

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2009
Lirica e Balletto

Charles Gounod

ROMÉO
et JULIETTE



BMW vi porta sulla strada
della grande musica.

BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala



www.bmw.it

Piacere di guidare





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.



Fondazione Bevilacqua La Masa
Comune di Venezia

William Kentridge
*(REPEAT) from
the beginning / Da Capo*



FONDAZIONE
BEVILACQUA
LA MASA

COMUNE
DI VENEZIA

Palazzetto Tito, Dorsoduro 2826
Info: T 0039 (0)41 5207797
press@bevilacqualamasa.it
www.bevilacqualamasa.it

Prima di ogni rappresentazione
di *Maria Stuarda*
viene proiettato il film

William Kentridge
(REPEAT) from
the beginning / Da Capo
A cura di Francesca Pasini

In collaborazione con
Fondazione Bevilacqua La Masa,
Teatro La Fenice, illycaffè
con il sostegno generale
di Fondazione Venezia
e il sostegno tecnico di Epson



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2009



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° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – 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

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 16 gennaio 2009 ore 18.00
QUIRINO PRINCIPE

Die tote Stadt

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 13 febbraio 2009 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

Roméo et Juliette

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 17 aprile 2009 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

Maria Stuarda

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 14 maggio 2009 ore 18.00
LUCA MOSCA

Madama Butterfly

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 18 giugno 2009 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Götterdämmerung

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 2 settembre 2009 ore 18.00
GIANNI GARRERA

La traviata

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 5 ottobre 2009 ore 18.00
LORENZO BIANCONI

Agrippina

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 4 dicembre 2009 ore 18.00
PAOLO COSSATO

Šárka - Cavalleria rusticana

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 28 settembre 2009 ore 18.00
SILVIA POLETTI

Tod in Venedig

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 22 ottobre 2009 ore 18.00
PAOLA BRUNA

Il lago dei cigni

Pasticceria e Cioccolateria
Exclusive cocktail, banqueting service

*Tutte le dolci creazioni di Andrea Zanin
sono unicamente disponibili presso i suoi negozi di Via Bissuola-24 Mestre,
Portico Oscuro-9 Treviso e la caffetteria del Gran Teatro La Fenice.*

andrea
ZANIN
VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2009
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 23 gennaio 2009

Die tote Stadt

di Erich Wolfgang Korngold

giovedì 19 febbraio 2009

Roméo et Juliette

di Charles Gounod

venerdì 24 aprile 2009

Maria Stuarda

di Gaetano Donizetti

venerdì 9 ottobre 2009

Agrippina

di Georg Friedrich Händel

venerdì 11 dicembre 2009

Šárka

di Leoš Janáček

Cavalleria rusticana

di Pietro Mascagni

Concerti della Stagione sinfonica 2008-2009

trasmessi in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Mario Venzago (sabato 10 gennaio 2009)

Eliahu Inbal (venerdì 30 gennaio 2009)

Eliahu Inbal (sabato 7 febbraio 2009)

Gerd Albrecht (venerdì 6 marzo 2009)

Bruno Bartoletti (domenica 15 marzo 2009)

Christian Arming (venerdì 20 marzo 2009)

Sir Andrew Davis (venerdì 10 aprile 2009)

Ottavio Dantone (venerdì 3 luglio 2009)

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner. The banner is white with a golden border and contains the text 'TEATRO' and 'ENICE' in large, golden, serif capital letters. The eagle is positioned in the upper left corner of the page.

TEATRO ENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



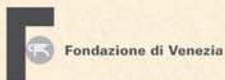
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



SOCI SOSTENITORI



LAS VEGAS SANDS CORP.
VENETIAN CASINÒ



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



CASINÒ DI VENEZIA

UNITED COLORS
OF BENETTON.



CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Fabio Cerchiai
Achille Rosario Grasso
Giorgio Orsoni
Luciano Pomoni
Giampaolo Vianello
Gigliola Zecchi Balsamo
Davide Zoggia
William P. Weidner
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello

direttore artistico
Fortunato Ortombina

direttore musicale
Eliahu Inbal

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*
Giampietro Brunello
Adriano Olivetti
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



Roberta di Camerino

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



CASA DI RESTAURANTI DI VENEZIA S.p.A.

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 Marsilio

 RUBELLI



MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.



l'Adige



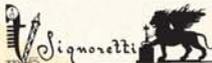
CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

CATTOLICA
ASSICURAZIONI
DAL 1809

STUDIO DE POLI
VENEZIA

La Linea

 Vignorelli

ROMÉO ET JULIETTE

opera in cinque atti
libretto di Jules Barbier e Michel Carré

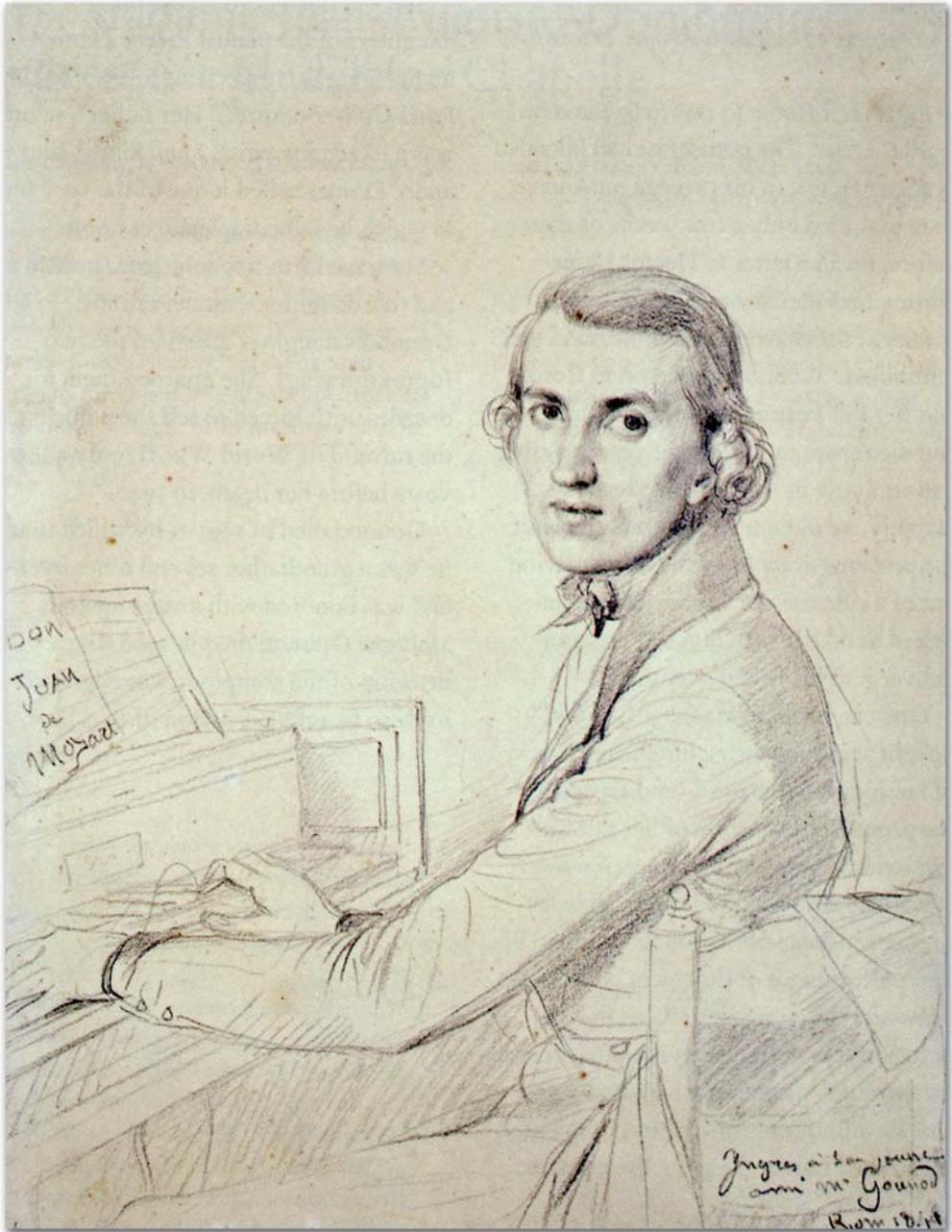
musica di Charles Gounod

Teatro La Fenice

giovedì 19 febbraio 2009 ore 19.00 turno A  
domenica 22 febbraio 2009 ore 15.30 fuori abbonamento
martedì 24 febbraio 2009 ore 19.00 turno D
mercoledì 25 febbraio 2009 ore 19.00 turno P
venerdì 27 febbraio 2009 ore 19.00 turno E
sabato 28 febbraio 2009 ore 15.30 turno C
domenica 1 marzo 2009 ore 15.30 turno B

La Fenice prima dell'Opera 2009 2





Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Charles Gounod*. Grafite. The Art Institute of Chicago. Nell'angolo inferiore destro: «Ingres à son jeune ami M^r Gounod / Rome 1841»; sul leggìo, lo spartito del *Don Giovanni*. Ingres era all'epoca direttore dell'Accademia di Francia a Villa Medici (Roma). Il ritratto fu eseguito poco prima del ritorno dell'artista in Francia (cfr. *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, a cura di Gary Tinterow e Philip Conisbee, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999. pp. 346-348).

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Viens!.. Un baiser!.. Je t'aime!..»
di Michele Girardi
- 13 Michela Niccolai
Théâtre Lyrique, Opéra-Comique, Opéra...
Le metamorfosi di *Roméo et Juliette* di Gounod
- 29 Giovanni Guanti
«Nos immortelles d'un jour»
- 45 *Roméo et Juliette*: libretto e guida all'opera
a cura di Enrico Maria Ferrando
- 119 *Roméo et Juliette* in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 121 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 129 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 135 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Gli amanti di Verona, da Parigi a Venezia
a cura di Franco Rossi



Manifesto per la prima rappresentazione assoluta di *Roméo et Juliette* al Théâtre Lyrique Impérial, 1867. Parigi, Bibliothèque Nationale. Nei ruoli principali cantavano: Caroline Miolan-Carvalho (Juliette), Pierre-Jules Michot (1832-1896; Roméo), Auguste-Armand Barré (1838-1885; Mercutio; anche Visconte di Fontrailles in *Cinq-Mars*), Cazaux (Frère Laurent), Joséphine Daram (n. 1847; anche Xaïma in *Le tribut de Zamora*).

ROMÉO ET JULIETTE

opera in cinque atti

libretto di Jules Barbier e Michel Carré

dalla tragedia *Romeo and Juliet* di William Shakespeare

musica di Charles Gounod

prima rappresentazione assoluta: Parigi, Théâtre Lyrique, 27 aprile 1867

prima rappresentazione a Venezia

versione 1888

personaggi e interpreti

<i>Juliette</i>	Nino Machaidze (19, 22, 25, 28/2) Diana Mian (24, 27/2, 1/3)
<i>Stéphano</i>	Ketevan Kemoklidze (19, 22, 25, 28/2) Annika Kaschenz (24, 27/2, 1/3)
<i>Gertrude</i>	Anne Salvan
<i>Roméo</i>	Eric Cutler (19, 22, 25, 28/2) Philippe Do (24, 27/2, 1/3)
<i>Tybalt</i>	Juan Francisco Gatell (19, 22, 25, 28/2) Francisco Corujo (24, 27/2, 1/3)
<i>Benvolio</i>	Antonio Feltracco
<i>Mercutio</i>	Markus Werba (19, 22, 25, 28/2) Borja Quiza (24, 27/2, 1/3)
<i>Pâris</i>	Nicolò Ceriani
<i>Grégorio</i>	Matteo Ferrara
<i>Capulet</i>	Luca Dall'Amico
<i>Frère Laurent</i>	Giorgio Giuseppini (19, 22, 25, 28/2) Abramo Rosalen (24, 27/2, 1/3)
<i>Le duc de Vérone</i>	Michele Bianchini

maestro concertatore e direttore **Carlo Montanaro**

regia **Damiano Michieletto**

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

coreografia Roberto Pizzuto

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Arena di Verona

e la Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste

danzatori

Fabrizio Franzoi, Alexandra Grillo, Sara Lippi, Margherita Longato,
 Francesco Mandich, Chiara Paolucci, Barbara Pessina, Laura Pigozzo, Gino Potente,
 Tiziana Tonini, Davide Tonucci, Constantin Zaharia

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Roberto Pizzuto
<i>assistente alle scene</i>	Carlo Beraldo
<i>assistente ai costumi</i>	Giovanna Fiorentini
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro al ballo</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Laboratorio Fondazione Arena di Verona
<i>attrezzeria</i>	Attrezzeria Teatro La Fenice
<i>costumi</i>	Sartoria Teatro La Fenice
<i>calzature</i>	Sacchi (Firenze)
<i>parrucche</i>	Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«Viens!.. Un baiser!.. Je t'aime!..»

Some shall be pardoned, and some punished;
for never was a story of more woe
than this of Juliet and her Romeo.

SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, v, 307-309

La tragica vicenda dei due amanti per antonomasia, Giulietta e Romeo, nasce in Italia e viene raccontata da Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto e Matteo Bandello (ce lo ricorda, per sapidi cenni, Franco Rossi nelle pagine dedicate all'Archivio del Teatro La Fenice), ma solo quando sbarca in Gran Bretagna e passa nelle mani fatate di William Shakespeare, con la mediazione della lingua francese (BOAISTUAU, *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel* del 1559), diviene un mito immortale che non conosce il tramonto. Un mito declinato in molti modi, più o meno riusciti, fino a *West Side Story* (1957), capolavoro di Leonard Bernstein, dove la vicenda viene attualizzata senza perdere nulla dei temi principali della fonte, dal conflitto sociale tra famiglie rivali, alla dinamica amorosa che passa attraverso il riconoscimento della diversità dell'altro da sé e si propone come elemento di riscatto.

Roméo et Juliette (1867) di Gounod s'inserisce nel contesto della conquista romantica del teatro di Shakespeare, che aveva visto gli scrittori francesi impegnati in prima linea o come 'imitatori' dei drammi originali (il precursore Jean-François Ducis, fin dalla seconda metà del Settecento), o come traduttori (si pensi a François-Victor Hugo *filis* in particolare), e precede d'un anno *Hamlet* di Ambroise Thomas (1868). Non è facile, tuttavia, cimentarsi con Shakespeare, e lo attesta il ristrettissimo numero di capolavori basati sul suo teatro, a fronte dei numerosissimi tentativi poco riusciti di ridurlo per le scene liriche (ci cascò persino Wagner con *Das Liebesverbot*, 1836, da *Measure for Measure*). Come nota Giovanni Guanti nel secondo saggio di questo volume, Barbier et Carré (librettisti anche di *Hamlet*) fanno veri miracoli per restituire «il fitto gioco di rime e assonanze interne» della tragedia, con esiti talora eccellenti, specie nella cavatina di Roméo («Ange adorable!»), ma l'impianto generale dell'opera privilegia in modo pressoché esclusivo la passione amorosa dei protagonisti, sentimento molto adatto alla vena espressiva intimista di Gounod, mentre lascia sullo sfondo la rivalità fra le famiglie dei Capuleti e Montecchi, componente essenziale della tragedia inglese, specie in relazione allo scioglimento del nodo tragico nel commovente epilogo.

Per Enrico Maria Ferrando, autore della guida musicale all'ascolto, questa scelta rappresenta un punto di forza, e dà luogo a «una curiosa bizzarria formale: la presenza di

ben quattro duetti d'amore – caso senza precedenti nella storia dell'opera. Non sfuggirà l'originalità di questi brani e in particolare il loro crescendo di complessità formale e drammatica». Tanto lo sguardo dell'autore è concentrato sui protagonisti che a «Roméo e Juliette non è contrapposto un autentico antagonista, poiché dal punto di vista drammaturgico il *vilain* non è un singolo personaggio, ma l'insieme dei membri delle due famiglie in conflitto». E a questo risultato giova la trasformazione del lavoro da *opéra-lyrique* a *opéra* (la versione 1888 che udremo in questo ciclo di recite alla Fenice del *Roméo et Juliette*, in prima veneziana), un genere regolato da un alto tasso di convenzioni, che «esigeva [...] una fastosa cornice cerimoniale» poiché, come nota Ferrando, un «ambiente indifferente, quando non ostile, orbita intorno alla protagonista, traducendo in scena l'apparato formale del quale si sostanziano le convenzioni del teatro musicale: e il contrasto tra l'esteriorità priva di divenire e la parabola struggente e angosciata della protagonista è il motore di un organismo drammaturgico-musicale in cui il magistero compositivo di Gounod – raffinato ma orientato più al cesello del particolare che alla definizione del quadro d'insieme – trova una dimensione espressiva ideale».

Nel saggio d'apertura, Michela Niccolai ci racconta le tribolazioni di una partitura che ha preso forma nell'arco di oltre un ventennio (dal 1867 al 1888), a cavallo fra ben tre generi (*opéra-comique*, oltre ai due citati, *opéra-lyrique* e *opéra*) e le relative sale e istituzioni che li ospitavano, condizione ricca d'implicazioni, fra le quali emerge con nettezza la necessità di un'edizione critica del *Roméo et Juliette* (della quale beneficiano di frequente opere che ne hanno molto meno bisogno). Il saggio offre anche un quadro vivo del sistema produttivo francese, prigioniero delle sue contraddizioni: se «da un lato vige ancora la necessità dell'appartenenza di un'opera a un 'genere' ben stabilito, dall'altro i compositori cercano con tutti i loro mezzi di sottrarsi alla 'tirannia del genere' per creare nuove forme espressive, più vicine alla propria sensibilità artistica».

Gounod dette il meglio di sé, e su questo concordano tutti gli autori di questo volume, nell'intonazione febbrile del sentimento amoroso, «come lo scambio d'amorosi sensi nel giardino di Juliette (II.1, n. 7 "Ah! Lève-toi, soleil" e II.5, n. 9 "Ô nuit divine") e la presaga "Nuit d'hyménée" (IV.1.1, n. 14)», scrive Guanti, «tutti gioielli di squisita fattura musicale, che tuttavia non rendono piena giustizia alla complessa e flessibile drammaturgia shakespeariana. Così almeno la pensava Verdi, rimproverando al collega francese soprattutto di aver fatto calare il sipario sul duetto con l'ultimo bacio dei protagonisti (V.2, Scène et Duo n. 22)». Un giudizio severo, ma degno della massima considerazione, visto che veniva dal musicista che più di chiunque altro si era confrontato con lo spirito autentico di Shakespeare, scrivendo tre fra i pochi capolavori lirici tratti dal teatro del drammaturgo inglese (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*).

Tralasciando il conflitto politico-sociale come nemico della legittima unione fra Romeo e Giulietta, Gounod non poté giungere alle conclusioni che ho impiegato come epigrafe a questa prefazione, ma quell'ultimo bacio dei suoi amanti rimane un atto di fede profonda ed esclusiva nell'amore, come primo passo che trascenda i limiti dell'esistenza umana.

Michele Girardi



Paolo Fantin, bozzetti scenici (prologo, I-II) per *Roméo et Juliette* al Teatro La Fenice di Venezia, 2009; regia di Damiano Michieletto, costumi di Carla Teti.



Carla Teti, figurini per *Roméo et Juliette* al Teatro La Fenice di Venezia, 2009; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin.





Paolo Fantin, bozzetti scenici (III, V) per *Roméo et Juliette* al Teatro La Fenice di Venezia, 2009; regia di Damiano Michieletto, costumi di Carla Teti.

Michela Niccolai

Théâtre Lyrique, Opéra-Comique, Opéra...

Le metamorfosi di *Roméo et Juliette* di Gounod

Charles Gounod si avvicinò per la prima volta al *Romeo and Juliet* negli anni della formazione, quando in una delle sale da concerto del Conservatorio di Parigi poté vedere Berlioz impegnato nelle prove della sua trasposizione musicale del dramma shakespeariano. Nella *Préface à la Correspondance d'Hector Berlioz*, penultimo capitolo dei *Mémoires d'un artiste*, Gounod esprime tutto il suo entusiasmo per la sinfonia drammatica *Roméo et Juliette* (1839),

questa musica strana, appassionata, emozionante, che mi apriva degli orizzonti così nuovi e dai colori così intensi. Un giorno avevo assistito a una delle prove della sinfonia *Roméo et Juliette*, ancora inedita, che Berlioz avrebbe fatto eseguire per la prima volta pochi giorni dopo. Fui talmente colpito dall'ampiezza del gran finale della «Réconciliation des Montaigus et des Capulets», che uscii avendo impressa nella memoria la superba frase di padre Laurent: «Giurate sull'augusto simbolo!».¹

Durante il soggiorno romano vinto grazie all'affermazione nel prestigioso Prix de Rome, Gounod rivive queste sensazioni, iniziando a comporre un'opera, con il titolo italiano di *Romeo e Giulietta*, sul famoso libretto di Felice Romani già utilizzato undici anni prima (1830) da Vincenzo Bellini per *I Capuleti e i Montecchi*.² Secondo Steven Huebner proprio il carattere intimo del dramma, con l'implicita possibilità di scrivere duetti ricchi di sfumature espressive, ha spinto Gounod a volgersi ancora verso la tragedia shakespeariana, rifiutando la proposta dell'amico Ernest Legouvé di adattare per il teatro musicale la commedia *Les contes de la reine de Navarre*. «Non si scherza con l'amore», scrive il compositore nel maggio del 1865, «ho sfogliato invano in alternanza [...] l'una e l'altra pièce; Juliette mi ha teso il famoso filo con cui voleva 'pescare' Roméo».³

¹ CHARLES GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, Paris, Calmann-Lévy, 1896, p. 338. Tutte le traduzioni dal francese, quando non altrimenti specificato, sono di chi scrive.

² JOËL-MARIE FAUQUET, *Introduction in Charles Gounod, «Roméo et Juliette», «Avant-scène Opéra»*, n. 41, maggio-giugno 1982, p. 24. Oggi di questa composizione sono conservati soltanto sei frammenti musicali per il secondo e il terzo atto dell'opera. Il libretto di Romani è il rifacimento del precedente *Giulietta e Romeo* per Nicola Vaccaj (1825).

³ Lettera di Gounod a Ernest Legouvé, 2 maggio 1865, in STEVEN HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 161.

Il problema del libretto

Per la stesura del libretto il compositore poteva contare sui due fidati collaboratori Jules Barbier e Michel Carré, già autori di *Faust* (1859) che, grazie all'impiego di dialoghi parlati intercalati a numeri chiusi, aveva sancito la 'rinascita' del genere *opéra-comique*, rappresentato però nel recentemente fondato Théâtre Lyrique, una sala che lasciava ampio spazio alla sperimentazione dei generi musicali, e nella quale avrebbe debuttato anche *Roméo et Juliette* (1867).

I due scrittori si attenero piuttosto fedelmente al testo originale, e assai più di quanto avesse fatto Felice Romani – che aveva del resto utilizzato anche altre fonti – per Bellini. In *Roméo* il cuore dell'azione scenica è infatti occupato dal dramma intimo, intesuto dell'amore profondo che lega i due giovani protagonisti, laddove nei *Capuleti e Montecchi* era piuttosto il conflitto tra Guelfi e Ghibellini l'elemento centrale che s'imponesse sullo sfondo nient'affatto neutro di una Verona rinascimentale: un'atmosfera che offriva allo spettatore un dramma ben più 'politico' di quello musicato in seguito da Gounod. Barbier e Carré, inoltre, per essere ancor più fedeli a Shakespeare, non presero in considerazione alcun adattamento popolare del dramma (com'era prassi corrente in Francia):⁴ una tale scelta incrementò l'importanza della versione francese della tragedia come unica mediazione tra la fonte e le scene.

Se all'epoca di Felice Romani esisteva una sola traduzione realizzata da Letourneur (1822), ben tre nuove versioni francesi vennero realizzate nell'arco di tempo che separa l'opera di Bellini da quella di Gounod: ne sono autori Benjamin Laroche (1839), Francisque Michel (1855) e infine François-Victor Hugo (1860), figlio del grande scrittore e autentico specialista del genere. Quest'ultima sembra in particolare aver fornito la base letteraria per l'adattamento operistico dei due librettisti, che rispettano l'articolazione interna dell'originale in un prologo e cinque atti. Come aveva già fatto Berlioz nella sua «symphonie dramatique», Gounod utilizza il prologo per creare un effetto originale volto a rinnovare il preludio strumentale tradizionale: un coro doveva infatti intonare, a sipario abbassato, un riassunto dell'opera prima del vero svolgersi dell'azione.⁵

Nel dramma di Shakespeare l'amore, pur giocando un ruolo di primo piano, si accompagna a una sorta di 'disordine civile' che permette di comprendere e giustificare le azioni dei singoli personaggi – e ancora più quelle di Romeo e Juliet – rispetto alla collettività cui appartengono, sia essa rappresentata dall'una o dall'altra famiglia. Per Gounod invece, come abbiamo accennato, l'amore è alla base dell'azione scenica e rappresenta il 'motore immobile' che determina le vicende umane. La cosa risulta ancora più evidente nello stretto legame tra l'intensità del sentimento che anima Roméo e Juliette e la violenza dell'odio che contrappone le rispettive famiglie, i Capulets e i Mon-

⁴ Ivi, p. 155-156.

⁵ Tuttavia Léon Carvalho, direttore del Théâtre Lyrique dal 1856 al 1860 e dal 1862 al 1868, poi dell'Opéra-Comique (1876-1887, 1891-1897), si attribuisce il merito di aver sostituito all'idea originale di Gounod un'altra trovata scenica più efficace: recitare il prologo a sipario levato rimpiazzando il coro con tutti gli artisti che interpretano la *pièce* («Le Figaro», 28 ottobre 1893).



Anselm Feuerbach (1829-1880), *Romeo e Giulietta*. Olio su tela. Eisenach, Thüringer Museum.

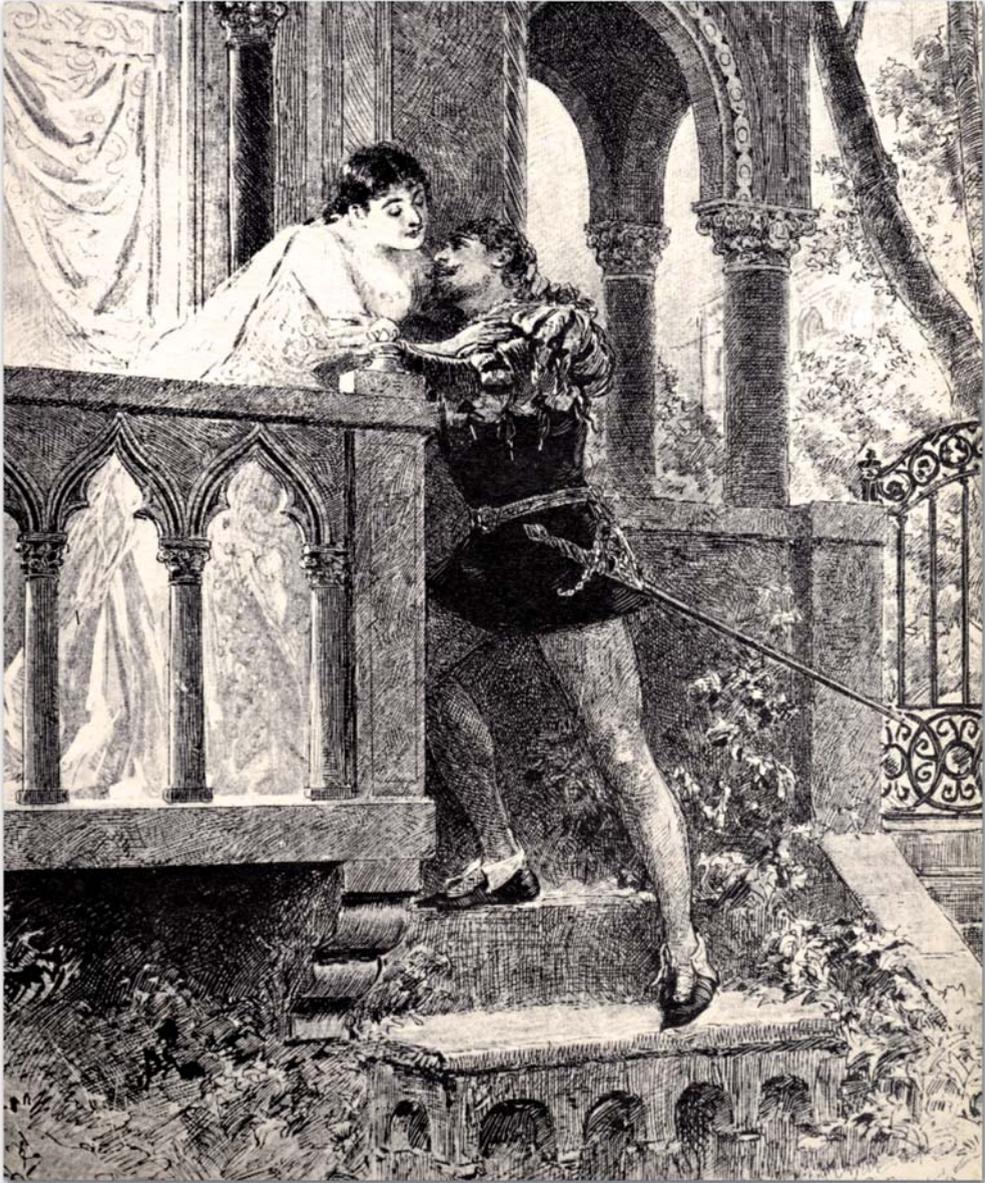
taigus: in entrambi i casi infatti queste attitudini emotive si collegano a comportamenti impulsivi e irrazionali.

Da un punto di vista ‘tecnico’ Carré e Barbier dovevano far fronte a vari ostacoli. *In primis* la disposizione metrica, che doveva riflettere in modo molto fedele la tensione di *Romeo and Juliet*, in secondo luogo la necessità di sottrarre la scena alla dimensione drammatica del teatro elisabettiano. Per non disperdere l’azione e favorire uno svolgimento che si sostituisse in maniera razionale alla ‘staticità’ della fonte, i due librettisti rispettarono la tradizionale unità di luogo, sopprimendo dunque interamente il viaggio a Mantova. Predominano scene d’interni, salvo qualche episodio significativo: il giardino dei Capulets su cui si affaccia il balcone di Juliette nell’atto secondo, e una «rue devant la maison des Capulets» in cui Stéphane intona la sua *chanson* («Que fais-tu, blanche tourterelle?») nell’atto terzo. In entrambi i casi si tratta di due episodi fondamentali per lo scioglimento del nodo drammatico. Nel primo s’inscena l’incontro segreto dei due amanti, culminante nel giuramento di amore reciproco che porterà al finale tragico; nel secondo il paggio Stéphane provoca la famiglia di Juliette, raccontando la storia di una «blanche tourterelle» che vive prigioniera – chiara allusione alla giovane Capulets – scatenando la *bagarre* che terminerà con la morte di Tybalt per mano di Roméo, e il conseguente esilio di quest’ultimo da Verona imposto dal duca.

Uno dei procedimenti base della trasformazione da dramma teatrale in dramma operistico operati da Barbier et Carré è quello del *raccourci-lyrique*, di cui l’esempio più lampante è fornito dal ballo in maschera con cui si apre l’opera. In questo scorcio convergono infatti ben tre scene del dramma shakespeariano, tradotte così in una forma operistica convenzionale: introduzione lirica, coro, numeri per i solisti. Ancora tre elementi differenziano l’opera di Gounod da *Romeo and Juliet*: il matrimonio tra i due protagonisti, nella prima parte dell’atto terzo, è celebrato sulla scena e non dietro le quinte come nella tragedia, rinforzando con l’evidenza dell’immagine la potenza spirituale del loro amore. Vi è poi la presenza di Stéphane, paggio di Roméo, ruolo obbligato per l’opera francese, le cui convenzioni imponevano un brano solista intonato dalla *dugazon*.⁶ Infine un altro espediente drammatico è mutuato dalla tradizione teatrale della tragedia. Il finale originale prevede che Juliet, una volta bevuto il veleno, si addormenti per non svegliarsi che dopo la morte di Romeo, tuttavia la prassi esecutiva del dramma, accolta da Barbier e Carré, testimonia che alcuni grandi interpreti shakespeariani del diciottesimo secolo, Theophilus Cibber nel 1744 e, dopo di lui, il celebre David Garrick (al Drury Lane nel 1748),⁷ hanno modificato il finale: nella loro versio-

⁶ Con questo termine (desunto da Madame Dugazon, nome d’arte dell’attrice Louise-Rosalie Lefebvre, 1755-1821) si indicano nell’opera francese fin dal tardo Settecento parti di giovane madre, soubrette e contadina (e in seguito, per estensione, anche ruoli di adolescenti *en travesti*) per mezzosoprano o soprano leggero. Si segnala inoltre che Roméo rimane in scena durante la *chanson* a confermare una continuità drammatica che era iniziata nella scena precedente con il matrimonio e che terminerà con il duello e la morte di Tybalt.

⁷ Theophilus Cibber (1703-1758), attore al Drury Lane dal 1721 e autore di commedie, eccelleva nelle parti buffe. L’attore e intellettuale David Garrick (1717-1779) aveva debuttato sulla scena londinese nel *Richard III* (1741), riscuotendo un grande successo e imponendosi come uno dei migliori interpreti settecenteschi del teatro



La scena del balcone, con Adelina Patti (Juliette) e Jean de Reszké (Roméo) nella prima rappresentazione di *Roméo et Juliette* all'Opéra, 1888 (incisione coeva di Adrien Marie). La Patti (1843-1918) esordì giovanissima all'Academy of Music (1859) di New York nella *Lucia*. Per Gounod fu una celeberrima Marguerite. Tra i suoi grandi ruoli: Rosina, Amina, Elvira (*I puritani*), Adina, Lucia, Norina, Violetta, Zerlina. Dopo l'esordio, come baritono, alla Fenice di Venezia (1874, col nome di Giovanni De Reschi) nella *Favorita* (Alfonso), Jean de Reszké (Retzské; 1950-1925) comparve la prima volta come tenore al Teatro Real di Madrid (1879) in *Robert le Diable*. Partecipò alla prima francese di *Hérodiade* (Jean) e alla prima assoluta del *Cid* di Massenet. Illustre interprete del repertorio francese (Raoul, Jean de Leyde, Des Grieux, Werther), fu anche eccellente wagneriano (Lohengrin, Tristan, Siegfried).

ne Giulietta si sveglia prima della morte dell'amato, in modo da consentire un tragico dialogo conclusivo.⁸

Proprio la forma del duetto è particolarmente cara all'opera di Gounod: quattro duetti strutturano infatti l'intera opera e sono presenti, in maniera quasi simmetrica, in quattro atti su cinque (mancano solo nel terzo). L'utilizzo di una simile architettura è uno degli elementi più innovativi qui attuati da Gounod, e sarà in seguito ripreso da uno dei più prolifici compositori francesi, Jules Massenet: quattro duetti animano *Manon* (1884) e *Werther* (1892). Allo stesso modo anche il finale di *Roméo et Juliette*, che condensa in dodici battute le principali reminiscenze musicali della felicità passata dei due protagonisti – il passaggio sinfonico del «Sommeil de Juliette» (atto quinto) e il tema dei violini che ricorda la notte d'amore all'inizio dell'atto quarto –, sarà poi preso a modello da Massenet per *Le roi de Lahore* (1877) e *Manon*. Gounod si pone quindi come precursore di quella sensibilità e finezza drammaturgica che vedrà il suo apogeo alla fine dell'Ottocento.

Roméo e Juliette

I due protagonisti, secondo la tradizione, dispongono di un'aria ciascuno. La prima che si incontra in senso diacronico è la *valse-ariette* di Juliette «Je veux vivre dans le rêve», nell'atto iniziale. Il carattere così leggero e ricco di effetti vocali fu probabilmente modellato sulla voce dell'interprete della *première*, Madame Miolan-Carvalho,⁹ moglie del direttore del Théâtre Lyrique, dove l'opera venne rappresentata per la prima volta il 27 aprile 1867. In origine Gounod aveva pensato a un'aria seria, «Amour, ranime mon courage», posta nell'atto quarto dell'opera e strutturata sulla forma tipica del *grand air*. Grazie a uno studio minuzioso su schizzi e abbozzi precedenti il debutto dell'opera e sulle diverse edizioni a stampa della riduzione per canto e pianoforte, Steven Huebner ha dimostrato che in una fase tardiva della gestazione dell'opera Gounod decise non solo di aggiungere al *grand air* del quarto atto la *valse-ariette* del primo, ma addirittura di sopprimere «Amour, ranime mon courage» che infatti, nonostante figure negli spartiti a stampa e nei libretti, non fu eseguita nemmeno alla prima assoluta.¹⁰ Le pressioni congiunte dei coniugi Carvalho nelle ultime settimane

elisabettiano. Un precedente importante per la soluzione che prevede un finale *a due* fu il rifacimento di ambientazione romana al tempo del conflitto tra Silla e Mario dovuto al noto scrittore Thomas Otway (*The History and Fall of Caius Marius*, 1680, stampa: 1692).

⁸ Romani effettua lo stesso cambiamento con il risveglio di Giulietta per un duetto conclusivo nell'opera di Bellini.

⁹ Dopo aver incarnato Juliette al Théâtre Lyrique per ben centodieci rappresentazioni, Caroline Miolan-Carvalho rimase in seguito nei ranghi dell'Opéra-Comique fino al 1874 per lo stesso ruolo. Si veda in proposito MICHEL PAZDRO, *L'œuvre à l'affiche*, in *Charles Gounod*, «*Roméo et Juliette*» cit., pp. 88-89.

¹⁰ HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod* cit., p. 168-170. Lo studioso precisa che nelle cronache della stampa dell'epoca, molto precise nel descrivere ogni numero dell'opera, non vi è alcuna menzione di questo brano. Solo negli ultimi anni «Amour, ranime mon courage», quasi mai eseguito in teatro in precedenza, ha incontrato il favore di molte interpreti, e ha riacquisito il ruolo chiave che gli compete nello sviluppo del dramma.

di prove, volte a mettere maggiormente in luce le doti vocali migliori dell'interprete designata, erano dunque riuscite a far cambiare idea al compositore, che aveva già favorito qualche anno prima la Carvalho, con l'aria della Crau per la protagonista in *Mireille*. Tuttavia i trilli e l'ampio ricorso alla tecnica della *roulade*, in cui la Carvalho eccelleva, contribuiscono a determinare un tocco di *couleur locale* che ben si sposa con l'ambiente rinascimentale italiano, sede dell'azione.

Il *solo* dell'interprete maschile è invece la commovente cavatina dell'atto secondo. In questo brano Gounod illumina il carattere del personaggio e precisa il suo ruolo nell'intreccio generale dell'opera. Alla fine di una breve introduzione in recitativo del tenore, una rapida scala discendente del clarinetto dipinge la finestra illuminata che traspare dietro il balcone di Juliette. Drammaticamente il brano è imperniato sulla contrapposizione tra la notte che protegge i due amanti e la luce risplendente che avvolge Juliette, «soleil» che brilla davanti agli occhi innamorati di Roméo. La cavatina vera a propria inizia dunque dopo l'arpeggio del clarinetto e presenta una tipica struttura tripartita A-B-A'. La tonalità originaria è Si maggiore, tuttavia le difficoltà poste al tenore da una tessitura così acuta – ben tre volte la voce tocca il Si₃ – spinsero Gounod ad abbassare la tonalità di un semitono, scendendo dunque a Si bemolle maggiore. Il cambiamento è confermato da una lettera del 29 ottobre 1872 indirizzata da Gounod a Bizet, incaricato di dirigere le prove di *Roméo* per la ripresa all'Opéra-Comique durante il soggiorno londinese dell'autore:

Sono d'accordo per la cavatina «Ah! lève-toi soleil!» in Si bemolle: è un peccato perdere la tinta di Si naturale calcolata sulla tavolozza sonora generale dell'atto [secondo]: ma in questo secolo «Galin-Paris-Chevé», in cui la tonalità è indifferente, Si bemolle è uguale a Do.¹¹

Il trasporto non fu tuttavia attuato nelle prime tre versioni a stampa dello spartito per canto e pianoforte uscite tra il 1867 e il 1873, e figura soltanto nella quarta e ultima versione, che segue la rappresentazione di *Roméo et Juliette* all'Opéra nel 1888.¹²

Da segnalare ancora l'appoggio sul La bemolle che dona un tocco 'visivo' all'impallidire delle stelle («fais pâlir les étoiles») di fronte alla bellezza del «soleil»-Juliette. L'elemento vocale assume nell'opera di Gounod, soprattutto nel timbro del protagonista maschile, caratteri innovativi: il tenore lirico prende infatti il posto di una voce più leggera che caratterizzava la prima produzione dell'Opéra-Comique e del Théâtre Lyrique. Questo fenomeno non passò inosservato ai contemporanei di Gounod che, a

¹¹ Le tre lettere inviate da Gounod a Bizet durante le prove all'Opéra-Comique, conservate al Département de la Musique della Bibliothèque nationale de France a Parigi, sono riprodotte in *Charles Gounod, «Roméo et Juliette»* cit., pp. 70-72, con un commento di Michel Poupet. «Galin-Paris-Chevé» si riferisce a un metodo di apprendimento musicale basato su una versione numerica dell'esacordo ideato all'inizio dell'Ottocento da Pierre Galin (*Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, Parigi, chez Rey et Gravier, 1818) e più volte perfezionato in edizioni successive, col contributo di altri autori (per ulteriori informazioni ivi, p. 72).

¹² Cfr. JOËL-MARIE FAUQUET, *Quatre versions de «Roméo et Juliette»*, ivi, pp. 66-69. Si veda inoltre CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette* («Théâtre de l'Opéra, 28 novembre 1888»), partition chant et piano transcrite par Hector Salomon, Paris, Choudens, stampa 1925, n. 7, pp. 81-86.

buon diritto, gli riconobbero la paternità del «renouveau de la vocalité». ¹³ La cavatina, che ancora oggi è uno dei brani più eseguiti in concerto dai tenori, si conclude con una breve coda di otto battute, con una lenta ascesa, in *pianissimo*, fino a quel Si₃ (bemolle o bequadro che sia) che incarna lo slancio vitale dell'amore perenne di Roméo per Juliette.

Il teatro d'opera parigino e le tre produzioni di «Roméo et Juliette»: questioni di genere

Durante la vita del compositore *Roméo et Juliette* è stato rappresentato in ben tre teatri parigini: il Théâtre Lyrique (1867), l'Opéra-Comique (1873) e l'Opéra (1888). L'opera ha cambiato 'forma', con la conseguente soppressione e aggiunta di episodi, da un lato per soddisfare le esigenze drammaturgiche del compositore, dall'altro per adattarsi allo stile specifico di ogni teatro. Il fatto poi che Gounod non fosse presente a Parigi per dirigere attentamente le prove per le riprese all'Opéra-Comique ¹⁴ e all'Opéra è un altro fattore da tenere in considerazione. Prima di avventurarci dunque nell'intricata selva delle riduzioni per canto e pianoforte pubblicate per ciascuna di queste rappresentazioni, è utile soffermarsi sulla tipologia degli spettacoli che animavano i diversi edifici dell'opera lirica parigina, analizzando da vicino le caratteristiche del 'genere' che più si confaceva ad ogni teatro. ¹⁵

Le due sedi principali dell'opera nella *Ville lumière* all'epoca di Gounod sono il teatro dell'Opéra-Comique e l'Académie de Musique (di volta in volta «Royale», «Impériale», più sinteticamente chiamata Opéra a partire dal 1875 e oggi meglio conosciuta con il nome di Palais Garnier).

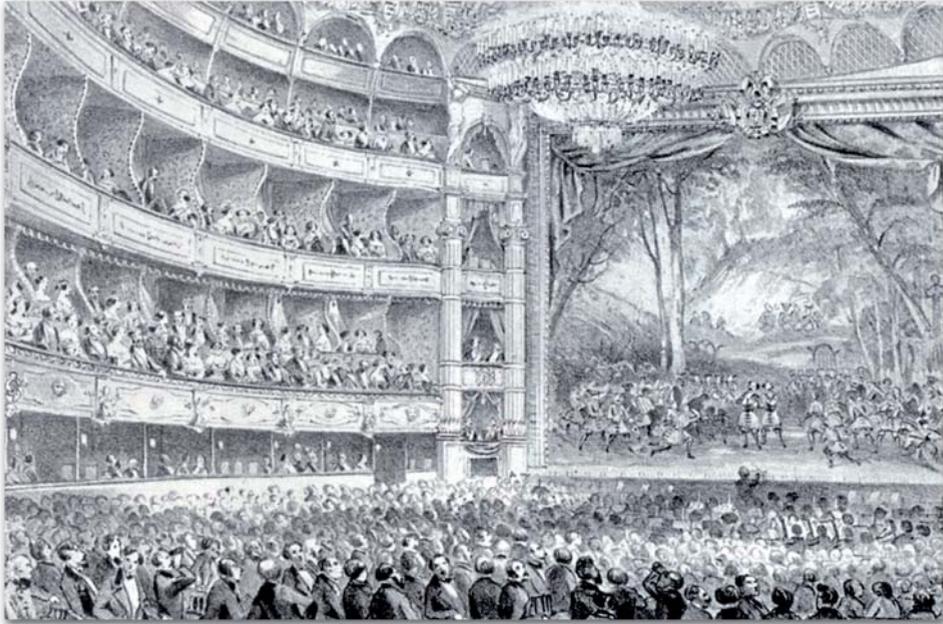
L'OPÉRA-COMIQUE

Questo teatro è ospitato all'epoca di Gounod nella seconda Salle Favart, per rappresentare opere «objet de la production artistique courante». Fino al 1875 l'istituzione era obbligata a far eseguire uno spettacolo tutti i giorni, e soltanto dopo questa data il teatro poté chiudere durante i mesi estivi. Lo scopo dell'Opéra-Comique era di rappresentare principalmente opere francesi, caratteristica che permette di delineare una ben precisa concezione dell'estetica lirica nazionale. Il nome del teatro infatti, Opéra-Comique, è anche quello del genere qui rappresentato. Si tratta di commedie o tragi-

¹³ Si veda a questo proposito lo studio di HERVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^{ème} siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 236.

¹⁴ Durante la guerra franco-prussiana (1870-1871) Gounod si trasferisce a Londra, dove rimarrà sino al 1874.

¹⁵ In questa rapida panoramica, condivideremo il punto di vista di Hervé Lacombe, che conduce la sua inchiesta sulla 'questione del genere' (cfr. LACOMBE *Les voies de l'opéra français* cit., soprattutto le pp. 231-259; si vedano anche NIGEL SIMEONE, *Paris. A Musical Gazetteer*, New Haven & London, Yale University Press, 2000, pp. 186-188, 190-191, 203 e FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993, pp. 97-110, 254-262).



La sala dell'Opéra-Comique (seconda Salle Favart) durante la rappresentazione dell'*Étoile du Nord* di Meyerbeer (1854). Litografia di Jean-Louis Tremblai. Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Bibliothèque Nationale). Il teatro ospitò la ripresa di *Roméo et Juliette* nel 1873 e la prima di *Cinq-Mars*.

Philippe-Marie Chaperon (1823-1906), bozzetto scenico (v; cripta sotterranea) per la ripresa di *Roméo et Juliette* all'Opéra-Comique nel 1873.

commedie di carattere giocoso, in cui i numeri musicali, che comprendono *entr'actes* strumentali e brani cantati,¹⁶ si alternano a dialoghi parlati, senza accompagnamento musicale.

Il modello che viene spesso utilizzato per definire concretamente l'applicazione di queste 'regole' di tradizione è la produzione operistica di Auber. Tuttavia la cristallizzazione di quest'alternanza tra parlato e cantato diede il via a una serie di sperimentazioni che portarono il genere fino ai suoi limiti strutturali. L'abbandono dei dialoghi parlati durante gli anni 1860 e la ricerca di una nuova vocalità tenorile – un *ténor fort* che potesse sostenere un'orchestrazione più ricca e 'spigolosa', costellata anche di dissonanze e di nuove soluzioni timbriche e armoniche – furono senza dubbio i primi segnali di questa sperimentazione. Albert Soubies et Charles Malherbe indicano in Gounod il compositore che meglio di tanti altri seppe spingere su questa 'zona di frontiera' in modo da farne emergere una nuova sensibilità musicale. I due critici, a proposito di *Roméo et Juliette*, affermano:

In qualche modo era la prima 'opera' che si ammetteva [all'Opéra-Comique], cioè la prima partitura senza dialoghi parlati, e questa innovazione modificava necessariamente il gusto del pubblico, così come il carattere delle esecuzioni vocali. Già in occasione della millesima rappresentazione dell'opera *Le Pré aux clercs* [di Hérold], per esempio, Duchesne aveva eseguito per primo di petto, in *fort ténor*, la romanza «O ma tendre amie», che fino ad allora era stata cantata nel registro di testa. [...] Più di qualunque altra, l'opera di Gounod doveva facilitare questa transizione.¹⁷

Con il passare del tempo le strutture compositive tradizionali lasciarono spazio a uno scorrere più fluido della musica, non più segmentata in numeri chiusi, che corrispondeva alle rinnovate esigenze drammatiche. In questo senso l'Opéra-Comique, sia nell'accezione del luogo scenico sia in quella del genere musicale, divenne il terreno prescelto per una nuova sperimentazione delle tecniche teatrali che avvicinava l'opera alla sensibilità tipica del *théâtre d'essai*. Alla fine dell'Ottocento era ormai più il 'carattere' dell'opera – l'alternanza di toni tragici e comici e l'attenzione per i soggetti 'non nobili' tratti dalla letteratura naturalista – che la presenza di dialoghi parlati a definire il genere *opéra-comique*.¹⁸

L'OPÉRA

La costruzione della nuova sede dell'Opéra, sotto la guida instancabile dell'architetto Charles Garnier, fu ordinata da Napoleone III nel 1858, all'indomani di un attentato di cui era stato vittima all'uscita da una rappresentazione svoltasi nella Salle Le Peletier,

¹⁶ RAOUL DUHAMEL (*Deux maîtres de l'opéra-comique: Auber et Adolphe Adam, étude comparative*, «Opéra-comique», marzo-aprile 1932, pp. 205-261) li elenca schematicamente come arie, *chansons*, *couplets*, romanze, cavatine, duetti, terzetti, quartetti e quintetti, numeri d'insieme e cori.

¹⁷ ALBERT SOUBIES e CHARLES MALHERBE, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart 1840-1887*, Paris, Flammarion, 2 voll., 1892-1893, II, p. 192.

¹⁸ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français* cit., p. 233.

sede della principale istituzione lirica parigina: i lunghi lavori, iniziati nel 1861, si conclusero dopo ben quattordici anni nel 1875.¹⁹

Il genere operistico tipico di questo teatro era il *grand-opéra*, definizione che tuttora appare raramente negli spartiti dell'epoca, dove si preferisce scrivere *opéra*, per indicare semplicemente che non si tratta di un *opéra-comique*. Se vari critici sottolineano l'importanza storica della *Muette de Portici* di Auber (1828) – che ha anche il merito di aver inaugurato la pratica di fissare l'apparato spettacolare in un *livret de mise en scène* –, le produzioni più significative di questo nuovo genere sono firmate da Halévy e Meyerbeer. Le rappresentazioni dell'Opéra non sono quotidiane e la loro programmazione, secondo i regolamenti dell'Académie de Musique, prevede tre recite alla settimana. Il numero ridotto rispetto al ritmo incessante imposto all'altro genere, permette una *mise en scène* curata in ogni minimo dettaglio e una maggiore attenzione per ogni produzione.

Il *grand-opéra* si differenzia dalle altre produzioni liriche contemporanee *in primis* per le sue grandi dimensioni, associate a un macchinario teatrale che sfrutta mezzi tecnici innovativi, a costumi e scenari sontuosi – che spesso comprendono cambiamenti di scena all'interno dello stesso atto – e all'impiego di numerosi interpreti. Grandi scene corali ne costituiscono l'armatura strutturale e la *mise en scène* è ricca di movimenti scenici per i singoli cantanti e per il coro.

La danza riveste poi presso l'Académie de Musique un'importanza particolare. Se infatti un *divertissement* è in generale situato nell'atto terzo dell'opera, talvolta la danza integra l'azione, come nel caso della *Muette de Portici* di Auber in cui la protagonista, muta, si esprime attraverso il linguaggio corporeo del ballo. Anche l'orchestra si arricchisce di sonorità inusuali che, attraverso nuovi impasti sonori, preludono alla 'rivoluzione' wagneriana.

Per quanto riguarda i soggetti, se nel Sei e Settecento la grande opera seria francese – la *tragédie lyrique* – attingeva soprattutto alla sfera mitologica, il *grand-opéra* ottocentesco predilige le tinte storiche sul modello dei grandi romanzi di Walter Scott, tinte di cui un esempio è fornito dalla *Juive* di Halévy (1835).

Molti critici di fine Ottocento, tra cui Larousse,²⁰ insistono tuttavia sulla cristallizzazione di questo genere, accusato di essersi ripiegato su se stesso in forme troppo stereotipate, senza lasciare spazio alle novità.²¹ Il nuovo pubblico che a partire dagli Quaranta si appropria di questa tipologia di spettacolo è qualificato in maniera dispregiativa come «nouveaux riches», infatuati di un'estetica che si basa più sull'accumulazione di

¹⁹ SIMEONE, *Paris. A Musical Gazetteer* cit., pp. 177-180.

²⁰ Nel suo *Grand Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, Paris, Librairie classique Larousse et Boyer, 1866-1876.

²¹ Osserva LACOMBE (*Les voies de l'opéra français* cit., p. 241): «il *grand-opéra*, sorta di fortezza accademica, può sembrare in completo sfasamento rispetto al gusto del pubblico e delle correnti artistiche dell'ultimo quarto dell'Ottocento. *Hamlet* nel 1868 e *Faust* nel 1869 (transfuga dal Théâtre Lyrique) hanno una carriera molto simile e portano sulla scena una forma lirica più sfumata, caratterizzata dai grandi effetti. Così i generi fortemente stereotipati all'inizio del periodo preso in esame, nel 1830, evolvono verso un *genere misto*».



Lo scalone d'onore del Palais Garnier, nuova sede dell'Opéra, che ospitò la ripresa di *Roméo et Juliette* nel 1888. Il teatro ospitò le prime rappresentazioni di cinque opere di Gounod: *Sapho*, *La nonne sanglante*, *La reine de Saba*, *Polyeucte*, *Le tribut de Zamora*.

materiali e stili diversi che sulla loro fusione armoniosa. Secondo questa prospettiva non è quindi strano trovare dei brani in stile 'italianizzante' prossimo al *belcanto*, accostati a romanze di carattere più intimo.

Se il genere *opéra* è dunque legato all'Académie de Musique, tuttavia fa qualche apparizione anche sulle scene di altri teatri, di cui il più importante è senza dubbio il Théâtre Lyrique.

IL THÉÂTRE LYRIQUE

Sorto nel 1851 nel boulevard du Temple come Opéra National, il Théâtre Lyrique (assunse la denominazione nel 1852) si trasferì nel 1862 in place du Châtelet, nello stabile che in seguito sarebbe divenuto il Théâtre Sarah-Bernhardt (1898) e, in tempi recenti, il Théâtre de la Ville (1968).²²

Il repertorio di questo teatro introduce un soffio di novità nel panorama parigino: un *mélange* di produzioni straniere, tra cui spiccano Mozart e Weber, adattamenti di opere già datate (Grétry), lavori contemporanei d'impianto tradizionale (Adam), e opere originali (*Faust* di Gounod). Il livello degli spettacoli intendeva soddisfare un pubblico più vasto favorendo la produzione di generi misti, talvolta 'importati' dall'Opéra o dall'Opéra-Comique, in contrasto aperto con le due istituzioni, che detenevano l'esclusiva sui rispettivi generi.

Il direttore più importante fu senza dubbio Léon Carvalho che, dopo aver diretto il primo Théâtre Lyrique fino al 1860, ne tornò alla testa due anni più tardi. Oltre a promuovere *mises en scène* molto accurate, Carvalho seppe coniugare nella scelta del repertorio il gusto personale con l'attesa del pubblico, indirizzando la produzione lirica del teatro, libera dai condizionamenti di genere che pesavano sull'Opéra-Comique e sull'Académie de Musique, verso spazi più sperimentali. E i generi che trionfavano nella Parigi della seconda metà dell'Ottocento, erano proprio quelli 'misti'. Tra questi il più vitale è l'*opéra-lyrique*, che annovera tra i maggiori autori Ambroise Thomas, Georges Bizet, Félicien David e Charles Gounod. Gli elementi che lo definiscono maggiormente sono: le dimensioni, più contenute che nel *grand-opéra*, le articolazioni del testo simili a quelle dell'*opéra-comique* (sezioni in prosa e sezioni in versi, alternanza parlato/cantato), il soggetto del libretto, spesso ripreso dai drammi teatrali internazionali (Goethe, Shakespeare...), e la presenza di numeri di danza, anche se più brevi che nel *grand-opéra*. A queste caratteristiche si unisce una sperimentazione stilistica puramente musicale, che Fabrizio Della Seta così definisce, considerando le innovazioni introdotte da Gounod:

Le successioni armoniche sofisticate, gravide di settime e none di varie specie, le inflessioni melodiche di sapore arcaico o esotico, gli impasti strumentali morbidi e trasparenti, divennero la base linguistica comune del nuovo *opéra-lyrique* [...]. In particolare, l'esempio di Gounod favorì la riscoperta dell'antica arte francese di modellare la frase musicale sul ritmo del testo poe-

²² SIMEONE, *Paris. A Musical Gazetteer* cit., p. 203.

tico, evitando di piegare quest'ultimo alle esigenze di simmetria e regolarità del periodare di derivazione italiana; quest'arte [...] è applicata in maniera assai raffinata nelle scene in stile di conversazione, ma anche un brano brillante come la [...] cabaletta di Marguerite «Ah! Je ris» [dal *Faust*] elimina completamente il canto di coloratura a favore di uno stile quasi interamente sillabico, e ritaglia le frasi della melodia in modo da conciliarne la fluidità con una naturale declamazione del testo.²³

«*Roméo et Juliette*»: quale genere?

Roméo et Juliette di Gounod è andata in scena nei tre teatri menzionati sopra nell'arco di vent'anni, tra il 1867 e il 1888, per un totale di più di quattrocento rappresentazioni.²⁴ L'interprete femminile che ha assicurato il maggior numero di rappresentazioni è Caroline Miolan-Carvalho che fu Juliette ininterrottamente tra il 1867 e il 1874, passando dal Théâtre Lyrique all'Opéra-Comique. Cambiando teatro, l'opera ha assunto una forma diversa, determinata dalle peculiarità dei generi rappresentati, ma soprattutto dalle nuove esigenze drammatiche del compositore. Per capire con quale prospettiva Gounod ha cercato di cogliere nell'arco di un ventennio lo spirito della tragedia shakespeariana, dedicheremo dunque l'ultima parte dell'articolo ai principali cambiamenti da lui apportati, prendendo in considerazione le riduzioni per canto e pianoforte stampate a corredo di ogni rappresentazione, e appoggiandoci sugli studi critici delle fonti pubblicati da Joël-Marie Fauquet e Steven Huebner.²⁵

Fauquet articola la sua analisi considerando quattro spartiti a stampa, tutti editi da Choudens con lo stesso numero di lastra (AC 1411), per cui difficilmente identificabili ad un semplice sguardo (se non per il diverso numero di pagine): A, che corrisponde alla versione dell'opera eseguita nel 1867 al Théâtre Lyrique; due versioni, B e C, che sarebbero state pubblicate prima dell'esecuzione all'Opéra-Comique nel gennaio 1873 (in particolare le modifiche presenti in C rispetto a B sarebbero state ideate dal compositore la sera stessa della prima; molte di queste correzioni non corrispondono infatti alle indicazioni impartite a Bizet); e infine D, che rappresenta l'ultima versione dell'opera pubblicata durante la vita di Gounod, dopo la ripresa del 1888 all'Opéra. Nel caso degli spartiti A e D conosciamo anche il nome del riduttore, Hector Salomon, così come per lo spartito C, dovuto ad Ant.[oine?] Bérel; B non presenta invece indicazioni.

La composizione di *Roméo et Juliette* inizia nell'aprile 1865 e termina nel mese di agosto dell'anno seguente. All'inizio Gounod lavora per realizzare un'opera basata – come il primo *Faust* – sull'alternanza di dialoghi parlati e numeri musicali, più facilmente esportabile nei diversi teatri, parigini e non. Anche se, come ha appurato Hueb-

²³ DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento* cit., p. 259.

²⁴ Più di mille se ci spingiamo fino al 1963: *Roméo et Juliette* è stata infatti rappresentata centodue volte al Théâtre Lyrique (1867), duecentonovantuno volte all'Opéra-Comique (1873-1887) e seicentododici volte all'Opéra (1888-1963); cfr. PAZDRO, *L'œuvre à l'affiche* cit., pp. 88-90.

²⁵ HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod* cit. e FAUQUET, *Quatre versions de «Roméo et Juliette»* cit., *passim*.

ner, negli archivi non c'è traccia di dialoghi parlati, dagli schizzi di Gounod per *Roméo et Juliette* si può ricostruire quali brani dovevano in origine esser recitati, dal momento che non sono accompagnati da alcuna annotazione musicale: tra essi vanno menzionati almeno lo scorcio in cui Roméo e Juliette scoprono l'identità delle casate rispettive, e le parole che precedono la cavatina di Roméo nell'atto secondo.

Tutte le modifiche che Gounod ha in seguito apportato all'opera sono orientate alla creazione di una più cogente tensione drammatica. I primi episodi soppressi sono l'aria di padre Laurent e il coro dei monaci che la incornicia nelle due scene iniziali dell'atto terzo, il *grand air* di Juliette nel quarto (di cui abbiamo già detto), e la scena tra padre Laurent e padre Jean nel quinto. Salvo l'aria di Juliette, gli altri episodi allungano eccessivamente la durata del lavoro ritardando lo scioglimento dei diversi nodi drammatici. In particolare la pausa narrativa ed emotiva determinata dal dialogo tra i due frati all'inizio dell'atto conclusivo impedisce il crescendo della tensione drammatica che dall'*entr'acte* porta all'episodio sinfonico del «Sommeil de Juliette» arrestando il flusso passionale ormai orientato al finale dell'opera.

L'episodio più problematico è rappresentato dal finale terzo. Gounod manifesta a Bizet durante le prove all'Opéra-Comique il desiderio di sopprimere la ripresa del coro «Capulets, Montaigus!» come conclusione dell'atto. Carvalho aveva imposto questa ripetizione proprio per creare uno di quegli effetti spettacolari contro cui Gounod si batteva incessantemente, in favore di una maggiore verità drammatica. Se questa ripresa viene dunque soppressa per la ripresa all'Opéra-Comique (versione B), la sezione non ha tuttavia ancora raggiunto un assetto definitivo. Dapprima (versione C) Gounod sopprime la sentenza pronunciata dal duca di Verona e aggiunge una scena di confusione generale accompagnata dalla musica che si era già udita nel corso del duello tra Roméo e Tybalt. Il giudizio del duca ritorna soltanto nell'ultima versione del finale, quella dello spartito D – che può essere considerata come un'espansione della scena già esposta in B –, nella quale, sopprimendo le varie modifiche introdotte sino a questo punto, Gounod reintroduce il breve discorso del duca di Verona, seguito dall'arioso di Roméo «Ah! Jour de deuil» e dalla sua ripresa da parte del coro. Le ultime otto battute («La paix! Non! Non! Jamais»), aggiunte dopo la ripresa corale dell'arioso proprio per l'Opéra (1888), evidenziano che l'odio che esiste tra le due famiglie non si estinguerà mai.

Dalle lettere inviate da Gounod a Bizet dall'Inghilterra emergono ulteriori considerazioni che ci permettono di comprendere meglio il significato di altri cambiamenti nei diversi spartiti. Nella missiva del 15 ottobre 1872 Gounod ribadisce l'importanza della ripetizione di «De cet adieu» alla fine dell'*ensemble* dell'atto secondo. La stessa osservazione è ripetuta nella lettera seguente (29 ottobre), in cui Gounod aggiunge: «Mi dispiace enormemente che la frase sia pronunciata una sola volta: è *moralmente* completa solo con la *ripetizione*»;²⁶ nella medesima lettera, la presenza dell'*entr'acte* al-

²⁶ STEVEN HUEBNER (*The Operas of Charles Gounod* cit., p. 282) ha fatto notare in proposito che Gounod eredita questo attaccamento alla forma lirica tradizionale direttamente da Mozart, in particolare dalla frase «Hai sposo, hai padre in me» nel recitativo e duetto n. 2 «Ma qual mai s'offre, o dèi ... Fuggi, crudele, fuggi» fra Don-

l'inizio dell'atto quinto è ritenuta dall'autore come «absolument nécessaire». L'unica versione in cui non appare è la C, ma il brano riprende il suo posto definitivamente nell'ultima edizione (D), correntemente eseguita oggi nei teatri.²⁷

Le differenti versioni di *Roméo et Juliette* forniscono un esempio della contraddizione in cui si dibatte il sistema produttivo francese nella seconda metà dell'Ottocento: mentre da un lato vige ancora la necessità dell'appartenenza di un'opera a un 'genere' ben stabilito, dall'altro i compositori cercano con tutti i loro mezzi di sottrarsi alla 'tirannia del genere' per creare nuove forme espressive, più vicine alla propria sensibilità artistica.

La posizione di Gounod, in questo complicato intreccio di nuovi fermenti creativi, è centrale, e va al di là di ogni possibile classificazione. Se il suo scopo era quello di «restaurare un più elevato senso del bello sulla scena francese»,²⁸ possiamo dire che con *Roméo et Juliette* toccò senza dubbio uno dei vertici della sua musica, le cui ultime battute ci svelano che i due amanti di Verona sono morti solo davanti agli occhi degli uomini, perché il loro amore trascende la morte stessa.

na Anna e Don Ottavio nell'atto primo del *Don Giovanni*; Gounod infatti ritiene che la ripetizione di quella frase conferisca una maggiore «intensità espressiva» piuttosto che una sola esposizione.

²⁷ La stessa sorte non è tuttavia toccata al libretto dell'opera, la cui diffusione a stampa è stata per lungo tempo legata alla corrispondente versione A dello spartito.

²⁸ HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod* cit., p. 282.

* Dedico questo articolo al sorriso imperituro di mia madre, Gabriella Niccolai, che si è spenta mentre lo scrivevo.

Giovanni Guanti

«Nos immortelles d'un jour»

L'aspro contrappunto che, nell'*opéra Roméo et Juliette* di Charles Gounod, oppone la baldoria del ballo in maschera iniziale (I.1-3, n. 1, a palazzo Capuleti) alla quiete della cripta in cui la vicenda dei due infelici amanti di Verona giunge al tragico epilogo (v.1-2, nn. 21 e 22), si dipana anche nella vita dell'autore: purché lo si voglia, e lo si sappia – *ça va sans dire* – ascoltare...¹

La baldoria mondana, a detta di Gounod, poteva rivelarsi una subdola punizione, poiché soltanto gli stolti vi si abbandonavano voluttuosamente, confondendo addirittura l'*erosione di essenza* da essa arrecata con un invidiabile privilegio:

Ah! Quando l'*esistenza* ha preso il posto della vita, ci si dovrebbe stupire se l'*apparire* prende il posto dell'*essere*, e il *savoir-faire* quello del *sapere*? Da quando il Dio nascosto, il Dio il cui regno ha sede in noi stessi, da quando Colui è assente, bisogna fabbricarsi degli idoli. Da ciò, tanti artisti che si preoccupano di espandersi, di farsi vedere ovunque, di appoggiarsi al bastone fragile della pubblicità.²

Egli attribuiva infatti alla Modernità anche questo crimine: aver allevato una novella genia di individui i quali, masochisticamente, godevano a farsi depredate del loro tempo dagli oneri e dagli onori della *vita di società*:

Al giorno d'oggi l'artista non è più padrone di se stesso: appartiene a tutti, è più che un bersaglio, è una preda. La sua vita intima e produttiva è quasi interamente assorbita, sequestrata, sperperata nei pretesi obblighi della vita sociale che la soffocano poco a poco nella rete di quegli sterili doveri-feticcio con cui s'impastano tante esistenze sprovviste di uno scopo serio e di un movente superiore. Egli è divorato dal mondo, cioè. [...] Si provi a immaginare quel che può scaturire da uno spirito diviso senza tregua fra serate mondane, cene in città, convocazioni perpetue a riunioni di ogni genere, tormentato dall'assalto di una corrispondenza importuna, che non gli concede pause per respirare [...], oppresso infine da queste miriadi di piccole schiavitù su cui è costruita la grande tirannide dell'indiscrezione pubblica!³

¹ Il riferimento ai numeri musicali rimanda a CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette* («Théâtre de l'Opéra, 28 novembre 1888»), partition chant et piano transcrite par Hector Salomon, Paris, Choudens, stampa 1925.

² CHARLES GOUNOD, *De l'artiste dans la société moderne*, in ID., *Mémoires d'un artiste*, Paris, Calmann-Lévy, 1896, pp. 275-295: 285-286 (i corsivi sono nell'originale); solo la prima parte del volume è stata pubblicata in italiano: CARLO GOUNOD, *Memorie di un Artista*, Milano, ITE, 1935 [le traduzioni, quando non altrimenti specificato, sono di Michele Girardi].

³ Ivi, pp. 276 e 278-279.

Appoggiatosi (tutt'altro che a malincuore, a dir il vero) al «bastone fragile della pubblicità», Gounod restò sempre (almeno ai propri occhi) il devoto pupillo del teologo domenicano Henri-Dominique Lacordaire e un degno emulo di Franz Liszt nel disinvolto andirivieni tra sacrestie e salotti, mistica e secolarizzazione, asceti e concupiscenza carnale. Per questo forse – sapendosi egli superlativamente pio e purtroppo, al tempo stesso, gaudentissimo – rilesse anche il capolavoro shakesperiano enfatizzando l'inconciliabile lacerazione tra «la grande tirannide dell'indiscrezione pubblica» e quel «Dio nascosto [...] il cui regno ha sede in noi stessi». Ossia, tra le feste e le risse parimenti gremite di gente delle famiglie rivali e la furtiva, riservata adorazione dell'Amore da parte della coppia protagonista.

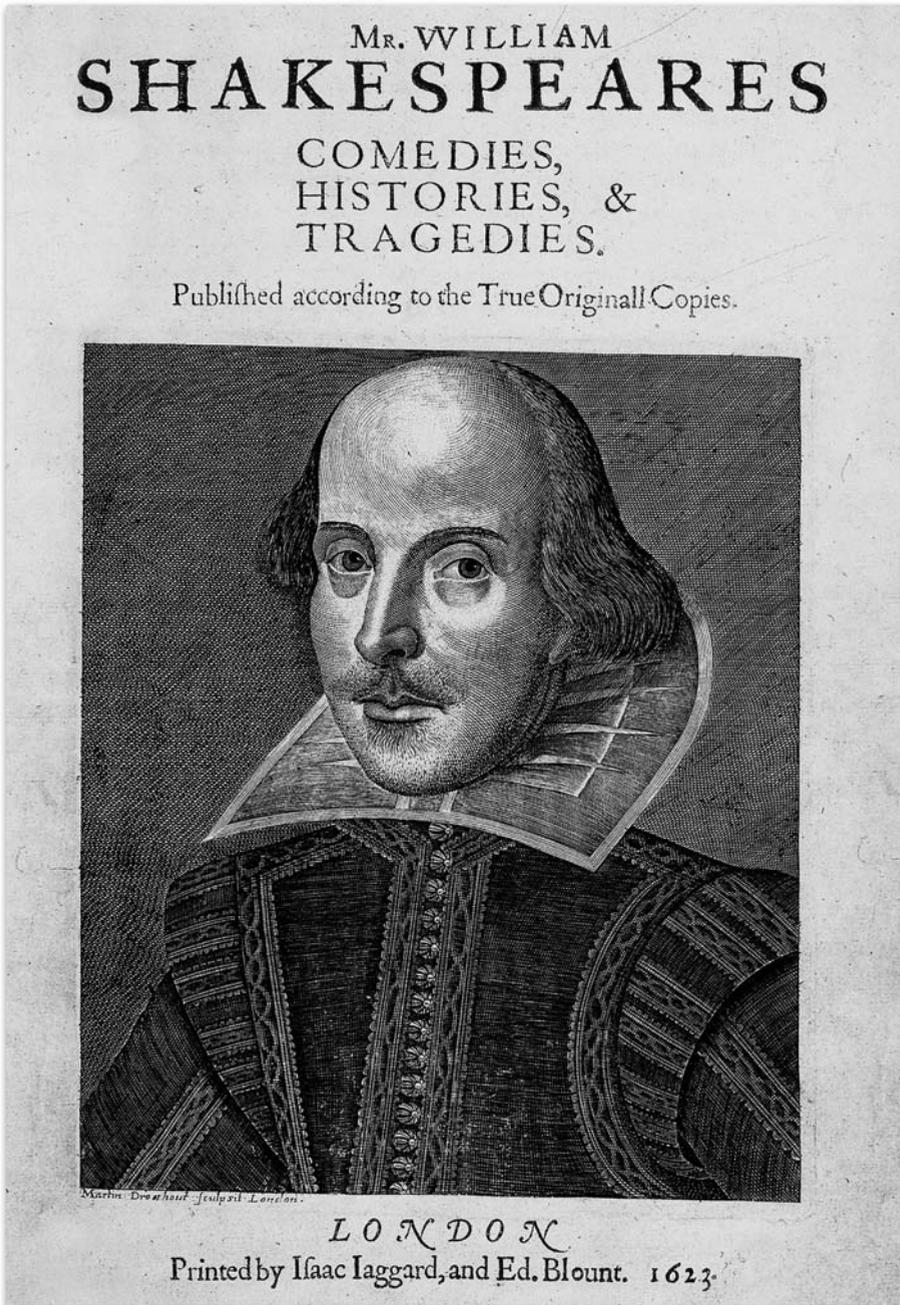
Adorazione che debutta con quel *madrigal à deux* «Ange adorable» (I.7, n. 4), le cui strofe – soprattutto se confrontate con la loro fonte (cfr. Appendice, tavola 1) – rivelano a quale dura prova sia stato messo l'ingegno dei librettisti Jules Barbier e Michel Carré. Non soltanto dal fitto gioco di rime e assonanze interne, trasferito ove possibile dall'inglese (*hand/stand, this/kiss, much/touch, sake/take*) al francese (*toucher/approcher, divine/imagine, imposer/baiser, effacer/trace*); ma anche dall'ironica leggerezza con cui Shakespeare seppe dispiegare il glossario della devozione religiosa (*profanare, reliquia, peccato, devozione, santi, pii palmieri, preghiera, esaudisci, fede, colpevolezza, penitenza, remissione dei peccati, pellegrino prostrato...*) nell'estemporanea dichiarazione d'amore di due adolescenti. Vocaboli dunque tra i più pesanti del lessico intellettuale europeo, che il tempo di valzer scelto da Gounod tuttavia riesce leggiadramente a sollevare da terra, complici le aeree quartine di semicrome dei violini curvate a semicerchio o scattanti in scalette ascendenti sui tempi deboli delle battute.

«Ange adorable» resta meritatamente fra gli *hits* operistici, tanto da essere ancor oggi assai gettonato, persino come *mobile phone ringtone*.⁴ Osservazione che non dovrebbe sembrare peregrina, poiché in un'epoca di debolezza critica la stessa musicologia deve farsi almeno forte di qualche analisi quantitativa per valutare la ricezione e la fortuna di un Maestro: analisi supportata, se è il caso, da statistiche concernenti l'effettiva presenza in cartellone dei suoi lavori o il fatturato prodotto dalla loro vendita, ivi compresa appunto quella in forma di suoneria per cellulari.

Certo è – non essendovi mai nulla di inamovibile nel testo shakespeariano, men che meno di teatralmente indeformabile – che persino la fatale attrazione che scatta fra Juliette e Roméo durante la festa dai Capulets avrebbe potuto configurarsi in scena altrimenti che come *madrigal à deux*. Prova ne siano *Les Amants de Vérone* del marchese Paul de Richard d'Ivry (1829-1903), ben accolti da critica e pubblico fin dalla prima recita, in forma privata, del 12 maggio 1867 a Parigi, all'École spéciale de Chant fondata e diretta dal grande tenore Gilbert Duprez.⁵ Infatti, in quest'«opéra en cinq actes

⁴ Cfr. [http://yahoo.it.dadamobile.com/class_11/cat_244/id_5658514/ringtones/classica_e_opera/jussi_bjorling/%22rom%C3%A9o_et_juliette%22%3A_ange_adorable_\(rom%C3%A9o%2C_juliette\)_\(gounod\).html](http://yahoo.it.dadamobile.com/class_11/cat_244/id_5658514/ringtones/classica_e_opera/jussi_bjorling/%22rom%C3%A9o_et_juliette%22%3A_ange_adorable_(rom%C3%A9o%2C_juliette)_(gounod).html)

⁵ L'opera, secondo lavoro del compositore, fu giudicata molto positivamente, ma andò in scena al Théâtre Ventadour soltanto il 12 ottobre 1878.



Frontespizio dell'*in-folio* del 1623. Il ritratto di Shakespeare è dovuto a Martin Droeshout. *Romeo and Juliet* si trova tra le «Tragedie» (pp. 53-79); il testo «è ripreso integralmente da una copia» dell'*in-quarto* del 1609 (cfr. *Teatro completo di William Shakespeare*, vol. IV, *Le Tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1976, pp. 8-9).

et six tableaux imité de Shakespeare» – eseguito soltanto quindici giorni dopo la *première* del *Roméo et Juliette* di Gounod (Parigi, Théâtre Lyrique, 27 aprile 1867), e in esplicita concorrenza con essa – si registra la sorprendente metamorfosi in *madrigal à trois* della frizzante schermaglia verbale che, in Shakespeare, prelude al primo bacio tra Juliet e Romeo. Ivry, wagnerianamente artefice del libretto e della partitura del suo lavoro, aveva ‘trasferito’ (in modo certo maldestro, e in senso se si vuole tutto psicanalitico) l’intensissima carica erotica della padroncina sulla nutrice–mezzana («voyant sa prestance, / J’aimerais [...] danser avec lui»); Gounod la lasciò almeno esprimere in prima persona dalla stessa Juliette nell’*ariette* «Ah! Je veux vivre» (I.5, n. 3)

Questa virtuosistica *valse animée*, in bilico tra il languido e l’elegiaco, resta tra le pagine più memorabili del *Roméo et Juliette*, come lo scambio d’amorosi sensi nel giardino di Juliette (II.1, n. 7 «Ah! Lève-toi, soleil» e II.5, n. 9 «Ô nuit divine») e la presaga «Nuit d’hyménée» (IV.1.1, n. 14), turbata dal canto dell’allodola messaggera del giorno, la quale avverte gli innamorati che è giunto il momento di separarsi e dirsi addio. Indubbiamente, tutti gioielli di squisita fattura musicale, che tuttavia non rendono piena giustizia alla complessa e flessibile drammaturgia shakespeariana. Così almeno la pensava Verdi, rimproverando al collega francese soprattutto di aver fatto calare il sipario sul duetto con l’ultimo bacio dei protagonisti (V.2, Scène et Duo, n. 22).⁶ Verdi – al quale evidentemente di Gounod non era soltanto il finale del *Roméo et Juliette* che non garbava:

Fra gli altri v’è un pezzo che mi piacque, lo studio di Clementi in Fa diesis minore $\frac{3}{8}$ [...]. Non so se appartenga alla musica classica o romantica, o del passato o dell’avvenire, ma è bello molto e ben superiore al famoso preludio di Bach, su cui Gounod ha fatto la [*cancellato*: famosa] sua *Ave Maria*.⁷

– non accettava che una tragedia di Shakespeare venisse ridotta a *couplets* romanticamente e melodrammaticamente incentrati sull’unico tema dell’amore contrastato e votato a un esito tragico. Al contrario, al pari dei critici letterari più accorti (i quali, faticando a circoscrivere entro categorie estetiche collaudate il *Romeo and Juliet*, dovettero coniare definizioni diverse e contraddittorie, quali «tragedia lirica» o «tragicommedia»),⁸ egli ne avvertiva come una sfida l’irriducibile complessità. Sfida perduta invece da Gounod, restio a far sentire e capire agli ascoltatori che il sacrificio dei due amanti,

⁶ Verdi fece tale confidenza allo scrittore e critico letterario ungherese Deszö Szomory, venutolo a trovare nel 1894 a Parigi. Essa è riportata in PÉTER PÁL VARNÁI, *Verdi in Ungheria* (II), «Bollettino dell’Istituto di Studi Verdiani», vol. III, n. 7, 1969, pp. 287-332 (il giudizio su Gounod si legge a p. 305).

⁷ Lettera a Tito Ricordi del 2 novembre 1864, in *Carteggi verdiani*, 4 voll., a cura di Alessandro Luzio, Roma, Reale Accademia d’Italia, 1948, IV, p. 241. Quanto al preludio clementino, è il n. 24 del *Gradus ad Parnasum*, appunto in Fa diesis minore e tempo di $\frac{3}{8}$.

⁸ Sul problematico polimorfismo strutturale del *Romeo and Juliet* vi è una sterminata letteratura, entro la quale ci piace citare almeno un titolo del sempre illuminante Harold Bloom, curatore di WILLIAM SHAKESPEARE’S, *Romeo and Juliet*, Broomall (PA), Chelsea House, 1996. La questione del genere di appartenenza del capolavoro resta, comunque, aperta; e così pure quella relativa al fatto che anche Beethoven vi si fosse ispirato per i suoi quartetti op. 18 n. 1 e op. 74 (cfr. MYRON SCHWAGER, *Beethoven’s Programs: what is provable?*, «Beethoven Newsletter», vol. 4, n. 3, 1989, pp. 49-55).

lungi dal restare fine a se stesso, avrebbe avuto tali e tante ricadute positive sul politico e sul sociale da portare, finalmente, alla riconciliazione fra Capulets e Montaigus. Complici ovviamente Barbier e Carré, che gli approntarono un libretto certo più attento alla sorte dei singoli che all'armonia del tutto, e più fedele alle convenzioni del Théâtre Lyrique che alle aperture della fonte ispiratrice.

A ulteriore (anche se indiretta) riprova che Verdi era nel giusto – e poco importa che avesse anch'egli fiutato con fastidio nel finale del *Roméo et Juliette* «parfum d'église» frammisto a «odor di femmina» – sta il fatto che Gounod fece pesare tutta la sua autorità, non soltanto di compositore ma anche di musicologo e revisore di musica antica, per sopprimere il sestetto finale del *Don Giovanni* di Mozart. Lo considerava, infatti, frutto di un'obsoleta e indifendibile convenzione tardo-settecentesca: senza dubbio di grande interesse contrappuntistico per il fugato a sei voci, ma del tutto superfluo sotto il profilo drammaturgico.⁹ Anche in questo caso, non s'era accorto di aver profondamente frainteso le intenzioni del Salisburghese e di Lorenzo Da Ponte, riducendone il dramma giocoso a dramma *tout-court*; né si accorse che il *Romeo and Juliet* era ben altro, e ben di più, che un pretesto per rintracciarvi ruoli vocali e caratteri adatti a perpetuare la tradizione dell'*opéra français*.

Si trattava, del resto, di un vizio nazionale: basti pensare al maltrattamento di *Hamlet* nell'omonimo *opéra-ballet* di Ambroise Thomas (1868), tanto più emblematico se paragonato alla intemerata fedeltà allo spirito shakesperiano del *Macbeth* di Verdi fin dalla versione originaria del 1847, e ancor più dopo il rifacimento del 1865. Squisitamente privata era invece la *virtù* di Gounod nel presentarsi, almeno ai suoi stessi occhi, come un Roméo dimentico di tutto e di tutti perché unicamente assorto nel beato *vis-à-vis* con la sua Juliette: la Musica. Così, con un linguaggio hegeliano e spiritualista impeccabile, poteva scrivere:

Passare dalle realtà esteriori e sensibili all'emozione, poi dall'emozione alla ragione, questo è l'andamento progressivo dello sviluppo intellettuale: è ciò che Sant'Agostino riassume mirabilmente in una di quelle definizioni così nette e illuminanti che s'incontrano a ogni angolo nelle sue opere: «*Ab exterioribus ad interiora, ab interioribus ad superiora*», dal fuori al dentro, dal dentro al sopra. L'arte è una delle tre incarnazioni dell'ideale nel reale: è una delle tre operazioni di questo spirito [lo spirito umano] che deve *rinnovare la faccia della terra*; è una delle tre *rinascite della natura nell'uomo*; è, in poche parole, una delle tre forme di quell'«auto-genia» o «immortalità propria» che costituisce la risurrezione dell'umanità, in virtù delle sue tre potenze creatrici funzionalmente distinte ma sostanzialmente identiche, vale a dire: l'amore, ragion d'essere, la scienza, ragion del vero, l'arte, ragion del bello.¹⁰

⁹ Cfr. GERNOT GRUBER, *Mozart und die Nachwelt* (1985); trad. it. di Mirella Torre, *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 175-176. Gounod aveva pubblicato nel 1890 il volume *Le «Don Juan» de Mozart*, riprodotto anche in anastatica (Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1980) e accessibile pure nella nostra lingua: CHARLES GOUNOD, «*Don Giovanni» di Mozart: Parigi, 1890*, a cura di Emilia Zanetti, Roma, Il ventaglio, 1991.

¹⁰ CHARLES GOUNOD, *La nature et l'art*, in *Mémoires cit.*, pp. 313-328: 323-324.

Contemporaneamente, però, questo sedicente ‘trappista’ che aborrisce la pubblicità, la pazza folla e i ritmi della Modernità, era presente ovunque; come, del resto, continua a esserlo ancor oggi, soprattutto *in exteriora*: laddove cioè si celebrano matrimoni (non necessariamente di rito cattolico: quelle *Méditations sur le premier prélude de Bach*, assai più note come *Ave Maria*, sembrano particolarmente amate anche in Oriente...); o laddove il Vaticano dispiega la sua sapiente trama diplomatica (infatti, dal 16 ottobre 1949, per disposizione di Pio XII, l’inno ufficiale della Santa Sede è la *Marche pontificale* di Gounod, eseguita per la prima volta l’11 aprile 1869 in occasione del giubileo sacerdotale di Pio IX). E ancora s’apprezzano generi cinematografici come il *noir*, il *giallo* e l’*horror* legati all’arte di Alfred Hitchcock, la cui *silhouette* è oramai indistinguibile dalle note della *Marche funèbre pour une marionnette* o, per essere esatti, *Funeral March of a Marionette*, visto che Gounod l’intitolò proprio così, avendola composta nel 1873 durante il suo volontario esilio in Inghilterra. Perché anche questo seppe essere il Nostro: una robusta tempra di patriota, che coraggiosamente preferì espatriare dopo la disfatta di Sedan e il disastroso esito della guerra franco-prussiana.

La mercuriale ubiquità di Gounod, su cui ci siamo appena dilungati, ben riflette il carattere genuinamente ‘cattolico’ della sua arte. Da intendersi, quell’aggettivo, in senso confessionale, visto che le composizioni per Santa Romana Chiesa costituiscono una buona metà del suo catalogo, che annovera ventuno messe, tre oratori e un gran numero di cantate, mottetti e altri pezzi sacri o liturgici minori; ma anche nel suo significato etimologico originario: completo, globale, universale...

Come la Chiesa Cattolica, Gounod era simultaneamente contro e alla testa, al vertice e nelle viscere della Modernità. Tanto che piace oltremisura la testimonianza che di lui lasciò proprio uno dei padri di essa, Thomas Alva Edison, di passaggio a Parigi nel 1889 per l’Esposizione Universale:

Ho visitato la Tour Eiffel, invitato dall’ingegnere in persona. Siamo saliti fino al punto più alto dove, in uno spazio angusto, Eiffel ha installato il suo ufficio. Lì c’era un pianoforte. Quando mia moglie ed io siamo giunti in cima, abbiamo incontrato Gounod, il musicista, che era già lì. Siamo stati in compagnia un paio d’ore, e Gounod ha cantato e suonato per noi.¹¹

Quali metafore, quel piccolo ufficio appollaiato ad altezza vertiginosa dentro una futuristica struttura di ferro, quel pianoforte issato dove meno ti aspetteresti di trovarne uno, e quel *recital* estemporaneo per l’inventore della lampadina e del fonografo nonché imprenditore statunitense! E quale sforzo, da parte di Gounod, per non smarrirsi né nella baldoria del presente e della cronaca spicciola, né nella cripta del passato e della grande storia, ivi compresa quella della musica. Quanto al futuro, da intendersi come gloria postuma, non vi aveva mai fatto gran conto, almeno a parole, tanto da concludere la prefazione ai suoi *Mémoires* con questa dedica alla madre:

¹¹ Citato in FRANK LEWIS DYER-THOMAS COMMERFORD MARTIN, *Edison: his life and inventions*, New York, Barnes & Noble Books, 2005, p. 347.

Ora, ella riposa sotto una pietra semplice come la sua vita. Possa questo ricordo di un figlio diletto giungere sulla sua tomba come una corona più duratura di quelle di fiori [orig.: *nos immortelles d'un jour*], e assicurare alla sua memoria, al di là della [mia] vita, un rispetto che avrei voluto poter rendere eterno.¹²

L'ossimoro – «nos immortelles d'un jour» – ben s'addiceva a un artista come Gounod, che suscitò universalmente odii e amori altrettanto esasperati. Joris-Karl Huysmans, il quale, a differenza sua, passò davvero dalle parole ai fatti facendosi benedettino, lo vilipese così nel romanzo autobiografico *En route* (1895), che è appunto il diario della sua conversione:

«Ah, chi dunque si deciderà a proscrivere codesta mistica pretenziosa, cotesti fonti battesimali all'acqua di bidè inventati da Gounod? Dovrebbero esserci pene severissime per i maestri di cappella che ammettono l'onanismo musicale nelle chiese! Come quel mattutino alla Madeleine, mentre assistevo per caso alle interminabili esequie d'un vecchio banchiere; suonarono una marcia guerriera con accompagnamento di violoncelli e violini, tube e campanelli, una marcia eroica e mondana per salutare l'andata in decomposizione di un finanziere!... È davvero assurdo!» [...]

Il maestro di cappella, non volendo mostrarsi da meno dell'organista nell'odio istintivo per il gregoriano, si compiaceva, quando cominciava la Benedizione, di metter da parte le melodie gregoriane, per far buttar fuori dai suoi coristi della musica da ballo popolare.

Non era più un santuario, ma un caffè-concerto d'infimo ordine. Le *Ave Maria*, gli *Ave verum*, tutte le sbracature mistiche del povero Gounod, le rapsodie del vecchio Thomas, gli sgambetti di poveri musicastri sfilavano l'un dietro l'altro, volgarizzati dai capi coro della sala Lamoureux, malamente cantati da fanciulli la cui castità di voce non si temeva d'insozzare in quelle scappatelle di musica borghese, in quegli arrangiamenti artistici.¹³

Dunque, persino per lo scrittore più rappresentativo del Decadentismo francese quel *parfum d'église* era intollerabile; o, forse, intollerabile era la fama dilagante di Gounod, scelto dallo *Zeitgeist* per rappresentare sul palcoscenico globale il gusto operistico francese per antonomasia, a fianco e in alternativa a Wagner e a Verdi che rappresentavano, invece, quello tedesco e quello italiano.

Intollerabile, si diceva: anche se, nel *Roméo et Juliette*, tale risulta – più ancora dell'ecclesiastico fugato a quattro voci che apre l'atto terzo (n. 10, «La cellule de Frère Laurent») – la paternale del frate ai due innamorati, a cui la fonte shakespeariana invero poteva offrire soltanto un esile pretesto. Barbier e Carré riuscirono invece a infilarci dentro un intero catechismo cattolico, devotamente salmeggiato dalla coppia nubenda prima in terzetto col celebrante, poi in quartetto al sopraggiungere della nutrice Gertrude (III.1.2, n. 11). Alla stessa scena, il diletto marchese d'Ivry aveva dato un'ossatura poetica assai meno pesante di quella scelta da quegli esperti professionisti

¹² GOUNOD, *Memorie di un Artista* cit., p. 17.

¹³ JORIS-KARL HUYSMANS, *Per strada* [*En route*, 1895], trad. it. di Nanda Colombo, Milano, Rizzoli, 1961, pp. 28 e 294.

Romeo and Iuliet,

As it hath been often (with great applause)
 plaid publiquely, by the right Ho-
 nourable the L. of *Hunsdon*
 his Seruants.



LONDON,
 Printed by Iohn Danter.

1597

Frontespizio della prima edizione (*in-quarto*) di *Romeo and Iuliet*. È un cosiddetto «cattivo *in-quarto*» («bad quarto»), cioè un'edizione pirata mirante a sfruttare il successo della tragedia, la cui prima rappresentazione è databile agli anni 1594-1595. Seguirono (prima dell'*in-folio* del 1623) gli *in-quarto* del 1599 (sul quale si basa sostanzialmente il testo corrente), 1609 e 1622.

della librettistica; ed è questo, forse, l'unico piccolo merito dei suoi velleitari *Amants de Vérone* [cfr. Appendice, tav. 2].

Doli fabricator Epeos, cioè falsario e ingannatore: così Berlioz, l'amato Virgilio sempre alla mano, aveva (affettuosamente?) ribattezzato il giovane Gounod, la cui destrezza e versatilità musicale si sarebbe rivelata un 'cavallo di Troia' in grado di espugnare con un *Faust* persino la stessa Germania! E proprio Berlioz gioverebbe prendere come termine di contrasto, se ce ne fosse il tempo, per analizzare la *cattolicità* di Gounod: vuoi perché cresciuti nella stessa classe di composizione, quella di Jean-François Lesueur; vuoi perché entrambi autori di un *Faust* e di un *Roméo et Juliette*; vuoi ancora perché, in quanto vincitori del Gran Prix de Rome – Berlioz nel 1830, Gounod nel 1839 – furono entrambi ospiti di Villa Medici sulla collina del Pincio. Un soggiorno che si rivelò, emblematicamente, un inferno per l'uno, un paradiso per l'altro.

A Hector, infatti, quasi nulla piacque di Roma, a cominciare dalla musica del Palestrina, descritta nei *Mémoires* in termini quasi caricaturali;¹⁴ Charles, al contrario, vi si trovò subito benissimo, fin da quando l'allora direttore di Villa Medici (che era niente meno che Ingres!) lo accolse a braccia aperte, come figlio di uno stimato collega, il pittore François-Louis Gounod. Così, in barba ai severi regolamenti dell'accademia, l'uno cercò più volte di abbreviare la propria permanenza per far ritorno in Francia; e, quando possibile, si allontanò spesso e volentieri dalla Città Eterna, annoiato dalla vista di tali e tanto insigni monumenti. L'altro, invece, a proprio agio tra gli ecclesiastici come tra gli artisti e gli antiquari, non avrebbe più voluto staccarsi da lì, anche perché preso sotto l'ala protettrice di Fanny Hensel Mendelssohn, sorella di Felix Mendelssohn-Bartholdy, che pare lo abbia iniziato al culto di Johann Sebastian Bach...

Infine, Berlioz non riponeva alcuna fiducia nella presunta obiettività e nel distacco dall'oggetto di studio vantato dalla cosiddetta musicologia scientifica, personificata dall'odiato François-Joseph Fétis: perché, analogamente a Wagner e a tutte le avanguardie di là da venire, egli interpretava le vicende passate della musica come il necessario preludio e l'annuncio ideale della propria arte. Gounod, al contrario, rispettava l'Antico in quando tale (tecniche contrappuntistiche comprese), senza per questo rinunciare a riattarlo ove possibile, e a modernizzarlo (se il caso) con qualche licenza. Per questo, soltanto in Berlioz l'imitazione polifonica condotta *more antiquo* suona o sarcastica e irridente, come nel *Songe d'une nuit de Sabbat* della *Symphonie fantastique*, oppure grottesca e spregevole nel suo pedante e meccanico tecnicismo, come nell'episodio nella cantina di Auerbach delle *Huit scènes de Faust* in cui lo studente Brander invita i compagni di bisboccia a intonare un *Amen* fugato per un topo morto. È allora che Mefistofele dice a Faust: «Écoute bien ceci! Nous allons voir, docteur, / la bestialité dans toute sa candeur»; e noi, facendogli eco onde compendiare la maestria di Gounod in una sola frase, aggiungiamo: «Écoute l'urbanité dans toute sa malice».

¹⁴ Cfr. HECTOR BERLIOZ, *Memorie* [*Mémoires*, 1870], a cura di Olga Visentini, Pordenone, Studio Tesi, 1989, pp. 449-452.

APPENDICE – TAVOLA 1

SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, 1.5, 92-109*ROMEO (*to Juliet, touching her hand*)

If I profane with my unwortheist hand
 this holy shrine, the gentler sin is this:
 my lips, two blushing pilgrims, ready stand
 to smooth that rough touch with a tender kiss.

JULIET

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
 which mannerly devotion shows in this.
 For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
 and palm to palm is holy palmers' kiss.

ROMEO

Have not saints lips, and holy palmers, too?

JULIET

Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

ROMEO

O, then, dear saint, let lips do what hands do:
 they pray; grant thou, lest faith turn to despair.

JULIET

Saints do not move, though grant for prayers' sake.

ROMEO

Then move not while my prayer's effect I take.
 (*He kisses her*)

Thus from my lips, by thine my sin is purged.

JULIET

Then have my lips the sin that they have took.

ROMEO

Sin from thy lips? O trespass sweetly urged!

Give me my sin again.

(*He kisses her*)

GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 1.7

ROMÉO

Ange adorable,
 ma main coupable
 profane, en l'osant toucher,
 la main divine
 dont j'imagine
 que nul n'a droit d'approcher;
 voilà, je pense,
 la pénitence
 qu'il convient de m'imposer,
 c'est que j'efface
 l'indigne trace
 de ma main par un baiser!

JULIETTE

Calmez vos craintes!
 À ces étreintes
 du pèlerin prosterné
 les saintes même,
 pourvu qu'il aime,
 ont d'avance pardonné.

(*Retirant sa main*)

Mais à sa bouche
 la main qu'il touche
 prudemment doit refuser
 cette caresse
 enchanteresse
 qu'il implore en un baiser!

ROMÉO

Les saintes ont pourtant une bouche vermeille

JULIETTE

Pour prier seulement!

* WILLIAM SHAKESPEARE, *The most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, 1.5, 92-109 (*The Complete Works*, a cura di Stanley Wells e Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1990³, p. 343); «ROMEO (*a Giulietta, sfiorandole la mano*): Se io profano con la mia mano indegna questa sacra labbra, ed è questo il peccato dei pii), le mie labbra, arrossenti pellegrini, sono pronte a render più molle, con un tenero bacio, il ruvido tocco. / GIULIETTA: Buon pellegrino, voi fate troppo torto alla vostra mano, che ha mostrato in ciò la devozione che si conviene: poiché i santi stessi hanno mani, che le mani dei pellegrini possono toccare, e il giunger palma a palma è il bacio dei pii palmieri. / ROMEO: I santi non hanno essi labbra, ed i pii palmieri anche? / GIULIETTA: Sì, o pellegrino, labbra che essi debbono usare nella preghiera. / ROMEO: Oh! allora, cara santa, lascia che le labbra facciano ciò che fanno le mani; esse ti pregano, tu le esaudisci, per timore che la fede non si cambi in disperazione. / GIULIETTA: I santi non si muovono, ancorché esaudiscano le altrui preghiere. / ROMEO: Allora non muoverti, intanto che io raccolgo il frutto della mia preghiera. Ecco, le tue labbra hanno purgato le mie del loro peccato. (*La bacia*) / GIULIETTA: Allora è rimasto sulle mie labbra il peccato che esse hanno tolto alle vostre. / ROMEO: Il peccato dalle mie labbra? O colpa dolcemente rimproverata! Rendimi dunque il mio peccato. (*La bacia*)» (WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, in *Id.*, *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1985¹², p. 299).

GOUNOD, *Roméo et Juliette*

ROMÉO

N'entendent-elles pas la voix, qui leur conseille
un arrêt plus clément?

JULIETTE

Aux prières d'amour leur cœur reste insensible,
même en les exauçant!

ROMÉO

Exaucez donc mes vœux et gardez impassible
votre front rougissant!

(Il baise la main de Juliette)

JULIETTE *(souriant)*

Ah! Je n'ai pu m'en défendre!
J'ai pris le péché pour moi!

ROMÉO

Pour apaiser votre émoi,
vous plaît-il de me le rendre?

JULIETTE

Non! Je l'ai pris! Laissez-le-moi!

ROMÉO

Vous l'avez pris!... Rendez-le-moi!

APPENDICE – TAVOLA 2

SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, II.5, 1-37*

FRIAR LAURENCE

So smile the heavens upon this holy act,
that after hours with sorrow chide us not!

ROMEO

Amen, amen! But come what sorrow can,
it cannot countervail the exchange of joy
that one short minute gives me in her sight.
Do thou but close our hands with holy words,
then love-devouring death do what he dare;
it is enough I may but call her mine.

FRIAR LAURENCE

These violent delights have violent ends
and in their triumph die, like fire and powder,
which as they kiss consume. The sweetest honey
is loathsome in his own deliciousness
and in the taste confounds the appetite.
Therefore love moderately; long love doth so;
too swift arrives as tardy as too slow.

(Enter Juliet)

Here comes the lady. O, so light a foot
will ne'er wear out the everlasting flint.
A lover may bstride the gossamer
that idles in the wanton summer air,
and yet not fall; so light is vanity.

JULIET

Good even to my ghostly confessor.

FRIAR LAURENCE

Romeo shall thank thee, daughter, for us both.

JULIET

As much to him, else is his thanks too much.

ROMEO

Ah, Juliet, if the measure of thy joy
be heap'd like mine and that thy skill be more
to blazon it, then sweeten with thy breath
this neighbour air, and let rich music's tongue
unfold the imagined happiness that both
receive in either by this dear encounter.

JULIET

Conceit, more rich in matter than in words,
brags of his substance, not of ornament:
they are but beggars that can count their worth;
but my true love is grown to such excess
I cannot sum up sum of half my wealth.

IVRY, *Les amants de Vérone*, II.3

ROMÉO

La voici.

LORENZO

Qu'ai-je vu?

JULIETTE

Roméo!

ROMÉO

Juliette!

JULIETTE

Mon père, auprès de vous, qu'il soit mon interprète.

LORENZO (*à part*)

Du ciel, dans cet hymen
je crois trouver la main.

(À Roméo et Juliette)

Le ciel peut se servir de cette amour soudaine
pour éteindre, en vos deux maisons, l'antique haine,
Montaigus, Capulets, seront unis, le jour
où l'on pourra divulguer votre amour.

(À Roméo)

Jusque-là, sois prudent.

ROMÉO

Je le promets, mon père,
malgré tant de bonheur. Car jamais la lumière
d'un ciel plus radieux
n'illumina, sur terre,
le front transfiguré d'un mortel plus heureux.

JULIETTE et ROMÉO

Ahi! Daignez seulement m'unir à ce que j'aime;
puis, vienne le trépas demain,
oui, le trépas lui-même;

il ne pourra jamais de cet instant suprême
nous ravir à présent l'enchantement divin.

LORENZO

À genoux, et priez.

ROMÉO et JULIETTE (*s'agenouillant*)

C'est Dieu qui vous éclaire;

merçi, mon père.

LORENZO

Je vais bénir votre hymen.

ROMÉO et JULIETTE

Amen!

LORENZO (*étendant les mains sur eux*)

Enfants, soyez unis par mon saint ministère.
(Les relevant)

GOUNOD, *Roméo et Juliette*, III.1.2-3

ROMÉO

La voici!

JULIETTE (*s'élançant dans les bras de Roméo*)
Roméo!

ROMÉO

Mon âme t'appelait!

Je te vois! Ma bouche est muette!

JULIETTE (*à Frère Laurent*)

Mon père, voici mon époux!

À son amour je m'abandonne;

vous connaissez ce cœur que je lui donne!

Devant le ciel unissez-nous!

FRÈRE LAURENT

Oui! Dussé-je affronter une aveugle colère,

je vous prêterai mon secours;

puisse de vos maisons la haine séculaire

s'éteindre en vos jeunes amours!

ROMÉO (*à Gertrude*)

Veille au dehors!

*(Gertrude sort)*SCÈNE III^{ème}

FRÈRE LAURENT

Témoin de vos promesses,

gardien de vos tendresses,

que le Seigneur soit avec vous!

À genoux!

ROMÉO et JULIETTE

À genoux!

FRÈRE LAURENT

Dieu, qui fis l'homme à ton image,

et de sa chair et de son sang

créas la femme, et, l'unissant

à l'homme par le mariage

consacras du haut de Sion

leur inséparable union:

regarde d'un œil favorable

ta créature misérable

qui se prosterne devant toi!

ROMÉO et JULIETTE

Seigneur! Nous promettons d'obéir à ta loi.

FRÈRE LAURENT

Entends ma prière fervente!

Fais que le joug de ta servante

* Ivi, p. 350; «FRATE LORENZO: Il cielo sorrida a questo santo atto, e faccia sì che l'avvenire non debba rimproverarcelo con qualche dolore! / ROMEO: Amen, amen! venga pure qualunque dolore possibile: esso non può valere in cambio, quanto la gioia che mi dà un solo breve minuto della sua presenza. Congiungi soltanto le nostre mani con le tue sante parole, e poi la morte, divoratrice d'amore, faccia pure quello che vuole. A me basta di poter dire che Giulietta è mia. / FRATE LORENZO: Queste gioie violente hanno violenta fine, e muoiono nel loro trionfo, come il fuoco e la polvere che si distruggono al primo bacio. Il più squisito miele diviene stucchevole per la sua stessa dolcezza, e basta assaggiarlo per levarsene la voglia. Perciò ama moderatamente; l'amore che dura fa così; chi ha troppa fretta, arriva tardi come chi va troppo adagio. (*Entra Giulietta*) Ecco la donzella. Oh! un piede così leggero non consumerà mai la pietra che dura eterna. Un amante potrebbe cavalcare il filo di ragnatela che ozieggia sulla lasciva brezza estiva, e non cadere: tanto è leggera la vanità. / GIULIETTA: Buona sera, mio confessore spirituale. / FRATE LORENZO: Figliuola mia, Romeo ti ringrazierà per tutti e due. / GIULIETTA: Altrettanto anche a lui, se no i suoi ringraziamenti saranno di troppo. / ROMEO: Ah! Giulietta, se la tua gioia è al colmo come la mia, e se tu sei più abile di me a dipingerla con la parola, allora profuma del tuo alito l'aria che ne circonda e il linguaggio della tua ricca musica descriva la ideale felicità che noi due riceviamo, l'uno dall'altra, per via di questo caro incontro. / GIULIETTA: L'immaginazione, più ricca di sostanza che di parole, va superba della sua essenza e non di ornamenti esteriori: sono ben poveri coloro che possono contare le proprie ricchezze, ma il sincero amor mio è giunto ad un tale eccesso, che io non posso calcolare neppur la metà della somma delle mie ricchezze. / FRATE LORENZO: Venite, venite con me, e ci sbrigheremo, poichè, con vostra licenza, voi non resterete soli, finché la santa chiesa non abbia fatto di voi due una persona sola. (*Escono*)» (*Romeo e Giulietta* cit., p. 308).

APPENDICE – TAVOLA 2

SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*

FRIAR LAURENCE

Come, come with me, and we will make short work;
for, by your leaves, you shall not stay alone
till holy church incorporate two in one.

Exeunt.

IVRY, *Les amants de Vérone*

Et maintenant allez; Dieu veillera sur vous.
Tenez-vous prêts pourtant, le long de votre voie,
à récolter, hélas! plus de deuil que de joie:
les bonheurs aussi grands font les destins jaloux.

ROMÉO et JULIETTE

Quel que soit l'avenir que nous garde la vie,
quel que soit le destin, je ne crains rien de lui;
il n'est pas de douleur, d'autres douleurs suivie
dont l'excès puisse atteindre au bonheur d'aujourd'hui.

LORENZO

L'amour sourit, enfants, à votre jeune vie;
mais le sort est changeant, ne comptez pas sur lui.
D'un réveil douloureux toute ivresse est suivie,
et la nuit peut se faire où l'espoir avait lui.
(Le rideau tombe.)

GOUNOD, *Roméo et Juliette*

soit un joug d'amour et de paix!
Que la vertu soit sa richesse,
que pour soutenir sa faiblesse
elle arme son cœur du devoir!

ROMÉO et JULIETTE

Seigneur, sois mon appui, sois mon espoir!

FRÈRE LAURENT

Que la vieillesse heureuse voie
leurs enfants marchant dans ta voie,
Et les enfants de leurs enfants!

ROMÉO et JULIETTE

Seigneur! Du noir péché c'est toi qui nous défends!

FRÈRE LAURENT

Que ce couple chaste et fidèle,
uni dans la vie éternelle,
parvienne au royaume des cieux!

ROMÉO et JULIETTE

Seigneur! Sur notre amour daigne abaisser les yeux!

FRÈRE LAURENT (*à Roméo*)

Roméo! tu choisis Juliette pour femme?

ROMÉO

Oui, mon père!

FRÈRE LAURENT (*à Juliette*)

Tu prends Roméo pour époux?

JULIETTE

Oui, mon père!

(Roméo et Juliette échangent leurs anneaux)

FRÈRE LAURENT (*mettant la main de Juliette dans celle de Roméo*)

Devant Dieu, qui lit dans votre âme,
je vous unis! Relevez-vous!

(Roméo et Juliette se relèvent. Gertrude entre en scène)

JULIETTE, GERTURUDE, ROMÉO, FRÈRE LAURENT

Ô pur bonheur! Ô joie immense!

Le ciel même a reçu nos serments amoureux!

Dieu de bonté! Dieu de clémence!

Sois béni par deux cœurs heureux!

(Roméo et Juliette se séparent. Juliette sort avec Gertrude. Roméo sort avec Frère Laurent)



Gounod nel suo studio. Incisione pubblicata nell'«Illustration», 28 ottobre 1893.

ROMÉO ET JULIETTE

Libretto di Jules Barbier e Michel Carré

Edizione a cura di Enrico Maria Ferrando,
con guida musicale all'opera



Jules Barbier, il librettista (insieme con Michel Carré) di *Roméo et Juliette*. Sempre con Carré (1822-1872), Barbier (1822-1901) scrisse per Gounod anche *Le médecin malgré lui*, *Faust*, *Philémon et Baucis*, *La colombe*, *La reine de Saba*, *Polyeucte* (al solo Carré si deve il libretto di *Mireille*); tra i molti altri libretti della coppia: *Le pardon de Ploërmel* (Meyerbeer), *Mignon* e *Hamlet* (Thomas), *Les contes d'Hoffmann* (Offenbach). Insieme con Eugène Cormon, Carré scrisse per Bizet *Les pêcheurs de perles*.

Roméo et Juliette, libretto e guida all'opera

a cura di Enrico Maria Ferrando

Roméo et Juliette, l'unica opera di Gounod rimasta costantemente in repertorio accanto a *Faust*, ebbe quattro versioni 'd'autore' (1867, 1873a, 1873b, 1888) testimoniate da altrettanti spartiti a stampa.¹ La partitura andata trionfalmente in scena all'Opéra nel 1888 può essere considerata quella 'definitiva', per quanto la possibilità di combinare soluzioni di differenti stesure, e di adottare o meno svariati tagli sanciti dalla tradizione, faccia sì che ad ogni nuova produzione l'opera si presenti, in pratica, in una veste diversa.

In ogni caso le varianti non intaccano la concezione di questo lavoro sorprendentemente originale e solo apparentemente appiattito sulle convenzioni del teatro musicale parigino del Secondo Impero. *Roméo et Juliette* nasce per il Théâtre Lyrique, la sala diretta da Léon Carvalho (nel suo repertorio spiccavano le opere del duo Barbier-Carré, che offrivano ad un pubblico borghese rielaborazioni edulcorate di grandi opere letterarie), transita per l'Opéra-Comique e viene infine riadattato per l'Opéra: emanazione diretta del potere centrale, il principale palcoscenico della capitale esigeva che le opere presentassero una fastosa cornice cerimoniale. *Roméo et Juliette* non sfugge alla regola, ma balli e cortei, debitamente aggiunti da Gounod con elegante mestiere, sembrano mettere a punto la sua concezione drammaturgica anziché appesantirla, e paradossalmente trasformano le debolezze creative del compositore in un punto di forza. La critica ha sempre rilevato il contrasto quasi stridente tra la cornice ambientale del lavoro e i momenti in cui la messa a fuoco dei personaggi consente a Gounod di dare il meglio di sé in caratterizzazioni intimiste, all'interno di uno sviluppo drammatico nel quale spesso viene a mancare la capacità di delineare un convincente crescendo tensivo. Ma se questo è indubbiamente un limite delle possibilità espressive di Gounod, in *Roméo et Juliette* dà luogo ad una drammaturgia innovativa.

Si consideri quella che spesso viene indicata come una curiosa bizzarria formale: la presenza di ben quattro duetti d'amore – caso senza precedenti nella storia dell'opera. Non sfuggirà l'originalità di questi brani e in particolare il loro crescendo di complessità formale e drammatica: al loro interno, in particolare, è delineata con straordinaria efficacia l'evoluzione psicologica del personaggio di Juliette, alla cui definizione con-

¹ Si legga, in proposito, il saggio di Michela Niccolai in questo volume, pp. 13-28.

corrono altresì le due grandi arie del primo e del quart'atto. Così l'opera di Gounod è in definitiva il ritratto di un unico personaggio in una concezione 'monodrammatica' decisamente fuori dagli schemi del teatro musicale ottocentesco. Un ambiente indifferente, quando non ostile, orbita intorno alla protagonista, traducendo in scena l'apparato formale del quale si sostanziano le convenzioni del teatro musicale: e il contrasto tra l'esteriorità priva di divenire e la parabola struggente e angosciosa della protagonista è il motore di un organismo drammaturgico-musicale in cui il magistero compositivo di Gounod – raffinato ma orientato più al cesello del particolare che alla definizione del quadro d'insieme – trova una dimensione espressiva ideale.

La nostra guida cercherà di indirizzare in questo senso la fruizione dell'opera, evidenziando i dettagli della tecnica compositiva di Gounod, del quale vorremmo sin d'ora sottolineare l'eleganza e la sottigliezza di armonista, nella più pura tradizione della scuola francese.

Per l'analisi ci siamo serviti principalmente della riduzione per canto e pianoforte pubblicata da Choudens, il testimone più autorevole della versione per l'Opéra (1888),² confrontata col libretto pubblicato in quell'occasione (utilizzato come base per l'edizione del libretto pubblicato nelle pagine seguenti),³ e con la partitura d'orchestra.⁴

ATTO PRIMO		p. 52
ATTO SECONDO		p. 69
ATTO TERZO	<i>Quadro primo</i>	p. 80
	<i>Quadro II</i>	p. 84
ATTO QUARTO	<i>Quadro primo</i>	p. 96
	<i>Quadro II</i>	p. 105
ATTO QUINTO		p. 109
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 115
	<i>Le voci</i>	p. 117

² CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette* («Théâtre de l'Opéra, 28 novembre 1888»), partition chant et piano transcrite par Hector Salomon, Paris, Choudens, stampa 1925; da qui sono tratti gli esempi, individuati mediante il numero di pagina, quello di sistema (in cifre romane) e di battute che lo seguono (in apice a destra). Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); → indica una modulazione (→ Sol \flat = verso Sol bemolle maggiore).

³ JULES BARBIER et MICHEL CARRÉ, *Roméo et Juliette*, opéra en cinq actes, musique de Charles Gounod, Nouvelle édition conforme à la représentation, Paris, Calmann-Lévy, s.d. [1889]; parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, mentre le varianti testuali della riduzione per canto e pianoforte sono state segnalate in nota (con esponenti in cifre romane).

⁴ CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, opéra in five acts, Boca Raton, Kalmus, s.d. [1956] (facsimile dell'edizione Choudens, Paris, s.d. [188?], n. di lastra AC 1483).

ROMÉO ET JULIETTE

Opéra en cinq actes
paroles de
Jules Barbier et Michel Carré

Musique de
Charles Gounod

PERSONNAGES

CAPULET		Basse
ROMÉO		Ténor
FRÈRE LAURENT		Basse
TYBALT, <i>neveu de Capulet</i>		Ténor
PÂRIS		Baryton
MERCUTIO	} <i>amis de Roméo</i>	Baryton
BENVOLIO		Ténor
LE DUC DE VÉRONE		Basse
GRÉGORIO, <i>valet de Capulet</i>		Baryton
STÉPHANO, <i>page de Roméo</i>		Soprano
JULIETTE, <i>fille de Capulet</i>		Soprano
GERTRUDE, <i>nourrice de Juliette</i>		Mezzosoprano

Dames et seigneurs de Vérone, bourgeois, soldats,
pages et valets.

La scène se passe à Vérone.

ROMEO E GIULIETTA

Opera in cinque atti

di

Jules Barbier e Michel Carré

Versione di

G[iuseppe] Zàffira (rivista da Michele Girardi) *

Musica di

Charles Gounod

PERSONAGGI

CAPULETI		Basso
ROMEO		Tenore
FRA LORENZO		Basso
TEBALDO, <i>nipote di Capuleti</i>		Tenore
PARIDE		Baritono
MERCUZIO	} <i>amici di Romeo</i>	Baritono
BENVOGLIO		Tenore
IL DUCA DI VERONA		Basso
GREGORIO, <i>famiglio di Capuleti</i>		Baritono
STEFANO, <i>paggio di Romeo</i>		Soprano
GIULIETTA, <i>figlia di Capuleti</i>		Soprano
GELTRUDE, <i>nutrice di Giulietta</i>		Mezzosoprano

Dame e signori di Verona, borghesi, soldati,
paggi e valletti.

L'azione succede in Verona, secolo XIV.

* La traduzione di Zàffira apparsa nel libretto per la prima scaligera (stagione 1867-1868) differisce da quella della riduzione per canto e pianoforte pubblicata da Choudens (*Romeo e Giulietta*, tragedia lirica dei Sig. J. Barbier e M. Carré; versione italiana di G. Zàffira, musica di C. Gounod, Paris, Choudens, s.d. [19—?]); nel rivedere i versi italiani si è cercato di aderire quanto più possibile alla prosodia francese (nel rispetto per la disposizione strofica italiana), combinando le due fonti e intervenendo solo quando strettamente necessario; ringrazio Michela Nicolai, per le verifiche d'archivio compiute nelle biblioteche parigine (MG).

PROLOGUE¹

CHŒUR

Vérone vit jadis deux familles rivales,²
 les Montaigus, les Capulets,
 de leurs guerres sans fin, à toutes deux fatales,
 ensanglantant le seuil de ses palais.
 Comme un rayon vermeil brille en un ciel d'orage,
 Juliette parut, et Roméo l'aima!

Et tous deux, oubliant le nom qui les outrage,

un même amour les enflamma!

Sort funeste! Aveugles colères!

Ces malheureux amants payèrent de leurs jours
 la fin des haines séculaires
 qui virent naître leurs amours!

PROLOGO

CORO

Afflisser già Verona due dinastie rivali
 Montecchi e Capuleti: gli sdegni lor fatali,
 cui favorian dei tempi le pervicaci voglie,
 insanguinar più lustri d'ogni magion le soglie.
 Ma qual talor fra nemi di sole un raggio scende,
 Giulietta, ahi lassa! appare, di lei Romeo

[s'accende.

Odiando entrambi un nome che lor tuonava

[morte,

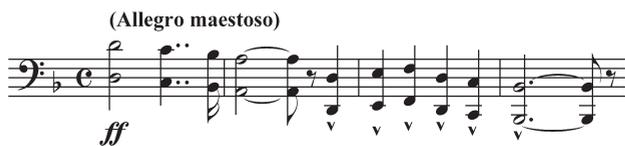
soave oblio cercaro d'amor fra le ritorte!

Ahi snaturata sete, sete di sangue orrenda!

Quell'infelice coppia fea morendo ammenda
 dell'empie stragi avite. Lo sfortunato evento
 così de' loro annali compiva il più cruento.

¹ L'opera è introdotta da un'ampia *ouverture-prologue*, la cui prima sezione (*Allegro maestoso* – c, re) è caratterizzata da una perentoria frase enunciativa al grave dai tromboni

ESEMPIO 1 (2, 1²)



e ripetuta tre volte, ogni volta una terza più in basso (in re-Sib-Sol maggiore): l'assenza di precisi gesti cadenzali ha l'effetto di definire l'ambientazione tonale complessiva solo in modo indiretto. La terza frase conclude inaspettatamente su un accordo di settima di dominante di La, dal quale si dipana un episodio concitato, basato su gesti tematici convenzionali, che porta ad una sospensione sulla dominante di re. Questa prima sezione (il tema principale non verrà ripreso nel corso dell'opera) introduce sia pure in modo generico il clima generale del dramma: la fanfara degli ottoni profila una vicenda a forti tinte, la tonalità di re fa presagire il clima tragico, l'instabilità dell'esposizione tematica e il rapido sfociare in un disegno concitato additano il clima di fatalità che incombe sul dramma. La seconda sezione dell'*ouverture* è un fugato imperniato su un tema

ESEMPIO 2 (4, 1¹)



al quale gli ampi intervalli spezzati conferiscono un energico impulso. Il significato espressivo di questo segmento è chiaro e scaturisce da una duplice caratterizzazione: da un lato l'uso di passaggi fugati in tempo rapido in funzione di descrizione della 'battaglia' risale al rinascimento francese, dall'altro la condotta accademicamente impeccabile sembra alludere all'elevatezza letteraria del dramma che sta per esserci proposto. Esaurito il fugato con l'entrata della canonica quarta voce, in orchestra gli ottoni riprendono, variato, il tema del tema dell'es. 1. Ancora una volta un *crescendo* tensivo conduce ad una dominante di re, *ff*, sulla quale si alza il sipario.

² Introdotta da un disegno affidato alle trombe, caratterizzato dalla 'fatale' terzina in battere e condotto su un pedale di dominante, attacca quindi il coro introduttivo, in funzione di prologo. Gounod indica che «questo coro

PREMIER ACTE

ATTO PRIMO

Une galerie splendide illuminée, chez les Capulets. Una galleria riccamente illuminata nel palazzo de' Capuleti.

SCÈNE PREMIÈRE

SCENA PRIMA

(Seigneurs et dames en dominos et masqués)³

(Dame e cavalieri in domino e mascherati)

segue nota 2

deve essere cantato da tutti gli artisti che interpretano le parti solistiche della partitura». L'originale effetto di straniamento di questo intervento narrativo e la presenza simultanea di tutti i personaggi non dovrebbe essere sottovalutato. Il coro è cantato *a cappella*, con rari interventi dell'orchestra a collegare le successive frasi. L'andamento è rigorosamente omoritmico, l'espressione melodica è appiattita dal procedere prevalentemente per note ribattute, la dinamica è prevalentemente *p*, con improvvise impennate in conclusione di frase. Le sfaccettature espressive del discorso, perciò, sono affidate ad una condotta armonica di mobile sottigliezza, dai particolari a tratti sorprendenti. Si veda a titolo di esempio il passaggio alle parole «Juliette parut / et Roméo l'aima»: alla prima parte della frase corrisponde una cadenza a Sol, cui fa seguito un'inopinata transizione alla lontanissima tonica di Fa#: un madrigalismo armonico che con elegante sottigliezza ci restituisce la devastante inesorabilità del colpo di fulmine:

ESEMPIO 3 (6, III²)

(Andante)

La conclusione del coro è suggellata da un'appendice di tre battute, questa volta su pedale di tonica, nella quale ricompare il disegno delle trombe. Questa breve coda ha anche funzione di transizione verso l'ultima sezione del prologo: una pagina strumentale impennata su un nuovo, bellissimo tema,

ESEMPIO 4 (8, II³)

(♩ = 72)

destinato ad essere ripreso nel corso dell'opera: è naturale identificarlo come il tema dell'amore dei protagonisti. Esposto da quattro violoncelli, che proseguono in Re prolungando la cadenza piccarda del coro precedente, è amplificato dall'orchestra dopo le prime otto battute. La curvatura sensuale della melodia è contemperata dalla compostezza della scrittura a quattro voci e dall'elaborazione armonica di accademica eleganza.

³ n. 1. Introduction. La prima scena dell'opera si apre con un classico *topos* operistico: una festa da ballo, occasione per una vivace scena corale. Il carattere esornativo ed il tono ai limiti della frivolezza di questo coro-rondò in puro stile Secondo Impero sono peraltro riscattati dalla limpidezza della costruzione formale, che merita di essere evidenziata. Il levare del sipario è accompagnato da un'introduzione strumentale (*Allegro maestoso* - $\frac{3}{4}$, Si \flat) che si svolge sulla dominante, per sfociare nel tema dal ritmo di mazurca che svolge la funzione di ritornello,

CHŒUR

L'heure s'envole⁴
joyeuse et folle,
au passage il faut la saisir!
Cueillons les roses
pour nous écloses
dans la joie et dans le plaisir!

LES HOMMES

Chœur fantasque
des amours,⁵
sous le masque
de velours,
ton empire
nous attire
d'un sourire,
d'un regard!
Et, complice,
le cœur glisse
au caprice
du hasard!

LES FEMMES

Nuit d'ivresse!⁶
Folle nuit!
L'on nous presse,
l'on nous suit!
Le moins tendre
va se rendre,
et se prendre
dans nos rêts!
De la belle
qui l'appelle,
tout révèle
les attraits!

CORO

Ne' di felici
l'ore protratte,
fuggono ratte come il balen!
Cogliamo amici,
cogliam la rosa
che rigogliosa coll'alba vien.

GLI UOMINI

O ridente
stuol d'amore
rifulgente
d'ostro e d'or,
il tuo brio
ci seduce,
ci conduce
dietro a te.
E desio
d'esultanza
alla danza
forza il piè!

LE DONNE

Bella sera
lusinghiera
tu d'amor
parli al cor!
Chi furtivo
baci miete
nella rete
cascherà.
Coll'abbrivo
della danza
l'esultanza
fine avrà!

segue nota 3

ESEMPIO 5 (10, 1^a)

(Allegro maestoso)

⁴ a cui fa seguito la sezione corale principale (A), alla cui conclusione riappare il ritornello.

⁵ Segue il primo episodio corale (B), affidato a tenori e bassi, in Fa.

⁶ Un secondo episodio corale (C), affidato a soprani e contralti, si svolge in Mi♭.

TOUS

L'heure s'envole⁷
joyeuse et folle,
au passage il faut la saisir!
Cueillons les roses
pour nous écloses
dans la joie et dans le plaisir.

TUTTI

Ne' di felici
l'ore protratte,
fuggono ratte come il balen!
Cogliamo amici,
cogliam la rosa
che rigogliosa coll'alba vien.

SCÈNE II^{ème}

(Tybalt et Pâris entrent en scène, leur masque à la main)

SCENA II^a

(Entrano Paride e Tebaldo, tenendo lor maschera in mano)

TYBALT

Eh! bien? Cher Pâris! Que vous semble⁸
de la fête des Capulets?

TEBALDO

Dimmi, Paride, con franchezza
della festa che ti par?

PÂRIS

Richesse et beauté tout ensemble
sont les hôtes de ce palais!

PÂRIDE

L'opulenza e la bellezza
quivi albergano del par!

TYBALT

Vous n'en voyez pas la merveille,
le trésor unique et sans prix,
qu'on destine à l'heureux Pâris.

TEBALDO

Più sorpreso ancor sarai,
quando il volto ammirerai,
del tesoro promesso a te.

PÂRIS

Si mon cœur encore sommeille,
le moment est proche où l'amour
viendra l'éveiller à son tour.

PÂRIDE

Ah! Mi dice il cor tremante,
che lontan non è l'istante
in cui sia concesso a me.

TYBALT (*souriant*)

Il s'éveillera, je l'espère!
Regardez!.. La voici conduite par son père.⁹

TEBALDO (*sorridendo*)

Lontan non è, fa core!
Non vedi? Or qui la scorta il genitore.

⁷ A questo episodio non segue una ripresa del ritornello: un'elegante interiezione dell'oboe, che si sovrappone alla nota conclusiva del coro femminile, ha la funzione di collegamento con la ripresa (in Sib) della sezione corale principale, che confluisce in un'ampia *coda* («Cueillons les roses»). Un'ultima comparsa del ritornello strumentale suggella il percorso di questa pagina la cui forma può essere sintetizzata così: rit. / CORO A / rit. / CORO B / rit. / CORO C / CORO A / coda / rit. La cadenza conclusiva del coro-rondò è seguita da tre accordi modulanti, che introducono la tonalità della sezione successiva.

⁸ (*Allegretto* – c, Sol). Il dialogo tra Tybalt e Pâris è esemplare dell'abilità di Gounod nell'assecondare la prosodia francese in un *recitar cantando* libero da simmetrie. Le voci alternano momenti di recitativo e frasi che si innestano elasticamente sul decorso dell'invenzione melodica affidato all'orchestra: ne deriva uno stile di conversazione fluido, che vivacizza ed arricchisce un passaggio tradizionalmente destinato ad essere risolto in un recitativo.

⁹ È interessante osservare che la frase con cui Tybalt indica a Pâris l'ingresso di Juliette è sottolineata dal ritorno al metro di $\frac{3}{4}$ e ad un andamento danzante.

SCÈNE III^{ème}

(*Capulet entre en scène conduisant Juliette par la main. À son aspect tout le monde démasque*)

CAPULET

Soyez les bienvenus, amis, dans la maison!¹⁰
 À cette fête de famille,
 la joie est de saison!
 Pareil jour vit naître ma fille,
 mon cœur bat de plaisir encore en y songeant!..
 Mais excusez ma tendresse indiscreète!
 (*Présentant Juliette*)
 Voici ma Juliette!
 Accueillez-la d'un regard indulgent.

LES HOMMES (*à demi-voix*)

Ah! qu'elle est belle!¹¹
 On dirait une fleur nouvelle
 qui s'épanouit au matin.

LES FEMMES

Elle semble porter en elle
 toutes les faveurs du destin!

TOUS (*à demi-voix*)

Ah! qu'elle est belle!

(*On entend le prélude d'un air de danse*)

JULIETTE

Écoutez! C'est le bruit des instruments joyeux¹²
 qui nous appelle et nous convie...
 Tout un monde enchanté semble naître à mes yeux!¹³
 Tout me fête et m'enivre, et mon âme ravie
 s'élançe dans la vie
 comme l'oiseau s'envole aux cieux!

SCENA III^a

(*Entra in scena Capuleti, tenendo per mano Giulietta. Al loro cospetto tutti tolgono la maschera*)

CAPULETI

Amici, il ciel v'assista, e mia dimora
 insin che aggiorni or tutta esulti in festa.
 Notte di gioia è questa,
 mia figlia in simil ora,
 tre lustri appena or fan, nascendo apria,
 il vergin labbro al primo suo sorriso:
 (*Presentando Giulietta ai convitati*)
 ecco Giulietta mia,
 deh! L'accogliete con benigno viso.

GLI UOMINI (*a mezza voce*)

Quanto è bella! Quanti vezzi!
 Sembra un cor che all'alba olezzi
 co' prim'aliti d'april.

LE DONNE

Ah! Non v'ha beltà più rara
 non v'ha fiore più gentile.

TUTTI (*a mezza voce*)

Quanto è bella!

(*S'ode un preludio di danza*)

GIULIETTA

Ascoltiam! Dolce suon di gai strumenti egli è
 che qui ci chiama per goder.
 Tutto un mondo d'incanti sembra schiudersi a me.
 Tutto arde e m'inebria, e già l'alma rapita
 si slancia nella vita,
 come l'augel si tuffa nel ciel!

¹⁰ E se la successiva frase in cui Capulet presenta la figlia (*Moderato – e, Fa*) abbandona l'eleganza dialogica della scena appena conclusa, la scelta non è casuale: un tono solenne e pomposo è sistematicamente associato al personaggio dell'anziano e compassato gentiluomo. La conclusione del suo breve monologo è seguita da quattro battute di transizione (*Andante – 3/4, Re*) nelle quali il clarinetto – che nel corso dell'opera apparirà associato al personaggio di Juliette – disegna una piccola frase che vuole trasmettere le movenze del grazioso concedere della giovane protagonista.

¹¹ L'ingresso di Juliette è salutato dal coro: a una frase affidata a tenori e bassi ne segue una di soprani e contralti. Uomini e donne del coro si uniscono infine per concludere un intervento piuttosto piatto e convenzionale, riscattato dalla condotta armonica come sempre elegante.

¹² Il coro conclude il proprio intervento sull'attacco di quello di Juliette (*Allegro – 3/4, Sol*). Dopo poche battute in *crescendo* sulla dominante di Sol, è l'arpa a sostenere la voce del soprano. Juliette si presenta in modo curioso, ribattendo le sue prime parole su un'unica nota, una sorta di *understatement* che traduce sonoramente la timidezza infantile di lei.

¹³ Ma irrompe l'indole volitiva del personaggio: una cadenza fino al Re₅ introduce un vivace arioso animato da uno slancio danzante svolto in un'unica arcata formale.

CAPULET (*se tournant vers ses invités*)

Allons! Jeunes gens!¹⁴
 Allons! Belles dames!
 Aux plus diligents
 ces yeux pleins de flammes!
 Nargue des censeurs,
 qui grondent sans cesse!
 Fêtez la jeunesse,
 et place aux danseurs!
 Qui reste à sa place¹⁵
 et ne danse pas,
 de quelque disgrâce
 fait l'aveu tout bas!
 Ô regret extrême!
 quand j'étais moins vieux,
 je guidais moi même
 vos ébats joyeux!
 Les douces paroles
 ne me coûtaient rien!
 Que d'aveux frivoles
 dont je me souviens!
 Ô folles années
 qu'emporte le temps!
 Ô fleurs du printemps
 à jamais fanées!
 Allons! Jeunes gens!
 Allons! Belles dames!
 Aux plus diligents
 ces yeux pleins de flammes!
 Nargue des censeurs,
 qui grondent sans cesse!
 Fêtez la jeunesse,
 et place aux danseurs!

LE CHŒUR

Nargue des censeurs,¹⁶
 qui grondent sans cesse!

CAPULETI (*volgendosi agli invitati*)

Su, baldi garzoni,
 su, vaghe donzelle,
 scegliete i campioni,
 scegliete le belle!
 Lunge il pensier
 cui dolga esultanza;
 a fervida danza,
 dia loco il piacer!
 Chi sosta ritroso
 e non vuol danzar,
 tradisce un ascoso
 dell'alma penar!
 O forza sopita
 dei corsi miei di,
 un tempo di vita
 fervevi così.
 Parole di foco
 e vane promesse
 costavano poco,
 piovevano a messe!
 O memore mia
 carriera d'amor,
 o poveri fior
 che il tempo vizzia.
 Su, baldi garzoni,
 su, vaghe donzelle,
 scegliete i campioni,
 scegliete le belle!
 Lunge il pensier
 cui dolga esultanza;
 a fervida danza,
 dia loco il piacer!

CORO

Lunge il pensier
 cui dolga esultanza;

¹⁴ Una breve transizione dell'orchestra collega il *solo* di Juliette al successivo intervento di Capulet (*Allegro – Sib*). Il padre orgoglioso invita gli ospiti a danza e – non senza un accenno di nostalgia (sottolineata da un'inflessione in sol) li esorta festeggiare la giovinezza. Pur non godendo di un particolare approfondimento psicologico – come tutti gli altri personaggi di sfondo – Capulet è tuttavia gustosamente caratterizzato: se l'intervento della ragazza era spontaneo e libero da vincoli formali, l'aria del padre è compassata nell'espressione (si osservino i frequenti passaggi in ritmo puntato) e nella forma (la classica struttura tripartita A-B-A).

¹⁵ Perfettamente simmetrica, l'aria ha una sezione centrale in Mi♭,

¹⁶ ed è suggellata da un coro che, con l'aria di Capulet, conclude anche l'intera scena. A sottolineare l'unità complessiva di questa Introduction, ritorna ancora una volta il tema di mazurca (cfr. es. 5), ascoltato come ritornello

Fêtons la jeunesse,
et place aux danseurs!

(Tout le monde s'éloigne et circule dans les galeries voisines. Juliette sort au bras de Pâris, Capulet et Tybalt les suivent en causant. Roméo et Mercutio paraissent avec leurs amis)

SCÈNE IV^{ème}

MERCUTIO

La place est libre, mes amis!¹⁷
Pour un instant qu'il soit permis
d'ôter son masque.

ROMÉO

Non, non, vous l'avez promis!
Soyons prudents! Ici nul ne doit nous connaître!
Quittons cette maison sans affronter maître.

MERCUTIO

Bah! Si les Capulets sont gens à se fâcher,
c'est lâcheté de nous cacher,
(Frappant sur son épée)
car nous avons tous là de quoi leur tenir tête!¹⁸

ROMÉO

Mieux eût valu, ne pas nous mêler à la fête!

MERCUTIO

Pourquoi?

ROMÉO *(mystérieusement)*

J'ai fait un rêve!

MERCUTIO *(avec une frayeur comique)*

Ô présage alarmant!

La reine Mab t'a visité!

ROMÉO *(étonné)*

Comment?

MERCUTIO

Mab, la reine des mensonges,¹⁹
préside aux songes.

a fervida danza,
dia loco il piacer!

(I convitati si allontanano, disperdendosi nelle vicine gallerie. Giulietta s'allontana al braccio di Paride, Tebaldo e Capuleti lor tengono dietro. Romeo e Mercuzio entrano seguiti dai loro amici)

SCENA IV^a

MERCUZIO

Alfin deserto è il loco,
quivi scoprir per poco
ne fia concesso il volto.

ROMEO

Ah, che di' tu?... Che ascolto?!
Prudenza amico! Al tuo garrir da' tregua!
Fuggiam quest'aule pria che alcun c'insegua.

MERCUZIO

Se tanto i Capuleti han tempra ria
fuggirli è codardia,
(Volendo sguainare)
nati non siamo all'onte, possiam lor tener testa!

ROMEO

Meglio sarebbe stato schivar codesta festa!

MERCUZIO

Perché?

ROMEO *(misteriosamente)*

Sognai...

MERCUZIO *(comicamente, atteggiando terrore)*

O numi, o auspici orrendi!...

La regina Mab ti visitò!

ROMEO *(stupito)*

Che intendi?

MERCUZIO

Mab, di sogni e di chimere,
menzognere

segue nota 16

del coro introduttivo. E un'inflessione cromatica sul pedale conclusivo, su un disegno dei bassi per semitoni, insinuano un presagio inquieto nel clima di spensieratezza che tutto, in questa scena, ha tentato di costruire.

¹⁷ Usciti gli ospiti, rimangono in scena Roméo e i suoi. Il recitativo (e, →) tra Roméo e Mercutio

¹⁸ è interrotto da un breve arioso dal tono baldanzoso (*Tempo moderato* – e, Si), in cui la frase di Mercutio è sottolineata dall'intervento del coro.

¹⁹ n. 2. Ballade de la reine Mab. Mercutio tenta di minimizzare l'inquietudine di Roméo intonando una ballata brillante (*Allegro* – 8, Mi) nella quale la critica ha visto una sorta di tributo all'analogo momento della sinfonia drammatica *Roméo et Juliette* di Berlioz. La struttura è anche qui quella tradizionale tripartita francese (A-B-A).

Plus légère que le vent
 décevant,
 à travers l'espace,
 à travers la nuit,
 elle passe,
 elle fuit!

Son char, que l'atome rapide²⁰
 entraîne dans l'éther limpide,
 fut fait d'une noisette vide
 par Ver-de-terre, le charron!
 Les harnais, subtile dentelle,
 ont été découpés dans l'aile
 de quelque verte sauterelle
 par son cocher, le moucheron!
 Un os de grillon sert de manche
 à son fouet, dont la mèche blanche
 est prise au rayon qui s'épanche
 de Phœbé rassemblant sa cour.
 Chaque nuit, dans cet équipage,
 Mab visite, sur son passage,
 l'époux qui rêve de veuvage
 et l'amant qui rêve d'amour!
 À son approche, la coquette
 rêve d'atours et de toilette,
 le courtisan fait la courbette,
 le poète rime ses vers.
 À l'avare en son gîte sombre,
 elle ouvre des trésors sans nombre,
 et la liberté rit dans l'ombre
 au prisonnier chargé de fers.
 Le soldat rêve d'embuscades,
 de batailles et d'estocades,
 elle lui verse les rasades
 dont ses lauriers sont arrosés;
 et toi, qu'un soupir effarouche,
 quand tu reposes sur ta couche,
 ô vierge, elle effleure ta bouche
 et te fait rêver de baisers!

orditrice, batte l'ali
 fra i mortali:
 quando il sole in mar s'abbassa,
 più veloce del balen,
 ratta passa,
 fugge e vien!

Il cocchio suo, che via per l'etra
 percorre muto l'ombra tetra,
 e fra i mortali a zonzo vola,
 contesto fu d'una nocciola!
 Redini a lei forniva, e briglia,
 coll'ali sue la cocciniglia;
 e la formica, industrie auriga,
 seppe adattarle all'agil biga!
 Somministravale un alocco
 la sferza: fugge il bianco fiocco
 siccome allor che annotta splende,
 diro balen che l'aer fende.
 Sull'imbrunire, con tale arnese,
 Mab va scorrendo ogni paese,
 sorride a chi di vedovanza,
 a chi d'imen nutre speranza!
 Al giunger suo fa la civetta
 mille progetti di toletta,
 il cortigian fa scappellate,
 e rime a iosa accozza il Vate!
 Quivi all'avar che bezzi anela,
 mille tesori ascosi svela,
 colà ravviva l'egra speme
 del prigionier che in ferri geme.
 Al giunger suo d'amor, di gloria
 sogna il guerrier, spera vittoria;
 e delirando follemente
 d'un lauro il crin cigner si sente.
 E a te pudica vergin quando
 la molli coltri vai stancando,
 essa accendendo il bel sembiante
 ah! fa sognar baci d'amante!

²⁰ Tuttavia il ritornello si riduce quasi alla funzione di introduzione e coda all'ampia sezione centrale, costruita in forma rapsodica per seguire la vivacità del testo poetico con elasticità e mutevolezza di ambientazione armonica. Si tratta senza dubbio di uno dei migliori momenti solistici dell'opera, e di un piccolo capolavoro di artigianato, nel quale un'invenzione melodica come sempre aderente all'elastica prosodia francese si staglia su una trama orchestrale di sorprendente levità, nella quale i timbri trascalorano in un susseguirsi di deliziosi particolari, disegnando un clima fatato che ambisce a figurare tra i celebri esempi del genere, dalla *Midsummer Night's Dream* di Mendelssohn al finale del *Falstaff*.

Mab, la reine des mensonges,
 préside aux songes.
 Plus légère que le vent
 décevant,
 à travers l'espace,
 à travers la nuit,
 elle passe,
 elle fuit!

ROMÉO

Eh! bien! que l'avertissement²¹
 me vienne de Mab ou d'un autre,
 sous ce toit qui n'est point le nôtre
 je me sens attristé d'un noir pressentiment!

MERCUTIO (*en badinant*)

Ta tristesse, je le devine,
 est de ne point trouver ici ta Rosaline;
 cent autres dans le bal te feront oublier
 ton fol amour d'écolier!

Viens!

ROMÉO (*regarde au dehors*)Ah! voyez!²²

MERCUTIO

Quoi¹ donc?

ROMÉO

Cette beauté céleste
 qui semble un rayon dans la nuit!

MERCUTIO

Le porte-respect qui la suit
 est d'une beauté plus modeste!

ROMÉO (*avec passion*)Ô trésor digne des cieux!²³

Mab, di sogni e di chimere,
 menzognere
 orditrice, batte l'ali
 fra i mortali:
 quando il sole in mar s'abbassa,
 più veloce del balen,
 ratta passa,
 fugge e vien!

ROMEO

Ebben, l'avviso arcano
 da Mab mi venga o d'altri,
 oppresso in cor mi sento
 da ner presentimento!

MERCUZIO (*scherzando*)

Lo veggo ben; l'assente Rosalia
 cagione è sol di tal melanconia.
 Ma qui saprà nuova maggior bellezza
 lenir la tua tristezza!

Vieni!

ROMEO (*guarda fuori*)

Ah! mirate!

MERCUZIO

Che dunque?

ROMEO

Celesta
 beltà qual raggio in notte!

MERCUZIO

L'altra che giunge, e presso a lei s'arresta,
 beltade ha certo più modesta!

ROMEO (*con passione*)

O tesoro dei cieli!...

²¹ Conclusa la ballata, riprende il recitativo tra Roméo e Mercutio (*Moderato* – c, →). Caratterizzato dal contrasto tra il tono elevato dell'eloquio del protagonista e il carattere prosaico dell'amico, si interrompe su una transizione strumentale (*Allegro* – $\frac{8}{8}$, Re), che sfocia in un *tremolo* all'acuto dei violini. È la soluzione minimalista con la quale Gounod sottolinea il momento in cui Roméo è folgorato dalla vista di Juliette.

²² (*Moderato* – c, Re) Alla frase estaticamente eloquente con cui Roméo esalta la bellezza di Juliette, Mercutio risponde sottolineando la minore avvenenza di Gertrude. La sua frase ironica, con il *pizzicato* degli archi gravi preso di peso dall'opera buffa, sottolinea per contrasto il successivo breve arioso di Roméo.

¹ «Qu'est-ce».

²³ La sua esclamazione

ESEMPIO 6 (44, v²)

(Moderato)

ROMÉO

Ô tré - sor di - gne des cieux!

The musical notation shows a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The melody consists of the following notes: a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, a quarter note B5, a quarter note A5, a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, and a quarter note D5. The lyrics 'Ô tré - sor di - gne des cieux!' are written below the staff, with the notes aligned to the syllables.

Quelle clarté soudaine a dessillé mes yeux?
Je ne connaissais pas la beauté véritable!
Ai-je aimé jusqu'ici?¹¹

MERCUTIO (*en riant, à Benvolio et aux autres jeunes gens*)

Bon! Voilà Rosaline au diable!²⁴
Et nous avions prévu ceci!

On la congédie
sans plus de souci,
et la comédie
se termine ainsi!

TOUS (*moins Roméo, à demi-voix et en riant*)

On la congédie
sans plus de souci,
et la comédie
se termine ainsi!

(*Mercutio entraîne Roméo, en moment où paraît Juliette suivie de Gertrude*)

SCÈNE V^{ème}

JULIETTE

Voyons, nourrice, on m'attend, parle vite!²⁵

GERTRUDE

Respirez un moment!
(*Avec malice*)

Est-ce moi qu'on évite,
ou le comte Pâris que l'on cherche?

JULIETTE (*négligemment*)

Pâris?

GERTRUDE

Vous aurez là, dit-on, la perle des maris.

JULIETTE (*riant*)

Ah! Ah! Je songe bien vraiment au mariage!

GERTRUDE

Par ma vertu! J'étais mariée à votre âge!

Qual raggio arcano abbaglia i lumi miei?
Non conoscevo ancor beltà sì vera!
Ho amato mai sin qui?

MERCUZIO (*ridendo, a Benvolio e agli altri*)

Ah, Rosalia, s'attendea che chimera,
potea finire così!

L'amica abbandona
e vedi dolor!...
Ei l'opra corona
d'un frivolo amor!

TUTTI (*salvo Romeo, a mezza voce e ridendo*)

L'amica abbandona
e vedi dolor!...
Ei l'opra corona
d'un frivolo amor!

(*Mercuzio trascina seco Romeo, nel mentre che Giulietta entra, seguita da Geltrude*)

SCENA V^a

GIULIETTA

Ebben Geltrude, or mi lascia... urge l'ora.

GELTRUDE

Perché mai non riposi?
(*Sorridendo maliziosamente*)

Qual mai pensier t'accora?

Forse il vicino imen...

GIULIETTA (*con indifferenza*)

Che dici mai?

GELTRUDE

La perla degli sposi in Paride avrai.

GIULIETTA (*ridendo*)

All'imen inver non penso alla mia età!

GELTRUDE

All'età tua maritata io era di già!

segue nota 23

è esplicitamente modellata sul tema dell'es. 4, che qui comincia a rendere esplicita la propria funzione di *memento* dell'idea dell'amore.

¹¹ Aggiunta: «ai-je aimé?» – «ho amato?».

²⁴ L'appassionata riflessione è ancora una volta interrotta da una frase disincantata dell'amico, ripresa e amplificata in una scenetta corale (sol).

²⁵ Usciti di scena Roméo e gli amici, un siparietto strumentale introduce la tonalità di Mi \flat e accompagna l'ingresso di Juliette e della nutrice. La loro conversazione, condotta in un canonico recitativo privo di originalità, sfocia in una brillante occasione solistica per la protagonista.

JULIETTE

Non! Non! Je ne veux pas t'écouter plus longtemps!
Laisse mon âme à son printemps!

Je veux vivre²⁶
dans le rêve qui m'enivre
longtempsⁱⁱⁱ encor!

Douce flamme,
Je te garde dans mon âme
comme un trésor!

Cette ivresse²⁷
de jeunesse
ne dure, hélas! qu'un jour!
Puis vient l'heure
où l'on pleure;
le cœur cède à l'amour,
et le bonheur fuit sans retour.

Loin de l'hiver morose²⁸
laisse-moi sommeiller
et respirer la rose
avant de l'effeuiller.

GIULIETTA

Ah più non dir! Altro non voglio ascoltar
lasciami il cuore a palpar!

Nella calma
d'un bel sogno caro all'alma
vivo ognor,
e fidente,
lo vagheggio nella mente
qual tesoro!

Dolce ebrezza,
giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Vien poi l'ora
di chi implora.
Cede il cuore a sorte ria,
all'amor ogni allegria.

Lungi dal verno algente
voglio ancor respirar
l'aura d'aprile repente
che baci fa sognar.

²⁶ n. 3. Ariette (*Mouvement de valse animé* – $\frac{3}{4}$, Fa). L'arietta di Juliette è un valzer brillante dalla limpida articolazione formale. La frase principale, brevemente introdotta dagli strumenti e da una cadenza vocale (una frase cromatica discendente a *cappella*) è ripetuta due volte

ⁱⁱⁱ «Ce jour» – «quest'oggi».

²⁷ prima dell'intermissione dell'episodio centrale contrastante, in la.

²⁸ Alla ripresa della frase principale segue un'ampia *coda*, la cui prima sezione (*Un peu moins vite, mais très peu*) è impreziosita dall'accompagnamento (caratterizzato dal timbro dell'arpa) e dall'armonia, che si arricchisce di inflessioni cromatiche pur non allontanandosi dalla tonica. Segue una sezione conclusiva che culmina in una cadenza a *cappella* (la voce s'inerpica nuovamente sino al Re₅), suggellata da una ripresa strumentale del tema principale. Possiamo sintetizzare la forma complessiva così: Introduzione / A-A'-B-A''/ cd – A'''. È evidente che Gounod ha fatto una concessione alle 'convenienze teatrali' fornendo alla primadonna un mezzo di pura esibizione... e che mezzo! Questa arietta – uno dei brani più accattivanti del repertorio virtuosistico per soprano – è in effetti una pietra di paragone dell'abilità dell'interprete. La leggerezza e la levità dell'espressione non dovrebbero farne sottovalutare la difficoltà tecnica. Si consideri lo stacco tematico

ESEMPIO 7 (49, III²)

(Mouv.[†] de Valse animé)

JULIETTE

Je veux vi - vre Dans le rê -
ve qui m'en i - vre Ce jour en - cor

con le acciaccature alternativamente discendenti/ascendenti, da far udire chiaramente ma senza appesantire l'emissione, o i salti d'ottava discendenti nella sezione centrale

Je veux vivre
dans le rêve qui m'enivre
longtempsⁱⁱⁱ encor!
Douce flamme,
Je te garde dans mon âme
comme un trésor!

(Grégorio paraît au fond et se remontre avec Roméo)

Nella calma
d'un bel sogno caro all'alma
vivo ognor,
e fidente,
lo vagheggio nella mente
qual tesor!

(Gregorio compare dal fondo e s'imbatte in Romeo)

SCÈNE VI^{ème}

ROMÉO (à Grégorio, en lui montrant Juliette)

Le nom de cette belle enfant?

GREGORIO

Vous l'ignorez?²⁹

C'est Gertrude.

GERTRUDE (*se retournant*)

Plaît-il?

GREGORIO (à Gertrude)

Très gracieuse dame!

Pour les soins du souper je crois qu'on vous réclame.

GERTRUDE (*avec impatience*)

C'est bien! me voici!

JULIETTE

Va!

(Gertrude sort avec Grégorio. Roméo arrête Juliette au moment où elle va sortir)

SCENA VI^a

ROMEO (a Gregorio, indicandogli Giulietta)

Di quella dama il nome dirmi puoi tu?

GREGORIO

L'ignori?

Geltrude ha nome.

GELTRUDE (*volgendosi*)

Ebben?

GREGORIO (a Geltrude)

Bella e gentil mia dama,

ad apprestar la cena lo scalco fuor vi chiama.

GELTRUDE (*con impazienza*)

Or tosto accorro.

GIULIETTA

Affretta!

(Geltrude parte con Gregorio. Romeo trattiene Giulietta mentre sta per uscire)

segue nota 28

ESEMPIO 8 (52, 1^a)

(Mouv. [♩] de Valse animé)

JULIETTE

Cette i-vres - se De jeunes - se

che richiedono un'intonazione infallibile ed una voce dotata di spessore nel registro grave. Ma se questo assolo entusiasmante è stato senza dubbio concepito in funzione edonistica, sarebbe un errore sottovalutarne la funzione drammatica. Il suo piglio esuberante restituisce con efficacia l'entusiasmo ottimista dell'adolescente che si apre alla vita, e la sua *naïveté* evidenzia la parabola psicologica del personaggio. Gounod, qui, non ha trascurato le ragioni del dramma, ma le ha conciliate con quelle del puro e semplice intrattenimento.

ⁱⁱⁱ «Ce jour» – «quest'oggi».

²⁹ Il breve recitativo (*Allegro moderato* – e, →) introduce il primo tra i quattro duetti riservati ai protagonisti.

SCÈNE VII^{ème}

ROMÉO

De grâce, demeurez!

Ange adorable,³⁰
 ma main coupable
 profane, en l'osant toucher,
 la main divine
 dont j' imagine
 que nul n'a droit d'approcher;
 voilà, je pense,
 la pénitence
 qu'il convient de m'imposer,
 c'est que j'efface
 l'indigne trace
 de ma main par un baiser!

JULIETTE

Calmez vos craintes!
 À ces étreintes
 du pèlerin prosterné
 les saintes même,
 pourvu qu'il aime,
 ont d'avance pardonné.

(Retirant sa main)

Mais à sa bouche
 la main qu'il touche
 prudemment doit refuser
 cette caresse
 enchanteresse
 qu'il implore en un baiser!

ROMÉO

Les saintes ont pourtant une bouche vermeille.³¹

JULIETTE

Pour prier seulement!

SCENA VII^a

ROMEO

Resta un istante ancora!

Angiol che vesti
 grazie celesti
 scusa se osai toccar,
 l'alabastrina
 tua manina
 fatta per ammaliar;
 scontare il fio,
 del fallo mio
 un puro bacio può.
 Un bacio sfaccia
 l'indegna traccia
 che la mia man lasciò!

GIULIETTA

Di tale ammenda
 mercè ti renda
 il cielo, o pellegrin!
 Han perdonato
 l'innamorato
 gli angeli stessi, sin dal mattin.

(Ritrae la mano)

Ma alla sua bocca
 la man ch'ei tocca
 pudicamente dee ricusar
 questa carezza
 di vera ebbrezza
 ch'ei implora nel baciar!

ROMEO

I santi han pur l'incanto d'un labbro corallino.

GIULIETTA

Ma solo per pregar!

³⁰ n. 4. Madrigal. Definito «madrigale a due voci», presumibilmente per sottolineare l'elevatezza formale del libretto (modellato quasi alla lettera su Shakespeare) ed il tono prezioso della musica, è un duettino (*Moderato* – $\frac{3}{4}$, Fa) dalla forma semplice: il primo periodo, intonato da Roméo su un ritmo di valzer lento, è ripetuto da Juliette.

³¹ Segue una sezione dialogica (nella quale la pulsazione del ritmo si fa più concitata) che culmina infine in una conclusione *a due*. L'assetto formale corrisponde a una precisa esigenza espressiva. Gounod ci presenta il primo approccio tra due giovani: imbarazzato lui, trattenuta dalla pudicizia lei, si esprimono in toni debitamente compassati. Solo gradualmente si aprono in un dialogo fino ad esprimere la propria sintonia. Ma se l'atteggiamento è formale, il loro intimo è agitato dall'emozione. Gounod ce lo fa capire con l'armonia: contenuta in una sintassi elegante ma prevedibile nella prima frase, si apre in modulazioni inaspettate quando i due si turbano (a Re), «pour prier seulement», per tornare a Fa attraverso un'improvvisa tonicizzazione della dominante per l'«arrêt plus clémente» invocato da Roméo). La struggente attesa si cristallizza

ROMÉO
N'entendent-elles pas la voix, qui leur conseille
un arrêt plus clément?

JULIETTE
Aux prières d'amour leur cœur reste insensible,
même en les exauçant!

ROMÉO
Exaucez donc mes vœux et gardez impassible
votre front rougissant!
(*Il baise la main de Juliette*)

JULIETTE (*souriant*)
Ah! Je n'ai pu m'en défendre!
J'ai pris le péché pour moi!

ROMÉO
Pour apaiser votre émoi,
vous plaît-il de me le rendre?

JULIETTE
Non! Je l'ai pris! Laissez-le-moi!³²

ROMÉO
Vous l'avez pris! Rendez-le-moi!

SCÈNE VIII^{ème}

ROMÉO
Quelqu'un!³³
(*Il remet son masque*)

JULIETTE
C'est mon cousin Tybalt!

ROMÉO
Eh! Quoi! Vous êtes?..

JULIETTE
La fille du seigneur Capulet!

ROMÉO (*à part*)
Dieu!

TYBALT (*s'avançant*)
Pardon!
Cousine, nos amis désertent nos fêtes
si vous fuyez ainsi leurs regards.

ROMEO
Non odono pertanto dei cuori a lor devoti
altri men puri voti?

GIULIETTA
Alle preci d'amore propenso han male il core,
pure li odono talvolta!

ROMEO
Propizia ti mostra all'alta fiamma d'amor,
miei voti allor ascolta!
(*Bacia la mano di Giulietta*)

GIULIETTA (*sorridendo*)
Ah! Mala opposi difesa,
su me la colpa or pesa!

ROMEO
Cara, a lenir tal pondo,
vuoi ch'io venga secondo?

GIULIETTA
Grave non è, lo lascia a me!

ROMEO
Grave non è, lo lascia a me!

SCENA VIII^a

ROMEO
Alcun!
(*Rimette la maschera*)

GIULIETTA
Egli è il cugino mio!

ROMEO
Ecché!... Tu sei?...

GIULIETTA
Figlia di Capuleti!

ROMEO (*fra sé*)
Gran Dio!

TEBALDO (*inoltrandosi*)
Perdona a' miei
prieghi indiscreti, o cara, ma languiria la festa
se più mancassi a noi.

³² nel distico conclusivo, dove le voci, dopo essersi inseguite, s'uniscono nella piena concordia.

³³ n. 5. Final (*Allegro moderato - c, Re*). L'attacco del numero è segnato dall'improvviso cambiamento della tonalità. Il disegno dei bassi fa presagire uno sviluppo drammatico: e in effetti l'ingresso di Tybalt e la doppia agnizione di Roméo (da parte di Tybalt, e, per conseguenza, di Juliette) sono seguiti da un recitativo concitato nel quale Gounod fa uso di accordi di settima diminuita, il più classico mezzo melodrammatico per esprimere un'improvvisa tensione (ne conteremo molte altre).

(Lui offrand la main)

Venez donc!

(Bas)

Quel est ce beau galant qui s'est masqué si vite
en me voyant venir?

JULIETTE

Je ne sais!

TYBALT *(avec défiance)*^{iv} Il m'évite!

ROMÉO

Dieu vous garde, seigneur!

*(Il sort)**(Offrendole la mano)*

Meco a venir t'appresta!

(Sottovoce)

Chi è mai quel pellegrino che tosto si copia
il volto al giunger mio?

GIULIETTA

L'ignoro.

TEBALDO *(con diffidenza)*

Ratto ei va via!

ROMEÓ

Signor, sia teco Iddio!

*(Esce)*SCÈNE IX^{ème}

TYBALT

Ah! Je le reconnais à sa voix, à ma haine!
C'est lui! C'est Roméo!

JULIETTE *(à part)*

Roméo!

TYBALT

Sur l'honneur

je punirai le traître et sa mort est certaine!
(Il sort)

JULIETTE *(seule)*

^v Ah! je l'ai vu trop tôt sans le connaître!³⁴
La haine est le berceau de cet amour fatal!

SCENA IX^a

TEBALDO

Ah! Ben lo riconosce a' modi l'odio mio!
Egli è desso, egl'è Romeo!

GIULIETTA *(fra sé)*

Romeo!

TEBALDO

Ah! Sull'onore
il giuro, io ben saprò punir quel traditore!
(Esce)

GIULIETTA *(sola)*

Fatale amor! M'avveggo, ah! troppo presto
nato così nell'odio esser mi de' funesto!

^{iv} Aggiunta: «On dirait qu'» – «Si direbbe che [mi eviti]».^v Aggiunta: «C'était Roméo! / *(Absorbé et le regard fixe)* /» – «Era Romeo! / *(Assorta, con lo sguardo fisso)*».³⁴ Ma poi Gounod ci sorprende proseguendo in maniera del tutto inaspettata. Juliette, che a sua volta ignorava l'identità del suo spasimante, è impietrita dalla rivelazione. La sua stupefatta reazione (*Adagio* – *la*) si esprime in un originale declamato sostenuto in orchestra dal disegno lamentoso ripetuto ossessivamente dai violini sull'oscillazione di due accordi dissonanti (una settima e una nona di dominante: in quest'ultimo la sensibile è sostituita dalla nota di volta superiore). La reazione della ragazza non avrebbe potuto essere espressa con maggiore efficacia:ESEMPIO 9 (66, III²)

JULIETTE

La haine est le ber - ceau de cet a mour fa - tal! _____

C'en est fait! Si je ne puis être
à lui, que le cercueil soit mon lit nuptial!
*(Elle s'éloigne lentement; les invités reparassent.
Tybalt entre d'un côté avec Pâris. Roméo, Mercutio,
Benvolio et leurs amis masqués entrent de l'autre)*

SCÈNE X^{ème}

TYBALT (*apercevant Roméo*)
Le voici!³⁵

PÂRIS (*abondant Tybalt*)
Qu'est-ce donc?

TYBALT (*lui montrant Roméo*)
Roméo!^{VI}

*(Tybalt va pour s'élaner vers le groupe des
Montaigus, lorsqu'il se rencontre avec Capulet qui
rentre en scène; il lui montre Roméo: Capulet, d'un
geste impérieux, lui impose silence)*

ROMÉO (*à part*)

Mon nom même³⁶

est un crime à ses yeux!
Ô douleur! Capulet est son père!.. Et je l'aime!

MERCUTIO (*bas, à ses amis*)
Voyez de quel air furieux
Tybalt nous regarde! Un orage
est dans l'air...

TYBALT

Je tremble de rage!

CAPULET (*à ses invités*)

Quoi! Partez-vous déjà? Demeurez un instant!³⁷
Un souper joyeux vous attend!

TYBALT, PÂRIS et QUELQUES JEUNES GENS

Patience! Patience!³⁸
De cette mortelle offense

Il ciel prefisso, il sento, ha già mia sorte,
mia coltrice nuzial fora il lenzuol di morte!
*(Ella s'allontana lentamente: i convitati entrano,
Paride e Tebaldo compaiono da un lato, mentre dal-
l'altro entrano Romeo, Mercuzio e Benvoglio, se-
guiti dai loro amici)*

SCENA X^a

TEBALDO (*scorgendo Romeo*)
Eccolo, ei vien!

PARIDE (*avvicinando Tebaldo*)
Chi dunque?

TEBALDO (*mostrandogli Romeo*)
Romeo!

*(Tebaldo è in procinto di lanciarsi sul gruppo dei
Montecchi, quando incontra Capuleti che rientra in
scena; gli mostra Romeo ma Capuleti, con gesto im-
perioso, gl'impone il silenzio)*

ROMEO (*fra sé*)

Il nome mio

delitto al cuor le suona!
O duol! Capuleti è il padre suo, e io l'amo!

MERCUZIO (*piano, agli amici*)
Mirate, deh, come furente i lumi
figge quel crudo in noi: tetro uragano
già l'aer preme...

TEBALDO

Oh rabbia!

CAPULETI (*agli invitati*)

Perché così partir? Suvvia, signori.
Posta è la mensa: ciascun di voi l'onori!

TEBALDO, PARIDE e QUALCHE GIOVANE

Ahi! Terribile tormento!
L'ira mia raffreno a stento;

³⁵ Ma il ritorno di Tybalt interrompe la riflessione di Juliette.

^{VI} Aggiunta: «PÂRIS / Roméo!» – «PARIDE / Romeo!».

³⁶ Tocca a Roméo esprimere il proprio sconforto; il suo declamato, come sempre nobile nell'incedere per intervalli ampi, si dipana su una catena di settime diminuite, ed è seguito da una commento di Mercutio, costruito su un frammento di scala cromatica ascendente che innerva la sua frase.

³⁷ Le premesse musicali per l'esplosione di un conflitto sono vanificate da Capulet, che getta acqua sul fuoco e, con un pomposo accompagnamento in sol, invita tutti a unirsi al banchetto e a festeggiare.

³⁸ Tybalt e Mercutio, per opposti motivi, esortano i propri seguaci alla prudenza, esprimendosi attraverso disegni cromatici su un pedale di dominante di Re.

Roméo, j'en fais serment,
subira le châtement!

MERCUTIO, BENVOLIO *et LEURS AMIS*

On nous observe, silence!
Il faut user de prudence!
N'attendons pas follement
un funeste dénouement!

CAPULET (*à ses invités*)

Que la fête recommence!³⁹
Que l'on boive et que l'on danse!
Autrefois, j'en fais serment,
nous dansions plus vaillamment!

CHŒUR

Que la fête recommence!
Que l'on boive et que l'on danse!
Le plaisir n'a qu'un moment!
Terminons la nuit gaîment!

(*Mercutio entraîne Roméo; ils sont suivis de Benvolio et de leurs amis*)

TYBALT

Il nous échappe!⁴⁰
Qui veut me suivre? Je le frappe
de mon gant au visage!
(*Il se dispose à suivre Roméo avec Pâris et quelques jeunes gens*)

CAPULET

Et moi, je ne veux pas
d'esclandre! Tu m'entends? Laisse en paix ce jeune
[homme!
Il me plaît d'ignorer de quel nom il se nomme!
Je te défends de faire un pas!

(*À ses invités*)

Allons! Jeunes gens!⁴¹
Allons! Belles dames!
Aux plus diligents
ces yeux pleins de flammes!

se non freddo il traditor,
qui soccombo di dolor!

MERCUZIO, BENVOLIO E I LORO AMICI

Ei minaccia, usiam prudenza!
Non s'opponga resistenza,
che funesto il più restar
a noi tutti può tornar!

CAPULETI (*agli invitati*)

Notte è questa d'esultanza,
via s'intrecci un'altra danza!
Di voi tutti ero assai più
buon conviva in gioventù.

CORO

Notte è questa d'esultanza,
via s'intrecci un'altra danza!
Ah! Degli anni il più bel fior
come lampo guizza e muor!

(*Mercuzio porta via Romeo; i due sono seguiti da Benvoglio e dai loro amici*)

TEBALDO

Egli ci scappa!
Or chi di voi con me l'attacca?
È d'uopo ch'io lo sfidi!
(*Vuol seguire Romeo, con Paride e altri giovani*)

CAPULETI

Ed io non vo'!
Qui resta e taci! Seguirlo è scortesia,
incognito qui giunse, voglio ignorar chi sia!
Non più avanzare ancora!

(*Volgendosi agli invitati*)

Su, baldi garzoni,
su, vaghe donzelle,
scegliete i campioni,
scegliete le belle!

³⁹ Assestasi l'armonia su un chiaro accordo di dominante, Capulet invita a ricominciare i festeggiamenti: la sua esortazione è ripresa dal coro.

⁴⁰ Il clima festoso è interrotto dalle intemperanze di Tybalt. Introducendo il VI grado abbassato della scala, si compie un percorso modulante a Fa, mentre Capulet diffida Tybalt dall'infastidire il suo ospite.

⁴¹ Quindi Capulet, riassumendo il ruolo solenne del padrone di casa, riprende la sezione principale dell'aria intonata nell'Introduction (*Allegro* – $\frac{3}{4}$, Sib, cfr. nota 14),

Nargue des censeurs,
qui grondent sans cesse!
Fêtez la jeunesse,
et place aux buveurs!

CHŒUR

Nargue des buveurs,⁴²
qui craignent l'ivresse!
Fêtons la jeunesse,
et place aux buveurs!

(La toile tombe.)

Lunge ogni pensier
cui dolga esultanza!
Viva giovinezza,
largo ai bevitore!

CORO

Lunge i bevitore
che fuggan l'ebbrezza!
Viva giovinezza,
largo ai bevitore!

(Cala il sipario.)

⁴² suggellata dal coro e infine dalla ripresa in orchestra del tema di mazurca (cfr. es. 5), ascoltato come ritornello del coro introduttivo. La ripresa di questi segmenti formali conferisce omogeneità strutturale all'intero atto, sottolineandone il carattere prevalentemente brillante da cui – secondo una dichiarata intenzione di Gounod – si dipana un percorso di tenerezza, agitazione, tragedia.

DEUXIÈME ACTE

ATTO SECONDO

Un jardin. À gauche le pavillon habité par Juliette. Au premier étage, une fenêtre avec un balcon. Au fond, une balustrade dominant d'autres jardins.⁴³

Un giardino. A manca la dimora di Giulietta. Al primo piano una finestra con balcone. In fondo una gradinata che domina altri giardini.

SCÈNE PREMIÈRE

(Stéphano, appuyé contre la balustrade du fond, tient une échelle de corde et aide Roméo à escalader la balustrade; puis il se retire en emportant l'échelle)

SCENA PRIMA

(Stefano, dietro una gradinata del fondo, tiene una scala di seta ed aiuta Romeo a scavalcare il muro, quindi si ritira portando seco la scala)

ROMÉO (*seul*)

Ô nuit! Sous tes ailes obscures⁴⁴
abrite-moi!

La voix de MERCUTIO (*au dehors*)

Roméo! Roméo!

ROMÉO

C'est la voix de Mercutio!
Celui-là se rit des blessures
qui n'en reçut jamais!

MERCUTIO, BENVOLIO et LEURS AMIS

Mystérieux et sombre,

Roméo ne nous entend pas!

L'amour se plaît dans l'ombre,

ROMEO (*solo*)

O notte! Tu oscura m'invita,
proteggimi!

La voce di MERCUZIO (*da fuori*)

Romeo! Romeo!

ROMEO

È la voce di Mercuzio!
Ei si burla d'ogni ferita
che mai non ebbe!

MERCUZIO, BENVOLGIO e I LORO AMICI

S'inoltra e più non ode,

da noi lontano egli è!

Secondi amor sua frode,

⁴³ n. 6. Entr'acte et Chœur (*Andante* – $\frac{6}{8}$, Fa). La sovrapposizione delle ance (clarinetti, fagotti e un oboe) in entrate successive disegna una triade di la, con un timbro che ci riporta ancora al romanticismo 'magico' alla Mendelssohn. Ma questa introduzione sospensiva dà luogo ad uno 'scherzo' armonico: gli archi, accompagnati dall'arpa, attaccano infatti un tema delicatissimo, inaspettatamente in Fa. Il ritmo cullante di ballata e il timbro ovattato degli archi con sordina, conferiscono a questo notturno un'atmosfera sognante e delicata. Uno dei tanti preziosismi armonici: il procedimento cadenzale per gradi congiunti discendenti, che comporta una successione V-IV:

ESEMPIO 10 (78, II³)



L'inflessione modale di questo collegamento, estraneo alla sintassi dell'armonia tradizionale, comporta un vago esotismo di grande delicatezza espressiva.

⁴⁴ Nel successivo recitativo (c) l'invocazione alla notte di Romeo e il *parlato* fuori scena di Mercutio sono sottolineati da un'elegante modulazione a Do condotta attraverso una sesta napoletana. L'idillio notturno prosegue con le voci del coro *a cappella* fuori scena: il canto *staccato* e *pianissimo* che sottolinea le loro frasi ironicamente complicate non può non richiamare il coro notturno dei cortigiani in *Rigoletto*.

puisse l'amour guider ses pas!

(Les voix s'éloignent)

ROMÉO

L'amour! Oui, son ardeur a troublé tout mon être!⁴⁵

(La fenêtre de Juliette s'éclaire)

Mais quelle soudaine clarté

resplendit à cette fenêtre!

C'est là que dans la nuit rayonne sa beauté!

Ah! Lève-toi, soleil! Fais pâlir les étoiles,⁴⁶

qui, dans l'azur sans voiles,

brillent aux firmament.

Ah! Lève-toi, parais, astre pur et charmant!

Elle rêve! Elle dénoue⁴⁷

une boucle de cheveux

qui vient caresser sa joue!

Amour porte-lui mes vœux!

Elle parle!.. Qu'elle est belle!

Ah! Je n'ai rien entendu!

Mais ses yeux parlent pour elle,

et mon cœur a répondu!

Ah! Lève-toi, soleil! Fais pâlir les étoiles,⁴⁸

qui, dans l'azur sans voiles,

brillent aux firmament.

Ah! Lève-toi, parais, astre pur et charmant!

(La fenêtre s'ouvre. Juliette paraît à son balcon. Roméo se cache dans l'ombre)

porgagli l'ale al piè!

(Le voci s'allontanano)

ROMEO

Amor! Sì, il cor m'accese e m'involò la pace!

(La finestra di Giulietta s'illumina)

Ma qual repente luce

dal varco i rai m'inonda?

Irradia sua beltà là ove notte mi conduce!

Vieni, o bel sole, vien! Pallir fai le stelle

lor, dell'azzur, fiammelle,

che brillano nel ciel.

Vieni o bell'astro, vien, squarcia ora tu quel vel!

Ella veglia... scioglie i nodi

de' suoi fulgidi capei.

Nei miei prieghi, amor, se m'odi

deh le reca i voti miei!

Ella parla: quanto è bella!...

La potessi almeno udir!...

Ma se amore a lei favella,

le risponda un mio sospir!

Vieni, o bel sole, vien! Pallir fai le stelle

lor, dell'azzur, fiammelle,

che brillano nel ciel.

Vieni o bell'astro, vien, squarcia ora tu quel vel!

(La finestra s'apre. Giulietta s'affaccia al balcone. Romeo si cela nell'ombra)

⁴⁵ n. 7. Cavatine. L'accento degli amici all'amore è quanto basta a far esplodere il bruciante sentimento che ormai scuote l'animo del protagonista. In un breve segmento di recitativo (*Adagio* – c, → Fa#) Roméo fa riferimento alla bellezza di Juliette.

⁴⁶ Immediatamente (*Adagio* – $\frac{3}{4}$, Sib) si fa sentire la voce del clarinetto, che dichiara così il suo connubio con la protagonista. Sono quattro battute di introduzione che lanciano il *solo* del tenore: un'altra delle pagine celebri di quest'opera, e un altro capolavoro di invenzione melodica. Anche questa cavatina ha la tradizionale forma tripartita. La prima parte è saldamente ancorata alla tonalità d'impianto: l'orchestra sostiene la voce con accordi dei legni e dei violoncelli in quattro parti, su cui si stagliano gli accordi spezzati dell'arpa.

⁴⁷ Una brevissima transizione affidata al disegno delicato degli archi conduce alla sezione centrale. I disegni dell'accompagnamento a valori più brevi, l'imprevedibile mutevolezza dell'armonia, il crescendo dinamico della voce, sottolineano l'eccitazione emotiva del personaggio.

⁴⁸ Alla fine di questa sezione è l'oboe che guida alla ripresa della sezione principale (in piena concordanza fra forma musicale e poetica). Questa volta la linea melodica del tenore è raddoppiata dai violini. La melodia, dopo la cadenza, è prolungata da una breve *coda* sul pedale di tonica, per concludere ancora una volta sul Sib₃, già toccato altre due volte nel corso del brano. Nella partitura questa cavatina figura ancora nella tonalità originale di Si, ma nella riduzione per canto e pianoforte è tradizionalmente abbassata di un semitono, sia per agevolare l'esecuzione vocale, sia per collocarla in una tonalità più comoda per un'esecuzione morbida da parte degli strumenti dell'orchestra.

SCÈNE II^{ème}

JULIETTE

Hélas!.. Moi, le haïr... Haine aveugle et barbare!⁴⁹
 Ô Roméo! Pourquoi ce nom est-il le tien?
 Abjure-le, ce nom fatal qui nous sépare,
 ou j'abjure le mien.

ROMÉO (*s'avançant*)

Est-il vrai? L'as-tu dit? Ah! Dissipe le doute⁵⁰
 d'un cœur trop heureux.

JULIETTE

Qui m'écoute
 et surprend mes secrets *sous le voile des nuits*?^{vii}

ROMÉO

Je n'ose, en me nommant, te dire qui je suis!

JULIETTE

N'es-tu pas Roméo?

ROMÉO

Non! Je ne veux plus l'être
 si ce nom détesté me sépare de toi!
 Pour t'aimer, laisse-moi renaître
 dans un autre que moi!

JULIETTE

Ah! Tu sais que la nuit te cache mon visage!⁵¹

SCENA II^a

GIULIETTA

E odiarlo deggio? Ahi! Cieca ira infernale!
 O mio Romeo, perché tal nome appresso?
 Deh ripudia un nome al nostro amor fatale,
 oppure il mio sconfesso.

ROMEO (*avanzandosi*)

Oh cielo, il vero intendo? Disperdi il dubbio atroce
 d'un cor troppo pago.

GIULIETTA

Qual voce?
 Chi il mio segreto afferra nel cuor della notte?

ROMEO

Svelar non ardisco, ohimé, il mio nome!

GIULIETTA

Romeo sei tu?

ROMEO

No, tal più non son io
 se tal nome aborrito mi stacca da te!
 Per amarti m'è forza rinascere
 in un altro da me!

GIULIETTA

Ah! Ben sai che quest'ombra il mio viso ti cela ...

⁴⁹ n. 8. Scène et Chœurs. La scena che fa seguito all'effusione lirica di Roméo è una delle più composite. Il breve declamato iniziale di Juliette (*Adagio* – e, → Mi \flat) è caratterizzato dall'accompagnamento sincopato che sottolinea l'inquietudine del personaggio.

⁵⁰ Lo scambio di battute con Roméo avviene nei modi del recitativo, per quanto il tenore si apra ben presto nello slancio di un arioso appassionato («Non! Je ne veux plus l'être»), chiosato dall'orchestra con due battute ancora sincopate.

^{vii} «dans l'ombre de la nuit» – «nell'ombra della notte».

⁵¹ Il lungo tratto declamato di Juliette è formalmente un ampio recitativo, ma l'abilità di Gounod nel trattare il verso, la sua sottigliezza armonica, la mobilità dei disegni orchestrali, assecondano plasticamente il testo, e conferiscono a questa pagina la pregnanza di un'aria. A titolo di esempio si osservi, nel frammento dell'es. 11, la fluidità con cui, con l'introduzione di una sesta eccedente, si passa dalla triade di Do \flat alla dominante di Mi \flat – tonalità nella quale si svolge la restante parte del declamato di Juliette,

ESEMPIO 11 (90, III¹)

(Molto moderato)

JULIETTE

Cher Ro-mé - o! dis-moi lo - ya - le -

Tu le sais!.. Si tes yeux en voyaient la rougeur!
 Elle te rendrait témoignage
 de la pureté de mon cœur!
 Adieu les vains détours!.. M'aimes-tu?.. Je devine
 ce que tu répondras: ne fais pas de serments!
 Phœbé de ses rayons inconstants, j'imagine,
 éclaire le parjure et se rit des amants!..
 Cher Roméo, dis-moi loyalement: je t'aime!
 Et je te crois!.. Et mon honneur
 se fie au tien, ô mon seigneur,
 comme tu peux te fier à moi même!
 N'accuse pas mon cœur, dont tu sais le secret,
 d'être léger pour n'avoir pu se taire
 mais accuse la nuit, dont la voile indiscret
 a trahi le mystère.

ROMÉO (*avec feu*)

Devant Dieu qui m'entend, je t'engage ma foi!⁵²

JULIETTE

^{viii}On vient!.. Silence!.. Éloigne-toi!..⁵³

(Roméo s'éloigne et disparaît sous les arbres. Juliette se retire du balcon)

Ben lo sai... Ah! Se tu ne vedessi il rossor!
 Tutto, ah! Tutto rivela
 de' miei sensi il candor!

Addio pretesti vani! M'ami? Indovino
 ciò che dirai: non far giuramenti!
 Coi suoi raggi scostanti, già Febo divino
 rischiera chi mente e irride gli amanti!

Romeo, or sol dimmi lealmente: ti amo,
 e ti credo, ed il mio onore
 nel tuo posa, o mio signore:
 che in me t' affidi io bramo!

Del cor mio tu conosci il segreto, non l'accusa
 di leggerezza perché ha già parlato:
 incolpa la nera notte, vaporosa
 che il mister ha svelato.

ROMEO (*con fuoco*)

Qui del cielo al cospetto, giuro fede serbarti!

GIULIETTA

Giunge alcun... silenzio! Or parti!

(Romeo s'allontana e scompare dietro gli alberi. Giulietta si ritira dal balcone)

segue nota 51

ment! — Je t'ai - me! Et je te crois!

o la sobria eleganza della frase conclusiva

ESEMPIO 12 (91, 1^a)

(Molto moderato)

JULIETTE N'ac cu-se pas mon cœur, dont tu sais le se - cret D'ê-tre lé-ger pour n'avoir pu se

J. tai re... Mais ac-cu-se la nuit dont le voile in-di - scret A tra-hi le mys-tè - re

⁵² La risposta di Roméo è caratterizzata dallo slancio dei suoi intervalli ascendenti. Un breve richiamo dei corni (*Adagio*) suggella questo dialogo e fa presagire un cambiamento di situazione.

^{viii} Aggiunta: «Écoute!» – «Odi!».

⁵³ Qualcuno si sta avvicinando. Juliette invita Roméo ad allontanarsi (*Allegro moderato* – *Sib*) mentre Grégorio con gli altri seguaci di Capulet si avvanza.

SCÈNE III^{ème}

(Grégorio et les valets entrent, des lanternes sourdes à la main)

GRÉGORIO et LES VALETS

Personne! Personne!⁵⁴

Le page aura fui!

Au diable on le donne,
le diable est pour lui!

Le fourbe, le traître
attendait son maître!

Le destin jaloux
l'arrache à nos coups;
et demain, peut-être,
il rira de nous!

Personne! Personne!

Le page aura fui!

Au diable on le donne,
le diable est pour lui!

GERTRUDE (*entrant en scène*)

De qui parlez-vous donc?⁵⁵

GRÉGORIO

D'un page

des Montaigus!.. Maître et valet
en passant notre seuil ont osé faire outrage
au seigneur Capulet!

GERTRUDE

Raillez-vous?^{1X}

GRÉGORIO

Non! Sur ma tête!

Un des Montaigus s'est permis
de venir avec ses amis
à notre fête!

GERTRUDE et LES VALETS

Un Montaigu!

GRÉGORIO

Un Montaigu!

SCENA III^a

(Entrano Gregorio e i famigliari con lanterne sorde)

GREGORIO e I FAMIGLIARI

Nessuno! Nessuno!

Vestigio non v'ha!

Di qui l'importuno
fuggito sarà!

Quel vile, quel reo,
cercava Romeo.

Quel barbaro fato
a noi l'ha involato!

Ah! Beffe egli già
de' nostri si fa

Nessuno! Nessuno!

Vestigio non v'ha!

Di qui l'importuno
fuggito sarà!

GELTRUDE (*entrando in scena*)

Di chi parlate voi?

GREGORIO

D'un paggio

de' Montecchi! Il traditore
in queste soglie osava fare oltraggio
de' Capuleti all'incorrotto onore!

GELTRUDE

Narrate il ver?

GREGORIO

Sì, sulla mia testa!

Un de' Montecchi ardia
d'alcuni in compagnia
turbar la nostra festa!

GELTRUDE e I FAMIGLIARI

Un Montecchi!

GREGORIO

Un Montecchi!

⁵⁴ Il loro coro sussurrato – su un accompagnamento dell'orchestra che sottolinea il metro punteggiando i tempi della battuta con accordi staccati – è un *topos* transitato dall'opera buffa al melodramma romantico; e qui l'analogia con il coro notturno dei cortigiani in *Rigoletto* sfiora la citazione.

⁵⁵ Il coro è interrotto dall'ingresso di Gertrude, che dà luogo ad un altro segmento di *recitar cantando* (*Più moderato* – sol).

^{1X} «Vous moquez-vous?» – «Scherzate?»

LES VALETS (*à Gertrude*)

Est-ce pour vos beaux jeux que le traître est venu?

GERTRUDE

Qu'il vienne encore! Et sur ma vie,
je vous le ferai marcher droit, si droit
qu'il n'aura pas envie
de recommencer!

GRÉGORIO

On vous croit!

LES VALETS (*riant*)

Pour cela, nourrice, on vous croit!⁵⁶
Bonne nuit, charmante nourrice,
joignez la grâce à vos vertus!
que le ciel *clément* vous bénisse
et confonde les Montaigus!

(*Grégorio et les valets s'éloignent*)

SCÈNE IV^{ème}

GERTRUDE

Béni soit le bâton qui tôt ou tard me venge⁵⁷
de ces coquins!

JULIETTE (*paraissant sur le seuil du pavillon*)

C'est toi, Gertrude?

GERTRUDE

Oui, mon bel ange!

À cette heure comment ne reposez-vous pas?

JULIETTE

Je t'attendais!

GERTRUDE

Rentrons!

JULIETTE

Ne gronde pas!

(*Elle jette un regard autour d'elle et rentre dans le pavillon suivie de Gertrude. Roméo réparaît*)

I FAMIGLIARI (*a Gertrude*)

Per quei bei rai è il traditor venuto?

GELTRUDE

Che venga ancor! Sull'onor mio,
giuro che lo tratterò con demerto
e più non avrà desio
di ritornar!

GREGORIO

Ne son certo!

I FAMIGLIARI (*ridendo*)

E lo crediam noi pure!
Buona notte, alma signora.
Su te spanda il cielo ognora
le sue grazie, e in uno abbatta
di Montecchi l'empia schiatta!

(*Gregorio e i famigliari si allontanano*)

SCENA IV^a

GELTRUDE

Sì, benedetto il ferro che far saprà vendetta
degl'odii lor!

GIULIETTA (*comparendo sulle soglie*)

Gertrude, sei tu?

GELTRUDE

Sì, mia diletta!

Ma perché mai sì tardi vegliando ancor tu stai?

GIULIETTA

Io t'attendea!

GELTRUDE

Entriamo!

GIULIETTA

Io ti seguio omai!

(*Ella volge lo sguardo a sé d'intorno, poi rientra nelle sue soglie seguita da Gertrude. Romeo ricompare*)

⁵⁶ Il suo dialogo con gli uomini di Capulet è concluso da un nuovo breve coro, in Sol, la cui inclinazione lirica è colorata di ironica malizia.

⁵⁷ Su un postludio orchestrale che riprende e prosegue i toni del precedente coro beffardo, uno scambio di battute tra Gertrude e Juliette conclude quest'ampia scena, nella quale si manifesta con evidenza la strategia di Gounod: il dramma dalla dimensione collettiva a forti tinte è chiaramente estraneo alla sua sensibilità, e probabilmente al di là dei suoi mezzi espressivi. Al contrario, nel delineare il contorno ambientale non disdegna una dimensione da commedia di mezzo carattere, che sottolinea per contrasto la descrizione delle più riposte sfaccettature della psicologia dei protagonisti.

SCÈNE V^{ème}

ROMÉO

Ô nuit divine! Je t'implore,⁵⁸
 laisse mon cœur à ce rêve enchanté!
 Je crains de m'éveiller et n'ose croire encore
 à sa réalité!

JULIETTE (*reparaissant sur le seuil du pavillon, à demi-voix*)

Roméo!

ROMÉO (*se retournant*)

Douce amie!

JULIETTE (*l'arrêtant du geste et toujours sur le seuil*)

Un seul mot, puis adieu!

Quelqu'un ira demain te trouver!.. Sur ton âme,
 si tu me veux pour femme,
 Fais-moi dire quel jour, à quelle heure, en quel lieu,⁵⁹
 x notre union sera bénie!

Alors, ô mon seigneur, sois mon unique loi!..

Je te livre ma vie entière, et je renie
 tout ce qui n'est pas toi!

GERTRUDE (*de l'intérieur du pavillon*)

Juliette!

JULIETTE

xⁱSi ta tendresse

ne veut de moi que de folles amours,

GERTRUDE

Juliette!

JULIETTE (*se retournant vers le pavillon*)

Je viens!

(À Roméo)

xⁱⁱPar cette heure d'ivresse,

Ne me vois plus, et me laisse
 à la douleur qui remplira mes jours!

SCENA V^a

ROMEO

In questo asil di pace lasciami, o notte, ognora
 del sogno mio goder!
 Dubbioso il cor vaneggia, né creder puote ancora
 in tanta gioia al ver!

GIULIETTA (*ricomparendo sulla soglia, a mezzavoce*)

Mio diletto!

ROMEO (*volgendosi*)

Angiol mio!

GIULIETTA (*arrestandolo con un gesto, e sempre sulla soglia*)

Anco un detto, indi addio!

Diman alcun vedratti.

In segreto, ad aspettarlo statti.

Digli in qual giorno, a qual ora, in quale parte
 dell'Eterno al cospetto
 il nostro santo imen fia benedetto.

Ivi, o Romeo, ti rendi,

ivi fidente attendi!

GELTRUDE (*da dentro*)

Giulietta!

GIULIETTA

Se tua tenerezza

non vuol da me che folle amor,

GELTRUDE

Giulietta!

GIULIETTA (*volgendosi verso il padiglione*)

Vengo!

(A Romeo)

In quest'ora d'ebbrezza,

non rivedermi più e mi lascia
 al dolor ch'empirà i miei dì!

⁵⁸ n. 9. Duo. L'atto secondo si conclude con un nuovo duetto tra i protagonisti. L'attacco (*Andante* – c, →) è condotto nei modi del recitativo, che gradualmente lascia spazio ad un *solo* di Juliette (*Moderato* – $\frac{3}{4}$, → re).

⁵⁹ Il suo canto trascolora dal recitativo all'arioso – assecondato dall'orchestra i cui disegni si fanno via via più concitati – l'armonia continua ad alludere a La, che si definisce solo alla fine come dominante di re, su cui risolve la cadenza.

x Aggiunta: «sous le regard de Dieu» – «Sotto lo sguardo di Dio».

xⁱ Aggiunta: «Mais» – «Ma».

xⁱⁱ Aggiunta: «Ah! Je t'en conjure alors» – «Ah! Te ne prego dunque».

ROMÉO (*à genoux devant Juliette*)

Ah! Je te l'ai dit, je t'adore!⁶⁰
Dissipe ma nuit! Sois l'aurore
où va mon cœur, où vont mes yeux!
Dispose en reine de ma vie,
verse à mon âme inassouvie
toute la lumière des cieus!^{xiii}

JULIETTE

Adieu!^{xiv}

ROMÉO (*se relevant et saisissant la main de Juliette*)

^{xv}Déjà!

JULIETTE

^{xvi}Je tremble

ROMEO (*inginocchiandosi davanti a Giulietta*)

Ah! Ben sai quanto t'io adoro,
o mia vita, o mio tesoro!
Diffidar puoi tu di me?
Del mio cor, de' giorni miei,
tu la scorta, il faro sei;
l'amor mio s'accoglie in te!

GIULIETTA

Addio!

ROMEO (*alzandosi, e prendendo la mano di Giulietta*)

Di già!

GIULIETTA

Pavento

⁶⁰ La replica di Roméo (*Même mouvement* – e, → Fa) è virilmente positiva quanto la frase di Juliette era resa instabile dall'inquietudine: il suo arioso procede attraverso i consueti slanci verso l'acuto, mentre il disegno di accompagnamento dell'orchestra rimane costante per tutto il suo intervento.

ESEMPIO 13 (104, 1²)

(Moderato)

ROMÉO
je te l'ai dit, je t'a-do-re! Dis -

R.
si - - - pe ma nuit!

Anche qui l'armonia si aggira nella regione della dominante di Fa: la conferma della tonalità avviene solo al momento della cadenza che conclude l'intervento di Roméo, proprio come era avvenuto nel *solo* di Juliette.

^{xiii} Aggiunta: «GERTRUDE (*au dehors*) / Juliette!» – «GELTRUDE (*da fuori*) / Giulietta!»

^{xiv} «On m'appelle!» – «Mi chiamano!».

^{xv} Aggiunta: «Ah!»

^{xvi} Aggiunta: «Pars!» – «Vanne!».

	qu'on <i>ne</i> nous voie ensemble! <i>On m'appelle!</i> ... ^{xvii} 61		che alcun ci veda accanto! Alcun mi chiama!...
ROMÉO		ROMÉO	
	Ô douleur!... ^{xviii}		Ahimé!...
JULIETTE		GIULIETTA	
	Plus bas!..		Più basso!...
ROMÉO (<i>attirant Juliette à lui et l'amenant en scène</i>)		ROMEO (<i>prendendola per una mano e conducendola sulla scena</i>)	
	Non, non, l'on ne t'appelle pas!		No, no, nessun ti chiama!
JULIETTE		GIULIETTA	
	Ah! L'on peut nous surprendre! Laisse, laisse ma main s'échapper de ta main!		Temo che alcun qui presso a noi s'aggiri, concedi, deh! che la mia man si ritiri!
ROMÉO		ROMEO	
	Ah! Ne fuis pas encore! Laisse, ⁶² laisse ta main s'oublier dans ma main!		Ah! Non partir! Più mi t'appressa e taci! Lascia che ancor sì bella mano io baci!
ROMÉO et JULIETTE		ROMEO e GIULIETTA	
	Adieu! De cet adieu si douce est la tristesse, ⁶³ que je voudrais te dire adieu jusqu'à demain!		Ah! Questo addio sì dolce al nostro core, durar dovrebbe insino al primo albore!
JULIETTE		GIULIETTA	
	Maintenant, je t'en supplie, ⁶⁴ pars!		Ed or... anima mia, parti!
ROMÉO		ROMEO	
	Ah! cruelle!		Crudele!
JULIETTE		GIULIETTA	
	Pourquoi te rappellais-je? Ô folie! À peine es-tu près de moi, que soudain mon cœur l'oublie!		Ohimé ti rammenti? O follia! Tutto la mente oblia, mio ben, vicino a te!
	Je te voudrais parti! Pas trop loin cependant, comme un oiseau captif que la main d'un enfant ⁶⁵		Ti vorrei lunge da qui ma non troppo lontan, come leggiadro augello cui vispo fanciullino

^{xvii} Aggiunta: «GERTRUDE / Juliette! / JULIETTE / Je viens!». – «GELTRUDE / Giulietta! / GIULIETTA / Vengo!»

⁶¹ La voce fuori campo di Gertrude avvia un breve segmento di transizione (*Allegro moderato* – ♩ , →) verso la successiva sezione a *due*.

^{xviii} «Ah, déjà!» – «Ah, di già!»

⁶² Il timore della separazione sembra quasi spingere i due personaggi a stringersi in un abbraccio simbolico (*Allegretto* – $\frac{3}{4}$, La): alla frase di Roméo, Juliette risponde con il medesimo *incipit* tematico, e, dopo uno scambio serrato, il loro «adieu» diventa una cosa sola.

⁶³ Le due voci procedono omoritmicamente, il tempo sembra volersi fermare (*Très retenu. Quasi andante*) e le espressioni di commiato si prolungano a sottolineare la dolce malinconia di una separazione che i due personaggi vorrebbero allontanare.

⁶⁴ Questo interminabile attimo di sospensione è interrotto dal recitativo (*Allegro moderato* – ♩ , re) con cui Juliette invita Roméo a partire.

⁶⁵ Il declamato di Juliette sfocia quindi inopinatamente in un delizioso bozzetto melodico (*Même mouvement* – Re) che ci restituisce il suo lato infantile.

tient enchaîné d'un fil de soie;
à peine vole-t-il, dans l'espace emporté,
que l'enfant le ramène avec des cris de joie,
tant son amour jaloux lui plaint la liberté!

ROMÉO et JULIETTE

Ô nuit d'amour! Ô nuit d'ivresse!⁶⁶
À toi mon âme! À toi ma main!
Adieu! De cet adieu si douce est la tristesse,
que je voudrais te dire adieu jusqu'à demain!

JULIETTE

Adieu mille fois!..
(Elle échappe des bras de Roméo et rentre dans le pavillon)

ritenga in sua balia avvinto a un fil di lino,
appena va schiudendo l'agil penne al vento,
dal bimbo è richiamato con affannoso accento,
tanto la libertà è rimpianta dal suo geloso amor!

ROMEO e GIULIETTA

Notte d'amor, notte d'ebbrezza!
A te va l'alma, e la mia man!
Addio! Di questo addio sì dolce è la tristezza,
che dirti addio vorrei fino a diman!

GIULIETTA

Mio bel tesoro addio!
(Ella sfugge dalle braccia di Romeo e rientra nella sua camera)

segue nota 65

ESEMPIO 14 (110, IV³)

(Allegro moderato)

JULIETTE

Comme un oi-seau cap-tif que la main d'un en-fant

J.

Tient en-chai-né d'un fil de soi-e,

⁶⁶ Un nuovo, breve declamato dialogico (*Allegro* – $\frac{3}{4}$, fa#) conduce alla ripresa (*Moderato* – La) della precedente sezione *a due* (cfr. nota 63). Spesso questo duetto viene tagliato, eliminando le due sezioni di transizione (cfr. note 64 e 65) e questa ripresa del passaggio *a due* per passare direttamente all'*Andante* conclusivo (cfr. nota 67): soluzione che, oltre a privare l'ascoltatore di una pagina illuminante per la definizione psicologica della protagonista, sconvolge l'equilibrio formale di una pagina dalle proporzioni perfettamente calibrate, in cui la ripetizione dell'*a due* – lungi dall'essere una ridondanza esornativa – è necessaria per motivi di equilibrio strutturale, prima ancora che espressivo. Esaurito il percorso formale del duetto con una *codetta* sottolineata dal disegno convenzionalmente conclusivo *pizzicato* dagli archi gravi, Juliette intona un ultimo «Adieu mille fois!» sostenuto da un *tremolo* dei timpani sulla tonica.

ROMÉO (*seul*)Va!.. Repose en paix!.. Sommeille!⁶⁷

Qu'un sourire d'enfant sur ta bouche vermeille
vienne doucement se poser!..

Et murmurant encor: «je t'aime!» à ton oreille,
que la brise des nuits te porte ce baiser!..

(*Il s'éloigne. La toile tombe.*)

ROMEO (*solo*)

Rientra omai! Riposa!

Angelico un sorriso sul labbro tuo di rosa
si posi e spiri amor!

E mormorando ancora: «t'amo!» alla mia sposa
notturna brezza ti porti il bacio mio ognor!

(*Si allontana. Cala il sipario.*)

⁶⁷ Alla sua ultima nota si aggancia, imprevedibilmente e con meraviglioso effetto espressivo, la ripresa del notturno che aveva iniziato l'atto (*Andante* – $\frac{6}{8}$, Fa). Questa volta la musica diventa accompagnamento a un ultimo intervento di Roméo, che, mentre Juliette si allontana, la accompagna con lo sguardo, rivolgendole ancora espressioni colme di tenerezza. Questa appendice lirica, formalmente imprevedibile, riprendendo la pagina strumentale introduttiva, conferisce circolare compiutezza all'arcata formale dell'atto secondo (così come era già avvenuto in quello precedente) e ne ribadisce, con il clima notturno, il tono di dolente idillio.

TROISIÈME ACTE

ATTO TERZO

PREMIER TABLEAU

*La cellule de Frère Laurent.*⁶⁸

SCÈNE PREMIÈRE

ROMÉO

Mon père! Dieu vous garde!⁶⁹

FRÈRE LAURENT

Eh! Quoi! Le jour à peine

se lève, et le sommeil te fuit?

Quel espoir^{xix} vers moi te conduit?

Quel amoureux souci t'amène?

ROMÉO

Vous l'avez deviné, mon père, c'est l'amour

qui m'a fait veiller jusq'au jour!

FRÈRE LAURENT

Eh! Quoi!^{xx} l'indigne Rosaline.

ROMÉO

Quel nom prononcez-vous? Je ne le connais pas!

L'œil des élus, s'ouvrant à la clarté divine,⁷⁰

se souvient-il encor des ombres d'ici bas?

Aime-t'on Rosaline, ayant vu Juliette?

QUADRO PRIMO

La cella di fra Lorenzo.

SCENA PRIMA

ROMEO

O padre, Dio vi salvi!

FRA LORENZO

Ecché! L'aurora appena

dirada l'ombra, e desto se'?

Deh! Qual speme ti spinge a me,

forse d'amor novella pena?

ROMEO

Si lo diceste, o padre, è pena d'amor

che m'ha tenuto desto fino all'albor!

FRA LORENZO

D'amor? Tu sempre acceso vivi di Rosalina?

ROMEO

Qual nom profferiste... noto ei non suona a me.

Uom cui promesso è il bene d'una beltà divina,

può ricordarsi ancor d'un passeggero amor?

D'altra chi mai s'accende, dove Giulietta splende?

⁶⁸ n. 10. Entr'acte et scène (*Moderato* – c, Mi♭). Dopo un semplicissimo gesto introduttivo (un Mi♭ raddoppiato in ottava da flauti, oboi, corni e archi: quasi un sommesso rintocco), attacca un tema lineare e solenne:

ESEMPIO 15 (117, 1^o)



Immediatamente l'ascoltatore associa questo clima musicale all'idea del raccoglimento religioso. Terminata la canonica esposizione di fuga, Gounod ne elabora un elemento tematico su un pedale di dominante. Il clima austero di questo intermezzo è rischiarato dall'ingresso di flauto e clarinetto. Il loro inciso – apparentato tematicamente al soggetto di fuga appena ascoltato – è ripetuto in una breve progressione che, alludendo ad uno scampanio, modula elegantemente per stemperarsi in una bella frase conclusiva: vi sono ancora ripresi, in dissolvenza, gli elementi tematici del soggetto. Si tratta insomma di una breve pagina elegantemente descrittiva, la cui atmosfera anticipa la figura di padre Laurent in un clima di dimessa semplicità, che dissimula la sicura maestria di Gounod nel trattare i materiali tematici.

⁶⁹ Nel preludietto che accompagna l'ingresso di Roméo (*Allegro agitato* – c, La♭) il disegno del clarinetto suona tutto sommato più frivolo che concitato – ma subito si ripiega in un recitativo (*Moderato* – c).

^{xix} «transport» – «trasporto».

^{xx} «L'amour! Encor» – «L'amor! Ancora».

⁷⁰ La compostezza del precedente segmento, sottolineata dal convenzionale accompagnamento, fa risaltare per contrasto il successivo intervento di Roméo (*Moderato et mesuré* – Re♭). Si tratta di un'altra di quelle frasi di ampio

FRÈRE LAURENT

Quoi?.. Juliette Capulet?

*(Juliette paraît suivie de Gertrude)*SCÈNE II^{ème}

ROMÉO

La voici!

JULIETTE (*s'élançant dans les bras de Roméo*)
Roméo!

ROMÉO

Mon âme t'appelait!

Je te vois! Ma bouche est muette!

JULIETTE (*à frère Laurent*)

Mon père, voici mon époux!

À son amour je m'abandonne;

vous connaissez ce cœur que je lui donne!

Devant le ciel unissez-vous!

FRÈRE LAURENT

Oui! Dussé-je affronter une aveugle colère,
je vous prêterai mon secours;
puisse de vos maisons la haine séculaire
s'éteindre en vos jeunes amours!ROMÉO (*à Gertrude*)

Veille au dehors!

*(Gertrude sort)*SCÈNE III^{ème}

FRÈRE LAURENT

Témoin de vos promesses,

gardien de vos tendresses,

que le Seigneur soit avec vous!

À genoux!

FRA LORENZO

Chi nomi tu? Giulietta Capuleti?

*(Appare Giulietta, seguita da Geltrude)*SCENA II^a

ROMEO

Eccola!

GIULIETTA (*precipitandosi nelle braccia di Romeo*)
Romeo!

ROMEO

L'alma mia ti chiamava!

Or ti veggo, e la mia bocca tace!

GIULIETTA (*a fra Lorenzo*)

Mio padre, concedete

ch'io lo presenti a voi!

La fiamma benedite

che amore accese in noi!

FRA LORENZO

Cari, esaurir dovessi tutte le forze mie,
assisterovvi ognor;
possan così gli sdegni di vostre dinastie
finir pel vostro amor!ROMEO (*a Gertrude*)

Veglia al di fuor!

*(Gertrude esce)*SCENA III^a

FRA LORENZO

Il vostro puro affetto,

come da me qui in terra,

dal ciel sia benedetto!

In ginocchio!

segue nota 70

respiro in cui il recitativo si espande in un arioso liricamente intenso alle quali Gounod affida la descrizione del carattere nobilmente impulsivo del personaggio, e che conferiscono un'elegante varietà a queste sezioni destinate allo sviluppo drammatico della vicenda. In effetti in queste scene a carattere recitativo Gounod si serve con sottigliezza ed eleganza di tutti i parametri del linguaggio per sottolineare espressivamente le frasi pronunciate dai personaggi: l'armonia (la repentina cadenza che da Re_b ci porta a La quando Roméo rivela al religioso che Juliette è l'oggetto del proprio amore; l'instabilità armonica della scena successiva all'ingresso di Juliette, che contrasta con il relativo equilibrio tonale della prima parte); il timbro (quando Juliette si riferisce a Roméo come al proprio sposo l'orchestra sottolinea le sue parole con una successione di accordi di legni e corni che richiama esplicitamente le sonorità di un organo); il ritmo (quando padre Laurent acconsente a unirli in matrimonio, gli accordi ribattuti che marcano i primi movimenti di ciascuna battuta trasmettono inequivocabilmente il senso della sua nobile fermezza).

ROMÉO et JULIETTE

À genoux!⁷¹

FRÈRE LAURENT

Dieu, qui fis l'homme à ton image,
et de sa chair et de son sang
créas la femme, et, l'unissant
à l'homme par le mariage
consacras du haut de Sion
leur inséparable union:
regarde d'un œil favorable
ta créature misérable
qui se prosterne devant toi!

ROMÉO et JULIETTE

Seigneur! Nous promettons d'obéir à ta loi.

FRÈRE LAURENT

Entends ma prière fervente!
Fais que le joug de ta servante
soit un joug d'amour et de paix!
Que la vertu soit sa richesse,
que pour soutenir sa faiblesse
elle arme son cœur du devoir!

ROMÉO et JULIETTE

Seigneur, sois mon appui! *Seigneur*, sois mon espoir!

FRÈRE LAURENT

Que leur vieillesse heureuse voie
leurs enfants marchant dans ta voie,
et les enfants de leurs enfants!

ROMÉO et JULIETTE

Seigneur! Du noir péché c'est toi qui nous défends!

FRÈRE LAURENT

Que ce couple chaste et fidèle,
uni dans la vie éternelle,
parvienne au royaume des cieux!

ROMÉO et JULIETTE

Seigneur! Sur notre amour daigne abaisser les yeux!

ROMEO e GIULIETTA

In ginocchio!

FRA LORENZO

Tu che festi l'uom simile a te,
e che degnasti a poca argilla
comunicar di vita immortale scintilla,
tu che di rose ordita hai d'amor la catena
consacrando i nodi d'imen
dal sacro suol d'Israel,
arresta il tuo sguardo clemente
su questa coppia fidente
che qui si prostra innanzi a te!

ROMEO e GIULIETTA

Signore! Noi promettiamo a tue leggi obbedir.

FRA LORENZO

Seconda la lor brama onesta;
fa che l'unione a cui s'appresta
sempre sia di pace e d'amor!
D'ogni virtude abbia dovizia,
degn conservarle, o Signor,
intemerato il cor!

ROMEO e GIULIETTA

Signore, sii nostra scorta e nostro amor!

FRA LORENZO

Deh, fa che in sua canizia
veda sua prole nel retto cammin,
nel salutare tuo timor!

ROMEO e GIULIETTA

Signor, preserva ognor nostr'alme dall'error!

FRA LORENZO

Fa che questa coppia innocente,
da te qui congiunta al presente,
del ciel possa al premio arrivar!

ROMEO e GIULIETTA

Signor, gli sguardi tuoi degna su noi piegar!

⁷¹ n. 11. Trio et quatuor. La scena prosegue senza soluzione di continuità (*Adagio* – e, Do) in quello che Gounod definisce terzetto, ma che in effetti è una sorta di arioso del basso interrotto da risposte all'unisono di soprano e tenore. Laurent si esprime nei toni caratteristici di tanti personaggi sacerdotali, da Sarastro a padre guardiano, e in effetti la scena è condotta in modo apparentemente convenzionale. Tuttavia se osserviamo il percorso armonico rileviamo che la sua prima frase e la prima risposta di Juliette e Roméo si svolgono in Do, la seconda frase in Fa e la seconda risposta in re, la successiva coppia frase/risposta è alla dominante di Do: insomma Gounod disegna un amplissimo giro cadenzale che risolve alla successiva frase di padre Laurent e viene confermata con una cadenza plagale dalla successiva risposta degli innamorati. Ancora una volta una situazione costruita su materiali non particolarmente originali è riscattata dall'uso sapiente dell'armonia. Costruendo questa sezione come un'ampia cadenza, Gounod le conferisce un respiro solenne che caratterizza efficacemente la situazione.

FRÈRE LAURENT (*à Roméo*)Roméo! Tu choisis Juliette pour femme?⁷²

ROMÉO

Oui, mon père!

FRÈRE LAURENT (*à Juliette*)

Tu prends Roméo pour époux?

JULIETTE

Oui, mon père!

*(Roméo et Juliette échangent leurs anneaux)*FRÈRE LAURENT (*mettant la main de Juliette dans celle de Roméo*)Devant Dieu, qui lit dans votre âme,
je vous unis! Relevez-vous!*(Roméo et Juliette se relèvent. Gertrude entre en scène)*

ROMÉO et JULIETTE, GERTRUDE et FRÈRE LAURENT

Ô pur bonheur! Ô joie immense!⁷³

Le ciel même a reçu nos/leurs serments amoureux!

Dieu de bonté! Dieu de clémence!

Sois béni par deux cœurs heureux!

*(Roméo et Juliette se séparent. Juliette sort avec Gertrude. Roméo sort avec Frère Laurent. La décoration change à vue)*FRA LORENZO (*a Romeo*)

O Romeo, scegli tu per tua sposa Giulietta?

ROMÉO

Sì, mio padre!

FRA LORENZO (*a Giulietta*)

Unirti a Romeo vuoi tu?

GIULIETTA

Sì, mio padre!

*(Romeo e Giulietta si scambiano gli anelli)*FRA LORENZO (*congiungendo le mani di Giulietta e Romeo*)Per mia man dal ciel benedetta
sia quest'union! Sorgete orsù!*(Romeo e Giulietta si alzano. Entra Gertrude)*

ROMEO e GIULIETTA, GERTRUDE e FRA LORENZO

Santo piacer, gioia infinita!

Il cielo arride al nostro/vostro amor!

Dio di bontà, fonte di vita,

a te sia lode in terra ognor!

(Romeo e Giulietta si separano. Giulietta esce con Gertrude. Romeo esce con fra Lorenzo. La scena cambia a vista)

⁷² E nel breve segmento successivo (*Andante* – → Mi) l'improvvisa instabilità del decorso armonico sottolinea il momento della benedizione dei due sposi con una tensione che si scioglie nella risoluzione sulla tonica di Mi all'invito di padre Laurent «Relevez-vous!».

⁷³ Su questa risoluzione attacca il quartetto (*Allegro moderato* – ♩, La) che conclude la scena. Si tratta in effetti di una pagina di natura corale, più che di un *ensemble* di solisti (alle voci di Juliette, Roméo e Laurent si aggiunge Gertrude, più per completare il classico quartetto che per una ragione drammaturgica). La simmetria delle frasi e la condotta omoritmica conferiscono all'insieme l'andamento di un inno festoso. Nondimeno Gounod ha cura di conferirgli una efficace parabola tensiva, il cui culmine espressivo parte da questa frase,

ESEMPIO 16 (130, II⁵)

(Allegro moderato)

Dieu de bon té! Dieu de clé men - ce!

per sfociare in un inciso ripetuto tre volte, ascendendo di grado, fino a spingere il soprano a un Si₄. Di lì comincia una progressiva distensione, chiosata da un'appendice strumentale che ci regala un ulteriore preziosismo: un'elaborata cadenza plagale nella quale l'abbassamento cromatico del VI grado ha l'effetto di un'ombreggiatura malinconica sulla luce gioiosa della tonalità di La.

DEUXIÈME TABLEAU

Une rue. À gauche la maison des Capulets.

SCÈNE PREMIÈRE

STÉPHANO (*seul*)

Depuis hier je cherche en vain mon maître!⁷⁴
(*Se tournant vers la maison des Capulets*)

Est-il encore chez vous, o^{xxi} Capulets?
(*Arrogant*)

Voyons un peu si vos dignes valets
à ma voix ce matin oseront reparaître!

(*Il fait mine de pincer de la guitare sur son épée*)

Que fais-tu, blanche tourterelle,⁷⁵
dans ce nid de vautours?

Quelque jour, déployant ton aile,
tu suivras les amours!

Aux vautours, il faut la bataille,⁷⁶

QUADRO SECONDO

Una via di Verona. A manca il palazzo de' Capuleti.

SCENA PRIMA

STEFANO (*solo*)

Da ieri indarno il mio signore cerco!
(*Volgendosi al palazzo de' Capuleti*)

Rei Capuleti, rimansi ancor fra voi?
(*Con arroganza*)

Vediamo allor se il vostro ardir stamane
è pari all'ira mia.

(*Prendendo la sua spada a mo' di chitarra*)

Ah! Col nibbio micidiale,
tortorella che fai tu?

Da qui lunge spiega l'ale,
e da noi non torna più!

Della lotta nei perigli,

⁷⁴ n. 12. Chanson. Questo brano del paggio di Roméo è un ulteriore esempio di ragionevole compromesso tra le ragioni del dramma e quelle del puro edonismo vocale. Stéphane, con la spavalda incoscienza dei ragazzi, provoca i famigli dei Capulets – scatenando inesorabilmente la tragedia – e lo fa intonando una canzone allusiva. Così Gounod ha l'occasione per offrirci un altro brano accattivante, inserendolo plausibilmente nel meccanismo drammaturgico. L'ingresso del paggio è segnalato da un'introduzione (*Allegretto* – $\frac{3}{4}$, Fa) a ritmo di fandango, seguita da otto battute di recitativo (*Moderato* – c, → Do) tutt'altro che banali, con una bella modulazione a Do condotta passando per La \flat e utilizzandone il IV grado (Re \flat) come napoletano di Do.

^{xxi} «Messeigneurs» – «Miei signori».

⁷⁵ Un'introduzione strumentale (*Allegretto* – $\frac{3}{4}$, Fa), con il caratteristico disegno degli archi su salti d'ottava discendenti e la successiva cascata di terzine del flauto, alludono descrittivamente al contenuto della ballata, ESEMPIO 17 (134, 1¹)

Allegretto

The image shows a musical score for Example 17, titled 'Allegretto'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (F major or D minor).

che attacca (*Un peu moins vite*) su un accompagnamento *pizzicato* dagli archi a mo' di chitarra. La prima sezione di questa canzone in forma bipartita con ripetizione (A-B-A-B) è a sua volta divisa in tre parti. La prima, in Fa, è un periodo regolare e simmetrico apparentemente candido ed elementare: ma anche all'ascoltatore meno smaliato non potrà sfuggire l'eleganza modale dell'irregolare concatenamento tra il IV e il I grado alle parole «Dans ce nid de vautours».

⁷⁶ La seconda (*Un peu animé* – si \flat) cambia improvvisamente clima espressivo per sottolineare il testo: l'andamento si fa più concitato, la tonalità si porta *ex abrupto* alla sottodominante minore, il fraseggio inaspettatamente si articola su sei battute, e il discorso rimane in sospenso cadenzando alla dominante.

pour frapper d'estoc et de taille,
leurs becs sont aiguisés!
Laisse là ces oiseaux de proie,⁷⁷
tourterelle qui fais ta joie
des amoureux baisers!

Gardez bien la belle!⁷⁸
Qui vivra verra!
Votre tourterelle
vous échappera!

giovan sol ricurvi artigli,
fermo piè, rostro crudel!
Lunge ormai da questo suolo,
tortorella spiega il volo
cerca pace ad altro ciel!

Ah! Credimi, o bella,
chi vivrà vedrà!
La tua tortorella
un dì fuggirà!

⁷⁷ La terza parte (1° tempo → La \flat), pure articolata su sei battute, sviluppa una canonica modulazione a La \flat : il primo rivolto della triade del II grado viene utilizzato come perno modulante, trattato ambigualmente come IV grado (con la terza abbassata) della tonalità d'impianto (Fa), forzato a risolvere sulla triade di Do (dominante di Fa).

ESEMPIO 18 (135, III²)

(Allegretto)

STÉPHANO

II \flat /IV \flat ₆

Andantino

S.

v

⁷⁸ Ha quindi inizio la seconda sezione (B) della Canzone (*Andantino* – $\frac{2}{4}$, Do). Estrapolato dal contesto, questo segmento è in Do ma, provenendo dalla sottodominante di Fa, viene percepito come fosse nell'area della dominante della tonalità d'impianto. Nondimeno contiene un ulteriore vistoso ed originale procedimento cadenzale: introducendo ellitticamente il La («Votre tourterelle»), passa poi per cambiamento di modo («Vous échappera») a la (VI di Do) per tonicizzare infine il IV grado (Fa). A questo punto la successiva triade di Do non è più percepita come tonica, ma come dominante: e anche la cascata di terzine del soprano punta inequivocabilmente a Fa, come al I grado della scala.

Un ramier, loin du vert bocage,⁷⁹
par l'amour attiré,
à l'entour de ce nid sauvage
a, je crois, soupiré!

Les vautours sont à la curée,
leurs chansons que fuit Cythérée
résonnent à grand bruit!

Cependant, en leur douce ivresse
nos amants content leur tendresse
aux astres de la nuit!

Gardez bien la belle!
Qui vivra verra!
Votre tourterelle
vous échappera!

(Grégorio et quelques valets sortent de la maison
des Capulets)

Qui vicino a questo speco,
de' perigli ignaro ancor,
un colombo dianzi teco
favellar vid'io d'amor!

Lo sparvier, che mai non dorme,
dell'incauto batte l'orme
e lo guata notte e dì!

Mal si tien la coppia all'erta
v'ha chi veglia all'aria aperta
v'ha chi tutto già scopri!

Ah! Credimi, o bella,
chi vivrà vedrà!
La tua tortorella
un dì fuggirà!

(Gregorio ed alcuni famigliari escono dal palazzo
de' Capuleti)

segue nota 78

ESEMPIO 19 (136, 1³)

STÉPHANO

Vo-tre__tour-te - rel - le Vous é__chappe - ra,

S.

Vo - tre__tour - te - rel - le__ Vous - é - chap - pe - ra -

⁷⁹ E sulla risoluzione alla tonica ha luogo la ripresa simmetrica della canzone (1° tempo - $\frac{3}{4}$, Fa), che conclude infine con una breve *coda*: una cadenza consente alla solista di esibire il proprio registro acuto portando la voce fino al Do₅, e un'ultima comparsa a mo' di sigla del disegno dell'es. 17 suggella questo brano che, sotto l'esibita friolezza, dissimula un mestiere compositivo di grandissima classe.

SCÈNE II^{ème}

STÉPHANO

Ah! Ah! Voici nos gens!⁸⁰

GRÉGORIO

Qui diable à notre porte
s'en vient roucouler de la sorte?

STÉPHANO (*à part, en riant*)

La chanson leur déplaît!

GRÉGORIO (*aux autres valets*)

Eh! Parbleu! N'est-ce point
celui que nous chassions hier la dague au poing?

LES VALETS

C'est lui-même!

GRÉGORIO

L'audace est forte!

STÉPHANO (*feignant de ne pas prendre garde aux nouveaux venus*)Gardez bien la belle!⁸¹

Qui vivra verra!

Votre tourterelle

vous échappera!

GRÉGORIO

Est-ce pour nous narguer, mon jeune camarade,⁸²
que vous nous régalez de votre sérénade?

STÉPHANO

J'aime la musique!

GRÉGORIO

C'est clair,
on t'aura sur le dos, en pareille équipée,
cassé ta guitare, mon cher!

STÉPHANO

Pour guitare, j'ai mon épée,
et j'en sais jouer plus d'un air!

SCENA II^a

STEFANO

Giungono alfin!

GRÉGORIO

Chi presso a queste porte
viene a garrir sì forte?

STEFANO (*fra sé, ridendo*)

Gli spiace la canzon.

GRÉGORIO (*ai famigli*)

In fede mia
egli è il fellon che ieri ci sfuggia.

I FAMIGLI

È desso: quale audacia!

GRÉGORIO

Noi gli darem la caccia!

STEFANO (*fingendo di non occuparsi dei nuovi sopraggiunti*)

Ah! Credimi, o bella,

chi vivrà vedrà!

La tua tortorella

un di fuggirà!

GRÉGORIO

Egli è per corbellare, galante camerata,
che spifferando vai codesta serenata?

STEFANO

Mi piace assai la musica!

GRÉGORIO

È chiar,
se la canzon non muti, misurerai la strada:
la tua chitarra puoi spezzar!

STEFANO

Ho per chitarra al fianco un'eccellente spada,
e più d'un'aria so suonar!

⁸⁰ n. 13. Final (*Même mouvement un peu animé* – $\frac{2}{4}$, Fa). All'ingresso di Grégorio e degli altri seguaci di Capulet, che sorprendono Stéphano, segue un breve dialogo. La tecnica è quella del *parlante melodico*: le voci declamano prevalentemente su note ribattute, mentre in orchestra circolano vivaci figurazioni che sottolineano la spavalderia incosciente del paggio e l'ironia beffarda degli adulti.

⁸¹ Il clima però è ancora in bilico tra commedia e tragedia: lo conferma la ripresa (*Un peu retenu*) dell'intera sezione B della *chanson* di Stéphano, che sottolinea la continuità di questo finale con la scena precedente.

⁸² Una chiosa petulante dell'oboe funge da transizione alla ripresa del dialogo tra Grégorio e Stéphano: il tono è ancora beffardamente provocatorio – ma le voci adesso si muovono decisamente nei toni di un vivace arioso. Progressivamente, anche i disegni in orchestra si fanno più vivaci e il tono tende alla concitazione quando, assestata l'armonia sulla dominante di re, i violini fanno sentire rapide e nervose scale ascendenti a sottolineare la conversazione tra i due personaggi, che ha rapidamente raggiunto i toni di un'esplicita sfida.

GRÉGORIO

Ah! Pardieu! Pour cette musique
on peut te donner la réplique!

STÉPHANO (*dégainant*)

Viens donc en prendre une leçon!

GRÉGORIO (*dégainant*)

En garde!

LES VALETS (*riant*)

Écoutons leur chanson.⁸³

Quelle rage!
Vertudieu!
Bon courage
et franc jeu!
Voyez comme
cet enfant
contre un homme
se défend!
Fine lame,
sur mon âme,
il se bat
en soldat!

(*Mercutio et Benvolio entrent en scène*)

GREGORIO

Se noi suoniamo insieme, l'effetto fia più bello:
ci metteremo un ritornello!

STEFANO (*sguainando*)

Un duettino allor facciam!

GREGORIO (*sguainando*)

In guardia!

I FAMIGLI (*ridendo*)

Ascoltiam.

Qual furore,
giusto ciel!
Via fa' core,
giovincel!
Quale oppone
franco ardir,
da campione
vuol morir!
Pronto ha lo schermo,
passo fermo:
per mia fé,
destro egli è!

(*Mercuzio e Benvoglio entrano in scena*)

SCÈNE III^{ème}MERCUTIO (*indigné*)

Attaquer un enfant!⁸⁴

(*Il tire l'épée et se jette entre les combattants*)

Morbleu! C'est une honte

digne des Capulets!
Tels maîtres, tels valets!

(*Tybal, suivi de Pâris et de quelques amis, entre en scène et relève l'injure*)

TYBALT (*portant la main à son épée, en entendant les derniers mots de Mercutio*)

Vous avez la parole prompte,
monsieur!

SCENA III^aMERCUZIO (*indignato*)

Soverchiare un fanciul!

(*Sguaina la spada e si getta fra i contendenti*)

Affé! Tal codardia

de' Capuleti è degna,
e della lor genia!

(*Tebaldo, seguito da Paride e da alcuni loro amici, entra e raccoglie l'ingiuria*)

TEBALDO (*porta la mano sulla spada, ascoltando le ultime parole di Mercuzio*)

Pronta la lingua hai troppo,
signor!

⁸³ Il duello è sottolineato dal coro dei compagni di Grégorio con commenti divertiti. Ma dalla ripetizione in progressione ascendente di una breve frase concitata («Voyez comme cet enfant»), su un giro armonico che porta a tonificare la sottodominante prima di cadenzare alla tonica di re, comprendiamo che la provocazione cavalleresca sta per virare in tragedia.

⁸⁴ E con un accordo di settima diminuita (arnese vetusto ma sempre efficace) Gounod sottolinea l'irruzione in scena di Mercutio. Il suo rapido scambio di battute con Tybalt, appena sopraggiunto, è punteggiato da figurazioni ascendenti dei violini: altrettanto rapido il loro duello, sottolineato dai *tremoli* degli archi, da un motivo dei violini caratterizzato dal ritmo puntato, da salti d'ottava discendenti e da nervose interiezioni dei tromboni.

MERCUTIO

Moins prompte que le bras!

TYBALT

C'est ce qu'il faudrait voir!

MERCUTIO

C'est ce que tu verras!

(Mercutio et Tybalt croisent le fer; au même instant Roméo accourt et se précipite entre eux)

ROMÉO

Arrêtez!⁸⁵

MERCUTIO

Roméo!

TYBALT *(avec vengeance)*

Son démon me l'amène!

*(À Mercutio)*Trouvez bon^{xxii} que sur vous je lui donne le pas!*(À Roméo, avec hauteur)*

Vil Montaigu!.. Flamberge au vent!.. Dégaîne!..

Toi qui nous insultas jusqu'en notre maison,
c'est toi qui porteras la peine
de cette indigne trahison!Toi dont la bouche maudite
à Juliette interdite

osa, je crois, parler tout bas.

Écoute le seul mot que m'inspire ma haine!

Tu n'es qu'un lâche!

*(Roméo porte vivement la main à son épée, la tire à moitié du fourreau, puis l'y remet)*ROMÉO *(contenu et digne)*Allons! Tu ne me connais pas,⁸⁶

Tybalt!.. Et ton insulte est vaine!

J'ai dans le cœur des raisons de t'aimer,
qui malgré moi me viennent désarmer!

Je ne suis pas un lâche!.. Adieu!

(Il fait un pas pour s'éloigner)

MERCUZIO

Più pronto il braccio ancora!

TEBALDO

Vederlo io ben vorrei!

MERCUZIO

Vedilo tosto allora!

(Mentre fanno per incrociare le spade, Romeo entra, e si precipita fra i duellanti per separarli)

ROMEO

Sospendi olà!

MERCUZIO

Romeo!

TEBALDO *(in tono vendicativo)*

L'averno a me lo guida!

(A Mercuzio)

Lascia che seco in pria cominci la sfida!

(A Romeo, con alterigia)

Vile Montecchi, l'acciar tosto disnuda!

Se ier ci festi oltraggio,
nostra magion violando,
ora fanne ammenda cruda!Empio! A Giulietta osasti
espor tuo fuoco indegno.
Ascolta or quanto merti
dal suo, dal mio disdegno.

Un vil tu sei!

*(Romeo poggia la mano sulla spada, la sguaina a metà, poi la rimette nel fodero)*ROMEO *(contenuto e dignitoso)*

Mal mi conosci al certo,

rampogna tal non merto!

Oggi d'amarti ho tal ragione in cuore,
che mio malgrado ammansa in me il furore!

Non fui codardo mai!

(Fa per allontanarsi)

⁸⁵ L'arrivo di Roméo ha la conseguenza di aumentare la tensione tra i personaggi. Tybalt sfida i rivali con un breve arioso in do di grande efficacia drammatica. L'orchestra sciorina un repertorio di disegni concitati – ancora rapide scale degli archi, incisivi accordi degli ottoni, *tremoli* – per sottolineare le sue ampie frasi: un ulteriore saggio di declamazione drammatica di eloquente eleganza. L'offesa conclusiva di Tybalt è sottolineata da un tensivo accordo di settima diminuita.

^{xxii} «Permettez» – «Consentite».

⁸⁶ Roméo sguaina la spada: ma, dopo un momento di esitazione, la rinfodera. Quindi dichiara di avere buoni motivi per rinunciare, suo malgrado, a battersi (*Andante* – c, Re). L'inaspettato cambiamento di clima è sottolineato dalla transizione ellittica a Re nel quale si svolge il breve arioso con cui Roméo respinge la provocazione. La sua superiorità è tradotta nelle circonvoluzioni rococò dei violini, segno di cerimoniosa affettazione.

TYBALT

Je ne suis pas un lâche!.. Adieu! Tu crois peut-être⁸⁷
obtenir le pardon de tes offenses? Traître!

ROMÉO

Je ne t'ai jamais offensé.
Le temps des haines est passé!

MERCUTIO

Tu souffriras ce nom de lâche?
Ô Roméo, t'ai-je entendu?
Eh bien, donc! Si ton bras doit faillir à sa tâche,
c'est à moi désormais que l'honneur en est dû!

ROMÉO

Mercutio! Je t'en conjure!

MERCUTIO

Non! Je vengerai ton injure!
Misérable Tybalt, en garde, et défends-toi!

TYBALT

Je suis à toi!

ROMÉO

Écoute-moi!

MERCUTIO

Non, laisse-moi!

STÉPHANO, BENVOLIO et LES MONTAIGUS

Bien! Sur ma foi!

PÂRIS et LES CAPULETS

En lui j'ai foi!

Montaigus!.. Race immonde!..⁸⁸
Frémissez de terreur!
Et que l'enfer seconde
sa haine et sa fureur!

BENVOLIO, STÉPHANO et LES MONTAIGUS

Capulets!.. Race immonde!..
Frémissez de terreur!
Et que l'enfer seconde
sa haine et sa fureur!

ROMÉO

Haine en malheurs féconde,
dois-tu par ta fureur

TEBALDO

A quanto ascolto,
chiedi perdón del tuo fallire... Ah stolto!

ROMEO

Offesa alcuna io non ti feci mai,
e l'odio in noi deve tacere omai!

MERCUZIO

Tu soffri un tale insulto,
e vivi ancora inulto?
Orbene, se più lento ti mostri or nel cimento,
sol basti quest'acciar que' vili a debellar

ROMEO

Sospendi, deh!... Cedi al consiglio mio!

MERCUZIO

No: vendicarti, giuro al ciel, degg'io!
Or vieni traditore, ti para innanzi a me!

TEBALDO

Eccomi a te!

ROMEO

T'arresta!

MERCUZIO

No, lasciami!

STEFANO, BENVOLIO e I MONTECCHI

Bene!

PÂRIDE e I CAPULETI

In lui è mia fé!

Montecchi, stirpe ria!
Agghiaccia di terror!
D'averno l'ira or sia
propizia al suo furor!

BENVOLIO, STEFANO e I MONTECCHI

Capuleti, stirpe ria!
Agghiaccia di terror!
D'averno l'ira or sia
propizia al suo furor!

ROMEO

Sete di sangue ria,
cagion d'ogni furor

⁸⁷ Il successivo breve recitativo non risolve la continuità: uno scambio di battute tra Roméo, Mercutio e Tybalt (*Allegro* – ♩ , la), che sviluppandosi in *crescendo* su un pedale di dominante generano un'irresistibile tensione, sfocia, con la risoluzione alla tonica, nell'esplosione di un grandioso *ensemble*.

⁸⁸ Il furore delle due fazioni contendenti è tradotto attraverso il più primordiale parametro del linguaggio musicale: il ritmo:

toujours donner au monde
un spectacle d'horreur?

(Tybalt et Mercutio croisent le fer; Roméo se précipite entre Mercutio et Tybalt; l'épée de Tybalt passe sous le bras de Roméo et atteint Mercutio)

MERCUTIO

Ah! Blessé!⁸⁹

ROMÉO

Blessé!

MERCUTIO

Que le diable
soit de vos deux maisons! Pourquoi
te jeter entre nous?

ROMÉO

Ô sort impitoyable!

(À ses amis)

Secourez-le!

MERCUTIO (*chancelant*)

Soutenez-moi!

Dio voglia che tu sia
da noi bandita ognor!

(Tebaldo e Mercuzio incrociano le spade; Romeo si frappone fra di loro; la spada di Tebaldo passa sotto il braccio di Romeo e raggiunge Mercuzio)

MERCUZIO

Ferito io son!

ROMÉO

Ferito!...

MERCUZIO

Odi funesti
fra magion! Perché ti frammettesti?...
Punito io son!

ROMÉO

Crudo destin!

(Ai suoi amici)

Si soccorra!

MERCUZIO (*barcollando*)

Io manco!

segue nota 88

ESEMPIO 20 (154, 1¹)

(Allegro)

Ca-pu-lets! Ca pu-lets! race im-mon-de!
Montaï gus! Montaï-gus! race im-mon-de!

L'allitterazione della figurazione $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, che costringe ad una violenta accentuazione del valore in battere, determina una pulsazione violenta, che descrive l'eccitazione dei contendenti e determina nell'ascoltatore un'inevitabile eccitazione emotiva. La *coda* strumentale di questo monolitico brano corale è musica descrittiva per il combattimento tra Tybalt e Mercutio: *tremoli* concitati, scale sveltanti raddoppiate dall'ottavino, un disegno ascendente dal ritmo puntato che si interrompe sul solito accordo di settima diminuita quando Mercutio è trafitto.

⁸⁹ Una cascata di settime diminuite sottolinea le sue ultime parole (*Un peu moins vite*) rendendo instabile lo sfondo armonico dell'attacco della successiva invettiva di Roméo, che si distende infine su un'ampia cadenza in la. La risoluzione sulla tonica lancia un'ulteriore esplosione dell'orchestra; rapide scale di terzine discendenti, scultorei accordi sincopati scandiscono lo scatenarsi della violenza di Roméo.

(On emporte Mercutio qui succombe. Roméo, après l'avoir suivi des yeux pendant quelques instants, redescend la scène et, s'abandonnant tout entier à sa rage, il s'écrie:)

ROMÉO

Ah! Maintenant remonte au ciel prudence infâme!

Et toi, fureur à l'œil de flamme,

sois de mon cœur l'unique loi!

(Tirant son épée)

Tybalt! Il n'est ici d'autre lâche que toi!

(Ils croisent le fer)

À toi!⁹⁰

(Tybalt est touché et chancelle; Capulet entre en scène, court à lui et le soutient dans ses bras. On cesse de se battre)

SCÈNE IV^{ème}

CAPULET

Grand Dieu! Tybalt!

BENVOLIO *(à Roméo)*

Sa blessure est mortelle!

Fuis sans perdre un instant!

ROMÉO *(à part)*

Ah! Qu'ai-je fait? Moi! Fuir, maudit par elle!

BENVOLIO

C'est la mort qui t'attend!

ROMÉO *(avec désespoir)*

Qu'elle vienne donc, je l'appelle!

TYBALT *(à Capulet d'une voix expirante)*

Un dernier mot!.. Et sur votre âme...

[exaucez-moi!⁹¹

CAPULET *(solemnement)*

Tu seras obéi, je t'en donne ma foi!

(Une foule de bourgeois a envahi la scène)

(Si sostiene Mercuzio, che soccombe. Romeo, dopo averlo seguito con gli occhi per qualche istante, ripercorre la scena e, abbandonandosi del tutto alla rabbia, grida:)

ROMEO

Ah! Va' lunge omai da me, clemenza indegna!

E tu, furor, vieni e tremendo regna

nel mio bollente, offeso cor!

(Sguaina la spada)

Tebaldo! Tu qui sei il sol codardo!

(Incrociano le spade)

Muori!

(Tebaldo viene colpito e barcolla; Capuleti entra in scena, si precipita verso di lui e lo sostiene fra le braccia. Il combattimento cessa)

SCENA IV^a

CAPULETI

Gran Dio! Tebaldo!

BENVOGLIO *(a Romeo)*

Mortal è la ferita!

Ah! Fuggi!

ROMEO *(a parte)*

Che feci? Fuggir da lei maledetto!

BENVOGLIO

Morte trovar qui puoi!

ROMEO *(con disperazione)*

Ah! Venga pur, non temo!

TEBALDO *(a Capuleti con voce morente)*

Odimi, deh!... T'appressa... seconda un voto

[estremo!..

CAPULETI *(solemnemente)*

Parla, saprò compirlo, il giuro su mia fè!

(Una folla di cittadini ha invaso la scena)

⁹⁰ Alla sua stoccata l'accordo di settima diminuita – sempre portatore di tensione – diventa l'unico veicolo espressivo, accompagnando il grido disperato di Capulet e lo scambio di battute tra Benvolio e Roméo, la cui concitazione è restituita dal ritmo sincopato. È il momento di trasmettere emozioni violente: ben vengano soluzioni musicalmente sommarie, se efficaci nel condizionare emotivamente l'ascoltatore.

⁹¹ La morte di Tybalt e la promessa di Capulet di esaudire il suo desiderio sono descritti in un commosso bozzetto (*Adagio* – c, fa# → Re). Il successivo segmento (*Allegro* – c, Re →) parte dalla tonica su cui risolve il precedente *Adagio*, sviluppando un pedale sul quale l'armonia si dissolve in una nuova sequenza di settime diminuite. È un segmento di musica strumentale il cui scopo è quello di dar tempo al coro femminile di uscire in scena.

LES BOURGEOIS

Qu'est-ce donc?.. C'est Tybalt!.. Il meurt!..⁹²CAPULET (*à Tybalt*)

Reviens à toi!

STÉPHANO, ROMÉO, BENVOLIO, PÂRIS, GRÉGORIO

Ô jour de deuil! Ô jour de larmes!

Un aveugle courroux
ensanglante nos armes!

Et le malheur plane sur nous!

(On entend de fanfares)

LE CHEUR

Le duc! Le duc!⁹³*(Le duc entre en scène suivi de son cortège de gentilshommes et de pages portant des torches. Capulet se tourne vers le duc)*

CAPULET

Justice!

LES CAPULETS

Justice!

CAPULET (*montrant le corps de Tybalt*)

C'est Tybalt, mon neveu, tué par Roméo!

ROMÉO

Il avait le premier, frappé Mercutio!

J'ai vengé mon ami, que mon sort s'accomplisse!

LES MONTECCHI

Justice!

TOUS

Justice!

LE DUC

Eh quoi? Toujours du sang! De vos cœurs inhumains
rien ne pourra calmer les fureurs criminelles!Rien ne fera tomber les armes de vos mains,
et je serai moi-même atteint par vos querelles!*(À Roméo)*

I CITTADINI

Che mai fu?... È Tebaldo! Ei muor!...

CAPULETI (*a Tebaldo*)

Riedi in te!

STEFANO, ROMEO, BENVOLIO, PARIDE, GREGORIO

Giorno d'orror, e di lamenti!

Un insano furor
ci fè i brandi cruenti!
E incombe il malor!*(Si odono fanfare in lontananza)*

IL CORO

Il duca! Il duca!

(Il duca entra, seguito dal corteo di gentiluomini e paggi recanti torce. Capuleti si volge verso il duca)

CAPULETI

Giustizia!

I CAPULETI

Giustizia!

CAPULETI (*mostrando il corpo di Tebaldo*)

Ah! Vedi omai Tebaldo, svenato da Romeo!

ROMEO

Nel petto di Mercuzio il ferro egli immergea!

L'onor e l'amistade io vendicar dovea!

I MONTECCHI

Giustizia!

TUTTI

Giustizia!

IL DUCA

Ecché? Delitti sempre? Nel crudo vostro cuore
nulla calmar può dunque le smanie del furore?Pronto sempre a versar il sangue è il vostro acciaio,
e fin contro di me s'estenderà il livore!*(A Roméo)*

⁹² Poche battute che indugiano nell'area della dominante introducono il successivo coro (*Adagio* – $\frac{12}{8}$, do). Il tono commosso è sottolineato da un sapiente uso di cromatismi e dissonanze, in un estenuato alternarsi di tensioni e distensioni. Questa pagina resta in proporzioni concise, evitando sviluppi che avrebbero potuto distruggerne il senso di commossa comunicativa. Sulla conclusione del suo giro cadenzale, infatti, attacca subito la fanfara che annuncia il duca di Verona.

⁹³ La scena che ne scaturisce si sviluppa come un recitativo in più sezioni nelle quali Gounod non ci offre particolari momenti di originalità. Il duca è un *deus ex machina* eloquente ma convenzionale, e la sottolineatura del momento in cui decreta l'esilio di Roméo è affidata all'ennesima settima diminuita. Viene da chiedersi se Gounod non abbia deliberatamente limitato i propri mezzi espressivi per far risaltare, per contrasto, la sezione conclusiva del finale, che procede senza soluzione di continuità dall'ultimo intervento del duca.

Selon nos lois, ton crime a mérité la mort.
Mais tu n'est pas l'agresseur!.. Je t'exile!

ROMÉO
Ciel!

LE DUC (*aux Montaigus et aux Capulets*)

Et vous, dont la haine en prétextes fertile
entretient la discorde et l'effroi dans la ville,
prêtez tous devant moi le serment solennel
d'obéissance aux lois et du prince et du ciel!

ROMÉO

Ah! Jour de deuil et d'horreur et d'alarmes,⁹⁴
mon cœur se brise éperdu de douleur!
Injuste arrêt qui trop tard nous désarmes,
tu mets le comble à ce jour de malheur!
Je vois périr dans le sang et les larmes
tous les espoirs et les vœux de mon cœur!

La legge vuol che il reo più viver non dè.
Ma s'altri fu l'aggressor, vanne in bando!

ROMEO
Ciel!

IL DUCA (*ai Montecchi e ai Capuleti*)

E voi tutti rei di cui l'odio nefando
vien tuttor la discordia nei cor stimolando,
or giurate, ed al giuro ognun sia fedel
d'obbedir alle leggi e del prince e del ciel!

ROMEO

Ah! Dì di duol, dì d'orror, di tormento,
forza non ho per sì crudo dolor!
Immaginar chi potea questo evento,
che me dispera e che squarcia il mio cor!
Ah! Ne morirò!... Sol l'amor non è spento!
sol sopravvive al meschino che muor!

⁹⁴ Preannunciato da poche battute di transizione dell'orchestra, comincia con un arioso di ampio respiro di Roméo (*Moderato maestoso* → *Mib*). La sua frase ad arco – che ascende per ampi intervalli, per discendere per gradi congiunti – è sottolineata da un accompagnamento ostinato.

ESEMPIO 21 (171, v¹)

(Mod.^{to} Maestoso)

ROMÉO
Ah! jour de deuil et d'horreur et d'alarmes,
Mon cœur se brise éperdu de douleur!

R.
Mon cœur se brise éperdu de douleur!

Dopo aver concluso modulando alla dominante, la frase viene immediatamente ripresa, per modulare a sol. La deviazione armonica rende necessaria una prosecuzione che riconduca alla tonica. Inizia così una nuova frase che, con un'ampia scala, ascende a Sib_3 , e conclude con una semifrase che, partendo dalla sesta napoletana, disegna una apodittica cadenza in *Mib*.

LE DUC, CAPULET, STÉPHANO, BENVOLIO, CHŒUR
 Ah! jour de deuil et d'horreur et d'alarmes,⁹⁵
^{xxiii}je vois couler et mon sang et le leur!^{xxiii}
 Trop juste arrêta où s'émeussent leurs armes,
 tu viens trop tard en ce jour de malheur!
^{xxiv}En la noyant dans le sang et les larmes
 c'est la cité que l'on frappe en mon cœur!^{xxiv}

LE DUC
 Tu quitteras la ville dès ce soir.⁹⁶

ROMÉO
 Ô desespoir! L'exil! Non! Je mourrai,
 mais je veux la revoir!

CAPULET et LE CHŒUR
 La paix? Non! Jamais!⁹⁷

[*La toile tombe.*]

IL DUCA, CAPULETI, STEFANO, BENVOLGIO, CORO
 Ah! Di di duol, di d'orror, di tormento,
 vedrò versare il mio sangue col lor!
 Ma la condanna, purtroppo, io sento,
 non lenirà sì crudele dolor!
 Quando già vedo in continuo spavento
 il patrio sul sento stringermi il cor!

IL DUCA
 Innanzi sera andrai di qui lontan!

ROMEO
 Ah! Rio destin! In bando! Ne morirò,
 ma rivederla ancora vo'!

CAPULETI e IL CORO
 La pace? No, giammai!

[*Cala il sipario.*]

⁹⁵ La risoluzione sulla tonica coincide con la ripresa dell'arioso di Roméo da parte di solisti e coro. La nuova armonizzazione e l'accompagnamento su una regolare pulsazione di terzine ne modifica il carattere espressivo che, da tormentato ed afflitto, assume una connotazione maestosa e solenne. Notiamo tuttavia che in questa ripetizione i personaggi cantano simultaneamente parole di significato contrastante: la caratterizzazione si fa necessariamente più generica nel momento in cui lo sviluppo della musica è dettato da considerazioni di puro equilibrio formale. Questa ripresa corale non conclude sulla tonica: una cadenza evitata rilancia momentaneamente la conclusione e rende possibile il prolungamento del discorso in una nuova sezione di recitativo.

^{xxiii} «STÉPHANO [coi soprani] / mon cœur se brise éperdu de douleur!» – «STEFANO / il cor moi si spezza, perduto nel duol!».

^{xxiv} «STÉPHANO [coi soprani] / Je vois périr dans le sang et les larmes / Avec les lois, la patrie et l'honneur! / BENVOLIO [con tenori e bassi] / Non! Non! Nos cœurs dans le sang et les larmes / n'oublieront pas le devoir et l'honneur!» – «STEFANO / Perir veggo nel sange e in lacrime / con le leggi, la patria e l'onore! / BENVOLGIO [con tenori e bassi] / No! No! I cor nostri nel sange e in lacrime / scordar non ponno dovere ed onore!».

⁹⁶ Sul generico clima di tensione generato da reiterati accordi di settima diminuita il duca ribadisce la sua condanna, e Roméo la propria disperazione (*Récit mesuré* – ♯, → Do)

⁹⁷ Quindi questo finale – grandioso, a dispetto di discontinuità di livello e di ridondanze conclude con una *coda* corale (*Andante maestoso* – ♯, Do) nella quale Gounod ci riserva un'ultima ricercatezza: la cadenza plagale, condotta passando per il VI abbassato e tonicizzando la sottodominante minore, rende ambigua la tonalità – positiva per eccellenza – di Do per sottolineare l'orribile dichiarazione delle fazioni contendenti.

QUATRIÈME ACTE

ATTO QUARTO

PREMIER TABLEAU

La chambre de Juliette. Il fait encore nuit. La scène est éclairée par un flambeau.⁹⁸

SCÈNE PREMIÈRE

(Juliette est assise; Roméo est à ses pieds)

JULIETTE

Va! Je t'ai pardonné, Tybalt voulait ta mort!⁹⁹
S'il n'avait succombé, tu succombais toi-même!
Loin de moi la douleur! Loin de moi le remords!
Il te haïssait!.. Et je t'aime!

ROMÉO

Ah! redis-le, ce mot si doux!

JULIETTE

Je t'aime, Roméo! Je t'aime, ô mon époux!

ROMÉO et JULIETTE

Nuit d'hyménée!¹⁰⁰
Ô douce nuit d'amour!
La destinée
m'enchaîne à toi sans retour.

QUADRO PRIMO

La camera di Giulietta. Notte. La scena è illuminata da un doppiere.

SCENA PRIMA

(Giulietta è seduta, Romeo sta ai suoi piedi)

GIULIETTA

Sorgi, t'ho perdonato, Tebaldo t'aborria,
e se non l'uccidevi, spento il crudel t'avria!
Doglia non può del caso il viver mio far gramo:
ei t'esecrava, io t'amo!

ROMEO

Ah! Mi ripeti ancor quel detto!

GIULIETTA

T'amo, Romeo! T'amo d'immenso affetto!

ROMEO e GIULIETTA

Notte d'imene,
ore soavi al cor!
Per noi di rose amor
tessute ha sue catene.

⁹⁸ n. 14. Duo. Il preludio all'atto quarto dell'opera riprende integralmente la sezione conclusiva (*Andantino* – *c*, Re) dell'*ouverture-prologue* (cfr. nota 2): qui, introducendo il terzo duetto tra i protagonisti, rende ulteriormente esplicito il proprio significato di tema d'amore.

⁹⁹ Il recitativo che ne segue è condotto con la tecnica consueta della progressiva intensificazione lirica. La frase di Juliette, *a cappella* per le prime battute, è sottolineata dall'orchestra prima con semplici interpunzioni, poi con incisi sempre più ampi ed eloquentemente espressivi, che si distendono in un tappeto continuo alla frase di Roméo «Ah! Redis-le» per confluire direttamente nel duetto vero e proprio.

¹⁰⁰ Quattro battute sulla dominante precedono l'attacco delle voci (*Andante* – $\frac{3}{8}$, Re) che, inaspettatamente, cantano insieme da subito – *pp*, a distanza di sesta.

ESEMPIO 22 (181, III¹)

(Andante)

JULIETTE

Nuit d'hy - me - né - e! Ô douce nuit d'a - mour!

ROMÉO

Nuit d'hy - me - né - e! Ô douce nuit d'a - mour!

Il fraseggio regolare, scandito in gruppi di due battute e l'accompagnamento uniforme degli archi con sordina, in accordi ribattuti che sottolineano le suddivisioni della battuta, determinano un carattere espressivo peculiare, elevando il tono estatico degli amanti a una solennità da inno religioso.

Ô volupté de vivre!
 Ô charmes tout puissants!
 Ton doux regard m'enivre,¹⁰¹
 ta voix ravit mes sens!
 Sous tes baisers de flamme
 le ciel rayonne en moi!
 Je t'ai donné mon âme,
 à toi, toujours à toi!
 Nuit d'hyménée!
 Ô douce nuit d'amour!
 La destinée
 m'enchaîne à toi sans retour.

(*Les premières lueurs du jour éclairent les vitraux de la fenêtre. On entend chanter l'alouette*)

JULIETTE

Roméo! Qu'as-tu donc?¹⁰²

ROMÉO (*se levant*)

Écoute, ô Juliette!

L'alouette déjà nous annonce le jour!

Cari divini accenti,
 mistiche voluttà!
 No, che più bei momenti,
 in cielo Iddio non ha!
 Schiuder tu fai le porte
 del paradiso a me!
 Ah! Sì, fino alla morte,
 sarò fedele a te!
 Notte d'imene,
 ore soavi al cor!
 Per noi di rose amor
 tessute ha sue catene.

(*I primi raggi dell'alba rischiarano gradatamente le invetriate. Odesi il canto di un'allodola*)

GIULIETTA

Oh Romeo! Deh, che hai tu?

ROMEO (*alzandosi*)

Ascolta, o Giulietta!

Messaggera del dì canta l'allodoletta!

¹⁰¹ L'improvvisa comparsa di un accordo di dominante di fa# imprime una svolta allo svolgimento del duetto. Le voci abbandonano l'andamento omoritmico: a ogni frase proposta da Juliette, Roméo risponde con le stesse parole riproposte in imitazione non rigorosa. La tonalità di fa# non è confermata con una cadenza, e ben presto si rivela svolgere la funzione di sottodominante di Mi: tonalità che viene definendosi sempre più precisamente dal momento in cui le voci interrompono il gioco imitativo e tornano a sovrapporsi («Le ciel rayonne en moi») pur procedendo, questa volta, per moto contrario. La conferma, con la risoluzione alla tonica, avviene sulla conclusione della loro frase («toujours à toi»): il primo accordo allo stato fondamentale dopo sedici battute! Non sorprendentemente questa sezione comunica un senso di tensione propulsiva, che ci restituisce simbolicamente la condizione di due innamorati proiettati nella contemplazione del proprio futuro. La ripresa del testo («Ô volupté de vivre») dà luogo ad una nuova sezione in cui le voci procedono ribattendo le frasi (questa volta il gioco imitativo è soltanto accennato). L'accompagnamento dell'orchestra continua sempre a scandire la pulsazione delle crome, mentre l'armonia, dopo aver indugiato sulla dominante di La scarica infine la tensione in una cadenza alle parole «rayonne en moi!»: la tonica si prolunga in una breve *coda* in cui, ancora una volta, Gounod esibisce un'elegante cadenza plagale impropria (collegando il VI con il I grado). Infine la triade di La riassume la funzione di dominante di Re, e lancia la ripresa della prima sezione, che viene ripetuta con un nuovo accompagnamento strumentale più sfumato e volatile per le prime otto battute. Proseguendo con le parole «Sous tes baisers de flamme», la frase conclusiva ribadisce il Re tonicizzando fuggacemente il VI grado, mentre le voci procedono abbandonando la stretta omoritmia. La conclusione cadenzale è infine seguita da poche battute di coda strumentale.

¹⁰² Un nuovo episodio (*Allegro – c, Do*) si apre con un piccolo motivo del flauto, su una nota ribattuta.

ESEMPIO 23 (188, 1^a)



È il richiamo dell'allodola – dice Roméo, che preannuncia la luce del giorno. Roméo è inquieto. Ce lo dicono i nervosi disegni cromatici del basso, i *tremoli* degli archi, la tonalità espressa solo allusivamente, e non resa esplicita da una chiara cadenza.

JULIETTE

Non!.. *Ne pars pas encor!*^{xxxv} Ce n'est pas l'alouette¹⁰³
dont le chant a frappé ton oreille inquiète,
c'est le doux rossignol, confident de l'amour!

ROMÉO

C'est l'alouette, hélas!.. Messagère du jour!¹⁰⁴
(*Ils s'approchent de la fenêtre*)

Vois ces rayons jaloux dont l'horizon se dore!
Les flambeaux de la nuit pâlisent!.. Et l'aurore
dans les vapeurs de l'Orient
se lève en souriant!

JULIETTE

Non, ce n'est pas le jour! Cette lueur funeste¹⁰⁵
n'est que le doux reflet du bel astre des nuits!^{xxxvi}

ROMÉO

Vienne donc la mort!.. Je reste!¹⁰⁶

JULIETTE

Ah! tu dis vrai, c'est le jour!.. Fuis,
il faut quitter ta Juliette!

GIULIETTA

No, non partire ancor: la gentil melodia
che pur dianzi, o mio ben, i tuoi sensi feria,
è del dolce usignol, che sospira d'amor!

ROMEO

No, d'allodoletta ell'è, messaggera del dì.
(*S'avvicinano alla finestra*)

Mira, di bianchi rai tutto s'ammanta il cielo
della notte all'orror squarciando il fitto velo
già l'alba vien di rose
a far l'Oriente adorno!

GIULIETTA

No, non albeggia ancor! Luce non è di giorno
un pallido chiaror è di luna sol questo.

ROMEO

Ah! Venga allor la morte, io resto!

GIULIETTA

Ah! Vero è pur!... Spunta il dì!...
Va, lasciarmi devi, o Romeo!

^{xxxv} «ce n'est pas le jour» – «non aggiorna ancor».

¹⁰³ Juliette (*Andante* – $\frac{3}{4}$, →) ribatte che non è l'allodola: il suo canto si distende in un arioso, sostenuto da un disegno sommesso e insieme appassionato dell'orchestra. Ma la tonalità di Si \flat suggerita all'inizio della frase dall'armonia di dominante svanisce in uno slittamento verso Re \flat , accennato – quando Juliette afferma trattarsi dell'usignolo, simbolo della notte, propizia agli amanti – ma non confermato, per tornare sulla dominante di La \flat .

¹⁰⁴ Roméo torna ad esprimere la propria inquietudine su accordi altrettanto inquieti di settima di dominante: l'armonia trapassa nervosamente da fa \sharp , a sol a La \flat , a Sol \flat .

¹⁰⁵ il Sol \flat viene convertito enarmonicamente in una triade di Fa \sharp : Juliette riprende il suo arioso – un semitono sopra rispetto alla prima volta, a sottolineare l'inarrestabile ascesa della passione: una volitiva cadenza a Si precede l'invito di Juliette («reste!»).

^{xxxvi} Aggiunta: «Reste! Reste!» – «Deh, riman!».

¹⁰⁶ Il brevissimo recitativo successivo di Roméo (*Allegro* – c, La) precede un episodio sinfonico altrettanto breve ma di straordinaria pregnanza (*Andante molto appassionato* – Re) animato da un tema strumentale la cui propulsione ritmica e la conclusiva ascesa cromatica trasmettono un'inconfondibile connotazione passionale:

ESEMPIO 24 (191, III³)

Andante molto appassionato

ROMÉO

Non! Ce n'est pas le jour! Ce n'est pas l'alouette!
C'est le doux rossignol, confident de l'amour!

JULIETTE

C'est l'alouette, hélas!.. Messagère du jour!¹⁰⁷
Pars! Ma vie!..

ROMÉO

Un baiser, et je pars!¹⁰⁸

JULIETTE (*s'abandonant à l'étreinte de Roméo*)
Loi cruelle!

ROMÉO

Ah! Reste! Reste encor en mes bras enlacés!¹⁰⁹
Un jour il sera doux à notre amour fidèle
de se ressouvenir de ses tourments passés.

JULIETTE

Il faut partir, hélas!¹¹⁰
Il faut quitter ces bras
où je te presse,
et t'arracher à cette ardente ivresse!

ROMÉO

Il faut partir, hélas!
Alors que dans ses bras
elle me presse
et *c'en est fait de*^{xxvii} cette ardente ivresse!
(*Roméo franchit le balcon et disparaît*)

ROMEÓ

No, non aggiorna ancor: la gentil melodia
è del dolce usignol, che sospira d'amor!

GIULIETTA

No, d'allodoletta ell'è, messaggera del dì!
Va, mia vita!

ROMEÓ

Un bacio ancor e men vò!

GIULIETTA (*abbandonandosi all'abbraccio di Romeo*)
Oh dolore!

ROMEÓ

Ah! Resta ancor, al mio collo abbracciata così!
Più tardi, o mia diletta, più tardi al nostro amore
fia dolce il rimembrare questo celeste dì.

GIULIETTA

Forza è staccarci, ohimé!
Lo vuol di nostra fè
la sicurezza,
strapparti, ah! deggio a questa dolce ebrezza!

ROMEÓ

Ah! Nel partir da te!
in petto il core, ohimé,
di duol si spezza
che se n'è fatto di questa ebrezza?
(*Romeo scende dal balcone e dispare*)

¹⁰⁷ A questo punto i ruoli si invertono: è Juliette che, riconoscendo l'arrivo del giorno, esorta Roméo ad allontanarsi (*Allegro* – ♯, →) e Roméo a sua volta (*Moderato* – ♮, Do) cerca di allontanare l'amara verità riprendendo la frase di Juliette.

¹⁰⁸ Un altro breve segmento (*Allegro agitato* – ♯, do) sottilmente in equilibrio tra minore e maggiore sottolinea l'incapacità dei due amanti di allontanarsi.

¹⁰⁹ Questo passaggio confluisce in una nuova bellissima frase melodica di Roméo (♯, → Fa): la tonica Do si trasforma avvertibilmente nella dominante di Fa, mentre la linea vocale del protagonista, quasi magneticamente attratta verso una forte risoluzione cadenzale, lascia capire che è imminente l'attacco di un nuovo segmento formale.

¹¹⁰ La conclusione del duetto (*Allegretto agitato* – ♯, Fa) è lanciata dalla voce del soprano: nella regolare pulsazione della figura orchestrale, nella simmetria del fraseggio, nella regolarità della sintassi armonica, inequivocabilmente in Fa, si sfoga liricamente la tensione accumulata nei passaggi precedenti. Ben presto le voci dei due personaggi si uniscono ed evolvono in sinuose arcate omoritmiche dall'acuto al grave (un capogiro che incarna l'ebbrezza dell'innamoramento), mentre l'armonia indugia nella regione della dominante: ci attendiamo una liberatoria risoluzione sulla tonica, ma una prima volta la cadenza è evitata risolvendo la dominante su un accordo di settima diminuita: poi, dopo la regolare risoluzione, un lungo accordo di tonica è insidiato da un disegno cromatico che l'orchestra snoda prima all'acuto, poi nella regione grave, materializzando l'ombra della fatalità che si staglia sui due protagonisti.

^{xxvii} «et l'arracher à» – «e sottrarlo [a questa ebbrezza]».

^{xxviii} JULIETTE

Anges du ciel! À vous je le confie!¹¹¹

ROMÉO (*dans le jardin*)

Adieu, mon âme!

JULIETTE

Adieu ma vie!^{xxviii}

SCÈNE II^{ème}

GERTRUDE (*entrant dans une grande agitation*)

Juliette!.. Ah! Le ciel soit loué!.. Votre époux¹¹²
est parti! Voici votre père!

JULIETTE

Gran Dieu! Saurait-il?

GERTRUDE

Rien, j'espère!

Frère Laurent le suit!

JULIETTE

Seigneur! Protège-nous!

(*Entre Capulet suivi de frère Laurent*)

CAPULET

Quoi! Ma fille, la nuit à peine est achevée,¹¹³
et tes yeux sont ouverts, et te voilà levée!
Hélas! Notre souci, je le vois, est pareil,
et les mêmes regrets hâtent notre réveil!

GIULIETTA

Angiol del cielo, a voi confido l'idol mio!

ROMEO (*dal giardino*)

Addio, mia vita!

GIULIETTA

Mio bene addio!

SCENA II^a

GELTRUDE (*entrando, in grande agitazione*)

Giulietta!... Ah! Sia lode al ciel!...
Il tuo sposo partì, ecco il genitore!

GIULIETTA

Gran Dio! Ei sa?

GELTRUDE

Ei nulla sa, cred'io!

Seco è Lorenzo.

GIULIETTA

Di noi pietà, mio Dio!

(*Entra Capuleti seguito da fra Lorenzo*)

CAPULETI

Ecché, mia figlia, appena in ciel sorge l'aurora
e desta già ti veggo?... Perché non dormi ancora?...
Ohimé! Ben lo comprendo... una membranza mesta
entrambi, o mia diletta, pria del dì ne desta!

^{xxviii} «ROMÉO / Adieu! Ma Juliette! Adieu!.. / JULIETTE / Adieu! Toujours à toi! / ROMÉO et JULIETTE / Toujours à toi! / JULIETTE / Adieu, mon âme, adieu ma vie! / Anges du ciel! À vous je le confie!» – «ROMEO / Addio, Giulietta mia, addio!.. / GIULIETTA / Addio! Tua per sempre! / ROMEO e GIULIETTA / Sempre tua/tuo! / GIULIETTA / Addio mia anima, addio mia vita! / Angel del ciel, a voi l'affido!».

¹¹¹ La successiva frase di Juliette rimasta sola (*Andante* – c, Fa → Re) prende avvio su una concatenazione di accordi che, modulando, conduce alla ripresa del tema dell'amore (cfr. es. 4). Già utilizzato come preludio strumentale a questo duetto, torna ad accompagnare, colorato ora di un'ineludibile malinconia, le parole rassegnate della protagonista, suggerendo una delle pagine più ispirate dell'opera. Ancora una volta Gounod sottolinea con la ripresa di un materiale tematico proprio dell'orchestra, la circolarità di un ampio segmento formale. Questo duetto, la cui forma sfugge a qualunque schematismo preconstituito, ci conferma che il musicista dà il meglio di sé nei momenti intimi. Ma lo slancio sentimentale è sempre contenuto in un'espressività controllata: scervo di effetti esteriori, si illumina della luce che, da preziosi particolari, si irradia sul panorama emotivo del dramma.

¹¹² n. 15. Quatuor (*Allegro agitato* – c, sol). Lo sviluppo dell'azione interviene ad interrompere l'intensità del duetto. Gertrude, introdotta da un disegno agitato dell'orchestra, avvia un recitativo punteggiato dalle consuete interiezioni strumentali.

¹¹³ L'arrivo di Capulet (*Allegretto* – Sol), di cui Gertrude ha avvisato Juliette, è preannunciato da un episodio sinfonico, cerimonioso e arcaizzante, che caratterizza sapidamente la figura del nobiluomo. Così non ci meraviglia-
mo che il suo recitativo proceda secondo i canoni più convenzionali.

Que l'hymne nuptial succède aux *bruit des*
[armes!^{xxxix 114}

Fidèle au dernier vœu que Tybalt a formé,
reçois de lui l'époux que sa bouche a nommé,
souris au milieu de tes larmes!

JULIETTE

Cet époux quel est-il?

CAPULET

Le plus *noble entre*^{xxx} tous,
le comte Pâris!

JULIETTE (*à part*)

Dieu!

FRÈRE LAURENT (*bas, à Juliette*)

Silence!

GERTRUDE (*de même*)

Calmez-vous!

CAPULET

L'autel est préparé, Pâris a ma parole,
soyez unis tous deux sans attendre à demain!
Que l'ombre de Tybalt, présente à cet hymen,
s'apaise enfin et se console.

La volonté des morts,
comme celle de Dieu lui-même,
est une loi sainte, une loi suprême!

Nous devons respecter la volonté des morts!

JULIETTE (*à part*)

Ne crains rien, Roméo, mon cœur est sans

[remords!¹¹⁵

GERTRUDE (*à part*)

Dans leur tombe laissons en paix dormir les morts!

FRÈRE LAURENT

Elle tremble, et mon cœur partage ses remords!

A tanto lutto omai d'Imen succeda il canto

del tuo cugin morente compiendo un voto santo,
oggi t'unisco al prode cui darti ei già volea,
componi a gioia il volto, di gai pensier ti bea!

GELTRUDE

Questo sposo sarebbe?

CAPULETI

Dei più nobili il fiore,
il conte Paride!

GIULIETTA (*fra sé*)

Oh Dio!

FRA LORENZO (*sottovoce, a Giulietta*)

Silenzio!

GELTRUDE (*c.s.*)

Fatti core!

CAPULETI

L'altar t'attende! Si compia il rito sacro,
uniti siate entrambi, uniti sull'istante!
E l'ombra di Tebaldo, a queste nozze innante,
si plachi alfine e si conforti.

Il voler de' morti,
come fosse di Dio è sacro,
legge ell'è suprema, di natura è legge.
Noi dobbiam venerar la loro volontà!

GIULIETTA (*fra sé*)

Non temer o mio ben, rimorso il cor non ha!

GELTRUDE (*fra sé*)

Nella tomba lasciam dormir chi sceso è già!

FRA LORENZO

Ella trema, ed io sento in cor di lei pietà!

^{xxxix} «cris d'alarmes!» – «grida d'allarme!».

¹¹⁴ Un nuovo intervento dell'orchestra (*Andantino* – $\frac{3}{4}$, Sol) il cui sapore rococò sottolinea ancora una volta, non senza ironia, il tono *old-fashioned* del personaggio, introduce l'arioso con cui Capulet annuncia alla figlia di essere destinata in sposa, secondo l'auspicio di Tybalt morente, al conte Pâris. Senza dubbio questa sottigliezza caricaturale è studiata per sottolineare l'effetto, su Juliette, del destino beffardo che le viene profilato. La sua reazione affranta non è rilevata dal padre, che continua imperterrito nel tono cerimonioso di un Sol di accademico sussiego.

^{xxx} «vaillant de» – valoroso fra [noi].

¹¹⁵ Sulla conclusione del suo percorso formale attacca quindi la sezione a quattro voci che giustifica il titolo di questo numero. Il suo sviluppo su un pedale di tonica ne rivela la natura formale di *coda* di ciò che, in effetti, è un arioso di Capulet. Questo breve concertato conclusivo ha peraltro un peso psicologico ben maggiore del suo rilievo strutturale. Qui Gounod, confermandosi padrone degli effetti espressivi dei particolari formali, tratteggia in poche battute la condizione emotiva dei suoi personaggi.

CAPULET

Frère Laurent saura te dicter ton devoir.¹¹⁶
 Nos amis vont venir, je vais les recevoir.
 (*Il sort, suivi de Gertrude*)

SCÈNE III^{ème}JULIETTE (*à frère Laurent*)

Tout est perdu, mon père! Tout m'accable!¹¹⁷
 J'ai pour vous obéir
 caché mon désespoir et mon amour coupable!
 C'est à vous de me secourir,
 à vous de m'arracher à mon sort misérable!
 Parlez, mon père! Ou bien je suis prête à mourir!
 (*Elle lui montre un poignard*)

FRÈRE LAURENT

Ainsi, la mort ne trouble point votre âme?¹¹⁸

JULIETTE

Non! Non! Plutôt la mort que ce mensonge infâme!

FRÈRE LAURENT (*lui présentant un flacon*)

Buvez donc ce breuvage, et des membres au cœur
 va soudain se répandre une froide langueur,
 de la mort mensongère image;
 dans vos veines soudain le sang s'arrêtera,

CAPULETI

Fra Lorenzo norma saprà qui a te dettar.
 Gli amici giungon già, li vado ad incontrar.
 (*Esce, seguito da Geltrude*)

SCENA III^aGIULIETTA (*a fra Lorenzo*)

Ah padre! più non reggo... tutto è perduto omai!
 Tutto per obbedirvi,
 sconforto, amor reo al genitor celai!
 Deh, lenite il mio dolor,
 vogliatemi sottrar al mal che mi preme!
 Parlate, padre mio, o qui m'appresto a morir!
 (*Gli mostra un pugnale*)

FRA LORENZO

Ebben, timor nullo hai della morte?

GIULIETTA

No! Meglio è morir, che sopportar tal sorte!

FRA LORENZO (*porgendole un'ampolla*)

Bevi allor questo filtro: per le membra e nel core
 serpeggiar sentirai repentino languore;
 e come se tu fossi all'ultimo tuo spiro;
 del sangue tuo fra poco arresterassi il corso.

¹¹⁶ Una breve appendice *a solo* di Capulet – su un disegno ritmico ostinato dei bassi – ne ribadisce l'imperterrita insensibilità, mentre nel postludio strumentale sul pedale di tonica l'insistenza nel riproporre il VI grado della scala abbassato vela la luminosità del tono di Sol.

¹¹⁷ n. 16. Scène. Il recitativo (*Allegro* – ♩, →) non si discosta da meccanismi linguistici convenzionali. Nondimeno si segnala per il tono volitivo, indice dell'evoluzione psicologica di Juliette, e per la suggestiva cadenza in mi che sottolinea espressivamente le parole «Je suis prête à mourir».

ESEMPIO 25 (207, II³)

¹¹⁸ Quanto segue, nonostante il titolo di questo numero musicale, è di fatto una curiosa aria di padre Laurent. Che, pur essendo chiaramente articolata dal punto di vista formale, non procede per simmetrie di fraseggio: perciò il suo carattere rimane elegantemente in sospenso tra l'arioso e l'aria formalizzata vera e propria. Una sezione introduttiva (*Andante* – e, → Lab) è costruita su una progressione armonica ascendente per terze che porta l'armonia ad assestarsi sulla dominante.

bientôt une pâleur livide effacera
 les roses de votre visage;¹¹⁹
 vos yeux seront fermés ainsi que dans la mort;
 en vain éclateront alors les cris d'alarmes,
 «elle n'est plus!» diront vos compagnes en larmes,
 et les anges du ciel répondront: «Elle dort!»
 C'est là qu'après un jour votre corps et votre âme,¹²⁰
 comme d'un foyer mort se ranime la flamme,
 sortiront de ce lourd sommeil;
 par l'ombre protégés, votre époux et moi-même
 nous épirons votre réveil,
 et vous fuirez au bras de celui qui vous aime!
 Hésitez-vous?¹²¹

Fra poco un livido pallor di morte
 delle tue guance offuscherà le rose.
 Socchiuderansi immoti i tuoi fulgenti rai;
 e mille voci l'aura assorderan di lai.
 «Ell'è morta» diranno le tue pallenti forme,
 ma gli spiriti del cielo canteranno: «Ella dorme!»
 E dopo un giorno appena, i tuoi begl'occhi oppressi,
 siccome in morta brage fuscello che s'avvivi,
 il lor letargo scuoteranno;
 il tuo diletto ed io, là nell'ombra furtivi,
 attenderemo vigili del tuo risorgere l'ora
 e seco fuggirai pria che spunti l'aurora!
 Esiti ancor?

segue nota 118

ESEMPIO 26 (208, II²)

(Andante)

Ma l'elemento che caratterizza questo scorcio è senza dubbio la delicata strumentazione, nella quale i timbri del flauto e dell'arpa, combinandosi con il trasparente tessuto degli archi, creano un clima sospensivo e misterioso.

¹¹⁹ Il seguito, interamente condotto su un pedale di tonica (La^b), utilizza il procedimento del *parlante melodico* con la voce del basso impegnata a declamare su una nota ribattuta, mentre l'orchestra dipinge la melodia su un ritmo cadenzato di danza lenta. Anche qui l'elemento caratterizzante è il colore strumentale, fortemente connotato dal timbro carezzevole e velato dei flauti nel registro grave. La combinazione di questi elementi conferisce all'insieme un inequivocabile carattere incantatorio, che ben si attaglia alle parole del personaggio – in fondo, ciò che sta descrivendo è una sorta di incantesimo.

¹²⁰ Solo poche battute di transizione strumentale conducono alla seconda parte di questo *solo* del basso (*Allegro moderato* – ϵ , Do), che da questo punto di vista riprende la struttura formale arcaizzante dell'aria doppia settecentesca: gli squilli della tromba anticipano il carattere ottimista e la ritmica baldanzosa delle ultime frasi del frate, mentre la successione degli accordi trasforma la tonica di La^b in VI grado abbassato di Do, per risolvere sulla dominante Sol. Ancora una volta Gounod costruisce il discorso su pedali – prima di dominante, poi di tonica – su cui la voce disegna una linea melodica genericamente ottimista (arpeggi sulla triade di tonica, segmenti di scale, cromatismi limitati ad accademiche tonicizzazioni). Decisamente, questa chiusura rappresenta una caduta di qualità in confronto all'originalità e all'indubbia suggestione della prima parte di questa scena. La breve appendice strumentale conclude con una cadenza evitata.

¹²¹ La settima diminuita che si ascolta al posto della tonica apre un ultimo segmento di recitativo (*Moderato* – ϵ , Do \sharp), a sua volta concluso da un'appendice strumentale di accademica compostezza, nel colore morbido e rassi-

JULIETTE (*prenant le flacon*)
Non! Non! À votre main
j'abandonne ma vie!

FRÈRE LAURENT

À demain!

JULIETTE

À demain!

(*Frère Laurent sort*)

SCÈNE IV^{ème}

JULIETTE

Dieu! Quel frisson court dans mes veines?¹²²
Si ce breuvage était sans pouvoir!.. Craintes vaines!
Je n'appartiendrai pas au comte malgré moi!
(*Cachant le poignard dans son sein*)
Non! Ce poignard sera le gardien de ma foi!

Amour, ranime mon courage,¹²³

et de mon cœur chasse l'effroi!

Hésiter, c'est te faire outrage!

Trembler est un manque de foi!

Verse toi-même ce breuvage!¹²⁴

Ô Roméo! Je bois à toi!

(*Après avoir versé le contenu du flacon dans une coupe, elle s'arrête*)

Ah! Si demain pourtant dans ces caveaux funèbres¹²⁵

GIULIETTA (*prendendo l'ampolla*)
No, padre, in vostra man
tranquilla m'affido.

FRA LORENZO

A doman!

GIULIETTA

A doman!

(*Fra Lorenzo esce*)

SCENA IV^a

GIULIETTA

Ah, qual per l'ossa gel mi scorre?
Se il filtro fosse inefficace? Vana tema!
Mia man non abbia il fiero conte mio malgrado, no!
(*Nasconde il pugnale nel corsetto*)
No! Questo acciar usbergo faccia all'onor mio!

Amor, deh infondi in me coraggio,

storna ogni dubbio alfin da me!

L'esitar fora aperto oltraggio...

m'accusa il cor di labil fé!

Mesci tu stesso, il nappo appresta!

Mel porgi omai, a ber son presta!

(*Dopo aver versato il contenuto dell'ampolla in una coppa si ferma*)

Ma... se col nuovo dì, qui dentro a queste mura

segue nota 121

curante degli archi. Conclusione invece non priva di interesse costruttivo: dal punto di vista logico e formale appartiene inequivocabilmente alla scena di padre Laurent, al cui impianto armonico è tuttavia completamente estranea la tonalità di Do# in cui si svolge. La funzione di questa tonalità (dominante di Fa#) si comprenderà ascoltando il successivo recitativo di Juliette (in fa#): così questo segmento funge da *coda* per la scena di padre Laurent e anticipa l'aria di lei, collegando le due scene successive con una soluzione elementare ma non banale.

¹²² n. 17. Scène et air (*Andante* – c, fa# → Si \flat) La seconda aria di Juliette (tagliata all'epoca, e solo di recente ripristinata) è introdotta da un recitativo (a sua volta preceduto da un'introduzione strumentale il cui tema, scandito sull'arpeggio di tonica, suggerisce un tono di tesa drammaticità) che da fa# conduce alla dominante della tonalità principale dell'aria.

¹²³ La prima parte (*Moderato ben risoluto* – Si \flat) è a sua volta suddivisa in due sezioni; la prima è una frase regolare di otto battute, sulle armonie di tonica e dominante. L'*incipit* della melodia (sull'accordo di tonica) e il successivo sviluppo, fino al salto d'ottava discendente (Re $_4$ -Re $_3$) alla parola «verse!» creano un clima espressivo energetico: da questo punto di vista l'aria è chiaramente intesa come contrappeso al valzer dell'atto primo, a puntualizzare l'evoluzione psicologica della protagonista.

¹²⁴ La seconda sezione, con una nuova frase ripetuta in progressione ascendente su un disegno di accompagnamento più disteso, e con la cadenza che spinge la voce fino al Do $_5$ prima dell'energica concatenazione accordale conclusiva, ne conferma il carattere espressivo anche dal punto di vista armonico (la tonalità non è mai messa in dubbio, la sintassi degli accordi gestita con classica e prevedibile eleganza).

¹²⁵ Dopo un breve appendice strumentale comincia la seconda parte dell'aria (*Récitatif* – →). Non si tratta di una sezione contrastante ma formalizzata, secondo la classica forma tripartita francese. Questo segmento infatti interrompe il regolare sviluppo della forma presentando un recitativo che prelude ad un segmento di arioso.

je m'éveillais avant son retour? Dieu puissant!
 Cette pensée horrible a glacé tout mon sang!
 Que deviendrai-je en ces ténèbres,
 dans ce séjour de mort et de gémissements,¹²⁶
 que les siècles passés ont rempli d'ossements,
 où Tybalt, tout saignant encor de sa blessure,
 près de moi, dans la nuit obscure,
 dormira?... Dieu! Ma main rencontrera sa main!
(Avec égarement)

Quelle est cette ombre à la mort échappée?
 C'est Tybalt!.. Il m'appelle!.. Il veut de mon chemin
 écarter mon époux, et sa fatale épée...
 Non!.. Fantômes, disparaissez!
 Dissipe-toi, funeste rêve!¹²⁷
 Que l'aube du bonheur se lève
 sur l'ombre des tourments passés!
(Saisissant la coupe)

Amour, ranime mon courage,¹²⁸
 et de mon cœur chasse l'effroi!
 Hésiter, c'est te faire outrage!
 Trembler est un manque de foi!
 Verse toi-même ce breuvage!
 Ô Roméo! Je bois à toi!
(Elle boit. Gertrude paraît au fond suivie de jeunes filles. Juliette va à leur rencontre et sort avec elles. La décoration change à vue)

DEUXIÈME TABLEAU

Un terre-plein ombragé de grands arbres dans le jardin des Capulets. Au fond, à droite en pan coupé, le portail d'une chapelle, et, dans toute la largeur du théâtre, une balustrade donnant sur l'Adige. Au-delà

io mi destassi pria ch'ei venisse? Oh terrore!
 A tal pensier mi gela il sangue di paura!
 Che fia di me nel cieco orrore
 di questo asil di morte ascoso, abbandonato,
 che il volger di tant'anni ha d'ossa seminato,
 quivi Tebaldo fer, di lai stancando l'etra,
 presso a me, per quest'ombra tetra,
 dormirà!... Ciel! Mia man potria toccar sua mano!
(Con turbamento)
 Ma chi è quell'ombra alla morte sfuggita?
 È Tebaldo!... Ei m'appella... i lumi suoi girando
 ei minaccia il mio sposo, e già suo fero brando...
 Ah!... Fantasmì, deh scomparite!
 Sogno crudel più non m'accora!
 Rifulga alfin più lieta aurora
 che il mio consoli amaro duol!
(Prendendo la coppa)

Amor, deh infondi in me coraggio,
 storna ogni dubbio alfin da me!
 L'esitar fora aperto oltraggio...
 m'accusa il cor di labil fé!
 Mesci tu stesso, il nappo appresta!
 Mel porgi omai, a ber son presta!
(Beve. Geltrude appare sul fondo, seguita dalle ancelle. Giulietta va loro incontro ed esce insieme alle fanciulle. La scena cambia a vista)

QUADRO SECONDO

Una terrapieno all'ombra di alberi secolari nel giardino de' Capuleti. Sul fondo a destra, in obliquo, il portale d'una cappella, e, in tutta la larghezza del palcoscenico, una balastrata che dà sull'Adige. Al

¹²⁶ Qui Gounod ricorre a tipici artifici retorici (ritmo sincopato dell'accompagnamento su un rapido disegno ascendente/discendente dei bassi, instabilità armonica) per sottolineare la tensione emotiva del personaggio (*En mesure* – sol). Una forte cadenza sulla dominante di Do accompagna le parole con cui Juliette allontana da sé il fantasma del conte Pâris.

¹²⁷ La frase successiva si distende in un arioso, mentre l'armonia si porta sulla dominante di Si \flat per sfociare regolarmente nella

¹²⁸ ripresa integrale della prima sezione. Una breve e convenzionale *coda* strumentale suggella questo *grand air* nel quale l'interesse formale, e la convincente caratterizzazione della sezione centrale, riscattano un'invenzione tematica non particolarmente originale. Si tratta comunque di una pagina di solida fattura e di forte impianto, di cui non si dovrebbe sottovalutare il ruolo nell'intreccio: concludendo il quadro primo dell'atto quarto con un'immagine di Juliette ormai distante da quella brillante e ingenua dell'atto iniziale, Gounod mette in rilievo la progressione drammatica dell'opera. La riapertura di questo taglio, oramai comunemente praticata nelle riprese moderne, non giova quindi solo alla prima donna, ma all'intera narrazione.

de la rivière se profile une partie de la ville de Vérone. Le terre-plein se trouve relié par un pont dont l'autre extrémité se dérobe derrière les murailles de la chapelle. Ce pont est fermé par une grille s'arc-boutant sur deux colonnes. Sur le premier plan, à gauche, s'ouvre une terrasse qui conduit au palais et à laquelle on accède par quelques degrés bordés de balustrades. Plein soleil.

SCÈNE PREMIÈRE

Des pages, porteurs de tubas, paraissent à l'entrée de la terrasse et sonnent un appel éclatant. Des valets viennent ouvrir la grille qui se trouve à l'entrée du pont et livrent passage à une foule bigarrée d'hommes, de femmes et d'enfants qui envahit le théâtre.

BALLET

Quelques vieux joailliers entrent en scène et colportent leurs écrins de groupe en groupe, à la grande admiration des jeunes filles. Une musique champêtre se fait entendre. Elle annonce l'arrivée d'un groupe nombreux de paysans et de paysannes des environs de Vérone. La danse des fleurs succède celle des bijoux. Un jeune paysan amène sa fiancée. Celle-ci se mêle au jeu de ses compagnes. Pages et joailliers s'empressent autour d'elle, pour lui offrir, ceux-là des bouquets, ceux-ci des bijoux. La jeune fille, tentée par l'éclat des pierres précieuses, laisse tomber son bouquet de fiançailles pour se parer d'un bracelet; mais, devant les reproches et la douleur du jeune homme, elle rejette le bijou pour reprendre les fleurs. Une saltarelle emportée termine le ballet, et tous les danseurs se groupent autour des deux amants dans une sorte d'apothéose. Une marche joyeuse annonce l'arrivée du cortège nuptial qui paraît à l'entrée de la terrasse. Une troupe de jeunes filles, marchant à reculons, sème à profusion les fleurs sur le chemin de la terrasse à la chapelle, de telle sorte qu'après l'entrée du cortège, le théâtre n'est plus qu'une vaste corbeille de fleurs.¹²⁹

di là del fiume si staglia una parte della città di Verona. Il terrapieno è collegato da un ponte, la cui altra estremità sparisce dietro le mura della cappella. Il ponte è chiuso da una cancellata che si poggia su due colonne. In primo piano, a sinistra, s'apre una terrazza che mena al palazzo, alla quale s'accede per qualche gradino balaustrato. Pieno sole.

SCENA PRIMA

Paggi con le trombe appaiono al varco della terrazza, e suonano un richiamo fragoroso. Qualche valletto va ad aprire la cancellata che sta all'ingresso del ponte, liberando il passaggio a una folla variopinta di uomini, donne e bambini, che invade il palco.

BALLETO

Alcuni vecchi orefici entrano in scena, e offrono i loro scrigni passando da un crocchio all'altro, molto ammirati dalla giovinetta. S'ode una musica villereccia, che annuncia l'arrivo di un folto gruppo di contadine e contadini dalle campagne veronesi. Alla danza dei gioielli segue quella dei fiori. Un giovane contadino porta con sé la fidanzata, che s'unisce ai giochi delle compagne. Paggi e orefici s'affrettano a circondarla, per offrirle dei mazzi di fiori, i primi, gioielli, i secondi. La ragazza, tentata dal bagliore delle pietre preziose, fa cadere il suo bouquet di fidanzata per provare un braccialetto; ma, davanti ai rimproveri e al dispiacere del fidanzato, rifiuta il braccialetto e riprende i fiori. Un saltarello focoso chiude le danze, e tutti i ballerini si accalcano intorno ai due amanti in una sorta d'apoteosi. Una marcia lieta annuncia l'arrivo del corteo nuziale che appare all'ingresso della terrazza. Un gruppo di fanciulle, procedendo a ritroso, sparge fiori a profusione sulla via che dalla terrazza porta fino alla cappella, in modo tale che dopo l'entrata del corteo, il palcoscenico non è più che un gran cesto di fiori.

¹²⁹ L'esecuzione di *Roméo et Juliette* all'Opéra comportò l'inserzione di un ampio balletto, secondo le inderogabili condizioni formali che regolavano la vita teatrale francese nell'Ottocento. In genere il *divertissement*, con alcune fondamentali eccezioni (si pensi alle monache risorte del *Robert le Diable* di Meyerbeer, piuttosto che alle *Vêpres siciliennes* e al *Macbeth* verdiani, per limitarsi a tre titoli) era un momento esornativo, giustificato dal punto di vista drammaturgico da scontate situazioni sceniche (cerimonie, festeggiamenti, *et similia*). Il balletto composto da Gounod – generalmente ommesso nelle esecuzioni moderne non sfugge alla regola, e consiste in un'ampia pantomima relativa ai festeggiamenti per le nozze di Giulietta, articolata in un'Introduzione seguita da sette nu-

SCÈNE II^{ème}

(Un prélude d'orgue se fait entendre; les portes de la chapelle s'ouvrent; un cortège de clercs et d'enfants de chœur entre en scène. Cortège nuptial)¹³⁰

CAPULET

Ma fille, cède aux vœux du fiancé qui t'aime!¹³¹
Le ciel va vous unir par des nœuds éternels!
De cet hymen béni voici l'instant suprême!
Le bonheur vous attend au pied des saints autels!

(Il prend la main de Juliette et la conduit vers la chapelle)

JULIETTE (retirant sa main et à demi-voix comme dans un rêve)

La haine est le berceau de cet amour fatal!¹³²

Que le cercueil soit mon lit nuptial!
(Elle porte la main à sa tête en détache sa couronne de fiancée; ses cheveux se déroulent et tombent sur ses épaules)

CAPULET

Juliette! Reviens à toi!¹³³

SCENA II^a

(Si ode l'organo che preludia, e si dischiudono le porte della cappella; un seguito di chierici e fanciulli entra in scena. Corteo nuziale)

CAPULETI

O figlia, cedi omai ai voti d'un amante!
Il ciel con sacri nodi li dee qui consacrar!
Di questo fausto imene è giunto alfin l'istante,
la corona nuziale t'attende al sacro altar!

(Prende la mano di Giulietta e la guida verso la cappella)

GIULIETTA (ritirando la mano, e sottovoce come in un sogno)

Il ciel prefisso, il sento, ha già mia sorte,
mia coltrice nuzial fora il lenzuol di morte!
(Porta la mano alla testa e toglie la corona di fidanzata; i suoi capelli si sciolgono e cadono sulle spalle)

CAPULETI

O figlia, in te rientra!

segue nota 129

meri (*La fiancée et les fleurs; Les présents; La valse des fleurs; Danse de la fiancée; L'invitation; Saltarella* – rimpiazzata in seguito da una *danse bohémienne*).

¹³⁰ n. 18. Cortège Nuptial. Anche la Marcia nuziale (*Allegro Maestoso* – c, Do) che seguiva il balletto nelle rappresentazioni all'Opéra, è un brano destinato a completare l'apparato spettacolare, fornendo l'occasione per una sontuosa sfilata. Musicalmente presenta una struttura tanto semplice quanto trasparente. Una parte introduttiva – imperniata su un elementare ma efficace gioco di rimandi tra la fanfara degli ottoni e il *tutti* dell'orchestra – prelude ad una forma tripartita del tipo A-B-A. Alla prima sezione – la marcia vera e propria, solenne e convenzionale, ma non priva di eleganza – segue un episodio in Sol, decisamente contrastante nel tono frivolo e civettuolo e nella strumentazione, lieve e trasparente nello *staccato* degli archi e nel colore dei legni acuti. La ripresa identica della sezione principale conclude una pagina priva di originalità e tuttavia di fattura impeccabile e dall'esito godibile. Il numero successivo (n. 18bis. *Épithalame*) è un coro nuziale che assolve una funzione spettacolare analoga a quella della marcia, consentendo a solisti e coro di esibirsi in un pezzo di bravura collettivo (venne esposto per l'esecuzione all'Opéra nel 1888).

¹³¹ n. 19. Final (*Andante moderato* – c, Fa). Preceduta e accompagnata da una musica dal sapore chiesastico, l'esortazione di Capulet si traduce in un declamato solenne e compassato, al quale l'accompagnamento del solo organo aggiunge un tono sinistro.

¹³² L'attacco dell'orchestra sulla risoluzione cadenzale del monologo di Capulet (*Moderato*) dà inizio ad una breve transizione su un pedale di tonica. Un repentino *crescendo* e l'effetto dissonante dell'accordo di dominante sul pedale determinano uno spettacolare cambiamento emotivo: il contrasto tra la lacerazione interiore della figlia e l'insensibilità del padre è espresso con semplicità, e il declamato di Juliette che segue (*Andante* – re) si apre su rintocchi dei timpani dal significato inequivocabilmente funebre. Le parole di Juliette vengono riprese dal finale dell'atto primo, e sul medesimo medesimo disegno dell'orchestra (cfr. es. 8), che allora risuonava come un inquietante presagio, e ora ritorna sotto il segno di una rassegnata disperazione.

¹³³ Il resto della scena è condotto secondo schemi di recitativo più convenzionali (*Un peu animé* – → sol), con grande profusione di settime diminuite, giungendo rapidamente al calare del sipario. Gounod, interessato soprat-

JULIETTE

Dieu!^{xxx1} Je chancelle!*(On l'entoure et on la soutient)*

Quelle nuit m'environne? Et quelle voix
[m'appelle?

Est-ce la mort?.. J'ai peur!.. Mon père!.. Adieu!

*(Elle tombe inanimée dans les bras de ceux qui l'entourent)*CAPULET (*égaré*)

Juliette!.. Ma fille!.. Ah!.. Morte!.. Juste Dieu!

TOUS

Juste Dieu!

(La toile tombe.)

GIULIETTA

Gran Dio, mancar mi sento!

(Gli astanti la circondano, i più vicini la sostengono)

Deh, qual tremito è il mio? Qual odo arcano
[accento?

Forse di morte?... Io manco!... Ah padre, addio!

*(Cade esanime fra le braccia di quelli che la sostengono)*CAPULETI (*affranto*)

Giulietta!... O figlia!... Ah!... Spenta!... Giusto ciel!

TUTTI

Giusto ciel!

(Cala il sipario.)

segue nota 133

tutto ad approfondire le conseguenze degli eventi sulla psicologia dei suoi protagonisti, si riconferma poco propenso a realizzare colpi di scena a grande effetto.

^{xxx1} Aggiunta: «Soutenez-moi!» – «Sostenetemi!».

CINQUIÈME ACTE¹³⁴

ATTO QUINTO

*Le tombeau des Capulets. Une crypte souterraine
(ça et là des tombeaux).¹³⁵*

Le tombe de' Capuleti. Una cripta sotterranea.

SCÈNE PREMIÈRE

(Au bout d'un moment, on entend le bruit d'un levier ébranlant la porte. La porte cède avec bruit. Roméo paraît)

ROMÉO

C'est là!¹³⁶

(Il jette son levier)

Salut! tombeau sombre et silencieux!

Un tombeau! Non! Ô demeure plus belle
que le séjour même des cieux!

Palais splendide et radieux!

Salut!

SCENA PRIMA

(In capo a qualche istante, s'ode il fracasso d'una leva che forza la porta. Questa cade con rumore. Romeo compare)

ROMEO

È là!

(Getta la leva)

Salve o muto e lugubre avello!

Che dissi?... Avel?... No, no, asil più bello
vano è cercar nel cielo!

Magion raggiante di splendor,

salve!

¹³⁴ n. 20. Entr'acte. La breve pagina introduttiva all'atto conclusivo (*Moderato – c, do*) è strutturata in modo semplice: si tratta di una sorta di corale-marcia funebre affidata a legni e ottoni. Il clima dimesso e raccolto è interrotto fugacemente, prima della conclusione cadenzale, dai violoncelli, che spezzano l'andamento fin qui rigidamente omoritmico introducendo un disegno più mosso, dall'intonazione quasi beffarda. Un altro taglio prescritto sin dalla prima ripresa all'Opéra-Comique (1873) fu la breve scena iniziale (n. 20bis), che vede a dialogo Laurent e padre Jean (personaggio che compare soltanto in questo scorcio): poco più di un siparietto condotto secondo prevedibili formule di recitativo, tagliato per accorciare i tempi, ma utile perché solo da questo colloquio il pubblico veniva a sapere che Romeo non era stato avvisato che la morte della sua sposa era solo apparente.

¹³⁵ n. 21. Le sommeil de Juliette. Un ulteriore brano strumentale introduce l'epilogo, un brevissimo poema sinfonico che ha per oggetto «Il sonno di Giulietta», raccontato mediante la ripresa dei materiali della Scène (n. 16) nella quale padre Laurent descriveva l'effetto della pozione soporifera. Un segmento introduttivo (*Adagio – c, Lab → fa*) riprende, dalla sezione iniziale dell'aria di Laurent, l'evocativa progressione armonica, riproposta una seconda eccedente sotto (cfr. es. 26) e in tempo più lento, rendendo ancora più efficace la magia del timbro di flauto, arpa e archi con sordina. Questa introduzione conclude su un accordo di dominante di Fa. Si prosegue quindi con la ripresa dell'elemento tematico che compariva alle parole di Laurent «Bientôt une pâleur livide», che dà luogo ad una piccola forma di canzone tripartita (A-B-A), articolata in tre frasi di otto battute. Anche qui, per ciascuna frase il discorso è condotto sul pedale di tonica; per tutto il brano ciascuna battuta è scandita dall'alternanza, al basso, delle note Fa e Do: Gounod sfrutta efficacemente l'ambigua decodifica funzionale delle due note, che vengono intese come tonica e dominante nella prima sezione, e come sottodominante e tonica nella seconda. La ripetizione conclusiva della sezione A è sottolineata dalla ripresa del tema un'ottava sopra, in una nuova, luminosa strumentazione. La conclusione della frase A è quindi suggellata da una *coda* di cinque battute, nella quale le sfumature liquescenti dell'arpa conducono alla dissoluzione della sonorità, concludendo in un clima etereo questa specie di *féerie* che, ancora una volta, ci conduce ai climi espressivi del romanticismo fantastico: un'oasi distensiva che sospende il tempo psicologico interrompendo la progressione del dramma.

¹³⁶ n. 22. Scène et duo (*Allegro moderato – c, si*). Il metro scandito da terzine ininterrotte, il disegno ritmico dei bassi (♩. ♩), il 'singhiozzo' delle appoggiature dei clarinetti all'acuto, la cupa tonalità: sono segnali inequivocabili che ci riportano alla crudele realtà della vicenda. Significativamente le prime parole del successivo recitativo di Roméo (*Andante*) sono sottolineate dal motivo dell'amore (cfr. es. 4) che ricompare agli ottoni modificato nel profilo e deformato timbricamente; più avanti («Un tombeau!..») il clarinetto (poi ripreso dall'oboe) parafrasa il tema passionale (es. 24) ascoltato nel duetto dell'atto quarto. Questo recitativo drammaticamente pregnante si conclude con un breve *solo* del clarinetto, che sprofonda nelle sue note più gravi.

(Apercevant Juliette, et s'élançant vers le tombeau)

Ah! La voilà!.. C'est elle!

(Prenant la lampe funéraire)

Viens, funèbre clarté! Viens l'offrir à mes yeux.

(Éclairant le visage de Juliette)

O ma femme! O ma bien-aimée!¹³⁷

La mort, en aspirant ton haleine embaumée,
n'a pas altéré ta beauté!

Non! Cette beauté que j'adore
sur ton front calme et pur semble régner encore

Et sourire à l'éternité!

(Il repose la lampe sur le tombeau)

Pourquoi me la rends-tu si belle, ô mort livide!¹³⁸

Est-ce pour me jeter plus vite dans ses bras?

Va! C'est le seul bonheur dont mon cœur soit avide!

Et ta proie aujourd'hui ne t'échappera pas.

(Regardant autour de lui)

Ah! je te contemple sans crainte,¹³⁹
tombe où je vais enfin près d'elle reposer!

(Se penchant vers Juliette)

Ô mes bras, donnez-lui votre dernière étreinte!

Mes lèvres, donnez-lui votre dernier baiser!

*(Il embrasse Juliette, puis, tirant de son sein un petit
flacon en métal et se tournant vers Juliette)*

À toi, ma Juliette!

(Il vide le flacon d'un trait et le jette)

JULIETTE *(s'éveillant peu à peu)*

Où suis-je?¹⁴⁰

(Scorgendo Giulietta, e precipitandosi su di lei)

Ah! Giace là!... È dessa!

(Prende la lampada funebre)

Vieni, o lugubre fiaccola, vieni e l'addita a me.

(Illumina il volto di Giulietta)

O sposa mia, o divina salma!

La morte nel rapir la tua bell'alma,
offender non volle la tua beltà!

No, no! Questa beltà che m'accese
sul volto tuo ancor serena splende
e par che sorrida all'eternità!

(Ripone la lampada sulla tomba)

Perché ancor sì bella la serbi, o morte ria?

Forse perch'io mi getti più presto in sen?

Ah! Questa è la sola brama dell'afflitta alma mia!

Rimira, la tua preda a te d'innante vien.

(Guardando a sé d'intorno)

A te con fermo passo, o tomba, già m'appresso,
me quivi a lei d'accanto oggi dovràn compor!

(Inclinandosi verso Giulietta)

Datele, o braccia, ancor l'estremo amplesso!

Le date, o braccia, un ultimo bacio d'amor!

*(Abbraccia Giulietta, poi, togliendosi dal giustacuore
un'ampolla di metallo, ne beve il contenuto)*

Ti seguò, o mia Giulietta!

(Vuota l'ampolla d'un fiato, e la getta)

GIULIETTA *(ridestandosi poco a poco)*

Ove son io?

¹³⁷ Secondo una tecnica di articolazione delle frasi cara a Gounod, la conclusione della frase del clarinetto coincide con l'attacco, per ellissi, del successivo arioso di Roméo (*Andante* – Sib) che si distende su una ripresa del tema dell'amore: tema che, eseguito da viole e violoncelli, risuona ora carico di una struggente malinconia, sottolineata, nella breve coda, dall'abbassamento del VI grado nella ripetizione della cadenza.

¹³⁸ L'attesa tonica conclusiva è sostituita da un accordo di sesta eccedente: da qui si snoda un breve declamatorio arioso del tenore sostenuto da lunghi accordi, armonicamente instabili.

¹³⁹ L'armonia si assesta nel segmento successivo (*Andante* – $\frac{3}{4}$, Mi), dove, pur evitando chiare definizioni cadenzali, delinea la tonalità di Mi, confermata poi da un'energica risoluzione alla tonica sull'appassionata ripresa (*Andante*) del motivo dell'amore (cfr. es. 4). Queste poche battute sinfoniche coronano l'*a solo* drammatico di Roméo: uno dei più efficaci, fra i molti momenti di *recitar cantando* di quest'opera, che ci offre una mutevole sequenza di situazioni musicali perfettamente in sintonia con il libretto – declamato come sempre con perfetta aderenza alla prosodia francese, con esiti di eleganza formale e di innegabile efficacia emotiva.

¹⁴⁰ Il recitativo che segue conferma questa impostazione, sottolineando la declamazione drammatica con elementi tematici che, ricollegati dalla memoria uditiva al precedente decorso dell'azione, ne amplificano la portata emotiva. Introdotto dalle atmosfere timbriche e da un elemento tematico desunti dal tema del sonno (cfr. nota 119), si dipana infatti su un motivo che (come il precedente spunto del clarinetto e dell'oboe) deriva dal tema passionale dell'es. 24.

ROMÉO (*tournant les yeux vers Juliette*)
Dieu! Je^{xxxii} rêve?

Sa bouche a murmuré!
(*Saisissant la main de Juliette*)
Mes doigts en frémissant
ont senti dans les siens la chaleur de son sang!
(*Juliette regarde Roméo d'un air égaré*)

Elle me regarde et se lève!
JULIETTE (*soupirant*)
Roméo! Roméo!

ROMÉO
Seigneur Dieu tout-puissant!
(*Juliette pose un pied sur les degrés du tombeau*)

Elle vit! Elle vit! Juliette est vivante!
JULIETTE (*reprenant peu à peu ses sens*)
Dieu! Quelle est cette voix, dont la douceur
[m'enchante?¹⁴¹

ROMÉO
C'est moi! C'est ton époux
qui, tremblant de bonheur, embrasse tes genoux,
qui ramène à ton cœur la lumière enivrante
de l'amour et des cieux!

JULIETTE (*se jetant dans les bras de Roméo*)
Ah! C'est toi!

ROMÉO
Viens! Fuyons tous deux!^{xxxiii}

ROMÉO et JULIETTE
Viens! Fuyons au bout du monde!¹⁴²
Viens, soyons heureux,
Fuyons tous deux!
Dieu de bonté! Dieu de clémence!¹⁴³
Sois béni par deux cœurs heureux!

ROMEO (*fissando gli occhi su Giulietta*)
È un sogno?

Il labbro suo s'apria!
(*Prendendo la mano di Giulietta*)
Mia mano... ah! Tremo ancor!
Sì, la mia man sentia palpitare il suo cuor!
(*Giulietta guarda Romeo con smarrimento*)

Ella schiude i rai!... Ella sorge!
GIULIETTA (*sospirando*)
Romeo! Romeo!

ROMEO
Dio immortale!
(*Giulietta poggia un piede sui gradini del sepolcro*)

Vive ancor! Vive ancor! Sì, vive il mio bene!
GIULIETTA (*riprendendo poco a poco i sensi*)
Dio! Qual è questa voce che m'empie il cor di
[speme?

ROMEO
Ah, sono il tuo fedel!
D'amore acceso in core qui vengo a te d'innanzi,
e ridono al tuo core il possente conforto
d'un amor caro al ciel!
GIULIETTA (*gettandosi fra le braccia di Romeo*)
Ah! Sei tu!

ROMEO
Vien, fuggi con me!

ROMEO e GIULIETTA
Vieni bell'idol mio!
Vieni, ci scorge Iddio,
lungi di qui fuggiam!
Dio di bontà! Fonte di vita!
Deh sia tu benedetto ognor!

^{xxxii} Aggiunta: «Ô vertige! Est-ce un» – «Oh vertigin! È un [sogno?].»

¹⁴¹ Questo tema è ripreso esplicitamente (*Moderato – Re*) nel movimento d'attacco del quarto e ultimo duetto dell'opera. Comparendo *pp*, per dare luogo ad un progressivo *crescendo*, il tema fa da sfondo melodico al declamato di Juliette, e al successivo arioso di Roméo.

^{xxxiii} Aggiunta: «JULIETTE / O bonheur! » – «GIULIETTA / O felicità!».

¹⁴² Il crescendo emotivo di questo segmento culmina, in una situazione di grande tensione armonica, sull'inizio di un pedale di dominante di La, che sfocia (*Moderato e molto appassionato – La*) in una frase *a due* intonata ancora sul tema appassionato (es. 24).

¹⁴³ (*Largement – ♯*) A questo punto, improvvisamente, le due voci all'unisono riprendono la grande frase espressiva già ascoltata nel Trio et Quatuor all'inizio dell'atto terzo (cfr. nota 72, es. 16). Resta il tono di bruciante passionalità: ma il carattere entusiastico che lo aveva connotato allora si carica adesso di un accento disperato. La

ROMÉO (*chancelant*)

Ah! les parents ont tous des entrailles de pierre!¹⁴⁴

JULIETTE

Roméo, que dis-tu?

ROMÉO

Ni larmes, ni prière,
rien, rien ne peut les attendrir!
À la porte des cieux, Juliette!.. Et mourir!

JULIETTE

Mourir! Ah! La fièvre t'égare!
De toi quel délire s'empare?..
Mon bien-aimé, rappelle ta raison!

ROMÉO

Ah! Je te croyais morte et j'ai bu ce poison!

JULIETTE

Ce poison! Juste Dieu!^{xxxiv}

ROMÉO (*serrant Juliette dans ses bras*)

Console-toi, pauvre âme,¹⁴⁵
le rêve était trop beau!
L'amour, céleste flamme,
survit même au tombeau!
Il soulève la pierre
et, des anges béni,
comme un flot de lumière
se perd dans l'infini.

JULIETTE (*égarée*)

O douleur! Ô torture!¹⁴⁶

ROMÉO (*d'une voix plus faible*)

Écoute, ô Juliette!

ROMEO (*barcollando*)

Ah! Vedi? I genitori han tutti un cor di selce!

GIULIETTA

Che vuoi dir tu mio bene?

ROMEO

Non pianti, non preghiere,
nulla li puote intenerir!
Sì presso al ciel, Giulietta... e poi morir!

GIULIETTA

Morir? Ah, la febbre t'acceca...
Di te qual delirio s'indonna?...
Rientra in te, dimmi che festi!...

ROMEO

Ah! Ti credetti morta... un velen trangugiai!

GIULIETTA

Un velen! Giusto ciel!

ROMEO (*stringendo Giulietta fra le braccia*)

Calmati! Deh! Fa core!
sorridi, o mia fedell!..
Celeste fiamma è amore,
ei vive oltre l'avel!
Ei spezza la pietra
che prigion lo tien,
e si slancia per l'etra
dell'infinito in sen.

GIULIETTA (*smarrita*)

Oh dolore! Oh tortura!

ROMEO (*con voce languente*)

Ascolta, oh Giulietta!

segue nota 143

formidabile tensione espressiva, dopo la risoluzione sulla tonica, è rilanciata dalla ripresa di un inciso cromatico del tema della passione, ripetuto parossisticamente in un profilo ascendente che sfocia, in una settima diminuita eseguita *fff* a tutta orchestra.

¹⁴⁴ Ne segue un recitativo (*Allegro molto*), prima scandito da inesorabili accordi degli ottoni, poi sottolineato da disegni discendenti emotivamente pregnanti degli archi. La rivelazione di Roméo di essersi egli stesso avvelenato non è sottolineata con procedimenti particolarmente originali: verosimilmente Gounod ha ritenuto che l'efficacia drammatica delle nude parole avrebbe potuto essere sminuita dalla sovrapposizione di procedimenti musicali più elaborati.

^{xxxiv} «Ciel!».

¹⁴⁵ Ben diversamente efficace, dal punto di vista espressivo, il successivo arioso di Roméo (*Larghetto* – e, Sol). Mentre in orchestra risuona ossessivamente un disegno chiaramente derivato dal richiamo dell'allodola – presagio della separazione (es. 23) – il canto del tenore si distende in un'effusione lirica che culmina sul Si₃ alle parole «Comme un flot de lumière».

¹⁴⁶ E dopo l'esclamazione disperata di Juliette, e il declamato di lui (*Moderato*), su scontate sequenze di settime diminuite,

L'alouette déjà nous annonce le jour!
 Non, ce n'est pas le jour!.. Ce n'est pas l'alouette!..¹⁴⁷
 C'est le doux rossignol, confident de l'amour!
 (*Il glisse des bras de Juliette et tombe sur les degrés du tombeau*)

JULIETTE (*ramassant le flacon*)

Cruel époux! De ce poison funeste¹⁴⁸
 tu ne m'as pas laissé ma part.

(*Elle rejette le flacon et portant la main à son cœur, elle y rencontre le poignard qu'elle avait caché sous ses vêtements, et l'en tire d'un jete rapide*)

Ah! Fortuné poignard,
 je t'avais oublié!.. Viens!.. Ton secours me reste!..
 (*Elle se frappe*)

ROMÉO (*se relevant à demi*)

Dieu! Qu'as-tu fait?

JULIETTE (*dans les bras de Roméo*)

Va! Ce moment est doux!¹⁴⁹

(*Elle laisse tomber le poignard*)

O joie infinie et suprême
 de mourir avec toi!.. Viens!.. Un baiser!.. Je t'aime!..

ROMÉO ET JULIETTE (*se relevant tous deux à demi dans un dernier effort*)

Seigneur, Seigneur, pardonnez-nous!¹⁵⁰

(*Ils meurent. La toile tombe.*)

Messaggera del di canta l'allodoletta!
 No, non albeggia ancor: la gentil melodia
 è del dolce usignol, che sospira d'amor!
 (*Scivola dalle braccia di Giulietta e cade sui gradini del sepolcro*)

GIULIETTA (*raccogliendo l'ampolla*)

Sposo crudel, di quel veleno
 restasse ancora un sorso almeno.

(*Getta l'ampolla, e resta alquanto indecisa; poi portando la mano al cuore trova il pugnale che aveva nascosto sotto le vesti, e lo estrae con gesto rapido*)

Ah! Ben giungi, o pugnale,
 Scordato io t'aveva.
 (*Si ferisce*)

ROMEO (*alzandosi alquanto*)

Gran Dio! Che festi?

GIULIETTA (*nelle braccia di Romeo*)

Or lieta appien son io!

(*Lascia cadere il pugnale.*)

M'è gioia infinita suprema il morire con te...

Vien! Prendi un bacio... io t'amo!...

ROMEO e GIULIETTA (*entrambi facendo un ultimo sforzo, si rialzano a mezzo*)

Signor, di noi pietà!

(*Spirano. Cala il sipario.*)

¹⁴⁷ Roméo riprende le parole e il tema cantati da Juliette nel duetto dell'atto quarto (*Andante* – $\frac{3}{4}$, La).

¹⁴⁸ La disperazione della protagonista è descritta in convenzionali figurazioni dell'orchestra che ne assecondano le incisive frasi di recitativo (*Allegro* – ϕ , →). Ma il momento del suo suicidio è, ancora una volta, accompagnato da una rarefazione dei mezzi espressivi solo apparentemente incongrua: la maggiore tensione è infatti come sempre riservata alle conseguenze psicologiche dei gesti dei personaggi.

¹⁴⁹ Così l'addio di Juliette si carica di una espressività insieme dolce e disperata (*Andante* – ϕ , Sol \flat). Ancora una volta l'effetto è ottenuto attraverso un sobrio declamato sul quale si riverbera efficacemente il tema della passione, che risuona in orchestra quasi trasfigurato, in delicate sfumature esaltate dalla tonalità insolita di Sol \flat .

¹⁵⁰ E Gounod ci riserva un ultimo colpo da maestro dell'armonia con la repentina transizione alla tonalità di Mi \flat nella quale l'opera giunge alla conclusione (*Moderato*). Dopo l'invocazione di perdono dei due personaggi una breve *coda* strumentale (*Andante*) imperniata su un inciso desunto dalla sezione conclusiva del tema dell'amore, conclude con misurata compostezza il dramma – e il quarto e più ampio dei duetti dell'opera. Concepita come un'amplissima sezione a carattere recitativo, questa pagina di grande profondità drammaturgico-musicale è in effetti costruita come una eterogenea successione di segmenti, che oscillando tra il recitativo secco e l'arioso lirico seguono flessibilmente le sfumature drammatiche dell'azione, acquistando efficacia in un sottile gioco di reminiscenze tematiche che restituisce retrospettivamente coerenza all'intero arco formale dell'opera.



Il Théâtre Lyrique in una stampa pubblicata nell'«Illustration», 15 dicembre 1859. La sala ospitò le prime rappresentazioni di cinque opere di Gounod: *Le médecin malgré lui*, *Faust*, *Philémon et Baucis*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*.

L'orchestra

Ottavino	4 Corni in Fa
2 Flauti	2 Trombe (anche 2 Cornette)
2 Oboi (il II anche Corno inglese)	3 Tromboni
2 Clarinetti	Timpani
2 Fagotti	Gran Cassa
2 Arpe (parti reali nel n. 21)	Piatti
Violini I	Triangolo
Violini II	Tamburo
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	
Dietro le quinte:	
2 Arpe, Organo	

L'orchestra di *Roméo et Juliette* utilizza un organico di dimensioni relativamente piccole: i legni sono a due, con l'aggiunta dell'ottavino, il secondo oboe si alterna con il corno inglese, mentre clarinettisti e fagottisti utilizzano soltanto lo strumento ordinario.

Tra gli ottoni troviamo le consuete due coppie di corni, e due trombe che suonano alternandosi a due cornette. Nata in Francia intorno al 1825, la cornetta si differenzia dalla tromba per il canneggio, marcatamente conico e di sezione più ampia, che le conferisce maggiore agilità, a scapito però della brillantezza del suono. La presenza in orchestra delle cornette (affiancate o, come in questo caso, alternate ad una coppia di trombe) è un carattere distintivo tipico delle partiture francesi. La sezione degli ottoni è completata da tre tromboni: manca però uno strumento nel registro contrabbasso.

Ai timpani si affianca una modesta sezione percussiva: la gran cassa è associata, come di consueto nell'Ottocento, ai piatti (in partitura sono specificati i passaggi in cui alla gran cassa è richiesto di suonare da sola). I due strumenti erano probabilmente affidati allo stesso esecutore (uno dei piatti poteva essere fissato alla struttura della gran cassa, cosicché il percussionista potesse utilizzare una mano per reggere l'altro piatto impugnando il battente della gran cassa nell'altra).



Benjamin Wilson, David Garrick (1717-1779) e George Anne Bellamy (1727-1788) in *Romeo and Juliet*. Incisione. Cambridge, Collezione H. R. Beard.

La partitura prevede infine la presenza di due arpe. Di fatto soltanto in un brano (n. 21. *Le sommeil de Juliette*) sono previste due parti reali: per il resto i due strumenti si raddoppiano, secondo una prassi consueta nelle partiture d'opera francese, dove spesso si trova l'indicazione «harpes», al plurale, anche in presenza di una sola parte reale. Evidentemente la prassi esecutiva contemplava sistematicamente il raddoppio per ragioni di equilibrio fonico.

Infine la partitura prevede l'uso dell'organo: lo strumento – un vero e proprio organo a canne – nei teatri è montato in palcoscenico, dietro le quinte. La sua presenza, tutt'altro che infrequente nelle opere dell'Ottocento, è ovviamente destinata a connotare la musica chiesastica.

Le voci

The image displays a vertical list of twelve musical staves, each representing a different vocal role in the opera *Roméo et Juliette*. The names of the roles are listed to the left of their respective staves. The staves are arranged from top to bottom as follows: JULIETTE (soprano), STÉPHANO (soprano), GERTRUDE (soprano), ROMÉO (soprano), BENVOLIO (soprano), TYBALT (soprano), MERCUTIO (bass), CAPULET (bass), PÀRIS (bass), GRÉGORIO (bass), LE DUC (bass), and FRÈRE LAURENT (bass). Each staff contains a single musical note with a long, sweeping slur above it, indicating a melisma or a long, expressive phrase. The notes are placed on various lines and spaces of the staves, showing the range of each role.

La partitura di *Roméo et Juliette* contempla numerosi ruoli vocali solistici, per quanto in effetti largamente destinati a comprimari: soltanto i due eroi eponimi agiscono come protagonisti in senso stretto. A Roméo e Juliette non è contrapposto un autentico antagonista, poiché dal punto di vista drammaturgico il *vilain* non è un singolo personaggio, ma l'insieme dei membri delle due famiglie in conflitto: situazione questa che di per sé costituisce un tratto originale nel panorama dell'opera ottocentesca.

La parte di Juliette è destinata ad un soprano lirico-leggero, in considerazione dell'estensione (Re_3 - Re_5) e dell'agilità richiesta per la corretta esecuzione della celebre *ariette* nell'atto primo («Je veux vivre dans le rêve»). Tuttavia le note più acute sono raggiunte soltanto in cadenza, e l'evoluzione drammatica porta il personaggio a esprimersi sempre più spesso, nel corso dell'opera, in una tessitura non particolarmente acuta: anzi, più volte le sono affidate frasi espressive in una regione medio-grave. Perciò un soprano in grado di restituire tutte le sfaccettature del personaggio dovrebbe possedere una voce dal timbro pieno associata a un'impeccabile tecnica che le consenta di affrontare con sicurezza le agilità richieste nell'atto iniziale, e una notevole duttilità interpretativa per poter passare in modo convincente dalla caratterizzazione capricciosa, quasi infantile della sortita all'intensità drammatica dell'epilogo.

Anche Roméo richiede una voce lirica di tessitura piuttosto acuta (la voce è estesa al Si_3 e la tessitura non viene particolarmente impegnata nella regione grave), ma il personaggio si esprime frequentemente in toni nobilmente eroici, con ampie frasi ascendenti che esigono un timbro rotondo per quanto associato a morbidezza e facilità di

emissione nel registro acuto (ricordiamo due prestigiosi interpreti moderni: Franco Corelli e Alfredo Kraus).

Ai personaggi di Mercutio e Stéphane è riservato uno spicco vocale tutto sommato sproporzionato al peso drammatico dei rispettivi ruoli, in ragione del fatto che sono loro assegnati due importanti momenti solistici. Al baritono che interpreta Mercutio è richiesta una voce contenuta in un'estensione tutto sommato limitata, che non scende mai nelle regioni gravi della tessitura. Non particolarmente impegnativa sul piano strettamente vocale, la sua parte esige tuttavia un cantante in grado di restituire con leggerezza ed eleganza la *Ballade de la reine Mab*: la scelta di una voce chiara può essere suggerita dall'opportunità di differenziare questo dagli altri ruoli dell'opera destinati a voci gravi.

Di definizione più enigmatica la parte di Stéphane: l'estensione (Fa₃-Do₃) e le agilità della parte possono far pensare a un soprano lirico-leggero. Ma nella sua *chanson* la voce si muove nell'ambito dell'ottava Fa₃-Fa₄, toccando solo in cadenza l'estremo acuto; considerando inoltre la tradizionale caratterizzazione vocale di simili ruoli *en travesti*, parrebbe più opportuna la sua assegnazione a un mezzosoprano di agilità.

Più importanti dal punto di vista drammaturgico, per quanto non gratificati di un'occasione di esibizione vocale altrettanto vistosa, sono i personaggi di padre Laurent e di Capulet. Si tratta di due voci di basso di differente caratterizzazione. Quella di Laurent (Sol₁-Mi₃) è la classica voce di basso profondo, tradizionalmente associata al ruolo sacerdotale; a Capulet è richiesta invece una voce più acuta di estensione e soprattutto di registro; inoltre il suo ruolo prevede un'inclinazione per il canto declamato, più che per le ampie frasi cantabili: da basso-baritono, più che da basso in senso stretto; ma potrebbe essere affidato con risultati eccellenti ad una voce grave abituata a ruoli buffi, purché dotata di un adeguato volume. Gertrude, secondo la convenzione che assegna voci gravi ai personaggi che si presumono di età non più giovane, può essere interpretata da un mezzosoprano, o preferibilmente – per ragioni di caratterizzazione timbrica, più che di tessitura – da un contralto. Le parti di Tybalt e di Benvolio sono destinate a voci di tenore, quelle di Pâris e di Grégorio (quest'ultima di estensione decisamente più limitata) a voci di baritono. Il duca – secondo la tradizione che vuole voci gravi per i personaggi autorevoli – canta in un registro analogo a quello di Capulet, ma la caratterizzazione vocale del personaggio rende preferibile la sua attribuzione a una voce di basso.

Roméo et Juliette in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

La tragedia in cinque atti *Romeo and Juliet* di William Shakespeare, pubblicata a Londra nel 1597, fu ispirata da una novella di Matteo Bandello (1554), tradotta in inglese da William Painter. La vicenda dell'amore contrastato tra due giovani appartenenti a famiglie rivali era già stata trattata da Masuccio Salernitano nel *Novellino* (pubblicato postumo nel 1476), che l'aveva desunta da una leggenda senese. Fu poi Luigi Da Porto, autore di un'ampia novella intitolata *Giulietta e Romeo* (1524), a trasportare la storia da Siena a Verona. Dalla commovente creazione letteraria di Shakespeare derivò un mito, capace di ispirare forme artistiche diverse, soprattutto nel periodo romantico.

Charles-François Gounod (Parigi 1818-Saint-Cloud, Parigi, 1893) studiò con alcuni tra i maestri più prestigiosi della scuola parigina come Reicha, Halévy e Lesueur e conseguì il Prix de Rome nel 1839. Il soggiorno romano fu occasione di incontri decisivi, come quello con Fanny Hensel, sorella di Mendelssohn, grazie alla quale poté entrare in contatto a Lipsia con il grande musicista tedesco. Ritornato in Francia, entrò nell'ambiente intellettuale dominato da Gautier, Nerval, Baudelaire, Murger. Appassionato estimatore dell'opera di Bach (ancora poco apprezzato in Francia), di Mozart, di Beethoven, di Weber, dei romantici tedeschi, di Palestrina, Gounod coltivò costantemente la musica religiosa, che costituisce una parte rilevante del suo catalogo. In ambito teatrale egli fu la figura chiave del nuovo indirizzo dell'opera francese grazie a dodici opere, tra cui si staglia il *Faust* (1859), intensivamente replicato negli anni successivi.

Gounod si era avvicinato per la prima volta al *Romeo and Juliet* ancora in gioventù, quando aveva assistito alle prove della sinfonia drammatica *Roméo et Juliette* per soli, coro e orchestra di Hector Berlioz (1839). Due anni dopo, durante il soggiorno romano, Gounod iniziò a comporre un'opera con il titolo italiano di *Romeo e Giulietta* sul libretto di Felice Romani *I Capuleti e i Montecchi*, già musicato da Vincenzo Bellini nel 1830. Negli anni della maturità il compositore ritornò sull'argomento e affidò la stesura del libretto incentrato sui due innamorati veronesi a Jules Barbier e Michel Carré, già autori acclamati del *Faust*. I due scrittori si mantennero strettamente fedeli al dettato di Shakespeare. Tuttavia il loro lavoro, organizzato in cinque atti, presenta divergenze significative rispetto alla fonte inglese: viene aggiunto il personaggio di Stéphano, paggio di Roméo che istiga a duello Mercutio e Tybalt e che canta nell'atto terzo una bella *chanson*; alla fine dell'atto quarto vi è una lunga scena che rappresenta le nozze con Pâris, con processione ed epitalamio (preceduta da un balletto nella versione scritta nel 1888 per l'Opéra); infine il finale dell'opera segue il rifacimento introdotto nel teatro di parola dagli attori Theophilus Cibber e David Garrick, con Juliette che si risveglia prima della morte di Roméo in modo da consentire un duetto conclusivo.

Gounod, all'epoca compositore già affermato, si dedicò alla realizzazione musicale del testo tra il 1865 e il 1867. Come gran parte della produzione teatrale di Gounod, *Roméo et Juliette* fu rappresentata al Théâtre Lyrique di Parigi, un'istituzione più aperta alle novità rispetto a teatri pa-



William Blake (1757-1827), *Shakespeare*. Penna, inchiostro e tempera su tela. Manchester, Manchester City Gallery.

ludati come l'Opéra e l'Opéra-Comique. La parte di Juliette fu affidata a Caroline Miolan-Carvalho, affascinante e vivace moglie del direttore del teatro. La prima rappresentazione si tenne il 27 aprile 1867, in occasione dell'Exposition Universelle, con grande favore di pubblico.

In *Roméo et Juliette* Gounod dimostra ancora una volta la sua capacità squisita e peculiare di modellare la frase sul ritmo del testo poetico francese, evitando la regolarità e simmetria del periodare di derivazione italiana. Ne deriva uno stile che concilia la naturale declamazione delle parole con la fluidità della musica. Inoltre, grazie a Gounod, «le successioni armoniche sofisticate, gravide di settime e di none di varie specie, le inflessioni melodiche di sapore arcaico o esotico, gli impasti strumentali morbidi e trasparenti divennero la base linguistica comune del nuovo *opéra-lyrique*» (Fabrizio Della Seta) e progressivamente sostituirono in Francia gli stilemi compositivi di Auber e di Meyerbeer.

Certo non inferiore al *Faust*, quest'opera contiene brani di memorabile intensità. La passione repentina e ardente dei due giovani protagonisti dà luogo a duetti d'amore di indimenticabile perfezione, capaci sia di suggestionare la creazione di altri musicisti in passi consimili, sia di suggerire soluzioni analoghe nella configurazione complessiva del dramma. Infatti in *Roméo et Juliette* i quattro duetti sono presenti, in maniera quasi simmetrica, in quattro atti su cinque (risultano mancanti solo nel terzo) e di fatto strutturano l'intera opera. Ma i punti di forza di quest'opera vanno oltre la musica d'amore: nell'atto primo la ballata della regina Mab cantata da Mercurio si distingue per l'alta capacità evocativa e alla fine dell'atto terzo la grande scena dello scontro tra le due famiglie veronesi colpisce per la forza drammatica con cui sono scolpiti i contrasti di gruppo, evento relativamente raro in Gounod.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Nel palazzo dei nobili Capulets a Verona si tiene una festa in maschera. Tra gli invitati si aggirano Tybalt, cugino di Juliette, e Pâris, promesso sposo della fanciulla. Giunge il padrone di casa, che presenta la figlia Juliette ai suoi ospiti. Arriva alla festa in incognito un altro gruppo di giovani: tra essi vi è Roméo, della famiglia rivale dei Montaigus, e il suo amico Mercutio. Roméo, oppresso da tristi sogni premonitori, è incerto se rimanere in quel luogo pericoloso. Mercutio lo deride garbatamente e gli ricorda la natura fallace e menzognera di Mab, regina dei sogni. Appena vede Juliette, Roméo se ne innamora perdutamente. La nutrice Gertrude vanta a Juliette le doti di Pâris, ma la giovane non si sente pronta per il matrimonio e teme di soffrire per amore. Rimasto solo con lei, Roméo le manifesta la sua intensa emozione, ma la sua identità è scoperta da Tybalt. Roméo si allontana trascinato da Mercutio mentre il padre di Juliette placa Tybalt ed esorta i suoi invitati a continuare le danze.

ATTO SECONDO

È notte. Aiutato dal paggio Stéphane, Roméo si introduce furtivamente nel giardino dei Capulets, contempla la finestra illuminata della camera di Juliette e loda la bellezza dell'amata: Juliette appare al balcone e gli confessa di ricambiarlo. Il loro incontro è interrotto da Grégorio e altri valletti dei Capulets che sospettano la presenza di un intruso. Gertrude depista i servitori. I due innamorati riprendono il loro colloquio amoroso e si giurano reciprocamente amore eterno. Roméo se ne va, augurando dolcemente la buona notte all'amata.

ATTO TERZO

Quadro primo. Roméo si reca da padre Laurent, seguito da Juliette con la nutrice Gertrude: i due giovani chiedono di sposarsi. Il religioso accetta, nella speranza che il loro amore possa spegnere antichi astii familiari. Celebrata la cerimonia, Juliette si allontana con la nutrice, in attesa di rivedere l'amato la sera stessa.

Quadro secondo. Nella strada di fronte alla dimora dei Capulets, il paggio di Roméo, Stéphane, sta cercando il suo padrone, e racconta la storia di una tortorella che presto scapperà dal nido per amore. Questa chiara allusione alla vicenda di Juliette provoca la collera dei Capulets. Grégorio, in compagnia di altri valletti, sfida a duello Stéphane. Mercutio interviene per dare man forte al paggio, e a quel punto anche Tybalt si aggiunge alla mischia. Giunto sul luogo della rissa, Roméo cerca di ristabilire la pace, ispirato dall'amore e incurante delle accuse di viltà che gli vengono

mosse dai Capulets. Tuttavia le sue esortazioni restano senza esito: Tybalt uccide Mercutio e allora anche Roméo reagisce e trafigge Tybalt che, in punto di morte, chiede al padre di Juliette di affrettare il matrimonio con Pâris. Il duca di Verona, che ha assistito alla parte finale della contesa, prende atto del dissidio incolmabile che divide le famiglie, ed esilia Roméo da Verona, intimandogli di abbandonare la città entro la sera stessa.

ATTO QUARTO

Quadro primo. È notte. Nella stanza di Juliette la fanciulla perdona Roméo per l'uccisione del cugino, che egli ha colpito per legittima difesa. I due giovani si salutano: allo spuntare del giorno Roméo deve lasciare Verona. Rimasta sola, Juliette si fa forza per affrontare la prova.

Quadro secondo. Subito dopo la partenza di Roméo giunge Capulet con padre Laurent per organizzare le nozze di Juliette e Pâris. Rimasti soli, il religioso comunica alla sua protetta il suo piano: deve bere un narcotico da lui preparato, così tutti la riterranno morta e il giorno successivo, al suo risveglio, potrà fuggire con Roméo. La fanciulla si affida al suggerimento e ingerisce la pozione. La cerimonia nuziale ha inizio, ma Juliette viene meno, tra lo sgomento generale.

ATTO QUINTO

Poiché nessuno ha potuto avvisare Roméo dello stratagemma, il giovane crede che Juliette sia effettivamente morta. Giunge alla cripta dove sono sepolti i Capulets e in preda alla disperazione, alla vista dell'amata esanime eppure bellissima, beve un veleno mortale poco prima che lei si risvegli. I due giovani fanno in tempo a riconoscersi e a dichiararsi reciprocamente il loro amore eterno, poi Juliette si uccide con un pugnale per essere per sempre unita a Roméo.

Argument

PREMIER ACTE

Dans le palais des Capulets, à Vérone, se déroule un bal masqué. Tybalt, le cousin de Juliette, s'entretient avec Pâris, le fiancé de la jeune fille. Le maître de maison arrive et présente sa fille Juliette aux invités. Un autre groupe de jeunes masqués se présente: parmi eux il y a Roméo, qui appartient à la famille rivale des Montaigus, et son ami Mercutio. Roméo, qui vient de faire un mauvais rêve prémonitoire, voudrait quitter ce lieu dangereux. Mercutio se moque gentiment de lui, en lui rappelant la nature décevante et mensongère de Mab, la reine des rêves. Dès qu'il voit Juliette, Roméo s'en éprend éperdument. Gertrude, la nourrice de Juliette, lui vante les qualités de Pâris, mais la jeune fille ne se sent pas prête pour le mariage: elle craint de souffrir par amour. Resté seul avec elle, Roméo lui avoue ses sentiments passionnés, mais Tybalt devine son identité. Roméo s'éloigne, entraîné par Mercutio, tandis que le père de Juliette calme Tybalt et exhorte ses invités à reprendre à danser.

DEUXIÈME ACTE

Au milieu de la nuit, Roméo, avec l'aide du page Stéphano, s'introduit furtivement dans le jardin des Capulets, contemple la fenêtre éclairée de la chambre de Juliette et célèbre la beauté de sa bien-aimée: Juliette apparaît alors au balcon et lui avoue qu'elle l'aime, elle aussi. Il sont interrompus à ce point par l'arrivée de Grégorio et d'autres domestiques des Capulets, qui soupçonnent la présence d'un intrus, mais Gertrude les renvoie. Les deux amoureux reprennent leur colloque et



Caroline Carvalho (Félix-Miolan; 1827-1895). La Carvalho fu la protagonista di diverse prime assolute di Gounod: *Faust* (nei panni di Marguerite la raffigura questa litografia di A. Marion), *Philémon et Baucis*, *La colombe*, *Mireille*, *Roméo et Juliette* (anche nella ripresa all'Opéra-Comique, 1873). Moglie di Léon Carvalho (Carvaille; 1825-1897), direttore del Théâtre Lyrique.

échantent des serments d'amour éternel. Roméo part, après avoir souhaité doucement la bonne nuit à sa bien-aimée.

TROISIÈME ACTE

Premier tableau. Roméo se rend chez frère Laurent, suivi par Juliette, accompagnée par Gertrude: les deux jeunes demandent au moine de les marier. Le religieux accepte, car il espère que leur amour puisse éteindre la haine de longue date entre leurs familles. Après la cérémonie, Juliette part avec sa nourrice, ayant convenu de revoir son bien-aimé le soir même.

Deuxième tableau. Dans la rue longeant le palais des Capulets, le page de Roméo, Stéphano, cherche son maître, entonnant la chanson de la tourterelle, qui va bientôt quitter son nid par amour. Cette évidente allusion à Juliette déclenche la colère des Capulets: Grégorio, épaulé par d'autres serviteurs, provoque Stéphano en duel. Mercutio intervient pour prêter main-forte au page, et Tybalt aussi se jette dans la mêlée. Roméo accourt et tente de rétablir la paix, inspiré par l'amour, bien que les Capulets l'accusent de lâcheté. Son intervention, cependant, n'a pas de succès: Tybalt tue Mercutio. Roméo, en rage, transperce de son épée Tybalt qui, en mourant, demande au père de Juliette de hâter le mariage de sa cousine avec Pâris. Le duc de Vérone, qui est arrivé au dernier moment du combat, face au désaccord irrémédiable qui sépare les deux familles, condamne Roméo au bannissement: il devra quitter la ville le soir même.

QUATRIÈME ACTE

Premier tableau. Il fait nuit. Dans la chambre de Juliette, la jeune fille pardonne Roméo, car il a frappé Tybalt par défense légitime. Les deux amoureux se disent adieu: au lever du jour, il faudra que Roméo quitte Vérone. Demeurée seule, Juliette se fait courage.

Deuxième tableau. Après le départ de Roméo, le père Capulet arrive avec frère Laurent, pour organiser les noces de Juliette et Pâris. Lorsqu'il reste seul avec sa protégée, le religieux lui explique son plan: il a préparé pour elle un breuvage qui lui donnera l'apparence de la mort pendant quelque temps, de sorte que le jour suivant, à son réveil, elle pourra fuir avec Roméo. Juliette accepte et boit le philtre. La cérémonie nuptiale commence, mais Juliette s'effondre, comme morte, au milieu de la consternation générale.

CINQUIÈME ACTE

Comme Roméo n'a pas pu être informé du plan secret, il croit que Juliette soit réellement morte. Le jeune homme pénètre dans la crypte où sont inhumés les Capulets; lorsqu'il voit sa bien-aimée si belle dans la mort, en proie au désespoir, il avale un poison mortel, peu avant qu'elle se réveille. Les deux amoureux ont tout juste le temps de se reconnaître et de se renouveler leurs vœux d'amour éternel; ensuite Juliette se poignarde, pour ne plus jamais se séparer de Roméo.

Synopsis

ACT ONE

A masked ball is being held in the house of the noble Capulet family in Verona. Tybalt, Juliet's cousin, and Paris, who is betrothed to her, circulate among the guests. The master of the house arrives and introduces his daughter Juliet to the guests. Another group of young men arrives at the ball in disguise. Among them is Romeo, of the rival Montague family, and his friend Mercutio.

Romeo, oppressed by ominous dreams, is not sure whether he should stay in that dangerous place. Mercutio gently mocks him and reminds him of the deceptive, lying nature of Mab, the queen of dreams. As soon as he sees Juliet, Romeo falls madly in love with her. The nurse Gertrude praises Paris's good qualities to Juliet, but she does not feel ready for marriage and fears suffering for love. Romeo is alone with Juliet and tells her of his intense feelings, but his identity is discovered by Tybalt. Romeo is dragged away by Mercutio, while Juliet's father calms Tybalt and urges his guests to go on dancing.

ACT TWO

It is night. Assisted by his page Stephen, Romeo furtively enters the Capulets' garden, gazes at the lighted window of Juliet's room and praises her beauty. Juliet appears at the balcony and declares her reciprocal love. Their meeting is interrupted by Gregory and some other Capulet valets who suspect the presence of an intruder. Gertrude puts them off the scent. The two lovers return to their amorous exchange and both vow eternal love. Romeo goes off, tenderly wishing his beloved good night.

ACT THREE

First scene. Romeo goes to Friar Laurence, followed by Juliet with her nurse Gertrude. The young couple ask him to marry them. The friar accepts in the hope that their love may help quell the ancient family hatred. After the ceremony, Juliet goes off with her nurse expecting to see her beloved that same evening.

Second scene. On the street outside the Capulets' house, Romeo's page, Stephen, is looking for his master and tells the story of a turtle-dove that will soon flee its nest for love. This obvious allusion to Juliet's story arouses the anger of the Capulets. Gregory, accompanied by some other valets, challenges Stephen to a duel. Mercutio steps in to assist the page and at that point Tybalt also joins the fray. Romeo arrives on the scene and tries to restore peace, inspired by love and heedless of the accusations of cowardice hurled at him by the Capulets. But his pleas fall on deaf ears. Tybalt kills Mercutio and Romeo reacts by stabbing Tybalt who, on the verge of death, asks Juliet's father to hasten her marriage to Paris. The Duke of Verona, who witnessed the last part of the quarrel, acknowledges the insoluble dispute that divides the families and banishes Romeo from Verona, ordering him to leave the city that same evening.

ACT FOUR

First scene. It is night. Juliet is in her room and forgives Romeo for killing her cousin, having struck him in legitimate defence. The young couple greet each other. At the break of day Romeo has to leave Verona. Juliet remains alone and nerves herself to face up to the test.

Second scene. Immediately after Romeo has left, Capulet arrives with Friar Laurence to arrange the wedding of Juliet and Paris. When he is alone, the friar tells his charge of his plan. She must drink a narcotic he has prepared so that everyone will think her dead. When she then reawakens the day after, she will be able to flee with Romeo. The girl accepts the idea and drinks the poison. The wedding ceremony begins but Juliet fails to appear, to general dismay.

ACT FIVE

As no one has been able to tell Romeo of the stratagem, he thinks Juliet really is dead. He goes to the crypt where the Capulets are buried and in desperation at the sight of his beloved lying life-



Nellie Melba nei panni di Juliette (un ruolo affrontato la prima volta al Covent Garden di Londra nel 1889). La Melba (Helen Porter Mitchell; 1861-1931) esordì alla Monnaie di Bruxelles (1887) nel *Rigoletto* (Gilda), e fu per Gounod anche una grande Marguerite. Tra i suoi maggiori ruoli: Lucia, Violetta, Desdemona, Mimi.

less but still beautiful, he drinks a deadly poison just before she wakes up. The young couple manage to recognise one another and declare their eternal, mutual love, before Juliet kills herself with a dagger so she will always be united to Romeo.

Handlung

ERSTER AKT

Im Palast der Patrizierfamilie Capulet in Verona wird ein Maskenball gegeben. Unter den Geladenen befinden sich Julias Cousin Tybalt und der für sie als Bräutigam ausersehene Graf Paris. Der Hausherr tritt auf und stellt den Gästen seine Tochter Julia vor. Eine Gruppe verkleideter Jünglinge gesellt sich hinzu: unter ihnen sind auch Romeo, der Spross des verfeindeten Hauses Montague, und sein Freund Mercutio. Der von bösen Träumen heimgesuchte Romeo ahnt, dass er sich nicht länger an diesem riskanten Ort aufhalten darf. Doch Mercutio zerstreut seine Zweifel mit mildem Spott und gemahnt ihn an die trügerische Natur Mabs, der Königin des Traumreiches. Romeo verliebt sich auf den ersten Blick unsterblich in Julia. Vergeblich rühmt die Amme Gertrude Julia gegenüber die Vorzüge des Grafen Paris: aus Angst vor Liebeskummer scheut sich das Mädchen vor der Vermählung. Als Romeo mit Julia alleine ist, offenbart er ihr seine Gefühle. Doch just in diesem Augenblick erkennt Tybalt seine Verkleidung. Romeo wird von Mercutio fortgezogen, während Julias Vater Tybalt beschwichtigt und seine Gäste zum Tanzen ermuntert.

ZWEITER AKT

Nachts. Unterstützt von seinem Pagen Stephano dringt Romeo heimlich in den Garten der Capulets ein. Im Schein des hell erleuchteten Fensters von Julias Gemach besingt er die Schönheit der Angebeteten: Julia erscheint auf dem Balkon und gesteht ihm, seine Liebe zu erwidern. Das Stelldichein wird von Gregorio und anderen Dienern der Capulets unterbrochen, die Verdacht geschöpft haben. Es gelingt Gertrude jedoch, sie auf eine falsche Fährte zu locken. Die Verliebten setzen ihr Liebesgeflüster fort und schwören sich ewige Liebe. Mit einem zärtlichen Gruß zur Guten Nacht geht Romeo ab.

DRITTER AKT

Erster Aufzug. Gefolgt von Julia und ihrer Amme Gertrude begibt sich Romeo zu Bruder Lorenzo: das Paar bittet den Mönch, sie zu trauen. In der Hoffnung, die Vermählung möge die alte Feindschaft der beiden Familien auf alle Zeiten beenden, willigt der Kleriker ein. Als die Trauung vollzogen ist, geht Julia im festen Glauben, den Geliebten am Abend wiederzusehen, mit ihrer Amme ab.

Zweiter Aufzug. Auf der Straße vor dem Anwesen der Capulets sucht Stephano seinen Herrn Romeo und erzählt die Geschichte eines Turteltaubchens, das aus Liebe sein Nest verlassen muss. Die klare Anspielung auf Julia bringt die Capulets in Rage. In Begleitung weiterer Diener fordert Gregorio Stephano zum Duell heraus. Mercutio tritt dazwischen, um dem Pagen Beistand zu leisten, und auch Tybalt stürzt sich ins Getümmel. Beseelt von der Liebe und ohne auf die Schmährufe der Capulets zu achten, bemüht sich der auf dem Schauplatz eintreffende Romeo vergeblich, die Gemüter zu beruhigen. Doch als Mercutio von Tybalts Hand stirbt, ersticht Romeo Tybalt. Mit letzter Kraft rät dieser seinem Oheim, die Vermählung Julias mit Paris so schnell wie möglich zu besiegeln. Der Herzog von Verona hat dem Ausgang des Händels beigewohnt. Angesichts des un-



Sybil Sanderson, Juliette al Metropolitan di New York, 1901. La Sanderson (1965-1903) partecipò alle prime di *Esclarmonde* e *Thaïs* di Massenet, e alla prima di *Phryné* di Saint-Saëns.

überwindlichen Zwiespalts der beiden Adelsfamilien spricht er den Bann über Romeo aus: der Jüngling hat die Stadt bei Einbruch der Nacht zu verlassen.

VIERTER AKT

Erster Aufzug. Nachts. In ihrem Gemach verzeiht Julia Romeo, dass er ihren Cousin erschlagen hat, zumal er aus Notwehr gehandelt hatte. Die beiden nehmen Abschied voneinander: bei Tagesanbruch muss Romeo Verona verlassen. Julia bleibt alleine zurück und spricht sich selbst Mut zu.

Zweiter Aufzug. Unmittelbar nach Romeos Abreise trifft Capulet mit Bruder Lorenzo ein, um Vorbereitungen für die Vermählung Julias mit Paris zu treffen. Nach Capulets Abgang weiht der Mönch das Mädchen in seinen Plan ein: sie soll einen von ihm gebrauten Schlaftrunk einnehmen, um ihren Tod vorzutäuschen, und tags darauf mit Romeo fliehen. Das Mädchen willigt ein und trinkt das Gift. Als die Trauung beginnt, sinkt Julia zur allgemeinen Bestürzung nieder.

FÜNFTER AKT

Da ihn niemand von den Plänen des Mönchs unterrichtet hat, hält auch Romeo Julia für tot. Verzweifelt erreicht er die Familiengruft der Capulets. Beim Anblick der wunderschönen, scheinbar leblosen Geliebten nimmt er ein tödliches Gift. Kurz bevor er stirbt, erwacht Julia: die beiden erkennen einander und bekräftigen ihren Liebesschwur. Um auf ewig mit Romeo vereint zu sein, ergreift Julia seinen Dolch und tötet sich.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Charles Gounod si distinse in vita come uno dei più prolifici e rispettati compositori francesi della seconda metà dell'Ottocento. La sua influenza sui musicisti della generazione successiva, tra i quali Bizet, Saint-Saëns e Massenet, fu profonda e innegabile; perfino Debussy, mai molto tenero nei confronti dei suoi colleghi, lo definì «necessario», lodandolo per aver saputo «sfuggire l'imperioso genio di Wagner». I numerosi successi che Gounod ottenne in vita (basti citare il solo *Faust*, simbolo incontrastato per molti decenni dell'opera francese e uno dei massimi trionfi di pubblico nella storia del melodramma) fecero esclamare a molti che la sua fama sarebbe sopravvissuta in eterno, rendendo immortali le sue opere. La storia ha però negato queste previsioni e oggi le composizioni di Gounod appaiono per la maggior parte banali e 'zuccherose', spinte verso un sentimentalismo erotico che, se infiammava i pubblici di fine Ottocento, ha perso oramai gran parte del suo fascino. La fortuna del compositore ha così subito un notevole rovescio nel corso del Novecento, fenomeno che è chiaramente rintracciabile nel povero e disomogeneo catalogo bibliografico dedicato al musicista, che, ad eccezione di pochi studi critici sulla sua produzione musicale, comprende in primo luogo i ricordi e le testimonianze tributategli dai numerosi artisti francesi che fecero personalmente la sua conoscenza e lo venerarono come loro maestro.

I due profili più completi reperibili nelle enciclopedie musicali sono quelli contenuti nel MGG e nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: la prima voce, curata da Manuela Jahrmärker e contenuta nel settimo volume della *Personenteil*, presenta una parte biografica seguita da una generale analisi stilistica della produzione di Gounod,¹ mentre l'articolo del *Grove*, redatto da Steven Huebner, offre una esaustiva descrizione della vita del compositore e una dettagliata disamina dei diversi generi musicali nei quali si cimentò.² Specifico sulla produzione operistica di Gounod e sulle sue influenze sull'opera francese successiva è invece il profilo inserito nel secondo volume del *New Grove Dictionary of Opera* curato ancora da Steven Huebner, autore anche della voce relativa a *Roméo et Juliette* (nel quarto volume).³ In lingua italiana segnaliamo i contributi di Claudio Casini: il profilo del DEUMM,⁴ compreso nel terzo volume delle *Biografie*, alterna a una breve biografia del compositore la descrizione dei caratteri salienti della sua musica, men-

¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* [MGG], Zweite, neuarbeitete Ausgabe, diretta da Ludwig Finscher, 26 voll., Kassel, Bärenreiter, 1999: «Charles Gounod», in *Personenteil*, VII, pp. 1419-1437.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, 29 voll., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001: «Charles Gounod», X, pp. 215-236.

³ *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992: «Charles Gounod», II, pp. 498-502; «*Roméo et Juliette*», IV, pp. 31-33.

⁴ *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* [DEUMM], diretto da Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990: «Charles Gounod», in *Biografie*, III, pp. 282-286.

tre la voce inserita nella collana *Musica in scena* si concentra esclusivamente sulle opere liriche composte dal musicista.⁵

Del lascito letterario di Gounod (numerose lettere, recensioni e riflessioni personali), citiamo l'autobiografia edita e corredata di prefazione da Georgina Weldon, amante inglese del compositore durante la sua permanenza a Londra dal 1870 al 1874; il volume contiene anche una interessante serie di dodici articoli dedicati alle diverse esigenze che il compositore deve avere presenti nello scrivere musica.⁶ Sempre incentrati su problemi estetici e artistici sono due articoli pubblicati su riviste parigine, che raccolgono le riflessioni e le memorie private del compositore, ripubblicati postumi come *Mémoires*.⁷ Delle lettere di Gounod sono state editate a più riprese diverse scelte, che comprendono in primo luogo la sua corrispondenza con amici e colleghi. Tra le più significative ricordiamo il volume di Georgina Weldon,⁸ le lettere scambiate con Bizet⁹ e le raccolte pubblicate sulle principali riviste musicologiche a cura di Jacques-Gabriel Prod'homme,¹⁰ Julien Tiersot¹¹ e Emmanuel de Bertier de Sauvigny (quest'ultima contiene anche tre fotografie del compositore).¹² Nel frattempo è annunciata un'edizione monumentale dell'epistolario del compositore, per i tipi dell'editore Symétrie (Lyon).¹³

Le biografie dedicate a Gounod non sono in gran numero e, per la maggior parte, sono ormai datate. L'attenzione della critica europea alla sua figura ebbe ovviamente il momento culminante negli anni successivi alla morte, quando furono pubblicati ben tre resoconti biografici curati da Louis Pagnerre (il volume fu dato alle stampe tre anni prima che Gounod si spegnesse),¹⁴ Arthur Herve¹⁵ e Paul Voss.¹⁶ In attesa che esca il monumentale lavoro di Gérard Condé (previsto da Fayard per il 2009) a tutt'oggi la biografia più completa del musicista è quella in due volumi edita da Jacques-Gabriel Prod'homme e Arthur Dandelot, che contiene interessanti materiali documentari, tra i quali lettere private e recensioni critiche.¹⁷ Tra gli altri titoli ricordiamo il

⁵ *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, 6 voll., Torino, UTET, 1996: II, tomo I, pp. 105-111.

⁶ *Autobiographie de Charles Gounod et articles sur la routine en matière d'art*, a cura di Georgina Weldon, London, William Reeves, 1875.

⁷ CHARLES GOUNOD, *Considérations sur le théâtre contemporain*, «Annales du théâtre et de la musique», XI, 1886; ID., *Mémoires d'un artiste*, «Revue de Paris», II, 3-4, 1895, confluiti in CHARLES GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, Paris, Calmann-Lévy, 1896 (la prima parte del volume è stata pubblicata anche in italiano: CARLO GOUNOD, *Memorie di un Artista*, Milano, ITE, 1935); trad. inglese, *Charles Gounod. Autobiographical Reminiscence, with Family Letters and Notes on Music*, London, 1896; il volume in inglese è un ampliamento dell'edizione francese e contiene anche lettere private del compositore e sue riflessioni artistiche.

⁸ GEORGINA WELDON, *Mon Orphelinat et Gounod en Angleterre. Lettres de M. Gounod et autres documents originaux*, London, 1876 (rist. Bastianbooks, 2008).

⁹ CHARLES GOUNOD, *Lettres à Georges Bizet*, «Revue de Paris», VI, 1899, pp. 677-703.

¹⁰ JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME, *Miscellaneous Letters by Charles Gounod*, «Musical Quarterly», IV, 1918, pp. 630-653.

¹¹ JULIEN TIERSOT, *Gounod's Letters*, «Musical Quarterly», V, 1919, pp. 40-61.

¹² EMMANUEL DE BERTIER DE SAUVIGNY, *Quelques photographies et lettres inédites de Gounod, Massenet et Saint-Saëns*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1980.

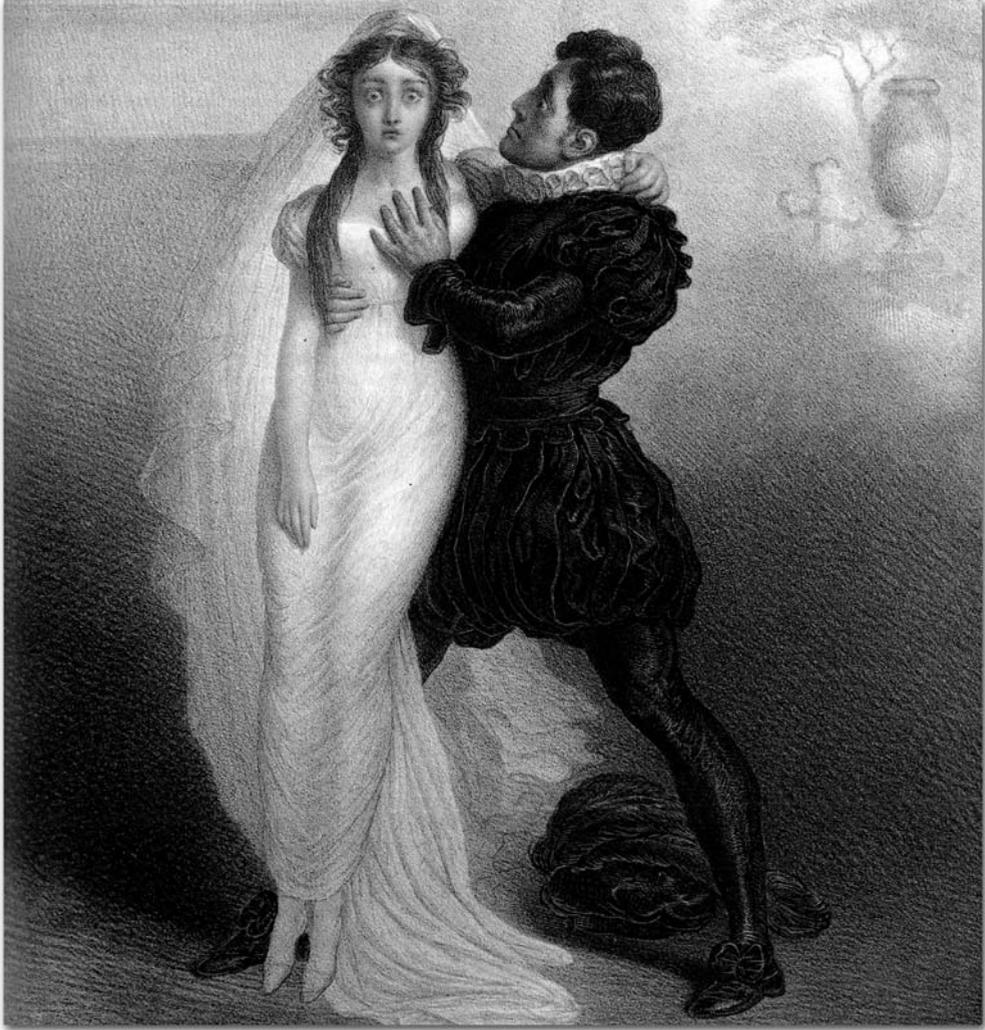
¹³ La *Correspondance de Charles Gounod*, diretta da Rémy Campos e Dominique Hausfater, si basa su un fondo che comprende parecchie migliaia di lettere recentemente acquisito dalla mediateca Hector Berlioz del Conservatoire national supérieur de musique di Parigi.

¹⁴ LOUIS PAGNERRE, *Charles Gounod. Sa vie et ses œuvres*, Paris, Sauvaitre, 1890.

¹⁵ ARTHUR HERVEY, *Masters of French Music*, London, Osgood & MacIlvaine, 1894, pp. 37-107.

¹⁶ PAUL VOSS, *Charles Gounod. Ein Lebensbild*, Leipzig, M. Hesse, 1895.

¹⁷ JACQUES-GABRIEL PROD'HOMME – ARTHUR DANDELLOT, *Gounod (1818-1893). Sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, 2 voll., Paris, Charles Delagrave, 1911; rist. Genève, Minkoff, 1973.



Harriet Smithson (1800-1854) e Charles Kemble (1775-1864) in *Romeo and Juliet* all'Odéon di Parigi, 1827. Londra, The Theatre Museum. Ad una delle rappresentazioni assistette Berlioz, che s'incapricciò della Smithson (l'avrebbe sposata nel 1833). Il grande inglese ispirò diverse composizioni berlioziane: la «sinfonia drammatica» *Roméo et Juliette*, per soli, coro e orchestra, l'opera *Béatrice et Bénédict* (da *Much Ado about Nothing*), la ballata *La mort d'Ophélie*, la *Fantasia sulla Tempesta di Shakespeare*, la *Marcia funebre per l'ultima scena di Amleto*, la *Grande Overture Re Lear*.

profilo di Paul Landormy,¹⁸ il breve resoconto di René Brancour¹⁹ e, ultimo in ordine di pubblicazione, lo studio di James Harding.²⁰

¹⁸ PAUL LANDORMY, *Gounod*, Paris, Gallimard, 1942.

¹⁹ RENÉ BRANCOUR, *Gounod*, «Revue de Musicologie», 48, 1946, pp. 361-379.

²⁰ JAMES HARDING, *Gounod*, London, Allen and Ulwin, 1973.

Molto ricca è invece la messe di articoli e studi che analizzano le peculiarità dello stile di Gounod nell'arco di un secolo dalla sua nascita, che offrono interessanti spunti di riflessione sul suo credo artistico. Mentre lo studio di Jean-Jacques Debillemont,²¹ scritto prima che il musicista componesse i suoi capolavori teatrali, si sofferma sulla produzione giovanile del compositore, l'articolo di Louis Ehlert²² pone a confronto due personalità musicali così antitetiche come Gounod e Wagner. Degni di nota sono inoltre il contributo di Alfred Heinrich Ehrlich,²³ che descrive per sommi capi la produzione complessiva del musicista, e il ritratto riservatogli dal grande critico musicale viennese Eduard Hanslick,²⁴ prestigiosa firma della rivista «Neue Presse». In lingua francese citiamo lo studio del critico Camille Bellaigue,²⁵ i numerosi articoli scritti da Arthur Pougin, che dedica molta attenzione al materiale letterario lasciatici da Gounod (in primo luogo recensioni, critiche musicali e lettere),²⁶ e il saggio celebrativo di Julien Tiersot, pubblicato nel centesimo anniversario dalla nascita del compositore.²⁷

Una buona parte della bibliografia dedicata a Gounod è occupata dalle testimonianze e dai ricordi postumi tributatigli dai numerosi colleghi francesi delle generazioni successive, legati al musicista da vincoli di sincera amicizia e di rispetto. Nel 1894 furono pubblicati due discorsi pubblici di commemorazione pronunciati da Henri Delaborde e Théodore Dubois all'Institut de France nel primo anniversario della morte.²⁸ Al primo decennio del Novecento appartengono le memorie raccolte da Camille Saint-Saëns,²⁹ grande estimatore della musica sacra di Gounod, dai fratelli Paul e Lucien Hillemacher³⁰ e da Claude Debussy, autore di un ritratto scherzoso del compositore.³¹ In epoca più recente invece sono state date alle stampe le testimonianze di Gustave Samazeuilh,³² di Paul Dukas³³ e dell'allievo Henri Busser, autore anche di una completa biografia del musicista.³⁴

Fra la vasta produzione lirica del compositore la critica più recente si è concentrata quasi esclusivamente sul suo principale trionfo, *Faust*, l'opera che ha reso universale la fama di Gounod, de-

²¹ JEAN-JACQUES DEBILLEMONT, *Charles Gounod. Étude*, «Nouvelle Revue de Paris», II, 1864, pp. 559-568.

²² LOUIS EHLERT, *Gounod contra Wagner*, in ID., *Aus der Tonwelt. Essays*, Berlin, B. Behr's Buchhandlung, 1877, pp. 145-153.

²³ ALFRED HEINRICH EHRLICH, *Charles Gounod*, in ID., *Aus allen Tonarten. Studien über Musik*, Berlin, Braehvogel & Ranft, 1888, pp. 144-174.

²⁴ EDUARD HANSLICK, *Charles Gounod*, in ID., *Fünf Jahre Musik (1891-1895)*, Berlin, Allgemeiner Verein für Deutschen Literatur, 1896, pp. 361-371.

²⁵ CAMILLE BELLAIGUE, *Gounod*, Paris, Félix Alcan, 1910 («Les maîtres de la musique»).

²⁶ ARTHUR POUGIN, *Charles Gounod*, «Le Ménestrel», 59, 1893, pp. 337-340; ID., *Gounod écrivain. I. Gounod littéraire*, «Revue de Musicologie», XVII, 1910, pp. 590-627; II. *Gounod critique et polémiste*, I, XVIII, 1911, p. 747; III. *Gounod épistolaire*, I, XIX, 1912, pp. 239-285, 637-695; XX, 1913, pp. 453-486.

²⁷ JULIEN TIERSOT, *Charles Gounod. A centennial Tribute*, «Musical Quarterly», IV, 3, 1918, pp. 409-439.

²⁸ HENRI DELABORDE, *Notice sur la vie et les oeuvres de M. Charles Gounod* (discorso del 3 novembre 1894), THÉODORE DUBOIS, *Notice sur Charles Gounod* (discorso del 24 novembre 1894: Paris, Institut de France-Académie des Beaux Arts, 1894, per entrambi).

²⁹ CAMILLE SAINT-SAËNS, *Portraits et souvenirs*, Paris, Calmann-Lévy, 1900, pp. 47-135.

³⁰ PAUL e LUCIEN HILLEMACHER, *Charles Gounod*, Paris, Henri Laurens, 1905.

³¹ CLAUDE DEBUSSY, *A propos de Charles Gounod*, «Musica», 46, 1906; rist. in ID., *Monsieur Croche et autres écrits*, a cura di François Lesure, Paris, Gallimard, 1971, pp. 192-194; trad. it.: *Il signor Croche antidiletante*, a cura di Valerio Magrelli, Pordenone, Studio Tesi, 1986 (rist.: Milano, Adelphi, 2003).

³² GUSTAVE SAMAZEUILH, *Musiciens de mon temps. Chroniques et souvenirs*, Paris, Marcel Daubin, 1947.

³³ PAUL DUKAS, *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris, Société des éditions françaises et internationales, 1948, pp. 521-529.

³⁴ HENRI BUSSER, *Mon maître Charles Gounod*, in «Revue des deux mondes», XVII, 1955, pp. 36-42; ID., *Charles Gounod*, Lyon, Eise, 1961.



John Hayter (1800-1891), Fanny Kemble (1809-1893) in *Romeo and Juliet*. Litografia. Cambridge, Collezione H. R. Beard.

dicando poco spazio ai rimanenti titoli del suo catalogo. Se si esclude il fondamentale lavoro di Steven Huebner,³⁵ che analizza in dettaglio tutte le opere del musicista collocandole in un'ampia prospettiva storica e artistica, mancano studi comprensivi del suo lascito operistico. Per un preliminare approfondimento sulla storia del concetto e del genere *opéra-lyrique* citiamo l'imponente lavoro di Albert Soubies e Charles Malherbe,³⁶ il volume di Morton J. Achter³⁷ e l'articolo di Hans-Joachim Wagner,³⁸ mentre alla storia del Théâtre Lyrique, l'istituzione parigina fondata nel 1851 dove videro la luce *Faust* e *Roméo et Juliette*, sono dedicati gli studi di Albert Soubies³⁹ e di Thomas Joseph Walsh.⁴⁰ Chi volesse avere un'idea di insieme sulla produzione teatrale di Gounod può consultare l'agile compendio di Norman Demuth⁴¹ e la tesi di dottorato di Mark Manfred Rustman.⁴² Più specifici sono invece il volume di Richard Northcutt,⁴³ che circoscrive la sua attenzione alla ricezione in Inghilterra delle opere di Gounod, gli articoli del compositore Max d'Ollone⁴⁴ e di Martin Cooper⁴⁵, incentrati sui meriti musicali dei suoi *opéras-comiques*, e il saggio di Thérèse Marix-Spire,⁴⁶ una interessante descrizione dei rapporti intercorsi tra il musicista e la cantante Pauline Viardot, celebre mezzosoprano di origini spagnole e prima interprete del ruolo della protagonista in *Sapho* (1851). Su *Roméo et Juliette*, a dispetto del successo raccolto fin dalla sua creazione, non esistono studi specifici; l'unica monografia esistente è costituita dal numero dedicato all'opera dalla rivista «Avant-scène Opéra».⁴⁷

³⁵ STEVEN HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

³⁶ ALBERT SOUBIES e CHARLES MALHERBE, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde Salle Favart (1840-1887)*, 2 voll., Paris, Flammarion, 1892-1893. I riferimenti a Gounod sono contenuti nel secondo volume, che tratta il periodo 1860-1887.

³⁷ MORTON J. ACHTER, *Félicien David, Ambroise Thomas, and French Opéra Lyrique 1850-1870*, UMI, Ann Arbor, MI, 1981.

³⁸ HANS-JOACHIM WAGNER, *Lyrisches Drama und Drame lyrique: eine Skizze der literatur- und musikhistorischen Begriffsgeschichte*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLVIII, 1990, pp. 73-84; utile confrontare questi studi col volume di HERVÉ LACOMBE, *Les voies de l'opéra français au XIX^{ème} siècle*, Paris, Fayard, 1997.

³⁹ ALBERT SOUBIES, *Histoire du Théâtre-Lyrique (1851-1870)*, Paris, Fischbacher, 1899.

⁴⁰ THOMAS JOSEPH WALSH, *Second Empire Opera. The Théâtre-Lyrique (1851-1870)*, London, John Calder, 1981.

⁴¹ NORMAN DEMUTH, *Introduction to the Music of Gounod*, London, Dennis Dobson, 1950.

⁴² MARK MANFRED RUSTMAN, *Lyric Opera, a Study of the Contribution of Charles Gounod*, PhD, University of Kansas, 1986.

⁴³ RICHARD NORTHCUTT, *Gounod's Operas in London*, London, Press Printer, 1918.

⁴⁴ MAX D'OLLONE, *Gounod et l'opéra-comique*, «Revue musicale», 140, 1933, pp. 301-308.

⁴⁵ MARTIN COOPER, *Charles Gounod and His Influence on French Music*, «Music and Letters», XXI, 1940, pp. 50-59.

⁴⁶ THÉRÈSE MARIX-SPIRE, *Gounod and his First Interpreter, Pauline Viardot*, «Musical Quarterly», XXXI, 2, 1945, pp. 193-211; 3, pp. 299-317.

⁴⁷ *Charles Gounod, «Roméo et Juliette»*, «Avant-scène Opéra», n. 41, maggio-giugno 1982.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Gli amanti di Verona, da Parigi a Venezia

Two households, both alike in dignity
in fair Verona, where we lay our scene,
from ancient grudge break to new mutiny,
where civil blood makes civil hands unclean.
From forth the fatal loins of these two foes
a pair of star crossed lovers take their life [...]
SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*.¹

Già nel prologo di *Romeo and Juliet* emergono i caratteri da sempre considerati fondamentali per il successo di un'opera romantica: solo la tardiva diffusione europea, e italiana in particolare, della grande tradizione drammatica inglese fece ritardare l'approdo di un soggetto tanto tragico e altrettanto lirico alle scene del teatro musicale.

Il soggetto degli amanti di Verona è una storia di migrazioni complesse, nata com'è nel pieno della grande tradizione italiana, e solo successivamente sbarcata in Inghilterra (con la mediazione della cultura francese)² per ritornare poi, non senza fatica, sulle scene della penisola. La trama è stata ampiamente studiata, specie per giustificare le scelte del massimo drammaturgo inglese. Ma la vicenda degli amanti veronesi non prevede un biglietto di sola andata dall'Italia assoluta all'algida Albione: dopo le musiche di scena di Thomas Augustine Arne per una ripresa del *Romeo and Juliet* (1750) il dramma ritorna nel continente come opera lirica nel 1776 a Gotha, in Turingia (*Romeo und Julie* di Georg Benda), riappare come *opéra-comique* a Parigi nel 1793 (*Roméo et Juliette* di Daniel Steibelt), e finalmente torna in Italia con l'opera seria *Giulietta e Romeo* di Nicola Zingarelli alla Scala di Milano (1796).³ Tocca poi al principe dei librettisti, Felice Romani, celebrare il soggetto con un libretto intonato prima da Nicola Vaccaj (*Giulietta e Romeo*, 1825),

¹ WILLIAM SHAKESPEARE, *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, Prologue 1-6 (*The Complete Works*, a cura di Stanley Wells e Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1990³, p. 337); «Nella bella Verona, dove poniamo la nostra scena, per antica ruggine scoppia fra due famiglie di pari nobiltà una nuova rissa, nella quale il sangue civile macchia le mani dei cittadini. Dai fatali lombi di questi due nemici discende una coppia di amanti, nati sotto cattiva stella [...]», WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, (*Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1985¹², p. 291).

² Com'è noto Shakespeare non conosceva direttamente le versioni italiane originali della tragedia, dal *Novellino* di Masuccio Salernitano (1476), dove la vicenda si svolge ancora a Siena, alla *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti* di Luigi da Porto (1530 c.), e alle *Novelle* (l'undicesima della parte seconda) di Bandello (1554). Lo scrittore si documentò, probabilmente, leggendo PIERRE BOAISTUAU, *Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue françoise*, Paris, 1559 (ed. mod.: Paris, Champion, 1977), e per redigere *Romeo and Juliet* utilizzò *The Tragical History of Romeus and Juliet* di Arthur Brooke (1562).

³ Zingarelli fu preceduto dal ballo di Eusebio Luzzi per la musica di Luigi Marescalchi (Venezia, San Samuele, 1785).

poi da Vincenzo Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*, 11 marzo 1830, una delle grandi prime assolute del Teatro La Fenice). La fortuna di un titolo tanto intenso non è comunque destinata a spegnersi qui: tralasciando le numerose minuzie ottocentesche, prosegue nel Novecento con Riccardo Zandonai (*Romeo e Giulietta*, Roma, 1922) e arriva, per restare solo ai titoli fondamentali, fino a *West Side Story* di Bernstein (1957), dove i Capuleti e i Montecchi divengono i Jets e gli Sharks, bande rivali newyorchesi, il cui odio viene riscattato dall'amore fra Giulietta-Maria, dedicataria di uno dei *song* più celebri al mondo, e Romeo-Tony.

In un panorama così vasto mancava però alla Fenice, fino ad oggi, proprio il *Roméo et Juliette* di Charles Gounod (1867), compositore giunto peraltro proprio quell'anno sulle sue scene, ma con *Faust*. Ove si consideri il periodo di chiusura del teatro (1859-1866), si tratta di una ripresa assai sollecita della prima parigina del 1859. L'interesse della Fenice nei confronti dell'opera francese, anche se nei limiti voluti dalla tradizione italiana, è ben noto, per cui non deve stupire la considerazione di cui godrà il *Faust*, prontamente ripreso nel 1868, quindi nel 1870, poi nel 1877 e quindi numerosissime altre volte.

Dopo la lunga pausa che anticipa l'annessione del Veneto, la dirigenza della Fenice riapre con la stagione d'autunno del 1866, nella quale vuole subito dimostrare tutta la propria efficacia: oltre a riprendere la *Norma* belliniana, inaugura la stagione con *Un ballo in maschera*, testimonianza da un lato dell'amore di Venezia per Verdi, dall'altro del desiderio di rifarsi in fretta del digiuno operistico patito. Antonio Buzzolla, maestro della cappella ex ducale ed oramai anche ex imperiale di San Marco, ha il compito di incensare i Savoia con la cantata *Venezia liberata al suo re*. Contemporaneamente alla realizzazione della stagione autunnale, la Nobile Società provvede però a predisporre la ben più significativa ed impegnativa stagione di carnevale-quaresima:

Intanto in via primordiale [l'impresario] interpella la Presidenza se proponendo i coniugi Tiberini, il baritono Beneventano, il contralto Laura Caracciolo, ed il basso profondo Paolo Polilenzi [...] sarebbero approvati. Inoltre l'Impresario dichiarando di avere in vista, ed in qualche probabilità di poter proporre le seguenti Opere, domanda se sarebbero approvate segnatamente per l'apertura della stagione *Faust*, *La forza del Destino*, *I puritani*, *La contessa d'Amalfi*, *L'assedio di Corinto*, e *L'ebrea* aggiungendo che ove si desse il *Faust* o *L'ebrea*, dovrebb'essere l'Impresa esonerata dall'obbligo del Balletto. La Presidenza risponde che [...] per la sera di Santo Stefano conviene scegliere un'Opera di sicuro effetto per quanto è possibile.⁴

La presidenza della Fenice approva prontamente la proposta dell'impresa di Luciano Marzi, contestualmente confermando anche il proprio interesse per *I puritani*, per *Faust* e per *L'ebrea*, mentre viene scartata *La contessa d'Amalfi*. Il ballo su cui converge l'interesse delle parti è *Flick Flock*, restano però ancora da definire il ballo principale della stagione, il baritono e il personale secondario. Con un telegramma il presidente anziano agli spettacoli Giovanni Battista Tornielli concorda anche con la proposta di esonerare l'impresa dall'allestimento di un ulteriore balletto a fronte delle tre opere suddette.⁵

Sono questi però anche gli anni in cui è venuto meno il lungo sodalizio tra la Fenice e Francesco Maria Piave, che ha abbandonato la laguna nel 1859 per ricoprire, questa volta alla Scala, quell'incarico di direttore degli spettacoli che con tanto successo aveva sostenuto nella città lagunare dal 1842. Un sodalizio così lungo non poteva interrompersi però brutalmente, e sarà proprio

⁴ Verbale 16 ottobre 1866; tutti i documenti citati si trovano nella Busta spettacoli n. 49, presso l'Archivio Storico del Teatro La Fenice.

⁵ Telegramma di Giovanni Battista Tornielli a Luciano Marzi, del 31 ottobre 1886.

GIULIETTA,

E

ROMEO

TRAGEDIA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL NOBILISSIMO TEATRO

LA FENICE

L' AUTUNNO

Dell' Anno 1796.

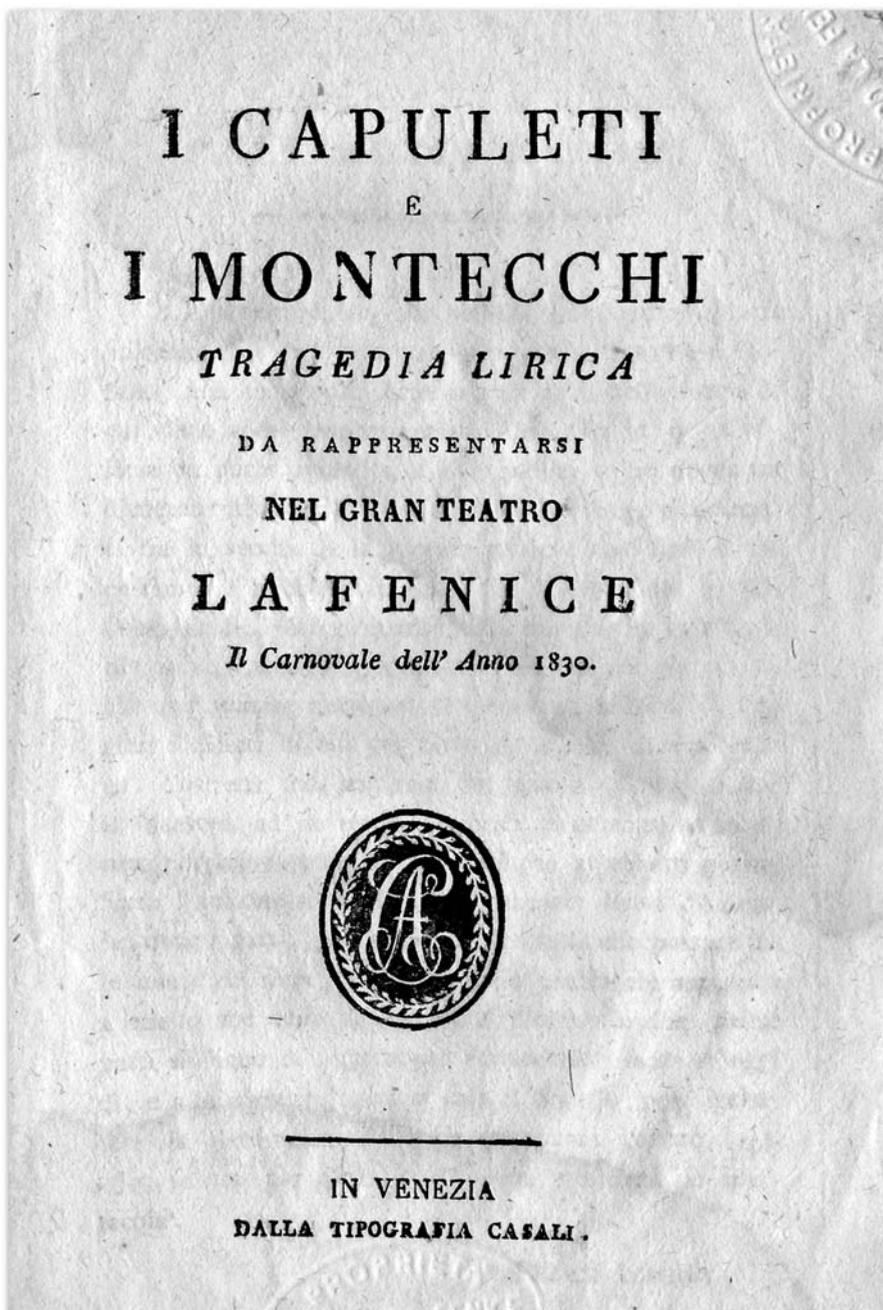


IN VENEZIA,

NELLA STAMPERIA VALVASENSE

COLLE DEBITE PERMISSIONI.

Frontespizio del libretto per la prima fenicea (25 novembre 1796) di *Giulietta e Romeo* di Zingarelli (libretto di Giuseppe Foppa). La rappresentazione veneziana ebbe luogo lo stesso anno (30 gennaio) della prima assoluta scaligera e con la medesima coppia di celebri interpreti: Giuseppa Grassini (Giulietta; 1773-1850) e il castrato Girolamo Crescentini (Romeo; 1762-1846). Grassini e Crescentini parteciparono entrambi (rispettivamente, Orazia e Curiazio) alla prima rappresentazione degli *Orazi e Curiazi* di Cimarosa (1796). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Frontespizio del libretto per la prima assoluta dei *Capuleti e Montecchi* di Bellini al Teatro La Fenice di Venezia. Cantavano: Gaetano Antoldi (Capellio), Rosalbina Allan Carradori (Giulietta), Giuditta Grisi (Romeo), Lorenzo Bonfigli (Tebaldo), Rainieri Pocchini Cavalieri (Lorenzo). Archivio storico del Teatro La Fenice. Il libretto (di Felice Romani) è la rielaborazione di un testo precedente scritto per Vaccaj.

l'uomo di spettacolo a prestare la propria assistenza alla Fenice in attesa che questa riesca a dotarsi di un valido sostituto.⁶

L'insieme della compagnia sembrerebbe a prima vista abbastanza equilibrato e non privo di alcune individualità di rilievo; naturalmente non tutti sono destinati a soddisfare le esigenze del concertatore e direttore d'orchestra Emanuele Muzio, noto come l'unico allievo di Giuseppe Verdi. La prima grana a questo proposito scoppia proprio in seguito ad una lettera che Muzio invia alla presidenza, dove la preoccupazione si palesa persino nel cognome e nome dell'artista contestata:

La Sig.ra Stecchi Elvira seconda donna comprimaria alla quale fu affidata la parte di Enrichetta nei *Puritani*, ha voce stonata e sgradevole ed è tutt'altro che leggitrice di musica. Dovendosi dare la *Matilde di Shabran* e *Fausto* nelle quali opere la parte di Contessa nella prima e quella di Marta nella seconda sono importantissime trovo necessario di chiamare l'attenzione della Nobile Presidenza sulla necessità di rimpiazzare prontamente la sudetta Sig.ra Stecchi.⁷

La stagione sembra nascere all'insegna dell'incertezza. Se infatti la Prefettura informa dell'approvazione del libretto da parte della censura con insolito anticipo,⁸ un altro problema si manifesta con la malattia del tanto corteggiato Poli Lenzi,⁹ e la situazione si complica ulteriormente quando anche Angela Tiberini manifesta problemi analoghi che si riveleranno per fortuna di ben più lieve entità. La soluzione, per la verità abbastanza naturale, viene vista nel prolungare i tempi di rappresentazione, che non a caso si protrarranno fino a coprire tutta la prima decade di aprile. Nonostante le difficoltà, la situazione sembra comunque mettersi per il meglio, con un panorama di proposte che vede in primo piano il graditissimo ballo *La Devadacy*, reduce dal trionfo scaligero e riprodotto da Marzagora, e il *Don Diego de Mendoza* di Giovanni Pacini, degno di nota perché ultimo sforzo librettistico di Francesco Maria Piave per un teatro tanto amato (morirà il 5 marzo 1867). La Fenice sembra tornata ai fasti della repubblica o al periodo d'oro degli impresari Lasina e Lanari, anche perché le mutate condizioni politiche permettono di tributare i dovuti onori non più a Francesco Giuseppe bensì ai nuovi reali Vittorio Emanuele e Umberto di Savoia, e la stessa scelta di celebrarli il 7 marzo induce la Giunta Municipale a rinviare la prima del *Faust*.¹⁰ Le tante parole spese per i Savoia non si trovano invece nello scarno comunicato che annuncia la presenza in teatro di un personaggio dal fascino ben maggiore. La sera del 28 febbraio il teatro in festa accoglie il generale Giuseppe Garibaldi, oramai pronto a tentare nuovamente l'annessione di Roma al Regno d'Italia.¹¹

⁶ «Non essendo riuscita la Presidenza a trovare in Venezia una persona fornita delle qualità necessarie per sostenere il carico di Poeta Melodrammatico, [...] per le due prime Opere della Stagione di Carnevale e Quadregesima 1866-67 [*I puritani* e *Faust*] verranno somministrate le ordinazioni d'obbligo [...] dal Poeta Piave», verbale 17 novembre 1866.

⁷ Lettera di Emanuele Muzio alla Direzione della Fenice, 12 dicembre 1866.

⁸ «Regno d'Italia. R. Questura della città e circondario di Venezia: si autorizza la rappresentazione di *Faust*», certificato del 16 gennaio 1867.

⁹ Certificato medico dei dottori Oriani, Biaggi e Gallina del 9 febbraio 1867, che attesta il mal di gola di Poli Lenzi.

¹⁰ Lettera del sindaco Giovanni Battista Giustinian alla Presidenza della Fenice, 7 marzo 1867.

¹¹ Appunto di Giovanni Battista Tornielli «Intervenendo questa sera al Teatro la Fenice il Generale Garibaldi la Presidenza si fa un dovere di prevenire codesta R. Questura», 28 febbraio 1867.



Avviso col quale il Teatro La Fenice di Venezia annuncia la presenza di Garibaldi in teatro (si dava *Matilde di Saba* di Rossini) nella stagione che avrebbe visto poco dopo (il 13 marzo) la prima fenicea di *Faust*.

Charles Gounod al Teatro La Fenice

Faust, *opéra* in cinque atti di Jules Barbier, musica di Charles Gounod; ordine dei personaggi: 1. Le Docteur Faust 2. Méphistophélès 3. Valentin 4. Wagner 5. Marguerite 6. Siebel 7. Marthe. Nelle locandine e libretti il genere viene definito di volta in volta come «dramma lirico», ma anche come «opera-ballo» e «opera»; l'unica edizione in lingua originale è l'ultima (1993), altrimenti l'opera viene data in italiano, nella versione di Achille De Lauzières.

1866-1867 – *Stagione di carnevale e quaresima*

Faust – 13 marzo 1867 (11 recite).

1. Mario Tiberini 2. Giuseppe Federico Beneventano 3. Giuseppe Dominici 4. Augusto Pelletti 5. Angela Tiberini 6. Laura Caracciolo 7. Elvira Stecchi – M° conc.: Emanuele Muzio; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Domenico Ascoli.

1868 – *Stagione di primavera*

Faust – 23 maggio 1868 (5 recite).

1. Pietro Bignardi 2. Ormondo Maini 3. Francesco Bachi Perego 4. Antonio Galletti 5. Angelica Moro 6. Giuseppina Lemaire 7. Giuseppina Comastri – M° conc.: Clemente Castagnari; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Giuseppe Bertoja.



Natalie Wood e Richard Beymer, Maria e Tony (ovvero Giulietta e Romeo) nella Balcony Scene da *West Side Story*, film di Robert Wise (1961) con la coreografia di Jerome Robbins, tratto dal *musical*-opera omonimo di Leonard Bernstein (1957), su idea originale dello stesso Robbins. Il film vinse dieci premi Oscar, l'opera di Bernstein è forse l'ultimo capolavoro autentico del teatro musicale tratto da *Romeo and Juliet* di Shakespeare.

1869-1870 – Stagione di carnevale e quaresima

Faust – 22 gennaio 1870 (22 recite).

1. Camillo Guidotti 2. Marcello Junca (Annibale Biacchi) 3. Giuseppe Mendioroz 4. Nicola Adoni 5. Maria Palmieri (Emilia Leonardi) 6. Giuseppina Tati 7. Virginia Canè – M° conc.: Clemente Castagnari; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Giuseppe Bertoja.

1877 – Recite straordinarie

Faust – 8 dicembre 1877 (2 recite).

1. Ernesto Nicolini 2. Ormondo Maini 3. Leone Giraldoni 4. Angelo De Giuli 5. Adelina Patti 6. Maria De Gourieff 7. Fernanda Cappelli – M° conc.: Enrico Bernardi; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Cesare Recanatini, Lorenzo Guidicelli; cost.: Davide Ascoli.

1879-1880 – Stagione di carnevale e quaresima

Faust – 17 gennaio 1880 (14 recite).

1. Carlo Vicentelli 2. Alessandro Silvestri 3. Giovanni Vaselli 4. Angelo De Giuli 5. Giuseppina De Giuli Borsi Villani 6. Luisa Marziali 7. Adele Fiorio – M° conc.: Marino Mancinelli; m° coro: Lorenzo Poli; dir. sc.: Giuseppe Cecchetti; scen.: Cesare Recanatini.



L'ultima ripresa di *Faust* al Teatro La Fenice di Venezia, 1993; regia di Fabio Sparvoli, scene di Giorgio Ricchelli, costumi di Giusi Giustino, coreografie di Orazio Messina. In scena: Chris Merritt (Faust), Samuel Ramey (Mefistofele). Foto Graziano Arici e Mark Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

1889-1890 – Stagione di carnevale e quaresima

Faust – 11 marzo 1890 (9 recite).

1. Francesco Signorini 2. Francesco Vecchioni 3. Arturo Pessina 4. Pietro Biancardi 5. Isabella Meyer (Ersilia Ancarani) 6. Amalia Belloni 7. Maria Tarsi – M° conc.: Emilio Usiglio; m° coro: Raffaele Carcano; dir. sc.: Giuseppe Cecchetti; scen.: Cesare Recanatini.

1920 – Stagione di primavera

Faust – 3 aprile 1920 (6 recite).*

1. Giulio Rotondi 2. Angelo Masini Pieralli 3. Giuseppe Noto 4. Maria Zamboni 5. Elena Loris 7. Elvira Lucca 8-9. 1 ball.: Dolores Galli e Erminia Vignati – M° conc.: Baldi Zenoni; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. sc.: Cellini.

* Ballo a. III: «La notte di Valpurgis».

1945-1946 – Stagione lirica invernale

Faust – 26 gennaio 1946 (6 recite).

1. Antonio Salvarezza 2. Italo Tajo 3. Giuseppe Valdengo 4. Giuseppe Testa 5. Elena Rizzieri 6.

Anna Maria Canali 7. Giuseppina Sani – M° conc.: Franco Ghione; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; cor.: Rosa Piovella Ansaldo.

1949-1950 – *Stagione lirica di carnevale*

Faust – 4 febbraio 1950 (3 recite).

1. Gianni Poggi 2. Boris Christoff 3. Enzo Mascherini 4. Cesare Rossi 5. Elena Rizzieri 6. Luisa Ribacchi 7. Maria Amadini 8-9. I ball.: Fiorella Varalli, Alberto Testa – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; cor.: Rosa Piovella Ansaldo.

1964-1965 – *Stagione lirica di primavera*

Le médecin malgré lui, opéra-comique in tre atti di Jules Barbier e Michel Carré (dialoghi parlati dalla *comédie* di Molière), musica di Charles Gounod – 30 maggio 1965 (3 recite).

1. Geronte: René Terrasson 2. Lucinda: Huguette Hennetier 3. Leandro: Jean Aubert 4. Sganarello: Jean-Cristophe Benoît 5. Martina: Suzanne Lafaye 6. Roberto: Alain Robert 7. Valerio: Michel Trempont 8. Luca: Jean Mollien 9. Giacomina: Marcelle Croisier – M° conc.: Robert Martignoni; reg.: Marcelle Tassencourt; scen. e cost.: Jacques Marillier; cor.: Jean-Pierre Martino; Les Baladins Lyriques de Paris.

1965-1966 – *Stagione lirica invernale*

Faust – 10 febbraio 1966 (3 recite).

1. Luciano Saldari 2. Ruggero Raimondi 3. Domenico Trimarchi 4. Giorgio Santi 5. Adriana Maliponte 6. Seta Palouljian 7. Annalia Bazzani – M° conc.: Carlo Franci; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Piero Faggioni; bozz. e fig.: R. Barth; cor.: David Adams, Jack Carter; Corpo di ballo del London Festival Ballet.

1993 – *Stagione di lirica e balletto*

Faust – 26 gennaio 1993 (6 recite).

1. Chris Merritt 2. Samuel Ramey 3. Luciana Serra 4. Jean-Luc Chaignaud 5. Riccardo Ferrari 6. Nicoletta Curiel 7. Laura Zannini – M° conc.: Emil Tabakov; m° coro: Vittorio Sicuri; reg.: Fabio Sparvoli; scen.: Giorgio Ricchelli; cost.: Giusi Giustino; cor. Orazio Messina; Corpo di ballo del Teatro S. Carlo di Napoli.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Elisabetta Navarbi
Marina Dorigo ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Elisabetta Bottoni
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊
Ornella Migliozi ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ 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*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli
Roberto Pirrò ◊

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Gianni Pilon
responsabile trasporti

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Tecnica**

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Silvana Dabalà ◇ Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇ Marialuisa Mestriner ◇ Franca Negretto ◇ Alice Niccolai ◇ Gabriella Riedi ◇
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Vittorio Garbin Romeo Gava Paola Milani Dario Piovan		Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen Alessandro Diomede ◇ Domenico Migliaccio ◇ Luca Seno ◇ Michele Voltan ◇			
Michele Arzenton <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin				
Luciano Del Zotto				
Roberto Gallo				
Sergio Gaspari				
Michele Gasparini				
Giorgio Heinz				
Roberto Mazzon				
Carlo Melchiori				
Francesco Nascimben				
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>				
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				
Manuel Valerio ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Stefano Gibellato ◊ <i>maestro di sala</i>	Raffaele Centurioni ◊ <i>maestro di palcoscenico</i>	Pier Paolo Gastaldello ◊ <i>maestro rammentatore</i>
Joyce Fieldsend ◊ <i>altro maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo ◊ <i>maestro al ballo</i>	Gabriella Zen ◊ <i>maestro alle luci</i>

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

<i>Violini primi</i> Roberto Baraldi Δ Giulio Plotino Δ Nicholas Myall • Fulvio Furlanut • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Marcello Fiori Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Mariana Stefan Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar Margherita Busetto ◊ Esaù Josuè Iovane ◊	<i>Viole</i> Daniel Formentelli • Alfredo Zamarra • Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Maria Cristina Arlotti Elena Battistella Rony Creter Anna Mencarelli Stefano Pio Katalin Szabó Stefano Trevisan Valentina Giovannoli ◊	<i>Oboi</i> Rossana Calvi • Marco Gironi • Marco Schiavon • ◊ Angela Cavallo Valter De Franceschi	<i>Tromboni</i> Massimo La Rosa • Giuseppe Mendola • Maurizio Meneguz • ◊ Federico Garato
<i>Violini secondi</i> Alessandro Molin • Gianaldo Tatone • Samuel Angeletti Ciaramicoli Nicola Fregonese Chiaki Kanda ◊ Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Frascini Maddalena Main Luca Minardi Mania Ninova Elizaveta Rotari Aldo Telesca Johanna Verheijen <i>nnp</i> * Roberto Zampieron Cristiano Giuseppetti ◊	<i>Violoncelli</i> Emanuele Silvestri • Alessandro Zanardi • Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin	<i>Corno inglese</i> Renato Nason	<i>Tromboni bassi</i> Athos Castellan Claudio Magnanini
	<i>Contrabbassi</i> Matteo Liuzzi • Stefano Pratissoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan	<i>Clarinetti</i> Alessandro Fantini • Vincenzo Paci • Federico Ranzato Claudio Tassinari	<i>Tuba</i> Alessandro Ballarin
	<i>Ottavino</i> Franco Massaglia	<i>Clarinetto basso</i> Salvatore Passalacqua	<i>Timpani</i> Roberto Pasqualato • Dimitri Fiorin •
	<i>Flauti</i> Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua	<i>Fagotti</i> Roberto Giaccaglia • Marco Gianì • Roberto Fardin Massimo Nalesso	<i>Percussioni</i> Claudio Cavallini Attilio De Fanti Gottardo Paganin
		<i>Controfagotti</i> Fabio Grandesso	<i>Pianoforte</i> Carlo Rebeschini •
		<i>Corni</i> Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga	<i>Arpa</i> Brunilde Bonelli • ◊
		<i>Trombe</i> Fabiano Maniero • Piergiuseppe Doldi • Mirko Bellucco Milko Raspanti Eleonora Zanella	<i>Organo</i> Joyce Fieldsend

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Carlo Mattiazzo ◇
Matteo Pavlica ◇
Dario Prola ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2009

Die tote Stadt

(La città morta)

musica di **Erich Wolfgang**

Korngold

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Paul Stefan Vinke

Marietta Solveig Kringelborn

Frank Stephan Genz

Brigitta Christa Mayer

Victorin Shi Yijie

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

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 la Fondazione Teatro

Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

19 / 22 / 24 / 25 / 27 / 28 febbraio

1 marzo 2009

Roméo et Juliette

musica di **Charles Gounod**

prima rappresentazione a Venezia

versione 1888

personaggi e interpreti principali

Roméo Eric Cutler / Philippe Do

Juliette Nino Machaidze / Diana Mian

Mercutio Markus Werba / Borja Quiza

maestro concertatore e direttore

Carlo Montanaro

regia **Damiano Michieletto**

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

coreografia Roberto Pizzuto

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Arena

di Verona e la Fondazione Teatro Lirico

Giuseppe Verdi di Trieste

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 29 / 30 aprile

2 / 3 maggio 2009

Maria Stuarda

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Elisabetta Sonia Ganassi / Maria Pia

Piscitelli

Maria Stuarda Fiorenza Cedolins /

Irina Lungu

Leicester José Bros / Dario Schmunck

maestro concertatore e direttore

Bruno Campanella

Walter Attanasi (26/4)

regia, scene e costumi

Denis Krief

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

Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, la

Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli e

la Fondazione Teatro Massimo di Palermo

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 / 30 maggio
2009

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione *Brescia 1904*

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Liping Zhang / Micaela Carosi

F. B. Pinkerton Massimiliano Pisapia / Luca Lombardo

Sharpless Gabriele Viviani / Simone Piazzola

maestro concertatore e direttore

Nicola Luisotti

regia **Daniele Abbado**

scene **Graziano Gregori**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento

Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli
e Teatri di Bari

Teatro La Fenice

25 / 28 giugno

1 / 4 / 7 luglio 2009

Götterdämmerung

(Il crepuscolo degli dei)

terza giornata della sagra scenica
Der Ring des Nibelungen

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Gunther Olaf Bär

Hagen Gidon Saks

Alberich Werner Van Mechelen

Brünnhilde Jayne Casselman

Gutrune Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di **Robert Carsen** e **Patrick Kinmonth**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

costumi, scene e parti della decorazione
realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt
Köln

Teatro La Fenice

6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 15 / 16 /
17 / 18 / 19 settembre 2009

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione *1854*

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi

Alfredo Germont Vittorio Grigolo /
Gianluca Terranova / Francisco Corujo

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov /
Giovanni Meoni / Vasily Ladiuk

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung (6, 8, 9, 10,
11, 12, 13)

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



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

29 / 30 settembre
1 / 2 / 3 ottobre 2009

Hamburg Ballett - John Neumeier

Tod in Venedig

(Morte a Venezia)

coreografia e regia

John Neumeier

musiche di Johann Sebastian Bach e
Richard Wagner

prima rappresentazione italiana

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Hamburg Ballett - John
Neumeier

scene Peter Schmidt

costumi John Neumeier e Peter
Schmidt

pianoforte Elizabeth Cooper

Teatro Malibran

9 / 11 / 14 / 16 / 18 ottobre 2009

Agrippina

musica di Georg Friedrich Händel*

personaggi e interpreti principali

Agrippina Ann Hallenberg

Nerone Florin Cezar Ouatu

Poppea Veronica Cangemi

Claudio Lorenzo Regazzo

Ottone Xavier Sabata

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

* in occasione del 250° anniversario della
morte di Georg Friedrich Händel

Teatro La Fenice

27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre 2009

Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

Il lago dei cigni

musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

coreografia

Konstantin Sergeev

(da Marius Petipa e Lev Ivanov)

interpreti

étoiles, primi ballerini, solisti e corpo
di ballo del Teatro Mikhailovskij di
San Pietroburgo

ripresa della coreografia Farukh
Ruzimatov

scene e costumi Vyacheslav Okunev

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore Karen Durgaryan

nuovo allestimento del
Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

Teatro La Fenice

11 / 13 / 16 / 18 / 20 dicembre 2009

Šárka

musica di Leoš Janáček

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Šárka Christina Dietzsch

Cavalleria rusticana

musica di Pietro Mascagni

personaggi e interpreti principali

Santuzza Anna Smirnova

Lola Anna Malavasi

Turiddu Walter Fraccaro

Alfio Angelo Veccia

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia Ermanno Olmi

scene Arnaldo Pomodoro

costumi Maurizio Millenotti

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2008-2009

Teatro La Fenice

20 novembre 2008 ore 20.00 turno S

22 novembre 2008 ore 20.00

La Fenice Day

23 novembre 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Riccardo Chailly

Johann Sebastian Bach

Oratorio di Natale BWV 248

soprano Sibylla Rubens

contralto Sara Mingardo

tenore Wolfram Lattke

Evangelista Martin Lattke

basso Konstantin Wolff

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Basilica di San Marco

18 dicembre 2008 ore 20.00 solo per invito

19 dicembre 2008 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Scimone

Johann Sebastian Bach

Sinfonie dalle Cantate BWV 29, BWV

18, BWV 52, BWV 156, BWV 42

Baldassare Galuppi

«Prata, colles, plantae, flores», mottetto

per soprano, archi e continuo

prima esecuzione in tempi moderni

soprano Mariella Devia

Johann Sebastian Bach

Sinfonie dalle Cantate BWV 169, BWV

31

Wolfgang Amadeus Mozart

«Exsultate, jubilate», mottetto per

soprano e orchestra KV 165

soprano Mariella Devia

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran

10 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

11 gennaio 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Mario Venzago

Giovanni Gabrieli / Claudio

Ambrosini

Canzon XIII - Canzon I - Sonata XIX

prima esecuzione a Venezia

Luigi Nono

A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi

infiniti possibili

Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

1 febbraio 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Justė Janulytė

Textile per orchestra

Antonín Dvořák

Concerto per violino e orchestra op. 53

violino Veronika Eberle

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7 febbraio 2009 ore 20.00 turno S

8 febbraio 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

(ricostruzione di Deryck Cooke)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 marzo 2009 ore 20.00 turno S

7 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

8 marzo 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Gerd Albrecht

Hans Werner Henze

Das Vokaltuch der Kammersängerin

Rosa Silber (Il tessuto vocale del

soprano Rosa Silber)

prima esecuzione a Venezia

Appassionatamente plus

prima esecuzione italiana

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 marzo 2009 ore 20.00 turno S

15 marzo 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Bruno Bartoletti

Benjamin Britten

War Requiem (Requiem di guerra)

op. 66

soprano Kristin Lewis

tenore Marlin Miller

baritono Stephan Genz

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

direttore dell'orchestra da camera

Marco Paladin

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2008-2009

Teatro La Fenice

20 marzo 2009 ore 20.00 turno S
21 marzo 2009 ore 20.00 f.a.
22 marzo 2009 ore 17.00 turno U
direttore

Christian Arming

Leoš Janáček

Taras Bulba, rapsodia per orchestra
Suite dall'opera *Da una casa di morti*

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in re maggiore Hob. I: 70

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759
Incompiuta

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

28 marzo 2009 ore 20.00 turno S
29 marzo 2009 ore 17.00 turno U
direttore

Juraj Valčuha

Richard Strauss

Till Eulenspiegels lustige Streiche (I tiri
burloni di Till Eulenspiegel)
poema sinfonico op. 28

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in do maggiore Hob. I: 60
Il distratto

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Richard Strauss

Suite o.Op. 145 dall'opera *Der
Rosenkavalier*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

4 aprile 2009 ore 20.00 turno S
5 aprile 2009 ore 17.00 f.a.
direttore

Michel Tabachnik

Claude Debussy

Prélude à l'après-midi d'un faune

Olivier Messiaen

Poèmes pour Mi per soprano e
orchestra
soprano Alda Caiello

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

10 aprile 2009 ore 20.00 turno S
11 aprile 2009 ore 20.00 turno U
direttore

Sir Andrew Davis

Luciano Berio

Folk Songs per mezzosoprano e piccola
orchestra
mezzosoprano Lauren Curnow

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95 *Dal
nuovo mondo*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 luglio 2009 ore 20.00 turno S
5 luglio 2009 ore 20.00 f.a.
direttore

Ottavio Dantone

Georg Friedrich Händel

Concerto grosso in sol maggiore HWV
319

Johann Sebastian Bach

Concerto brandeburghese n. 5 in re
maggiore BWV 1050

Georg Friedrich Händel

Concerto per organo e orchestra in fa
maggiore HWV 292

Giovanni Ferrandini

Il pianto di Maria, cantata sacra per
mezzosoprano, archi e continuo
mezzosoprano Marina De Liso

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 luglio 2009 ore 20.00 turno S
direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*
soprano Annick Massis
contralto Iris Vermillion

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

7 novembre 2009 ore 20.00 turno S

Orchestre National de France

direttore

Sir Andrew Davis

Hector Berlioz

Waverley, ouverture op. 1

Les nuits d'été, sei melodie op. 7
mezzosoprano Sophie Koch

Harold en Italie, sinfonia per viola
concertante e orchestra op. 16

in collaborazione con
Palazzetto Bru Zane - Centre de musique
romantique française

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008

a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca

BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Vincenzina Ottomano, Davide Daolmi, Daniele Carnini

MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunov*, 6, 152 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Emanuele Bonomi

FRANCESCO CAVALLI, *La virtù de' strali d'Amore*, 7, 156 pp. ess. mus.: saggi di Ellen Rosand, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Maria Martino

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 8, 144 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Claudio Toscani, Giuliano Procacci, Guido Paduano, Marco Marica

ARNOLD SCHÖNBERG, *Von heute auf morgen*, – RUGGERO LEONCIVALLO, *Pagliacci*, 9, 166 pp. ess. mus.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Virgilio Bernardoni, Federico Fornoni

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009

a cura di Michele Girardi

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonhard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

La Fenice prima dell'Opera 2009 2

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

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

finito di stampare

nel mese di febbraio 2009 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)

€ 15,00



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	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su
Conto Corrente postale n. 75830679 o su
Conto Corrente IBAN
IT50Q0634502000100000007406
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,
intestati a Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio
Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan,
Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio,
Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

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
- Incontri con l'opera

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, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- 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.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro
Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice
Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

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



Intervallo.

La salute buona da mangiare.

Tutti i biscotti, frollini, wafer e cracker Galbusera sono senza ogm, senza grassi idrogenati, senza conservanti e senza coloranti. Un impegno per una sicurezza dedicata a tutti voi, e una linea di prodotti pensati per rispondere a ogni vostra esigenza: senza zucchero o senza sale, senza grassi o senza colesterolo, e anche senza glutine. Una strada sicura riservata ai vostri gusti.

