' dalla precedente *Zaira* sono infine gli articoli di Charles Samuel Brauner e Mary Ann Smart,[45] mentre le problematiche estetiche sollevate dalla scelta (all'epoca oramai antiquata) di assegnare la parte di Romeo a una voce femminile sono state esaminate da Heather Hadlock.[46]

---

[44] WINTON DEAN, *Shakespeare and Opera*, in *Shakespeare in Music*, a cura di Phillys Hartnoll, London, Macmillan, 1964, pp. 89-175 (soprattutto pp. 148-150); MICHAEL COLLINS, *The Literary Background of Bellini's «I Capuleti e i Montecchi»*, «Journal of the America Musicological Society», XXXV/3, 1982, pp. 532-583 – l'autore ha poi stilato un corposo resoconto dell'infelice *première* parigina dell'opera in *Vincenzo Bellini's «I Capuleti e i Montecchi». Its Debut and Reception in Paris, 1833*, in *Vincenzo Bellini et la France* cit., pp. 173-196; FABIO VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico*, Milano, La Nuova Italia, 2000; LUCIANO LANDOLFI, *Da «Giulietta e Romeo» a «I Capuleti e i Montecchi». Romani, Bellini e l'ombra di Rossini*, in *L'officina del teatro europeo*, a cura di Alessandro Grilli e Anita Simon, II. *Il teatro musicale*, Pisa, Edizioni Plus, 2001, pp. 33-52; GUIDO PADUANO, *«I Capuleti e i Montecchi». Qualcosa a che fare con Shakespeare*, in ID., *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Torino, UTET, 2009, pp. 3-18.

[45] CHARLES SAMUEL BRAUNER, *Parody and Melodic Style in Bellini's «I Capuleti e i Montecchi»*, in *Music and Drama*, a cura di Richard Taruskin, New York, Broude, 1988 («Studies in Music History», 2), pp. 124-151; MARY ANN SMART, *In Praise of Convention. Formula and Experiment in Bellini's Self-Borrowings*, «Journal of the American Musicological Society», LIII/1, 2000, pp. 25-68.

[46] HEATHER HADLOCK, *On the Cusp Between Past and Future. The Mezzo-Soprano Romeo of Bellini's «I Capuleti»*, «Opera Quarterly», XVII/3, 2001, pp. 399-422.



I Capuleti e i Montecchi al Teatro La Fenice di Venezia, 1973; regia di Sandro Sequi, scene e costumi di Enrico Job. In scena, sopra (I.II.1): Katia Ricciarelli (Giulietta); sotto (II.IV.3): Katia Ricciarelli (Giulietta), Veriano Luchetti (Romeo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Un poco di cinismo non guasta...

Giuseppe Crivelli assume l'impresa del Teatro La Fenice, rappresentato dal presidente agli spettacoli il barone Antonio Mulazzani, a partire dalla stagione di carnevale 1823-1824: anni entusiasmanti che vedono le prime rappresentazioni assolute del *Crociato in Egitto* di Meyerbeer, *Erode* e *Caritea regina di Spagna* di Mercadante, *Giovanna d'Arco* di Vaccai. La stagione di carnevale del 1829-1830 è quindi l'ultima di ben sette, compresa un'intensa stagione estiva nel 1825, e si apre con *Costantino in Arles* di Paolo Pola per la musica di Giuseppe Persiani, prosegue col *Pirata* di Felice Romani per Vincenzo Bellini e *Maria di Brabante* di Gaetano Rossi per Albert Guillion, e si conclude con *I Capuleti e i Montecchi*, ancora una volta della premiata ditta Romani-Bellini. I balli sono *Ines di Castro* e *Chiara di Rosemberg*, ambedue di Antonio Cortesi. Il tradizionale assetto costituito dalle quattro opere e tre balli è quindi presentato in maniera mutila e d'altra parte la stagione, che pure conta quaranta recite, non è ancora giunta alla dimensione delle cinquantuno serate che vengono dal prolungarsi del carnevale nella successiva quaresima, prassi sostenuta poi con continuità dall'impresario Alessandro Lanari, in questo periodo ancora «procuratore speciale» di Crivelli.

Forte di una presenza pluriennale, Crivelli prova a impostare la stagione con largo anticipo, oggi normale ma per l'epoca del tutto inedito. Già nel mese di maggio il ciclo di recite prende forma, e soprattutto emergono i primi risultati concreti:

> Ho l'onore di partecipare che per secondo maestro mi è riuscito di fissar Pacini, accordandogli una paga che mai non ebbe costà verun altro maestro, poiché assolutamente non voleva venir a scrivere; avrei preferito Bellini, sapendo di far cosa grata alle SS.LL. Ill.me, ma l'ho trovato già impegnato, e di più mi disse che in ogni modo non scriverebbe per meno di 10 mila franchi!!! Gli applausi di Milano gli hanno scaldato il cervello, per cui si crede d'essere all'apice della scienza: quando avessi a spender tanto per un altro anno, voglio almeno aspettare altri saggi del suo talento, mentre i già dati non mi persuadono troppo; e credo anzi di sperimentar prima una delle sue opere fatte, dandola per terz'opera, quando la Nobile Presidenza non amasse meglio l'opera di Rossini *Bianca e Falliero*, fatto patrio che fa tanto furore attualmente a Firenze.
>
> Sono sempre in persuasione di procurare un cambio alla Grisi per il carnevale pross. sempreché lo trovi in meglio; pel tenore mi sono assicurato del migliore prendendo Bonfigli che anzi ho preso per più d'un carnovale. Per basso ho il bravo Pellegrini di Monaco; mi manca il musico, e per questo vengo rispettosamente a subordinare quanto segue. Fra quelli approvatissimi io potrei prendere la Lorenzani, che non farebbe certo l'interesse dell'impresa, e così la Cesari quasi levata dalla Scala.[1]

---

[1] Giuseppe Crivelli alla presidenza del Teatro La Fenice, 4 maggio 1829. Questo e tutti gli altri documenti citati si trovano nell'Archivio storico del Teatro, busta Spettacoli n. 410.

La vicenda Bellini si avvia a diventare un tormentone per Crivelli, stretto da una parte dalla volontà della presidenza (e di Lanari) di avere al proprio servizio uno dei nomi più promettenti del panorama operistico, e dall'altra dalla manifesta volontà del siciliano di prendere un periodo di riposo dopo lo scarso successo di *Zaira* oppure di impegnarsi solo a fronte di un compenso addirittura esagerato:

> Riguardo al maestro Bellini posso accertare la Nobile Presidenza che al mio arrivo in Milano nello scorso carnovale, la prim'operazione che feci fu di trattare il med.mo con tutto l'impegno, e mi fu dato per risposta da sì degno maestro che lui non scriveva che per la Lalande, senza mai volermi spiegare nessuna pretesa, su di ciò la Nobile Presidenza potrà dirigersi al med.mo per riconoscerle la verità, devo quindi ripetere che questo maestro ha il cervello guasto per pretendere fr. 10 m. per scrivere un'opera, e da me con queste condizioni non sarà mai scritturato, perché la dota della Nobile Presidenza non basterebbe a pagare la sola compagnia di canto, e maestri, concludo adunque che se la Presidenza possa riuscire di scritturare ella stessa questo maestro pel carnovale 1831 io sono disposto a pagarlo sino a fr. 6 mila per fare forse un bel fiasco, come forse lo proveremmo nel v.ro carnovale col fare cadere la scelta su una delle sue opere.[2]

È tutto un fervere di attività che spaziano ad ampio raggio, dal momento che tutta la stagione deve prendere forma e passare dallo stato di progetto alla relativa attuazione: la ricerca di una efficace soluzione per quanto riguarda l'importante figura dello scenografo comporta una presa di contatto con lo scaligero Alessandro Sanquirico: interpellato nei primi giorni di luglio risponde il 16 dicendosi impossibilitato a raccomandare i suoi allievi, perché risultano al momento tutti impegnati. Il ripiego, per la verità assolutamente di prestigio, sarà rappresentato dalla coppia Tranquillo Orsi e Francesco Bagnara, poi ridotta – e siamo alla fine di agosto – al secondo dei due, con un esito ancora una volta negativo, dal momento che alla fine si ripiegherà ulteriormente sullo sconosciuto, peraltro apprezzato dal pubblico, Giovanni Gianni, futuro scenografo del *Macbeth* verdiano alla Pergola di Firenze (1847).

Un altro problema sentito riguarda la protagonista della stagione: già l'8 luglio Crivelli comunica alla presidenza l'indisponibilità di Giuditta Pasta che preferisce cantare a Vienna; un segno forse di qualche dissapore tra impresa e presidenza si legge nella risposta del marito della Pasta a Mulazzani, che evidentemente vuole sincerarsi della volontà della cantante o saggiare la trasparenza e l'onestà di Crivelli, che in sostituzione propone l'altra grande Giuditta, la Grisi, che verrà appunto ingaggiata per l'intera stagione. E a un'ulteriore richiesta di spiegazioni della Fenice l'impresario è costretto a tornare sull'argomento:

> Mi pregio di riscontrare prontamente l'ossequiato foglio di codesta nobile Presidenza in data 13 corr. e le rinuovo di star tranquilla che non sarà mai in nessun tempo compromessa per me, né per l'esecuzione del mio contratto, né per le promesse fatte verbali; se la fatalità ha voluto che io non abbia Mad. Pasta per il pros.mo carnovale non è al certo da imputarmi alcuna colpa mentre dal canto mio non trascurai alcun mezzo per averla, ma la med.ma si è costantemente rifiutata per l'avidità di andare a lucrare un'altra paga a Vienna […]. Posso accertare la Nob. Presidenza che nessuna impresa l'avrebbe avuta fuori di me.[3]

L'accordo tra impresa e dirigenza del teatro aveva fissato in numero di dodici le prime donne approvate da ambo le parti, ma questo numero in sostanza si riduce ad una sola, giacché la Fodor e la Favelli lamentano gravi problemi di salute, «la Grisi non si vuole che dopo due anni. La Mali-

---

[2] Giuseppe Crivelli alla presidenza del Teatro La Fenice, 16 maggio 1829.
[3] Giuseppe Crivelli alla presidenza del Teatro La Fenice, 16 luglio 1829.

bran […] sono impegnate. La Pasta […] non vuole assumere alcun contratto per una lunga stagione, ed anche accettando non vorrebbe cantare che due volte per settimana non più, o le sue opere vecchie».

I fronti sui quali battersi sono però molti: ogni stagione è tradizionalmente composta da opere e da balli, e questi ultimi rappresentano spesso una più che consistente fonte di reddito e di gradimento per l'impresario e per il teatro. Urge quindi stringere sulle proposte concrete, e il 12 agosto vengono approvati i balli *Ines di Castro* e *Oreste*. Ancora difficoltà ci sono invece per il *cast* vocale. Crivelli insiste per ingaggiare la Caradori-Allan e ne enumera i lati positivi:

> Io mi sono appigliato alla S.ra Caradori perché nuovissima per Venezia, e da quanto ho raccolto di notizie da Velluti e Zuccoli, e d'altri che vengono da Londra mi assicurano che la Carradori sia una delle migliori prime donne;

e il fiuto dell'impresario sembra essere molto efficace, dal momento che l'accoppiata Grisi-Caradori conoscerà pieno successo sulle scene veneziane.

Risolto un problema se ne presentano però tanti altri, alcuni prevedibili altri meno, come la malattia di Giovanni Pacini le cui avvisaglie, evidenti nel suo venir meno agli impegni con il Teatro alla Scala, permettono alla Fenice di correre ai ripari per tempo. La presidenza stessa del teatro scrive ad Albert Guillion – non certo un compositore di grido, nato a Meaux nel 1801 e alla sua prima esperienza operistica – per convincerlo ad anticipare la sua andata in scena. Siamo al 19 ottobre, un tempo quindi più che ragionevole per promuovere lo spettacolo da quarto a terzo della stagione; il tono ampolloso della presidenza merita la citazione:

> Sig.r Maestro pregiatissimo
>
> La Presidenza del Gran Teatro La Fenice, a cui fu sommamente grato il poter nella proposta del sig. impresario Crivelli conciliare il mezzo ch'ella dia a questo veneto pubblico un saggio solenne delle sue cognizioni nella composizione di musica, e possa quindi cogliere li dovuti applausi, si trova ora in necessità di interessare la di lei gentilezza per uno speciale favore.
>
> Perviene a notizia di detta Presidenza che il S.r Maestro Paccini, scelto per scriver l'opera nuova ch'esser deve esposta per terzo spettacolo nel Teatro La Fenice nel prossimo carnovale, si aduni ammalato, ed abbia già scritto all'impresario di Milano di non esser al caso di comporre la seconda opera per quel teatro. […]
>
> L'impresa si scusa di non aver notizie precise sopra la salute del S.r maestro Paccini, ma frattanto per cautelarsi in qualunque evento trova opportuno la Presidenza di pregarla a voler affrettare il termine dell'opera ch'ella sta scrivendo anche al caso che dovesse poterla esporre per terzo spettacolo in vece di quarto a cui è assegnata, lasciando questo luogo al maestro che si dovesse sostituire.
>
> Alla di lei attività e capacità non può riuscire impossibile ma ne meno difficile il secondare le premure della Presidenza, la quale alla di lei adesione esperimenterà un tratto di gentile condiscendenza ed insieme il vivo interesse verso la società del teatro, il pubblico e l'impresa, riparando nella spiacevole circostanza al pregiudizio che ne deriverebbe all'indispensabile ritardo del terzo spettacolo e così pure del quarto, che a lei Sig.r maestro appartiene.
>
> Si lusinga la Presidenza ch'ella S:r maestro vorrà avere la compiacenza di riscontrarla favorevolmente, accogliendo la sua sincera protesta di stima e gratitudine.[4]

A fronte di una richiesta insistita oltre misura ci si aspetterebbe che Guillion – vincitore peraltro del Prix de Rome nel 1825 – aderisse con la massima disponibilità; invece la cortesia (in fin dei conti sono sempre rapporti regolati per contratto) che pure traspare dalla risposta non assi-

[4] La presidenza del Teatro La Fenice ad Albert Guillion, 19 ottobre 1829.

I Capuleti e i Montecchi al Teatro La Fenice di Venezia, 1991; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena (II.III.3): Katia Ricciarelli (Giulietta), Marcello Lippi (Capellio). Archivio storico del Teatro La Fenice.

cura quel risultato immediato che certamente la dirigenza si aspettava. I motivi puntualmente espressi da Guillion sono peraltro comprensibili solo se si valuta la sostanziale inesperienza del compositore: è vero che alcune pagine sono da scrivere (circa un terzo della musica) e da strumentare, ma mancano due mesi alla apertura della stagione e si ricordi come ad esempio Verdi si riservasse il poco tempo delle prove al cembalo dei cantanti proprio per completare una strumentazione sino ad allora solo abbozzata.[5]

Decisione preziosa, dal momento che il 18 dicembre 1829 Mulazzani si dice già a conoscenza della quasi definitiva rinuncia di Giovanni Pacini dovuta proprio alla malattia che lo aveva colto nella sua trasferta milanese. Anticipare quindi gli altri spettacoli diventa indispensabile per provvedere alla sostituzione. Gestire un teatro è ovviamente impegno gravoso, e anche l'orchestra desta significativi dubbi:

> Viene rilevato comunemente e con generale malcontento, che l'Orchestra del Teatro della Fenice nell'imminente carnovale non sarà per dare in quanto agli stromenti d'arco quei risultati li quali dovrebbero pure ottenersi dato il numero degli individui di cui è composta, e ciò perché a riserva d'alcuni pochi professori di conosciuta ed esperimentata capacità furono nel resto scritturati o individui del tutto inetti o giovinastri inesperti mancanti di quella pratica per difetto della quale contribuirebbero assai al pregiudizio anziché al buon esito degli spettacoli.[6]

Giudizio lapidario, forse anche ingiusto ma che certo doveva aver colto nel segno, se l'anno successivo la struttura cambierà completamente e verrà affidata alle sapienti mani di quel Gaetano Mares, violinista-direttore (come più tardi Angelo Mariani), che saprà condurre con rigore e precisione l'orchestra lungo l'intero periodo delle cinque prime assolute verdiane. L'archivio conserva molte lettere del maestro nelle quali i giudizi nei confronti dei colleghi (dei quali, è bene sottolinearlo, ha la responsabilità) spiccano per oggettiva e impietosa fermezza. Ma non sono solo questi aspetti a colpire il lettore: tra i pochi ammessi gratuitamente alla sala spicca il maestro di cappella marciano Gian Agostino Perotti, segno inequivocabile del continuo contatto tra la già 'ducale' e oramai 'imperiale' cappella di San Marco, la banda e il teatro. O ancora spicca la decisione del «R. Comando della Città e Fortezza» che segnala come in questa occasione (stagione 1829-1830) sia stato concesso alla Fenice l'uso gratuito della Sala superiore della Scuola della Misericordia per la pittura delle scene (e pensare che il 29 dicembre un articolo della «Gazzetta» ne cantava le lodi e la necessità di un pronto restauro…).

L'esordio di Bellini nel massimo teatro veneziano avviene col *Pirata* il 16 gennaio: l'esito è più che positivo, stando alla lettura della «Gazzetta», e favorisce la realizzazione del sogno della presidenza, covato tanto a lungo e contro il parere del povero Crivelli: in fretta e furia Bellini e il librettista Felice Romani vengono ingaggiati per la stesura di un rifacimento della delicata storia di Romeo e di Giulietta, che per distinguersi dal lavoro di cinque anni prima di Nicola Vaccai su libretto dello stesso Romani si titolerà ai cognomi delle due famiglie veronesi: *I Capuleti e i Montecchi*. E questa volta è schietto, grande successo:

> Non vogliamo troppo a lungo indugiarci il piacere di dare una buona novella. L'opera del maestro Bellini, che andò in iscena ieri sera ebbe l'esito più strepitoso e felice. Acclamazioni ed applausi senza fine

---

[5] «Questo insigne tratto di Sua condiscendenza, aggiunto alle espressioni di cui piacque alla nobile presidenza valersi nella pregiatissima di lei lettera del 19 corrente, pone il mio cuore a duro conflitto, riflettendo alla somma difficoltà in cui mi trovo di servire al desiderio che nella lettera stessa mi viene manifestato. […] Nessuno sforzo però sarà da me tralasciato. Ogni cura userò, ogni diligenza, tutto e poi tutto farò, quello che fare potrò», Albert Guillion alla presidenza del Teatro La Fenice, 22 ottobre 1829.

[6] Cesareo regio delegato alla presidenza del Teatro La Fenice, 8 ottobre 1829.

al principio, al mezzo, ed al termine d'ogni atto. L'entusiasmo destato dalla introduzione andò di mano in mano crescendo, e scoppiò, non sapremmo dir con qual forza, alla cavatina del tenore, ed al finale delle due parti che formano l'atto primo, e che sono piene d'ogni bellezza e novità di pensieri, di canto e di armonie. Il duetto della terza parte tra Tebaldo, il Bonfigli, e Romeo, la Grisi, piacque specialmente per un coro funebre, da cui è frammezzato, e per una bellissima stretta, benché non abbia fatto per altro quell'impressione dei due luoghi sopra citati. Ma la scena e la grand'aria delle tombe, sostenuta con quel magico poter dalla Grisi, e il duetto fra lei e la Carradori, che segue subito dopo, rinnovarono il primiero entusiasmo, e sì il pubblico non fu contento finché al termine dello spettacolo maestro e cantanti non si presentarono per ben cinque o sei volte in sul proscenio giacché un altro gran pregio di tal musica è pur questo d'aver collocato ogni attore al suo posto, e d'aver tratto da lui tutto il possibil profitto. Lo spettacolo è inoltre posto in iscena con tale magnificenza, che mai non vedemmo l'eguale; il pittore si fece molto onore nella scena delle tombe; il perché d'altro non possiamo dolerci se non che tanta dolcezza sia sentita un po' troppo veramente nel fondo. Torneremo di proposito su questo lieto argomento. T.L.[7]

E sarebbe sciocco voler ridurre l'evento ad un successo episodico poiché l'interesse cresce moltissimo, e l'unico rammarico del giornale (e certamente dell'impresa e del teatro tutto) è dato dal modesto numero di repliche ancora a disposizione:

L'entusiasmo destato dalla prima rappresentazione della bell'opera del maestro Bellini, lungi dall'essersi mai raffreddato andò anzi ogni sera maggiormente infiammandosi, e nuove e non avvertite bellezze furon quindi notate anche a que' luoghi che avevano fatto dapprima più leggiera impressione. Eguale se non crescente è ogni sera l'attenzione con cui il pubblico beve con avido orecchio le soavi armonie, incalzato come dall'amaro pensiero che sì compiuta dolcezza gli si consente ancora per poco. Il teatro è sempre pieno, affollato di gente dall'alzare al calar della tela, non altrimenti che ad una prima rappresentazione; e s'è vero che il prezzo debb'esser la giusta misura dei valori, ben si può dire che quel delle logge rappresenti degnamente il valore del diletto che si riceve dall'opera. […] L'opera del maestro Bellini ridonda di sovrane bellezze; ogni nota è animata dal divino soffio dell'estro, e condotta con quella filosofia, e quel fine criterio, senza i quali non si dà vera bellezza nelle arti.[8]

E la garanzia più schietta e sicura del successo è data dalla serie di riprese nelle stagioni successive: la prima due anni più tardi, complessivamente quattro allestimenti nell'arco di un decennio. Stride con questo clamoroso interesse l'oblio al quale sarà poi sottoposto un lavoro di grande pregio ma poco al passo con le novità degli entranti anni verdiani.

[7] «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 12 marzo 1830.
[8] Ivi, 17 marzo 1830.

I Capuleti e i Montecchi al Teatro La Fenice

Tragedia lirica in quattro parti [due atti] di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini; ordine dei personaggi: 1. Capellio 2. Giulietta 3. Romeo 4. Tebaldo 5. Lorenzo.

1829-1830 – *Stagione di carnevale*

11 marzo 1830 (6 recite).*

1. Gaetano Antoldi 2. Rosalbina Carradori Allan 3. Giuditta Grisi 4. Lorenzo Bonfigli 5. Rainieri Pocchini Cavalieri – M° e dir. dell'opera, e capo orchestra: Pietro Tonassi; m° coro: Luigi Carcano: pitt. scene: Giovanni Gianni; cost.: Pietro Guariglia e Calussi.

* col ballo eroico C*hiara di Rosemberg*, alternato al ballo storico *Ines de Castro*, cor.: Antonio Cortesi.

1831-1832 – *Stagione di carnevale-quaresima*

14 febbraio 1832 (12 recite).**

1. Natale Costantini 2. Rosalbina Carradori Allan (Anna Del Serre) 3. Giuditta Grisi 4. Domenico Reina 5. Rainieri Pocchini Cavalieri – I vl. e dir.: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; pitt. scene: Francesco Bagnara.

** con il gran ballo eroico *Gabriella di Vergy*, alternato a *La vendetta d'Achille*, cor..: Ferdinando Gioja.

1834-1835 – *Stagione di carnevale-quaresima*

28 gennaio 1835 (15 recite).***

1. Nicolò Fontana 2. Enrichetta Méric-Lalande 3. Giuditta Grisi 4. Domenico Donzelli 5. Lorenzo Lucantoni – I vl. e dir.: Gaetano Mares; m° coro e cemb.: Luigi Carcano; pitt. scene: Francesco Bagnara; cost. Giovanni Guidetti.

*** col ballo tragico *Oreste*, alternato al ballo eroico *L'ultimo giorno di Missolungi*, coreogr: Antonio Cortesi; nelle recite del 14, 15 e 17 febbraio il finale di Bellini fu sostituito da quello di Vaccai, secondo la prassi inaugurata da Maria Malibran a Bologna nel 1832.

1839-1840 – *Stagione di carnevale-quaresima*

25 gennaio 1840 (8 recite). ****

1. Giuseppe Rebussini 2. Emilia Boldrini 3. Amalia Schutz degli Oldosi 4. Francesco Pedrazzi 5. Vincenzo Gobbetti – I vl. e dir.: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; pitt. scene: Francesco Bortolotti e Luigi Martinelli; cost.: Luigi Perelli.

**** dopo il primo atto il ballo di mezzo carattere *I figli del conte Oliva*l, alternato al gran ballo serio *Adelaide regina de' Longobardi*, cor.: Emanuele Viotti; in tutte le recite il finale di Bellini fu sostituito da quello di Vaccai.

1972-1973 – *Stagione lirica*

6 maggio 1973 (6 recite).

1. Francesco Signor (Bruno Marangoni) 2. Katia Ricciarelli 3. Veriano Luchetti 4. Giorgio Merighi (Antonio Liviero) 5. Walter Monachesi (Renzo Scorsoni) – M° conc. e dir.: Piero Bellugi; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Sandro Sequi; scen. e cost.: Enrico Job; rev.: Claudio Abbado; nuovo allestimento.

1991 – *Opere*

23 aprile 1991 (6 recite).

1. Marcello Lippi 2. Katia Ricciarelli 3. Diana Montague 4. Dano Raffanti 5. Antonio Salvadori – M° conc.: Bruno Campanella; m° coro: Stefano Adabbo; reg., scen. e cost.: Pier Luigi Pizzi; all.: Royal Opera House, Covent Garden.

I Capuleti e i Montecchi al Teatro La Fenice di Venezia, 1991; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena, sopra (II.IV.3): Katia Ricciarelli (Giulietta), Diana Montague (Romeo); sotto (II.IV.4): Antonio Salvadori (Lorenzo), Marcello Lippi (Capellio), Katia Ricciarelli (Gulietta), Diana Montague (Romeo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Biografie

Omer Meir Wellber

Direttore. Nato nel 1981 nel Be'er Sheva, Israele, è oggi considerato uno dei più importanti talenti tra i giovani direttori d'orchestra. Negli anni passati ha debuttato con successo in numerose orchestre, tra le quali l'Orchestra RAI di Torino, la Israel Philharmonic e la Deutsche Symphonie-Orchester di Berlino. È inoltre direttore ospite stabile della Israeli Opera e della Semperoper Dresden. Dal 2009 è direttore musicale stabile della Raanana Symphonette Orchestra, fondata nel 1991 per aiutare l'integrazione degli ebrei immigrati in Israele. Tra il 2008 e il 2010 è stato assistente di Daniel Barenboim alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino e alla Scala di Milano. Dal 2010 al 2014 è stato direttore musicale al Palau de les Arts Reina Sofía di Valencia dove ha diretto concerti sinfonici e opere tra le quali *Evgenij Onegin* di Čajkovskij, *Boris Godunov* di Musorgskij, *La vida breve* e *El amor brujo* di Falla e *I due Foscari* di Verdi con Plácido Domingo. Nel giugno 2013, in occasione del bicentenario dell'Arena di Verona, ha diretto l'*Aida* all'Arena, con la messinscena della Fura dels Baus. Il suo debutto alla Semperoper di Dresda con *Daphne* di Strauss (2010) ha portato a una sempre più stretta collaborazione con l'Opernhaus e la Staatskapelle di Dresda: nel 2014 ha eseguito l'*Ariadne* di Strauss e una versione concertante del *Guntram*. Ha inoltre dato il via al ciclo Mozart/Da Ponte con *Così fan tutte* per la regia di Andreas Kriegenburg. Alle Wiener Festwochen ha preso parte a un progetto triennale in cui ha diretto la trilogia popolare verdiana: *Rigoletto* (2011), *La traviata* (2012) e *Il trovatore* (2013). Nel maggio 2014 ha partecipato al Glyndebourne Festival. Oltre agli incarichi alla Scala di Milano, al Teatro Massimo di Palermo e alla Staatsoper di Berlino, ha diretto numerosi concerti sinfonici con l'Orchestre de Paris, la Filarmonica della Scala, la NDR Radiophilharmonie di Hannover e la Radio-Sinfonieorchester di Francoforte. Nel 2013 ha ricevuto la carica di Ambasciatore dall'organizzazione non-profit Save a Child's Heart: l'organizzazione, che ha sede in Israele ed è attiva in tutto il mondo, si occupa della chirurgia cardiaca praticata ai bambini dei paesi in via di sviluppo e della formazione di medici e infermieri in questo settore.

Arnaud Bernard

Regista. Inizia giovanissimo a studiare violino. A diciassette anni entra al Conservatoire National de Strasbourg, dove completa gli studi musicali aggiungendo al violino l'orchestra. Nel 1988 diventa assistente del regista Nicolas Joël e ha l'occasione di collaborare con Jean-Claude Auvray in Francia e in Germania. L'anno successivo diventa direttore di scena al Théâtre du Capitole di Tolosa, dove lavora anche come assistente alla regia, girando per palcoscenici francesi e internazionali come Covent Garden, Metropolitan, Scala, Opéra Bastille, Teatro Colón di Buenos Aires. Dal 1993 mette in scena più di trenta riprese di produzioni di Joël, tra cui *Roméo et Juliette* al Covent Garden e *Lucia di Lammermoor* al Metropolitan. Nel 1996, all'età di ventinove anni, debutta nel-

la regia con *Falstaff* per il Festival dei Due Mondi, seguito poi dal *Trovatore* e da una nuova produzione del *Barbiere di Siviglia* al Théâtre du Capitole di Tolosa. Nel 1999 firma il *Roméo et Juliette* di Gounod per la Lyric Opera di Chicago (con Roberto Alagna e Angela Gheorghiu). Seguono: *L'elisir d'amore* a Tolosa (per il debutto di Marcelo Álvarez nel ruolo di Nemorino); *Les huguenots* di Meyerbeer e *Werther* per il Festival di Martina Franca; *Lakmé* per il Massimo di Palermo; *Die lustigen Weiber von Windsor* a Nantes e Angers; *Luisa Miller* per la Nationale Reisopera nei Paesi Bassi e alla Fenice di Venezia, per la quale mette in scena anche *Le roi de Lahore*; *Rigoletto* a Losanna, Marsiglia, Nantes e Verona; *La traviata* a Praga; un nuovo allestimento di *Falstaff* al San Carlo di Napoli per l'apertura della stagione 2006; *Cavalleria rusticana* a St. Gallen e ad Ancona; *Carmen* a Helsinki in coproduzione con Losanna e Tokyo e poi a Bilbao e San Pietroburgo; *Die Zauberflöte* e *Thaïs* ad Atene; *La juive* a San Pietroburgo; *Madama Butterfly* ad Ancona; *Tosca* all'Opera di Roma. Ha iniziato la stagione 2014-2015 con *La traviata* a Seoul, *Manon* a Losanna, *Falstaff* a Budapest e *Roméo et Juliette* a Mosca.

Alessandro Camera

Scenografo. Finiti gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, deve la sua formazione professionale e artistica alle collaborazioni con Luciano Damiani e William Orlandi. Per la prosa firma, tra i molti spettacoli, *Scene da un matrimonio* di Bergman, *Macbeth* di Shakespeare, *Danza di morte* di Strindberg e *Il malato immaginario* di Molière, tutte regie di Gabriele. Lavia. E ancora *Madame Bovary* da Flaubert e *Maria Stuarda* di Schiller, diretti da Giancarlo Sepe. Cura inoltre le scene di musical come *Flashdance*, *Cabaret* e *Sweet Charity*. In campo lirico si occupa di *Nabucco, Aida e Rigoletto* e del *Trittico* di Puccini (Massimo di Palermo), *Luisa Miller* di Verdi e *Le roi de Lahore* di Massenet (Teatro La Fenice), *Rigoletto* e *Manon* (Opéra de Lausanne), *La traviata* (Opera di Praga), *Falstaff* e *Rigoletto* (San Carlo di Napoli), *Carmen* di Bizet (Opera Nazionale Finlandese di Helsinki). Intensa, come si è visto, la collaborazione con Lavia, con il quale recentemente firma anche *I pilastri della società*, *Tutto per bene* e *Sei personaggi in cerca d'autore* (Teatro Argentina di Roma) e, sul versante musicale, *Attila* (Scala di Milano), *Don Giovanni* (San Francisco Opera), *Giovanna d'Arco* (Festival Verdi di Parma), *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte* (Suntory Hall di Tokyo), *Salome* (Comunale di Bologna), *I masnadieri* (San Carlo di Napoli e Fenice di Venezia). Nel 2007 vince il Premio Gassman come miglior scenografo e nel 2012 il riconoscimento «Le maschere del teatro» per *Tutto per bene*.

Carla Ricotti

Costumista. Sin dal 1996, anno in cui debutta come scenografa e costumista al Piccolo Teatro di Milano con *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry, regia di Stefano De Luca, ha realizzato spettacoli di prosa con molti registi tra i quali Guido De Monticelli, Angelo Longoni, Giulio Bosetti, Maurizio Scaparro, Leo Muscato. Nel 1996 debutta nella lirica creando costumi per numerosi teatri europei con registi quali Francesco Micheli, Giulio Ciabatti, Elisabetta Marini. Dal 2001 stabilisce una assidua collaborazione con il regista Arnaud Bernard per diversi allestimenti fra cui *Le roi de Lahore* alla Fenice di Venezia, *La traviata* all'Opera di Praga, *Falstaff* al San Carlo di Napoli, *Carmen* all'Opera Nazionale Finlandese di Helsinki, *La bohème* al Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo, che nel 2011 le vale la *nomination* al Golden Mask come miglior *costume-designer* dell'anno. A partire dal 2012 inizia un sodalizio con Renato Zanella presso l'Opera Nazionale Ellenica di Atene realizzando i costumi di *Faust* e dei *Vespri siciliani*. Nel 2011 collabora con la Compagnia della Rancia firmando scene e costumi del musical *Happy Days,* con la regia di Saverio Marconi. Successivamente si occupa della *Bohème* presso il Teatro Municipal di São Paulo in

Brasile, della *Traviata* presso la Korea National Opera di Seoul e di *Manon* all'Opéra de Lausanne, sempre per la regia di Arnaud Bernard. Insegna scenografia e storia del costume al corso di regia presso la Scuola del Teatro Musicale al Teatro Piccolo Coccia di Novara. Dal 2005 è docente presso l'Accademia di Belle Arti di Brera dove insegna design dell'accessorio per il costume.

RUBÉN AMORETTI
Basso, interprete del ruolo di Capellio. Nato a Burgos, si avvicina alla musica interpretando il repertorio spagnolo e latino-americano in diverse formazioni e gruppi musicali. Si trasferisce in Svizzera per studiare con Dennis Hall e Nicolai Gedda. Si perfeziona poi con Carlos Montané presso l'Università dell'Indiana, in USA, dove debutta in *Pagliacci*. Dopo gli Stati Uniti si esibisce in altre platee internazionali (Zurigo, Vienna, Ginevra, Palm Beach, Toulouse, Parigi, Madrid, Mosca, Praga, Palermo, Montpellier) spesso a fianco di colleghi come Cecilia Bartoli, José Carreras, Alfredo Kraus, Roberto Alagna, Daniela Dessì, Juan Diego Flórez, Ramón Vargas, Juan Pons. Collabora con direttori quali Nikolaus Harnoncourt, Nello Santi, Bruno Bartoletti, Marcello Viotti, Evelino Pidò. Nella sua carriera interpreta più di cinquanta ruoli, spaziando da Mozart a opere più moderne e mantenendo una predilezione per Verdi e il teatro francese. Tra i titoli cui lavora si citano *Il barbiere di Siviglia, La damnation de Faust, Rigoletto, Aida, Don Giovanni, Faust, Don Quichotte, I masnadieri, Don Carlo, La bohème, Don Pasquale, Mefistofele, La Gioconda*. Nel corso della sua carriera ha ottenuto diversi premi e riconoscimenti in concorsi canori internazionali come Logroño, Pamplona, Bloomington, Palermo, Bilbao.

JESSICA PRATT
Soprano, interprete del ruolo di Giulietta. Nativa di Bristol ma cresciuta in Australia, dove inizia a suonare la tromba prima di dedicarsi al canto, nel 2005 ottiene una borsa di studio per perfezionarsi con Gianluigi Gelmetti presso il Teatro dell'Opera di Roma, e successivamente un'altra presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia che le consente di studiare con Renata Scotto. Attualmente risiede in Italia e studia con Lella Cuberli. Nel 2007 debutta a Santa Cecilia sotto la direzione di Vladimir Ashkenazy e nel gennaio del 2008 ottiene una nuova borsa di studio come artista stabile presso la Wiener Staatsoper, dove successivamente lavora sotto la guida di Christian Thielemann. A seguire è chiamata al Teatro Comunale di Bologna come Lucia in *Lucia di Lammermoor*, ruolo che canterà successivamente a Zurigo, Firenze, Genova, Napoli, Tel Aviv, alla Deutsche Oper di Berlino, alla Scala, ad Amsterdam e alla Fenice. Nell'annata 2009-2010 canta *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* alla Scala e *La juive* a Tel Aviv. È quindi Armida a Garsington e Gilda in *Rigoletto* alle Terme di Caracalla. Nella stagione 2010-2011 si cimenta con Juliette in *Roméo et Juliette* a Salerno, la Regina della notte nella *Zauberflöte* al Covent Garden, Adelaide in *Adelaide di Borgogna* al Rossini Opera Festival ed Elvira nei *Puritani* a Salerno. Nel 2011-2012 veste i panni di Cunegonde in *Candide* all'Opera di Roma e canta nel Concerto di Capodanno della Fenice. Tra le altre interpretazioni recenti si ricordano Amira in *Ciro in Babilonia* al Caramoor Festival e al Rossini Opera Festival, Violetta nella *Traviata* a Melbourne, Matilde in *Guillaume Tell* a Lima, Gilda in *Rigoletto* a Parma e Siviglia e Cleopatra in *Giulio Cesare* al Regio di Torino. Alla Fenice è stata Lucia in *Lucia di Lammermoor*, Amina nella *Sonnambula*, Inès nell'*Africaine* e Donna Anna in *Don Giovanni*.

MIHAELA MARCU
Soprano, interprete del ruolo di Giulietta. Nata a Timișoara, in Romania, dopo il Liceo Musicale frequenta il Conservatorio della sua città, dove si diploma con il massimo dei voti prose-

guendo poi gli studi con i Corsi Biennali di Perfezionamento. Inizia giovanissima le prime esperienze in palcoscenico con il coro dell'Opera di Timişoara e concerti da solista, proseguendo la sua formazione artistica con le masterclass di Corneliu Murgu, Sylvia Sass e Raina Kabaivanska, e continuando poi a perfezionandosi con Alida Ferrarini. Nel 2007 ottiene una borsa di studio dal CEE Musiktheater di Vienna, che le consente di approfondire la preparazione di Fiordiligi in *Così fan tutte*. Nel 2009 diventa solista dell'Opera Nationalǎ di Timişoara. In tale veste ha affrontato i personaggi di Mimì nella *Bohème*, Micaëla in *Carmen*, la Contessa nelle *Nozze di Figaro*, Hanna Glawary nella *Vedova allegra* e Rosalinde nel *Pipistrello*. Con questi ultimi due ruoli è stata ospitata in Olanda e in Belgio. La stagione 2010-2011 l'ha vista debuttare nei ruoli di Musetta nella *Bohème* e di Lauretta in *Gianni Schicchi*. Il più importante impegno di rilievo è la caratterizzazione di Violetta nella *Traviata*. Continua l'attività concertistica in Italia, Belgio, Olanda, Germania, Austria (dove si è esibita anche alla Wiener Staatsoper). Più recentemente debutta come Medora nel *Corsaro* e come Vitellia nella *Clemenza di Tito* a Trieste, sotto la guida di Gianluigi Gelmetti. La stagione scorsa canta Musetta nella *Bohème* a São Paulo e Giulietta nei *Capuleti e Montecchi* al Teatro Filarmonico di Verona con grande successo personale, che la porta alla Royal Opera House di Muscat (Oman). Sempre a Verona si esibisce poi nel ruolo di Hanna Glawary nella *Vedova allegra* e in giugno debutta in Francia con Violetta nella *Traviata* a Marsiglia.

Sonia Ganassi

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Romeo. Dopo aver compiuto gli studi si afferma rapidamente venendo invitata in teatri di prestigio internazionale come il Metropolitan di New York, la Royal Opera House Covent Garden di Londra, la Scala di Milano, il Teatro Real di Madrid, il Liceu di Barcellona e la Bayerische Staatsoper, dove collabora con direttori quali Riccardo Chailly, Riccardo Muti, Myung-Whun Chung, Daniele Gatti, Antonio Pappano, Daniel Barenboim. Nel 1999 i critici musicali italiani le assegnano il Premio Abbiati. Tra i ruoli interpretati si ricordano: Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, Angelina nella *Cenerentola*, Ermione in *Elisabetta regina d'Inghilterra*, Romeo nei *Capuleti e Montecchi*, Adalgisa in *Norma*, Leonora nella *Favorita*, Zaide in *Dom Sébastien*, Jane Seymour in *Anna Bolena*, Elisabetta in *Maria Stuarda*, Idamante in *Idomeneo*, Donna Elvira in *Don Giovanni*, Eboli in *Don Carlo*, Charlotte in *Werther*, Carmen, Marguerite nella *Damnation de Faust*, Fenena in *Nabucco*, Amneris in *Aida*, Isoletta nella *Straniera*, Cuniza in *Oberto conte di San Bonifacio*. All'impegno operistico alterna un'intensa attività concertistica. Tra le sue interpretazioni si ricordano lo *Stabat Mater* di Rossini al Concertgebouw di Amsterdam e all'Avery Fisher Hall di New York, il *Requiem* di Verdi presso la Philharmonie di Berlino e il Teatro alla Scala diretta da Daniel Barenboim, presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diretta da Antonio Pappano, al Teatro di San Carlo di Napoli diretta da Riccardo Muti e a Parma diretta da Yuri Temirkanov. Tra i suoi impegni recenti troviamo *Roberto Devereux* a Madrid, *Oedipus Rex* a Parigi con Daniele Gatti e *Norma* a Lione e Parigi.

Paola Gardina

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Romeo. Dopo il diploma al Conservatorio di Rovigo partecipa ad alcune stagioni liriche dei teatri di Rovigo, Ferrara, Bologna, Cremona e Cagliari per esecuzioni di musica contemporanea. Perfeziona la sua tecnica vocale a Venezia con Sherman Lowe. Vince i concorsi internazionali Toti Dal Monte 2003 per *La Cenerentola* (Tisbe) e As.Li.Co. 2005 per *Le nozze di Figaro* (Cherubino). Da qui parte la sua carriera professionale, che la vede impe-

gnata nei seguenti allestimenti: *Faust* (Siebel) di Gounod al Ravenna Festival; *I Capuleti e i Montecchi* (Romeo) a Piacenza, Como, Brescia, Ravenna e Lucca con l'Orchestra Cherubini; *Manon Lescaut* (il musico) al Regio di Torino. E ancora, tra gli altri, *Cavalleria rusticana* (Lola) al Carlo Felice di Genova; *Maria Stuarda* a Lione, Parigi e alla Scala; *Il turco in Italia* (Zaida) al Theater an der Wien di Vienna; *Die lustige Witwe*, *Věc Makropulos* e *Il viaggio a Reims* alla Scala; *La Cenerentola* (Tisbe) a Nizza e alla Bayerische Staatsoper di Monaco; *I due Figaro* al Festival di Salisburgo, al Teatro Real di Madrid e al Teatro Colón di Buenos Aires; *L'occasione fa il ladro* (Ernestina) alla Fenice; *Così fan tutte* (Dorabella) a Cagliari, Bordeaux, Madrid, Bruxelles e alle Wiener Festwochen; *Lucio Silla* (Cecilio) a Bordeaux; *La scala di seta* (Lucilla) alla Fenice; *Les troyens* (Ascagne) alla Scala diretta da Pappano con la regia di McVicar. Ha lavorato con direttori quali Riccardo Muti, Claudio Abbado, Peter Maag, Jeffrey Tate, Eliahu Inbal, Bruno Bartoletti, Patrick Fournillier, e con registi come Micha van Hoecke, Cristina Muti Mazzavillani, Jean Reno, Pier Luigi Pizzi e Luca Ronconi.

SHALVA MUKERIA

Tenore, interprete del ruolo di Tebaldo. Nato in Georgia, ha iniziato lo studio del clarinetto presso il Conservatorio di Tbilisi. Dopo il diploma, studia canto al Conservatorio di Odessa, dove si diploma nel 1993. Il suo timbro di tenore lirico, di qualità tipicamente italiana, gli fa ottenere il Primo Premio al Concorso Internazionale di Canto in Praga e Tbilisi, con un successivo ingaggio nel 1996 con l'Opera di Odessa, dove ha debuttato come Nemorino nell'*Elisir d'amore*. Tra le sue interpretazioni si ricordano Rodolfo nella *Bohème* e Alfredo nella *Traviata* con l'Opera Nazionale Ucraina. Nel 2005 diviene membro della Wiener Staatsoper, dove debutta nel *Rosenkavalier*. Nel 2007 è il duca di Mantova a Bilbao, al Festival di Santander e a Tokyo. Seguono *Rigoletto* e *La sonnambula* a Salerno con la direzione di Daniel Oren, oltre a numerosi concerti con i Solisti Veneti, il Concertgebouw di Amsterdam, l'Orquesta de Castilla y León. Tra i suoi ultimi impegni si citano *Maria Stuarda* al Massimo di Palermo, *Zaira* di Bellini (Corasmino) al Festival de Montpellier, *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*, *La traviata* e *La sonnambula* (Elvino) alla Fenice, *Anna Bolena* (Percy) con la regia di Graham Vick al Maggio Musicale Fiorentino, *Don Pasquale* (Ernesto) alla Scala, due concerti verdiani diretti da Myung-Whun Chung in Giappone con la Fenice.

FRANCESCO MARSIGLIA

Tenore, interprete del ruolo di Tebaldo. Napoletano, si diploma in canto al Conservatorio di Salerno. Tra le sue interpretazioni più apprezzate si colloca quella di Cassio in *Otello* al Palazzo Ducale di Venezia. Altri personaggi impersonati recentemente sono Prunier nella *Rondine* a Lucca e Modena e Beppe in *Pagliacci* al Petruzzelli di Bari. È poi anche Belmonte nel *Ratto dal serraglio* all'Olimpico di Vicenza; Don Ottavio in *Don Giovanni* al Festival Mozart di Torino, Teatro Sociale di Rovigo, Fortezza Priamar di Savona e Regio di Torino, dove ritorna come conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*; Tebaldo nei *Capuleti e Montecchi* alla Royal Opera di Muscat. Per il San Carlo di Napoli incarna Clistene nell'*Olimpiade*, Beppe in *Pagliacci*; al Comunale di Firenze è di nuovo Almaviva nel *Barbiere*, interpretato anche a Ravenna, Bergamo, Savona, Lucca, Rovigo, Jesi, Fermo, Bari. Diretto da Riccardo Muti canta in *Iphigénie en Aulide* all'Opera di Roma. Al Vittorio Emanuele di Messina è Camille de Rosillon nella *Lustige Witwe* e Nemorino nell'*Elisir d'amore*. Ancora, interpreta Fenton in *Falstaff* al Verdi di Salerno e al Marrucino di Chieti e il duca di Mantova in *Rigoletto* all'Opera Giocosa di Savona. A Toulon è Ernesto in *Don Pasquale* e Prunier nella *Rondine*; a Palm Beach è Don Ottavio in *Don Giovanni*.

LUCA DALL'AMICO

Basso, interprete del ruolo di Lorenzo. Vicentino, si diploma in trombone, organo e composizione organistica presso il Conservatorio della sua città. Prosegue gli studi in canto lirico perfezionandosi sotto la guida di Sherman Lowe e Roberto Scandiuzzi. È scelto da Riccardo Muti per il ruolo di Agamemnon in *Iphigénie en Aulide* all'Opera di Roma. Segue il debutto scaligero in *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti, e successivamente *Il viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival, *Il barbiere di Siviglia, Death in Venice* di Britten, *Die Zauberflöte* e *Roméo et Juliette* alla Fenice, *Tosca, Saul, La forza del destino* e *Macbeth* allo Sferisterio di Macerata. Tra i direttori con cui ha collaborato si distinguono, oltre al citato Muti, Bruno Bartoletti, Corrado Rovaris, Gianluigi Gelmetti. Tra i registi con i quali ha lavorato si annoverano Pier Luigi Pizzi, Franco Zeffirelli, Robert Carsen e Yannis Kokkos. L'estate 2011 lo ha portato a Caracalla dove ha interpretato *Aida*; in seguito è stato nel cast del *Macbeth* con la regia di Peter Stein all'Opera di Roma. Sempre nella capitale ha cantato nei *Due Foscari,* diretto ancora da Muti, che lo ha chiamato anche per il *Nabucco* di Salisburgo. È stato impegnato in *Don Carlo* alla Scala di Milano, nelle *Nozze di Figaro* e nei *Pêcheurs de perles* al Regio di Parma.

Marco Paladin
direttore musicale di palcoscenico e coordinatore dei complessi artistici

Joyce Fieldsend ◊
maestro di sala

Maria Parmina Giallombardo ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Paolo Polon ◊
maestro alle luci

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi
Roberto Baraldi Δ
Fulvio Furlanut
Nicholas Myall
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Xhoan Shkreli
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi
Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen
Valentina Danelon ◊

Viole
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Margherita Fanton
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Alberto Belli ◊

Violoncelli
Alessandro Zanardi •
Andrea Favalessa • ◊
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Enrico Ferri ◊

Contrabbassi
Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino
Franco Massaglia

Flauti
Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi
Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese
Renato Nason

Clarinetti
Vincenzo Paci •
Simone Simonelli •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Fagotti
Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin

Controfagotto
Fabio Grandesso

Corni
Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe
Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Fabio Codeluppi • ◊
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni
Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi
Athos Castellan
Claudio Magnanini

Basso tuba
Alessandro Ballarin

Timpani
Dimitri Fiorin •
Antonio Ceravolo • ◊

Percussioni
Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Alberto Lionetti ◊
Cristiano Torresan ◊
Marica Veronese ◊

Pianoforte
Carlo Rebeschini •

Arpa
Alessia Luise • ◊

Δ primo violino di spalla
• prime parti
◊ a termine

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Coro del Teatro La Fenice

Soprani	*Alti*	*Tenori*	*Bassi*
Nicoletta Andeliero	Valeria Arrivo	Domenico Altobelli	Giuseppe Accolla
Cristina Baston	Claudia Clarich	Ferruccio Basei	Carlo Agostini
Lorena Belli	Marta Codognola	Cosimo D'Adamo	Giampaolo Baldin
Anna Maria Braconi	Simona Forni	Dionigi D'Ostuni	Julio Cesar Bertollo
Lucia Braga	Elisabetta Gianese	Enrico Masiero	Antonio Casagrande
Caterina Casale	Manuela Marchetto	Carlo Mattiazzo	Antonio S. Dovigo
Mercedes Cerrato	Eleonora Marzaro	Stefano Meggiolaro	Salvatore Giacalone
Emanuela Conti	Misuzu Ozawa	Roberto Menegazzo	Umberto Imbrenda
Chiara Dal Bo'	Gabriella Pellos	Dario Meneghetti	Massimiliano Liva
Milena Ermacora	Francesca Poropat	Ciro Passilongo	Gionata Marton
Alessandra Giudici	Orietta Posocco	Marco Rumori	Nicola Nalesso
Susanna Grossi	Nausica Rossi	Bo Schunnesson	Emanuele Pedrini
Michiko Hayashi	Paola Rossi	Salvatore Scribano	Mauro Rui
Maria Antonietta Lago	Alessandra Vavasori ◊	Massimo Squizzato	Roberto Spanò
Anna Malvasio		Paolo Ventura	Franco Zanette
Loriana Marin		Bernardino Zanetti	Enzo Borghetti ◊
Antonella Meridda		Salvatore De Benedetto ◊	Emiliano Esposito ◊
Alessia Pavan		Giovanni Deriu ◊	
Lucia Raicevich		Eugenio Masino ◊	
Andrea Lia Rigotti			
Ester Salaro			
Elisa Savino			
Sabrina Mazzamuto ◊			

◊ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

Sovrintendenza

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

Direzioni operative

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Lucio Gaiani
responsabile ufficio gestione del personale

Alessandro Fantini
controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore

Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Alessia Libettoni ◊
Jacopo Longato ◊

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile

Elisabetta Gardin ◊
Andrea Pitteri ◊
Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO

Marina Dorigo

Franco Rossi
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile

Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Lorenza Bortoluzzi
Dino Calzavara
Anna Trabuio
Nicolò De Fanti ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile e RSPP

*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◊

◊ a termine
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

Direzione artistica

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Lucas Christ ◊

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Tiziana Paggiaro

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin
altro direttore di scena e palcoscenico

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani ◊

Area tecnica

◊ a termine

Macchinisti, falegnameria, magazzini

Massimiliano Ballarini
capo reparto
Andrea Muzzati
vice capo reparto
Roberto Rizzo
vice capo reparto
Mario Visentin
vice capo reparto
Paolo De Marchi
responsabile falegnameria
Michele Arzenton
Pierluca Conchetto
Roberto Cordella
Antonio Covatta
*nnp**
Dario De Bernardin
Roberto Gallo
Michele Gasparini
Roberto Mazzon
Carlo Melchiori
Francesco Nascimben
Francesco Padovan
Claudio Rosan
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Massimo Senis
Luciano Tegon
Andrea Zane
Mario Bazzellato ◊
Vitaliano Bonicelli ◊
Franco Contini ◊
Alberto Deppieri ◊
Cristiano Gasparini ◊
Sara Martinelli ◊
Stefano Neri ◊
Giovanni Pancino ◊
Paolo Scarabel ◊
Stefano Valandro ◊

Elettricisti

Vilmo Furian
capo reparto
Fabio Barettin
vice capo reparto
Costantino Pederoda
vice capo reparto
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Marco Covelli
Federico Geatti
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Marino Perini
*nnp**
Alberto Petrovich
*nnp**
Luca Seno
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Alessandro Diomede ◊
Michele Voltan ◊

Audiovisivi

Alessandro Ballarin
capo reparto
Michele Benetello
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Tullio Tombolani
Marco Zen
Luca Giordano ◊

Attrezzeria

Roberto Fiori
capo reparto
Sara Valentina Bresciani
vice capo reparto
Salvatore De Vero
Vittorio Garbin
Romeo Gava
Dario Piovan
Paola Ganeo ◊
Roberto Pirrò ◊

Interventi scenografici

Marcello Valonta
Giorgio Mascia ◊

Sartoria e vestizione

Carlos Tieppo ◊
capo reparto
Emma Bevilacqua
vice capo reparto
Bernadette Baudhuin
Valeria Boscolo
Luigina Monaldini
Silvana Dabalà ◊
Luisella Isicato ◊
Stefania Mercanzin ◊
Paola Milani
addetta calzoleria

◊ a termine
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

DOPPIA INAUGURAZIONE

Teatro La Fenice
22 / 25 / 30 novembre
2 / 4 / 6 dicembre 2014

Simon Boccanegra

musica di **Giuseppe Verdi**
versione definitiva 1881

personaggi e interpreti principali
Simon Boccanegra Simone Piazzola
Maria Boccanegra Maria Agresta
Jacopo Fiesco Giacomo Prestia
Gabriele Adorno Francesco Meli
Paolo Albiani Julian Kim

maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung
regia e scene **Andrea De Rosa**
costumi **Alessandro Lai**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
23 / 27 / 29 novembre
5 / 7 dicembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**
versione 1854

personaggi e interpreti principali
Violetta Valéry Francesca Dotto
Alfredo Germont Leonardo Cortellazzi
Giorgio Germont Marco Caria

maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz
regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**
coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice
100ª replica dell'allestimento che il 12 novembre 2004 inaugurò la Fenice ricostruita

Teatro La Fenice
14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 20 gennaio 2015

I Capuleti e i Montecchi

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali
Giulietta Jessica Pratt / Mihaela Marcu
Romeo Sonia Ganassi / Paola Gardina
Tebaldo Shalva Mukeria / Francesco Marsiglia

maestro concertatore e direttore
Omer Meir Wellber
regia **Arnaud Bernard**
scene **Alessandro Camera**
costumi **Carla Ricotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Arena di Verona e Opera Nazionale Ellenica

Teatro Malibran
23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2015

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali
Gaudenzio Omar Montanari
Sofia Irina Dubrovskaya
Bruschino padre Filippo Fontana
Florville Francisco Brito

maestro concertatore e direttore
Francesco Ommassini

regia **Bepi Morassi**
scene, costumi e luci **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice
30 gennaio
1 / 7 / 12 / 19 febbraio 2015

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali
Adina Mihaela Marcu
Nemorino Giorgio Misseri
Belcore Alessandro Luongo
Il dottor Dulcamara Carlo Lepore

maestro concertatore e direttore
Omer Meir Wellber
regia **Bepi Morassi**
scene e costumi **Gianmaurizio Fercioni**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
8 / 14 / 18 / 20 / 22 febbraio 2015

Don Pasquale

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali
Don Pasquale Roberto Scandiuzzi
Il dottor Malatesta Davide Luciano
Ernesto Alessandro Scotto Di Luzio
Norina Barbara Bargnesi

maestro concertatore e direttore
Omer Meir Wellber
regia **Italo Nunziata**
scene e costumi **Pasquale Grossi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

PROGETTO EXPO TRAVIATA

13 febbraio - 4 ottobre 2015

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**
versione 1854
regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**
coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
13 / 15 / 17 / 21 febbraio
21 / 25 / 27 / 29 marzo 2015
maestro concertatore e direttore
Omer Meir Wellber

Teatro La Fenice
24 / 26 aprile
3 / 7 / 9 / 21 / 23 / 29 maggio
4 / 7 / 9 / 13 giugno 2015
maestro concertatore e direttore
Gaetano d'Espinosa / Francesco Ivan Ciampa

Teatro La Fenice
25 / 28 / 30 agosto
1 / 3 / 10 / 15 / 18 / 23 / 27 / 29 settembre - 1 / 4 ottobre 2015
maestro concertatore e direttore
Riccardo Frizza

Teatro La Fenice
20 / 22 / 24 / 26 / 28 marzo 2015

Alceste

musica di Christoph Willibald Gluck

versione originale in italiano, Vienna 1767

personaggi e interpreti principali

Alceste Carmela Remigio
Evandro Giorgio Misseri
Ismene Zuzana Marková

maestro concertatore e direttore
Guillaume Tourniaire

regia, scene e costumi Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con il Centre de Musique Baroque de Versailles
e la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino
nel tricentenario della nascita di Christoph Willibald Gluck (1714)

Teatro La Fenice
8 / 10 / 22 / 26 / 28 / 31 maggio 2015

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Svetlana Kasyan
Suzuki Manuela Custer
Pinkerton Vincenzo Costanzo
Sharpless Luca Grassi

maestro concertatore e direttore
Jader Bignamini

regia Àlex Rigola

scene e costumi Mariko Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale nel 2013 della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia

Teatro La Fenice
20 / 24 / 27 / 30 maggio
3 / 6 giugno 2015

Norma

musica di Vincenzo Bellini

personaggi e interpreti principali

Pollione Gregory Kunde
Oroveso Dmitry Beloselskiy
Norma Anna Pirozzi / Maria Billeri
Adalgisa Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore
Gaetano d'Espinosa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale della 56. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia

Teatro Malibran
24 / 26 / 28 giugno 2015
2 / 4 luglio 2015

La scala di seta

musica di Gioachino Rossini

personaggi e interpreti principali

Giulia Irina Dubrovskaya
Dorvil Giorgio Misseri
Germano Omar Montanari

maestro concertatore e direttore
Francesco Pasqualetti

regia Bepi Morassi

scene, costumi e luci Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
produzione Atelier della Fenice al Teatro Malibran
nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice
25 / 27 / 30 giugno 2015
3 / 5 luglio 2015

Juditha triumphans

musica di Antonio Vivaldi

personaggi e interpreti principali

Juditha Manuela Custer
Vagaus Paola Gardina
Holofernes Teresa Iervolino
Abra Giulia Semenzato

maestro concertatore e direttore
Alessandro De Marchi

regia Elena Barbalich

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice
15 / 16 / 17 luglio 2015

Hamburg Ballett - John Neumeier

Terza sinfonia di Gustav Mahler

coreografia di John Neumeier

musica di Gustav Mahler

interpreti primi ballerini, solisti e corpo di ballo dell'Hamburg Ballett - John Neumeier

allestimento Hamburg Ballett
nei quarant'anni della prima assoluta amburghese e della prima italiana in Piazza San Marco
nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice
22 / 23 luglio 2015

Gala internazionale di danza

Giovani talenti diplomati presso le migliori accademie internazionali

quarta edizione

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice
29 agosto
2 / 4 / 13 / 16 / 20 / 22 / 25 settembre
2 ottobre 2015

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

maestro concertatore e direttore
Riccardo Frizza
regia **Serena Sinigaglia**
scene **Maria Spazzi**
costumi **Federica Ponissi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
9 / 17 / 19 / 24 / 26 settembre 2015

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali
Tobia Mill Omar Montanari
Fanni Marina Bucciarelli
Edoardo Milfort Giorgio Misseri

maestro concertatore e direttore
Lorenzo Viotti
regia **Enzo Dara**
scene, costumi e luci **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
produzione Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro Malibran
6 / 8 / 10 / 11 / 13 ottobre 2015

Dittico

Il diario di uno scomparso
(Zápisník zmizelého)
musica di **Leoš Janáček**

personaggi e interpreti principali
Janek Leonardo Cortellazzi

pianoforte **Claudio Marino Moretti**
Coro del Teatro La Fenice

La voce umana
(La voix humaine)
musica di **Francis Poulenc**

personaggi e interpreti
Una donna Ángeles Blancas Gulín

maestro concertatore e direttore
Francesco Lanzillotta
Orchestra del Teatro La Fenice
regia **Gianmaria Aliverta**
scene **Massimo Checchetto**
costumi **Carlos Tieppo**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre 2015

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)
musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali
Sarastro Goran Jurić
Tamino Antonio Poli
Pamina Ekaterina Sadovnikova
Papageno Alex Esposito

maestro concertatore e direttore
Antonello Manacorda
regia **Damiano Michieletto**
scene **Paolo Fantin**
costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Stagione sinfonica 2014-2015

Teatro La Fenice
12 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
14 dicembre 2014 ore 17.00 turno U

direttore
Diego Matheuz

Dmitrij Šostakovič
Ouverture festiva in la maggiore op. 96

Concerto per violino e orchestra n. 1 in la minore op. 77
violino **Anna Tifu**

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
17 dicembre 2014 ore 20.00 solo per invito
18 dicembre 2014 ore 20.00 turno S

direttore
Marco Gemmani

Giovanni Gabrieli
Canzon per sonar a otto, primi toni

Alessandro Grandi
Messa concertata seconda a otto voci
prima esecuzione in tempi moderni

Cinque mottetti per la Messa del Santo Natale
prima esecuzione in tempi moderni

Giovanni Battista Grillo
Canzon in eco a otto

Francesco Cavalli
Canzon a otto a due cori

I Solisti della Cappella Marciana
in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice
19 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
20 dicembre 2014 ore 17.00 f.a.

direttore
Gabriele Ferro

Felix Mendelssohn Bartholdy
Salmo 42 per soprano, coro e orchestra op. 42
soprano **Monica Bacelli**

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice
31 gennaio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore
Alexandre Bloch

Gabriel Fauré
Pelléas et Mélisande, suite op. 80

Maurice Ravel
Le tombeau de Couperin, suite per orchestra

Igor Stravinskij
Pulcinella, suite per orchestra

Maurice Ravel
Ma mère l'Oye, suite per orchestra

Orchestra di Padova e del Veneto
progetto «Orchestre e teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro La Fenice
27 febbraio 2015 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2015 ore 17.00 turno U*

direttore
Diego Matheuz

Pēteris Vasks
Cantabile per archi

Francis Poulenc
Concerto per due pianoforti e orchestra in re minore FP 61
pianoforti
Anna Barutti, Massimo Somenzi

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice
** in collaborazione con gli Amici della Musica di Mestre*

Teatro Malibran
6 marzo 2015 ore 20.00 turno S
8 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore
Lorenzo Viotti

Wolfgang Amadeus Mozart
Die Entführung aus dem Serail KV 384: Ouverture

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385 *Haffner*

Samuel Barber
Adagio per archi op. 11a

Igor Stravinskij
Sinfonia in do

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
13 marzo 2015 ore 20.00 turno S
14 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore
Jonathan Webb

Federico Gardella
vincitore del Premio Una vita nella musica Nuove generazioni 2014

Metrica dell'istante
Nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice»
prima esecuzione assoluta

Benjamin Britten
Quatre chansons françaises per soprano e orchestra

Edward Elgar
Serenata per archi in mi minore op. 20

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 92 *Oxford*

Orchestra del Teatro La Fenice

Stagione sinfonica 2014-2015

Teatro La Fenice
2 aprile 2015 ore 20.00 turno S
4 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore
Yuri Temirkanov

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 94
La sorpresa

Dmitrij Šostakovič
Concerto per pianoforte, orchestra d'archi e tromba in do minore op. 35
pianoforte **Alexander Gadjiev**
vincitore del Premio Venezia 2013
tromba **Piergiuseppe Doldi**

Johannes Brahms
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
10 aprile 2015 ore 20.00 turno S
11 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore
Jeffrey Tate

Gustav Mahler
Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
18 aprile 2015 ore 20.00 turno S
19 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore
John Axelrod

Igor Stravinskij
Apollon musagète, balletto
in due quadri per orchestra d'archi

Aleksandr Skrjabin
Sinfonia n. 2 in do minore op. 29

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
30 aprile 2015 ore 20.00 turno S
2 maggio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore
Michel Tabachnik

Johannes Brahms
Ouverture tragica in re minore op. 81

Anton Webern
Sinfonia op. 21 per orchestra da camera

Pierre Boulez
Livre pour cordes

Johannes Brahms
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12 giugno 2015 ore 20.00 turno S
14 giugno 2015 ore 20.00 f.a.

direttore e violoncello solista
Mario Brunello

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in do maggiore Hob. I: 60
Il distratto

Concerto per violoncello e orchestra in do maggiore Hob. VIIb: 1

Orazio Sciortino
Veglia. Cima Quattro, il 23 dicembre 1915
Nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice»
prima esecuzione assoluta

Nino Rota
Concerto per violoncello e orchestra n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
26 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore
John Axelrod

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35
violino **Vadim Gluzman**

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice
28 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore
Alessandro De Marchi

Filippo Perocco
Vestita di sole, segno grande nel cielo
per coro e orchestra d'archi
commissione Fondazione Teatro La Fenice
prima esecuzione assoluta

Antonio Vivaldi
«Nulla in mundo pax sincera», mottetto per soprano, archi e continuo in mi maggiore RV 630
soprano **Giulia Semenzato**

Concerto per archi e continuo in sol maggiore RV 151 *Alla rustica*

Gloria per soli, coro e orchestra in re maggiore RV 589

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.
Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo
Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana
Tesoriere Luciana Bellasich Malgara
Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi
Contabilità Nicoletta di Colloredo
Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin
Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:
- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione
- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri
- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni
Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti
- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987[1], 1996[2] (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981[1], 1984[2], 1994[3];

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.
The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€	60
Supporting Friend	€	120
Honoray Friend	€	250
Donor	€	500
Premium Friend	€	1,000

To make a payment:
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo
In the name of
Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors
Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana
Treasurer Luciana Bellasich Malgara
Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi
Accounting Nicoletta di Colloredo
Organizational secretary Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin
Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:
- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation
- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

e-mail: info@amicifenice.it - website: www.amicifenice.it

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987[1], 1996[2] (after the fire);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014
a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africaine*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito*, 2, 146 pp. ess. mus.: saggi di Sergio Durante, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

ERMANNO WOLF-FERRARI, *Il campiello*, 3, 162 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Federica Marsico, Wystan Hugh Auden, Chester Kalmann, Hans Werner Henze, Emanuele Bonomi

IGOR STRAVINSKIJ, *The Rake's Progress*, 5, 182 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Adriana Guarnieri, Damiano Michieletto e Lorenzo Malagola Barbieri, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *La porta della legge*, 6, 116 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Salvatore Sciarrino e Francesca Gentile, Hilary Griffiths, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2014-2015
a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, 1, 178 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Harold S. Powers, Andrea De Rosa, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico
Michele Girardi

Redazione
Michele Girardi, Elena Tonolo

Ricerche iconografiche
**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità
A.P. Comunicazione
Fest srl

finito di stampare
nel mese di gennaio 2015
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972

€ 15,00

Presidente
Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione
Fabio Achilli
Ugo Campaner
Fabio Cerchiai
Cristiano Chiarot
Franca Coin
Giovanni Dell'Olivo
Jas Gawronski
Francesco Panfilo
Luciano Pasotto
Eugenio Pino
Vittorio Radice

Direttore
Giusi Conti

Collegio Sindacale
Giampietro Brunello
Presidente
Giancarlo Giordano
Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

Il Teatro La Fenice

il palcoscenico

per i tuoi eventi

Il Teatro La Fenice
apre le porte
a privati ed aziende
per l'organizzazione
di eventi unici e prestigiosi
nei propri spazi.
Da cene di gala a visite
guidate esclusive,
da convention aziendali
a concerti privati ed eventi
ad hoc, tutti disegnati
su misura per soddisfare
le diverse esigenze
e preferenze del cliente.

FeST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Informazioni: www.festfenice.com
Tel 041786676 - Fax 041786677

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza

Banca
Popolare di Vicenza

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia