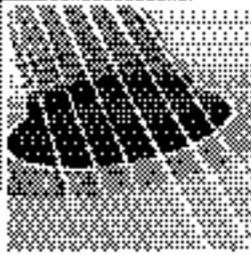
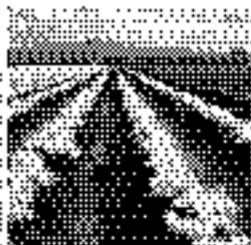
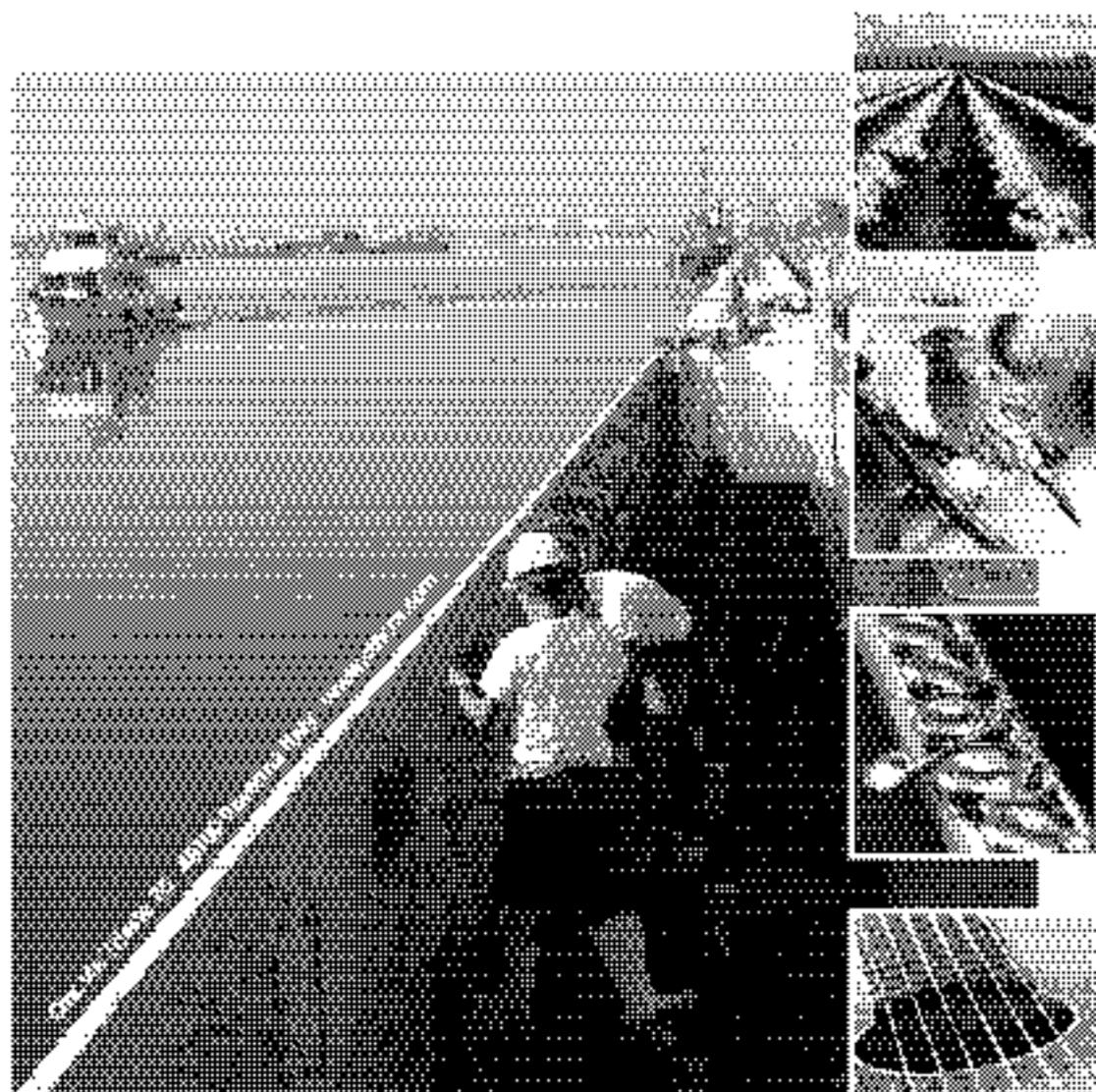


Bellini: Vincenzo



I Capuleti e i Montecchi

di Vincenzo Bellini



La natura come progetto Il progetto come musica

Costruire imparando dalla natura.
Questo è il grande progetto
da più di cent'anni di Cmc.

Questo è il progetto di uomini che
lavorano per altri uomini, per realizzare
un futuro in armonia con l'ambiente.





Comune di Ravenna



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Teatro Alighieri
Stagione d'opera e balletto
2005-2006

I CAPULETI E I MONTECCHI



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Consiglio di Amministrazione

Presidente

Vidmer Mercatali

Vicepresidente

Lanfranco Gualtieri

Consiglieri

Gianfranco Bessi
Giuseppe Capra
Antonio Carile
Alberto Cassani
Francesco Giangrandi
Natalino Gigante
Roberto Manzoni
Maurizio Marangolo
Pietro Martini
Pietro Minghetti
Antonio Panaino
Gian Paolo Pasini
Lorenzo Tarroni

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo



Stagione d'opera e balletto

Sovrintendente
Mario Salvagiani

Direttore artistico
Angelo Nicaastro

Direttore bilancio e personale
Responsabile Teatro Alighieri
Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

SPAZI TEATRALI

Responsabile Romano Brandolini
Servizi di sala Alfonso Cacciari

MARKETING E UFFICIO STAMPA

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Archivio fotografico Ivan Merlo
Sistemi informativi Stefano Bondi
Tecnico per l'editoria Antonella La Rosa
Coordinamento biglietteria Maurizio Martini
Biglietteria e promozione Bruna Berardi,
Federica Bozzo, Antonella Gambi, Fiorella Morelli

UFFICIO PRODUZIONE

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

SEGRETERIA E CONTRATTUALISTICA

Responsabile Lilia Lorenzi
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti, Paola
Notturmi
Segreteria Maria Giulia Saporetti, Michela Vitali

SERVIZI TECNICI

Responsabile Roberto Mazzavillani
Capo macchinisti Enrico Ricchi
Macchinisti Matteo Gambi, Massimo Lai,
Francesco Orefice, Marco Stabellini
Capo elettricisti Luca Ruiba
Elettricisti Christian Cantagalli, Uria Comandini,
Dario Gerbella
Portineria Giuseppe Benedetti, Marco De Matteis,
Maria Tisselli



TERME DI PUNTA MARINA

CONVENZIONATE COL SERVIZIO SANITARIO NAZIONALE
ACCREDITATE DALL'ASSESSORATO ALLA SANITA' DELLA REGIONE EMILIA ROMAGNA
STABILIMENTO TERMALE PRIMA CATEGORIA SUPER
ACQUA SALSO-BROMO-JODICA-CALCICA-MAGNESIACA

*Per il tuo benessere psico-fisico vieni alle Terme di Punta Marina,
le sole che ti possono offrire Acquagym termale.*

CORSI IN PISCINA TERMALE

Acquagym - Ginnastica di mantenimento - Ginnastica dolce

CORSI IN PALESTRA

Body sculpt - Step - Pilates - Sala pesi

Tutti i corsi sono guidati da istruttori internazionali ISEF e FIF

È garantita la presenza costante di un medico

• CURE TERMALI: *aprile/novembre*

cure inalatorie, sordità rinogena, balneoterapia, vasculopatie periferiche, cure ginecologiche

• FISIOTERAPIA E RIABILITAZIONE: *tutto l'anno*

prestazioni fisioterapiche strumentali, massoterapia, riabilitazione neuromotoria e ortopedica in piscina e palestra

• POLIAMBULATORIO: *tutto l'anno*

visite specialistiche, indagini strumentali e di laboratorio, test per le intolleranze alimentari

• CENTRO BENESSERE: *tutto l'anno*

hot stone massage, trattamenti anticellulite, trattamenti viso, fango termale viso/corpo, sauna e raggi infrarossi e cromoterapia, doccia solare e tanti altri trattamenti per il raggiungimento del benessere ed il relax.



TERME DI PUNTA MARINA s.r.l. - Viale C. Colombo, 161 - 48020 Punta Marina Terme (RA) I
Tel. 0039.0544.437222 (4 linee) - Fax 0039.0544.439131 - Numero Verde 800.469500
E-mail: info@termepuntamarina.com - Sito Internet: www.termepuntamarina.com



METTITI IN LUCE

esalta la tua bellezza con le profumerie Sabbioni



Arezzo

Via Lancia, 118 - tel. 0585.980951
Via IV Novembre 11 - tel. 0585.39498
Centro Commerciale La Libellula - tel. 0585.450211
Viale Adami, 22 - tel. 0585.638617
Centro Commerciale Pini - tel. 0585.770809
Centro Commerciale Galileo Galilei - tel. 0585.815237

Marina di Arezzo

Viale Sordani, 88 - tel. 0544.520640

Firenze

Via Rialto, 287 - tel. 0549.821898

Sugnanella

Centro Commerciale La Flora - tel. 0548.588811

Lopo

Centro Commerciale Il Gladio - tel. 0548.52077

Livorno

Via Zaffarini No. 11 - tel. 0547.25233

Forlì

Corso Saffi, 14 - tel. 0546.26167

Rimini

Centro Commerciale La Flora

PROFUMERIE
Sabbioni

bellezza specchio dell'anima



www.sabbioni.it



Cucina tipica di mare

Chiuso il Martedì

*Via Sinistra Canale Molinetto, 139/B
Punta Marina Terme - 48100 Ravenna
Tel. 0544.430248 - Fax 0544.435106*

www.molinetto.com • E-mail: molinetto@molinetto.com

CAFF
CORTE
CAVOUR



Ravenna • Via Cavour, 51 • Via S. Vitale, 22
Tel. 0544 30154 • Fax 0544 242641
www.caffecortecavour.com • cortecavour@libero.it

CAFFÈ
giòdannini

Fotofinanziamenti S.p.A.
Ravenna - Tel. 67736

Della **S. MARIA IN FORIS**

REVERENA
Via Poissini, 67
Tel. 0544 212163
Fax 0544 211898
www.mosaicohotels.com/italy/reverena
info@mosaicohotels.com

*Residenza d'epoca nel pieno centro storico di Reverena.
Con giardino interno, sala lettura, sala relax e grandi
stanze arredate in stile diverso è una delle strutture
più accoglienti e particolari in cui soggiornare.*



REVERENA - 0544 212163

MOSAICOHOTELS
Hotel & Residence Management
Info@mosaicohotels.it • www.mosaicohotels.it


HOTEL MOSAICO
4 4
Via Darsena, 2
tel. +39 0544 46044

**R.S.A. ROSA
& MARIANO**
4 4
Via della Cattedrale, 3
tel. +39 0544 62170

**RESIDENZE SUI
TERMINI DI
REVERENA**
Via della Libertà, 32
tel. +39 0544 46046

I CAPULETI E I MONTECCHI

tragedia lirica in due atti
di Felice Romani

PERSONAGGI

| | |
|---|---------------------|
| Capellio , principale fra i Capuleti, e padre di | <i>basso</i> |
| Giulietta , amante di | <i>soprano</i> |
| Romeo , capo dei Montecchi | <i>mezzosoprano</i> |
| Tebaldo , partigiano dei Capuleti, destinato sposo a Giulietta | <i>tenore</i> |
| Lorenzo , medico e familiare di Capellio | <i>basso</i> |

CORO E COMPARSE

Capuleti, Montecchi, damigelle, soldati, armigeri.

L'azione è in Verona; l'epoca: secolo XIII.

AVVERTIMENTO DELL'AUTORE

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

Felice Romani

Il libretto

I CAPULETI
E
I MONTECCHI

TRAGEDIA LIRICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO

LA FENICE

Il Coroale dell'Atto 1.^o



IN VENEZIA
DALLA TIPOGRAFIA CASALI.

Bellini Vincenzo



Natale Schiavoni, ritratto di Vincenzo Bellini. Catania, Museo belliniano.

PARTE PRIMA

Scena prima.

Galleria nel palazzo di Capellio.

A poco a poco si vanno radunando i partigiani di Capellio.

Coro

Aggiorna appena... ed eccoci
surti anzi l'alba e uniti.

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

Già cavalieri e militi
ingombran la città.

Alta cagion sollecito
così Capellio rende.

Forse improvviso turbine
sul capo ai Guelfi or pende:
forse i Montecchi insorgono
a nuova nimistà!

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

Scena seconda

Capellio, Tebaldo, Lorenzo e detti.

Tebaldo

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

Coro

Chi mai?

Tebaldo

Romeo.

Coro

Romeo!

Capellio

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

Coro

Pace! Signor!

Capellio

Giammai.

Lorenzo

Né udire il vuoi?

Utili forse e onesti
saranno i patti. A così lunghe gare
giova dar fine omai:
corse gonfio di sangue Adige assai.

Capellio

Fu vendicato. Il mio soltanto è inulto:
chi lo versò respira. – E mai fortuna
non l'offerse a' miei sguardi... Ignoto a tutti
poiché fanciul partia, vagò Romeo
di terra in terra, ed in Verona istessa
ardì più volte penetrare ignoto.

Tebaldo

Rinvenirlo io saprò: ne feci il voto.

È serbata a questo acciaio
del tuo sangue la vendetta:
l'ho giurato per Giulietta:
tutta Italia, il Ciel lo sa.
Tu d'un nodo a me sì caro
solo affretta il dolce istante;
ed il voto dell'amante

il consorte adempirà.

Capellio

Sì: m'abbraccia. A te d'Imene
fia l'altar sin d'oggi acceso.

Lorenzo

Ciel! sin d'oggi?

Capellio

E donde viene
lo stupor che t'ha compreso?

Lorenzo

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

Tebaldo

Come! A forza!

Capellio e Coro

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

Tebaldo

L'amo tanto, e m'è sì cara,
più del Sol che mi rischiarà;
è riposta, è viva in lei
ogni gioia del mio cor.

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

Capellio

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

Coro

Nostro duce e nostro scampo,
snuda il ferro ed esci in campo:

di Giulietta sia la mano
degnò premio al tuo valor.

Lorenzo

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

Capellio

Vanne, Lorenzo; e tu, che il puoi, disponi
Giulietta al rito: anzi che il sol tramonti
compiuto il voglio. Ella doman più lieta
fia che rallegrì le paterne mura.
(Lorenzo vuol parlare. Capellio lo accommiata severamente.)
Ubbidisci.
(Lorenzo parte.)

Tebaldo

Ah! signor...

Capellio

Ti rassicura.

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

Tebaldo

Di tanto bene
mi persuade amor, e il cor propenso
a creder vero quel che più desìa.
(Suono di tromba.)

Capellio

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

Tutti

Odio eterno ai Montecchi, ai Ghibellini.

Scena terza

Romeo con seguito di scudieri e detti.

Romeo

Lieto del dolce incarco a cui mi elegge de' Ghibellini il duce, io mi presento, nobili Guelfi, a voi. Lieto del pari possa udirmi ciascun, poiché verace favella io parlo d'amistade e pace.

Tebaldo

Chi fia che nei Montecchi possa affidarsi mai?

Capellio

Fu mille volte pace fermata, e mille volte infranta.

Romeo

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

Capellio

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

Coro

E il giuriam tutti.

Romeo

Ascolta.

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

Capellio

Riedi al campo, e di' allo stolto che altro figlio già trovai.

Romeo

Come? e qual?

Tebaldo

Io.

Romeo

Tu? (Che ascolto?).

Odi ancor...

Capellio

Dicesti assai.

Tebaldo

Qui ciascuno ad una voce guerra a voi gridando va...

Coro

Guerra a morte, guerra atroce!

Romeo

Ostinati, e tal sarà.
La tremenda ultrice spada a brandir Romeo si appresta: e qual folgore funesta, mille morti apporrerà.
Ma vi accusi al ciel irato tanto sangue invan versato; ma su voi ricada il pianto che alla patria costerà.

Tutti

Esci, audace. Un Dio soltanto giudicar fra noi saprà.

(Partono tutti.)

Scena quarta

Gabinetto negli appartamenti di Giulietta. Giulietta sola.

Giulietta

Eccomi in lieta vesta... Eccomi adorna... Come vittima all'ara. – Oh! almen potessi

qual vittima cader dell'ara al piede! –
O nuziali tede,
abborrite così, così fatali,
siate, ah! siate per me faci ferali!
Ardo... una vampa, un foco
tutta mi strugge.

(Si affaccia alla finestra, e ritorna.)

Un refrigerio ai venti
io chiedo invano. – Ove se' tu, Romeo?
In qual terra t'aggiri?
Dove, dove, inviarti i miei sospiri?

Oh! quante volte, oh! quante
ti chiedo al ciel piangendo!
Con quale ardor t'attendo,
e inganno il mio desir!

Raggio del tuo sembiante
parmi il brillar del giorno:
l'aura che spira intorno
mi sembra un tuo respir.

(Siede afflittissima.)

Scena quinta

Lorenzo, Giulietta, indi Romeo.

Lorenzo

Propizia è l'ora. A non sperato bene
si prepari quell'alma.
Giulietta!

Giulietta

Oh! mio Lorenzo!

(Si getta nelle sue braccia.)

Lorenzo

(Sostenendola.)

Or via, ti calma.

Giulietta

Sarò tranquilla in breve,
appien tranquilla. A poco a poco io manco.
Lentamente mi struggo... Ah! se un istante
rivedessi Romeo... Romeo potrà

la fuggente arrestare anima mia.

Lorenzo

Fa' cor, Giulietta... egli è in Verona...

Giulietta

Oh! Cielo!

né a me lo guidi?

Lorenzo

All'improvvisa gioia
reggerai tu?

Giulietta

Più che all'affanno.

Lorenzo

Or dunque
ti prepara a vederlo: io tel guidai
per quel segreto e a noi sol noto ingresso.
(Aprè un uscio segreto e ne esce Romeo.)

Romeo

Mia Giulietta!...

Giulietta

(Correndo a lui.)

Ah!... Romeo!...

Lorenzo

Parla somnesso.

(Lorenzo parte.)

Scena sesta

Romeo e Giulietta.

Giulietta

Io ti rivedo, oh gioia!
Sì, ti rivedo ancor.

Romeo

O mia Giulietta!
Qual ti ritrovo io mai?

Giulietta

Priva di speme,
egra, languente, il vedi,
e vicina alla tomba. – E tu qual riedi?

Romeo

Infelice del pari, e stanco alfine
di questa vita travagliata e oscura,
non consolata mai da un tuo sorriso:
vengo, a morir deciso,
o a rapirti per sempre a' tuoi nemici.
Meco fuggir déi tu.

Giulietta

Fuggir! Che dici?

Romeo

Sì, fuggire: a noi non resta
altro scampo in danno estremo.
Miglior patria avrem di questa,
ciel migliore ovunque andremo:
d'ogni ben che il cor desìa
a noi luogo amor terrà.

Giulietta

Ah! Romeo! Per me la terra
è ristretta in queste porte.
Qui mi annoda, qui mi serra
un poter d'amor più forte.
Solo, ah! solo all'alma mia
venir teco il ciel darà.

Romeo

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

Giulietta

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

A due.

Romeo

Ah! crudel, d'onor ragioni

quando a me tu sei rapita?
Questa legge che mi opponi
è smentita dal tuo cor.
Deh! t'arrendi a' preghi miei,
se ti cal della mia vita:
se fedele ancor mi sei,
non udir che il nostro amor.

Giulietta

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

(Odesi festiva musica da lontano.)

Romeo

Odi tu? L'altar funesto
già s'infiora, già t'attende.

Giulietta

Fuggi, ah! fuggi.

Romeo

Teco io resto.

Giulietta

Guai se il padre ti sorprende!

Romeo

Ei mi sveni, o di mia mano
cada spento innanzi a te.

Giulietta

(Supplichevole.)

Ah! Romeo!

Romeo

Mi preghi invano.

Giulietta

Ah! pietà... di te... di me.

A due

Romeo

Vieni, ah! vieni, e in me riposa:
sei mio bene, sei mia sposa;
questo istante che perdiamo
più per noi ritornerà.

In tua mano è la mia sorte,
la mia vita, la mia morte...

Ah! non m'ami come io t'amo...

Ah! non hai di me pietà.

Giulietta

Cedi, ah! cedi un sol momento
al mio duolo, al mio spavento;
siam perduti, estinti siamo,
se più cieco amor ti fa.

Deh! risparmia a questo core
maggior pena, orror maggiore...

Ah! se vivo è perché t'amo...

Ah! l'amor con me morrà.

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

PARTE SECONDA

Scena prima

Atrio interno del palazzo di Capellio. Di fronte scalinata, che conduce a gallerie praticabili. Grandi veroni sulle gallerie che mettono nelle sale del palazzo, illuminate per magnifica festa. È notte. Entrano da vari lati i cavalieri e le dame invitati alla festa.

Coro

Lieta notte, avventurosa,
a rei giorni ancor succede.
Taccion l'ire e l'armi han posa
dove accende Imen le tede:
dove un riso Amor discioglie
ivi è giubilo e piacer.

Festeggiam con danze e canti
questo illustre e fausto imene:
il gioir di pochi istanti
sia compenso a tante pene;
né ci segua in queste soglie
alcun torbido pensier.

Dove un riso Amor discioglie
ivi è giubilo e piacer.

(Salgono le scalinate, e si perdono nelle gallerie.)

Scena seconda

Romeo in abito di guelfo, e Lorenzo.

Lorenzo

Deh! per pietà t'arresta:
non t'innoltrar di più: – mal ti nasconde
questa de' Guelfi assisa.

Romeo

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

Lorenzo

Ahi lasso! è tolta,
forse ogni speme.

Romeo

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

Lorenzo

Cielo!

Romeo

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

Lorenzo

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

Romeo

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

Lorenzo

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

Romeo

Odi, e sostieni che consiglio io cambi.
*(Odesi di dentro gran tumulto; squillano le trombe, eccheggiano strida, e vedonsi dalle gallerie tutti i con-
vitati in iscompiglio correr di qua e di là.)*

Lorenzo

Qual tumulto!

Romeo

Oh gioia estrema!

Capuleti*(Di dentro.)*

I Montecchi!

Romeo

È salva.

Capuleti*(Sulle gallerie.)*

All'armi!

Lorenzo

Fuggi... va'...

Romeo

Tebaldo! Trema,

io già corro a vendicarmi.

Quella tromba è suon ferale,

suon di morte al mio rivale.

D'Imeneo le odiate tede

il suo sangue estinguerà.

Lorenzo

Taci, taci: d'ogni lato

gente accorre... ognuno è armato...

Oh! qual scena il cor prevede

di furore e crudeltà!

Capuleti

Ah! chi d'armi noi provvedel!

Chi soccorso, o ciel, ne dà!

*(Romeo si allontana velocemente, Lorenzo lo segue.)***Scena terza***Il luogo rimane sgombro; a poco a poco il tumulto si allontana. Giulietta sola dalla galleria.***Giulietta**

Tace il fragor... silenzio

regna fra queste porte...

Grazie ti rendo, o sorte:

libera sono ancor,

ma de' congiunti il sangue

per me versato or viene...

Forse trafitto, esangue,

giace l'amato bene...

Forse... Oh! qual gel!... qual foco

scorrer mi sento in cor!

Ah! per Romeo v'invoco,

Cielo, Destino, Amor.

Scena quarta*Romeo e Giulietta.***Romeo**

Giulietta!

Giulietta

Ahimè!... chi vedo?

Romeo

Il tuo Romeo... t'acheta.

Giulietta

Ahi lassa!... e ardisci?...

Romeo

Io riedo

a farti salva e lieta...

Seguimi.

Giulietta

Ahi! dove? ah! come?

Te perderesti e me.

Romeo

Io te lo chiedo in nome

della giurata fè.

Coro*(Di dentro.)*

Morte ai Montecchi!

Giulietta

Ah! lasciami;

gente ver' noi s'avvia.

Romeo

Io t'aprirò fra i barbari
con questo acciar la via.
(Per trascinarla seco.)

Scena quinta

Tebaldo e Capellio con armigeri da un lato, dall'altro Lorenzo.

Capellio

Ferma.

Tebaldo

Che miro? Il perfido,
nemico ambasciator!

Lorenzo

(Ciel! È perduto il misero.)

Romeo

Oh! rabbia!

Giulietta

Oh mio terror!

Capellio

Armato in queste soglie!

Tebaldo

Sotto mentite spoglie!
Quale novella insidia,
empio, tentavi ordir?
Soldati, olà...

Giulietta

(Erapponendosi.)

Fermate:
padre... signor... pietate...

Capellio

Scostati...

Tebaldo

E qual pensiero
prendi d'un menzognero?

Capellio

Giulietta?

Tebaldo

Non rispondi?

A due

Tu tremi?... ti confondi?

Tebaldo

(A Romeo.)

Fellon!... chi sei?

Romeo

Son tale...

Giulietta

Ah! no, non ti scoprir.

Romeo

Io sono a te rivale.

Lorenzo

(Incauto!)

Giulietta

(Oh rio martir!)

Tebaldo

Rivale! che intendo?

Giulietta

Lorenzo, m'aita.

Lorenzo

Oh! istante tremendo.

Romeo

Ahimè! l'ho tradita.

Capellio, Tebaldo, Lorenzo

Oh notte, raddensa
le tenebre in cielo,

ricopri d'un velo
il nostro rossor.
Le vene m'invade
un brivido, un gelo...
Sugli occhi mi cade
un velo d'orror.

Giulietta e Romeo

Soccorso, sostegno
accorda^{gli}_{le}, o cielo,
me sol^a_o fa segno
del loro furor.

(Odesi vicino strepito d'armi e di grida.)

Coro

Accorriam... Romeo!

Capellio e Tebaldo

Quai grida!

Romeo

I miei fidi!

Giulietta

Oh gioia!

Coro

(In iscena.)

È desso.

A salvarti un Dio ci guida:
vien, Romeo, tuoi fidi hai presso.

Capellio

Tu Romeo! né ti svenai?

Tebaldo

E mi sfuggi?... e tu vivrai?

Romeo

Sangue, o barbari, bramate,
ed il sangue scorrerà.

Romeo, Tebaldo, Capellio, Coro

Al furor che si ridesta,
alla strage che s'appresta,
come scossa da tremuoto
tutta Italia tremerà.

Giulietta, Lorenzo

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

*(Romeo vorrebbe accorrere a Giulietta e stringerla
fra le sue braccia, ma è diviso da lei.)*

Romeo e Giulietta

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

Tebaldo e Capellio, Coro

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

Lorenzo

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

PARTE TERZA

Hai tu coraggio?

Scena prima

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

Giulietta

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

Scena seconda

Lorenzo e detta.

Giulietta

Lorenzo! ebben?

Lorenzo

Salvo è Romeo.

Giulietta

Respiro.

Lorenzo

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

Giulietta

Che far? Favella.

Lorenzo

Giulietta

E il chiedi?

Lorenzo

Prendi: tal filtro è questo
e sì possente, che semiante a morte
sonno produce. A te creduta estinta
tomba fia data nei paterni avelli...

Giulietta

Oh! che di' tu? fra quelli
giace il fratello da Romeo trafitto...
Esso del mio delitto
sorgeria punitor...

Lorenzo

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

Giulietta

Oh Dio!

Morte io non temo, il sai,
sempre la chiesi a te...
Pur non provato mai
sorge un terrore in me,
che mi sgomenta.

Lorenzo

Fida, deh! fida in me:
sarai contenta.

Giulietta

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

Lorenzo

Di me diffidi tu?

Del tuo fedele?
(Si sente vicino calpestio.)
Prendi... gl'istanti volano...
il padre tuo s'avanza...

Giulietta

(Spaventata.)

Il padre! ah! porgi, e salvami.
(Lorenzo le consegna il sonnifero.)

Lorenzo

Salva già sei, costanza!

Giulietta

Morir dovessi ancora,
per te, Romeo, si mora!
Sol morte mi può togliere
al fero genitor.
(Beve rapidamente.)
Guidami altrove.

Scena terza

Capellio con seguito e detti.

Capellio

Arresta.

Lorenzo

(Piano a Giulietta.)
(Calmati.)

Capellio

Ancor sei desta?
Concedo al tuo riposo
breve momenti ancor.
Esci: e a seguir lo sposo
ti appresta al nuovo albor.
(Giulietta è nelle braccia di Lorenzo muta ed immobile.)

Coro

(A Capellio.)
Lassa!... d'affanni è piena...

Geme... si regge appena.
Più mite a lei favella;
l'uccide il tuo rigor...
(Capellio rinnova a Giulietta il cenno di uscire. Lorenzo la tragge seco. Ella si volge, e con somma passione si appressa al padre.)

Giulietta

Ah! non poss'io partire
priva del tuo perdono...
Presso alla tomba io sono,
dammi un amplesso almen.
Pace una volta all'ire,
pace ad un cor che muore...
Dorma ogni tuo furore
del mio sepolcro in sen.

Capellio

Lasciami...

Lorenzo

(Piano a Giulietta.)
Ah! vieni e simula.

Capellio

Alle tue stanze riedi.

Coro

(A Capellio.)
Ella è morente, il vedi.
Poni al tuo sdegno un fren.
(Giulietta parte sostenuta da Lorenzo.)

Scena quarta.

Capellio e seguito.

Capellio

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

(Partono.)

Scena quinta

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

Romeo

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

Scena sesta

Tebaldo e Romeo.

Tebaldo

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

Romeo

Non t'appressar. Funesto
il conoscermi fora.

Tebaldo

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

Romeo

Ebben mi guarda, e trema.

Tebaldo

Stolto! ad un sol mio grido
mille a punirti avrei.
Ma vittima tu sei
serbata a questo acciar.

Romeo

Vieni: io ti sprezzo e sfido
teco i seguaci tuoi:
tu bramerei fra noi
l'Alpi frapposte e il mar.

A due

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

Tebaldo

All'armi.

Romeo

All'armi.

(Per uscire: odesi musica lugubre ecc. Si fermano ambidue sorpresi.)

Tebaldo

Arresta.

Romeo

Qual mesto suon echeggia?

Voci lontane

Ahi sventurata!

Romeo

È questa
voce di duol.

Tebaldo

Si veggia.

Scena settima

Comparisce a poco a poco un corteggio funebre: lento lento difila lungo la galleria.

Romeo

Ciel di funèbri tede

pompa feral succede...

A due

Presentimento orribile!
Ho nelle vene un gel.

Coro

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

Romeo

Giulietta!

Tebaldo

Spental...

Romeo

Oh barbari!

A due

Mi scende agli occhi un vel.
(Rimangono immobili e muti alcuni momenti.)

Romeo pel primo si scuote, e gittando la spada, si precipita disperato innanzì a Tebaldo.)

A due.

Romeo

Ella è morta, o sciagurato,
per te morta di dolore.
Paga alfine è del tuo core
l'ostinata crudeltà.
Svena, ah! svena un disperato...
A' tuoi colpi il sen presento...
Sommo bene in tal momento
il morir per me sarà.

Tebaldo

Ah! di te più disperato,
più di te son io trafitto...
L'amor mio come un delitto
rinfacciando il cor mi va.
Vivi, ah vivi, o sventurato,
tu che almen non hai rimorso:
se i miei dì non tronchi il corso,
il dolor mi ucciderà.

(Si dividono e partono entrambi nella massima desolazione.)

PARTE QUARTA

Scena prima

Recinto ove sorgono le tombe dei Capuleti. Vicino agli spettatori avvi quella di Giulietta.

Il luogo è chiuso: a replicati colpi si spalanca una porta, e n'esce Romeo con seguito di Montecchi.

Coro

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

Romeo

(Scorgendo la sepoltura di Giulietta.)
Ecco la tomba...

ancor di fiori sparsa...
Molle di pianto ancor. Il mio ricevi
più doloroso e amaro: altro fra poco,
maggior del pianto, altro olocausto avrai.
(Prostrandosi sul sasso.)

Coro

Signor, ritratti; omai
eccede il tuo dolor.

Romeo

O del sepolcro
profonda oscurità, cedi un istante,
cedi al lume del giorno, e mi rivela
per poco la tua preda.
L'urna mi aprite voi... Ch'io la riveda!
(I Montecchi silenziosi sforzano il coperchio dell'urna e lo sollevano: vedesi Giulietta distesa nel sepolcro vestita di bianco. Romeo prorompe in un grido e corre a lei.)

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

Ti chiama il tuo Romeo.

Coro

Lasso! deliri.

Vieni: partiam: periglio
è l'indugiar di più.

Romeo

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

Coro

Lasciarti!...

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

Romeo

Partite: il voglio.

(Il Coro parte.)

Scena seconda

Romeo

(Solo.)
Tu sola, o mia Giulietta,
m'odi tu sola. – Ahi! vana speme!... È sorda
la fredda salma di mia voce al suono...
Deserto in terra, abbandonato io sono!

Deh! tu bell'anima,
che al cielo ascendi,
a me rivolgiti,
con te mi prendi;
così scordarmi,
così lasciarmi,
non puoi, bell'anima,
nel mio dolor.

O tu mia sola speme,
tosco fatal, non mai da me diviso,
vieni al mio labbro. Raccogliete voi
l'ultimo mio sospiro,

tombe de' miei nemici.
(Si avvelena, e getta a terra l'ampolla.)

Scena terza

Giulietta che si risveglia e Romeo.

Giulietta

(Dalla tomba.)

Ah!

Romeo

Qual sospiro!

Giulietta

Romeo!... Romeo!...

Romeo

La voce sua!... Mi chiama!...

Già m'invita al suo sen! Ciel! che vegg'io?...

(Giulietta sorge dalla tomba.)

Giulietta

Romeo!

Romeo

Giulietta! oh Dio!

Giulietta

Sei tu?

Romeo

Tu vivi?

Giulietta

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

Romeo

Oh! che di' tu?

Giulietta

L'ignori?

Non vedesti Lorenzo?

Romeo

Altro io non vidi...

Altro io non seppi... ahimè!... ch'eri qui

[morta,

e qui venni... Ah! infelice!

Giulietta

Ebben, che

importa?

Son teco alfin: ogni dolor cancella

un nostro amplesso... Andiam...

Romeo

Restarmi io deggio

eternamente qui...

Giulietta

Che dici mai?

Parla... parla... Ah! Romeo!

(Si accorge dell'ampolla. Romeo si asconde il capo fra le mani.)

Romeo

Tutto già sai.

Giulietta

Ah! crudel! che mai facesti!

Romeo

Morte io volli a te vicino!

Giulietta

Deh! che scampo alcun t'apprestil...

Romeo

Ferma, è vano...

Giulietta

Oh! rio destino!

Romeo

Cruda morte io chiudo in seno...

Giulietta

Ch'io con te l'incontri almeno...
Dammi un ferro...

Romeo

Ah! no, giammai.

Giulietta

Un veleno...

Romeo

Il consumai.

Vivi... vivi... e vien talora
sul mio sasso a lagrimar.

Giulietta

Ciel crudele! ah! pria ch'ei mora
i miei dì tu déi troncar.

Romeo

Giulietta! al seno stringimi:
io ti discerno appena.

Giulietta

Ed io ritorno a vivere
quando tu déi morir!

Romeo

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

A due

Più non ti veggo... ah! parlami...
Un solo accento ancor...
Rammenta il nostro amor...

Romeo

Giulietta! Io manco... addio!...

Giulietta

Oh! sfortunato! Attendimi...
Non mi lasciare ancor...

posati sul mio cor...
Ei muore... oh Dio!

(Romeo muore; Giulietta cade sovr'esso.)

Scena ultima

Rientrano precipitosamente i seguaci di Romeo, inseguiti da Capellio e da' suoi armigeri che compariscono da varie parti. Tutto il luogo è rischiarato da faci. Lorenzo accorre sbigottito e frettoloso.

Coro

Romeo! Romeo!

Capellio

S'inseguano.

Coro

Cielo!

(Spaventati allo spettacolo.)

Lorenzo

Estinti ambedue!...

Coro

Barbaro fato!

Lorenzo

(A Capellio.)

Mira.

Capellio

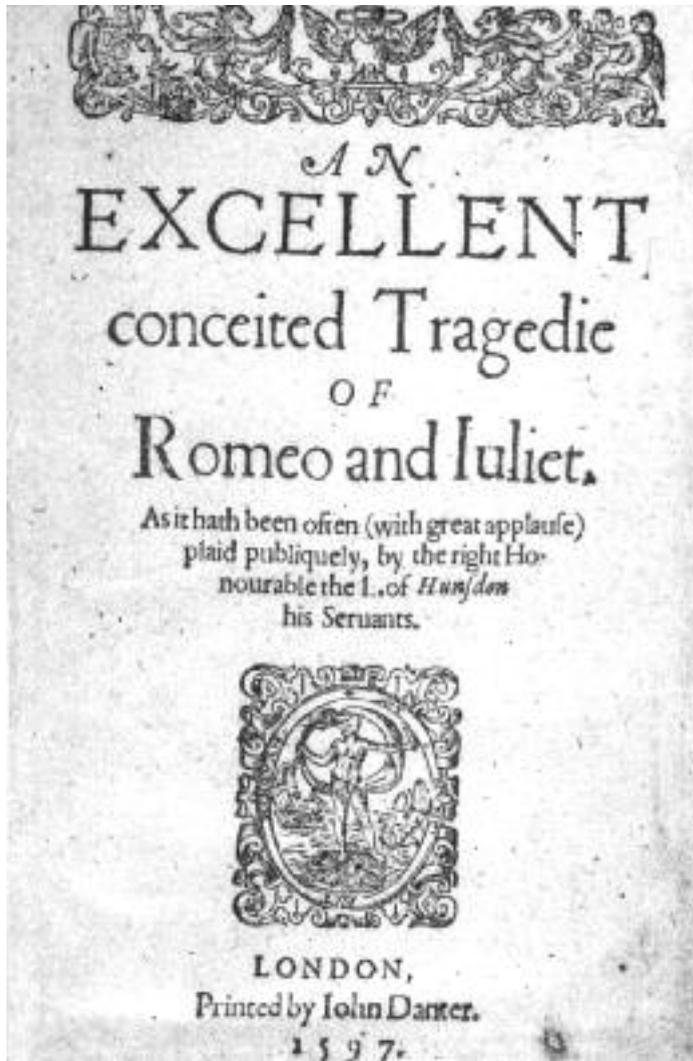
Uccisi! da chi?

Tutti

Da te, spietato!

(Capellio si getta sul corpo di Giulietta, Lorenzo su quello di Romeo.)

Il soggetto





*Pietro Rizzato, ritratto di Felice Romani, litografia. Milano, Museo Teatrale alla Scala.
Alle pagine seguenti, alcune immagini del presente allestimento dei Capuleti e i Montecchi.*

Parte prima

Verona, secolo XIII. Galleria nel palazzo di Capellio.

Si radunano i Guelfi partigiani di Capellio, preoccupati che i Ghibellini, sostenitori dei Montecchi, attacchino protetti dall'amicizia di Ezzelino da Romano. L'odiato Romeo, già uccisore del figlio di Capellio, guida i Montecchi, e osa chiedere pace e mandare ambasciatori ai Guelfi. Anche Tebaldo odia Romeo e vorrebbe sfidarlo per vendicare i Capuleti, ma il viso del giovane Montecchi, partito adolescente da Verona, è sconosciuto a tutti. Mentre Lorenzo, medico dei Capuleti e segreto amico di Romeo, consiglia di ricevere ed ascoltare l'ambasceria dei Montecchi, Capellio esorta i Guelfi a respingere la proposta di pace, giura di cercare ovunque e uccidere Romeo, e offre la figlia Giulietta in sposa a Tebaldo come pegno di amicizia e riconoscenza: le nozze si celebreranno la sera stessa. Lorenzo sconsiglia il matrimonio: Giulietta è malata e assai afflitta; solo contro la propria volontà potrebbe essere condotta all'altare. Tebaldo, pur amando Giulietta, rifiuta generosamente le nozze se dovessero costare una sola lacrima alla fanciulla, ma Capellio lo convince dell'affetto e della devozione di Giulietta per il vendicatore del fratello, ed esorta Lorenzo a recarsi dalla giovane per prepararla al rito.

Giunge l'ambasceria dei Montecchi, guidata da Romeo in incognito. Capellio sostiene che la proposta di pace, ultima tra molte infrante dai Montecchi, è da respingere; Romeo replica che sta ai Capuleti rispettarla, e si augura che Montecchi e Capuleti convivano in pace, e che Giulietta vada in sposa a Romeo. Capellio rifiuta sdegnoso le proposte di Romeo, e rivela al giovane che sarà Tebaldo a sposare Giulietta, mentre i Capuleti scatenano una guerra spietata contro gli odiati nemici. Sui Capuleti, conclude Romeo, ricadrà la maledizione per il sangue versato.

Stanza negli appartamenti di Giulietta.

Giulietta contempla mesta la propria veste nuziale, e pensa commossa a Romeo, di cui ha invocato tante volte il ritorno dall'esilio. Lorenzo la conforta, e annuncia che Romeo è tornato a Verona ed è a palazzo. Appare Romeo; i due innamorati si abbracciano con trasporto e Romeo, stanco della propria vita di esule e della lontananza da Giulietta, propone all'amata la fuga lontano da Verona. Giulietta rifiuta in nome del dovere e dell'obbedienza al padre, e mentre Romeo tenta inutilmente di convincere la giovane a seguirlo, il risuonare lontano della musica nuziale e le suppliche di Giulietta a non sfidare l'ira di Capellio persuadono Romeo a lasciare il palazzo dei Capuleti.

Parte seconda

Atrio interno nel palazzo di Capellio.

Cavalieri e dame festeggiano le imminenti nozze di Giulietta e Tebaldo. Romeo, travestito da guelfo, confida a Lorenzo che mille Ghibellini armati sono pronti a piombare sugli avversari e a interrompere la cerimonia nuziale. L'amico cerca inutilmente di dissuaderlo, per non essere complice della strage e traditore della famiglia che lo ospita. Si ode frattanto dalle altre stanze un gran tumulto e un cozzare di spade: i invitati fuggono, e Romeo corre a unirsi ai suoi, seguito da Lorenzo.

Mentre l'eco del tumulto si allontana appare Giulietta, sola, felice d'essere ancora libera



dal vincolo matrimoniale, ma preoccupata per la sorte di Romeo. Questi la raggiunge per condurla via, e mentre Giulietta è incerta se abbandonare la casa paterna, irrompono Tebaldo e Capellio assieme ai Guelfi in armi. In un concitato confronto, Tebaldo chiede ragione al presunto ambasciatore dei Montecchi del suo indegno comportamento; Romeo sta per svelare orgogliosamente la propria identità proclamandosi rivale di Tebaldo; Giulietta, disperata, implora l'amato di non scoprirsi; Lorenzo è terrorizzato. D'improvviso irrompono i Ghibellini armati in soccorso Romeo. Infuria la lotta; Romeo e Giulietta vengono separati.

Parte terza

Appartamenti nel palazzo di Capellio.

Giulietta, inquieta, chiede a Lorenzo notizie dello scontro: Romeo è salvo e attende soccorsi da Ezzelino, ma Giulietta è in grave pericolo, poiché sarà condotta al castello di Tebaldo e obbligata alle nozze. Dopo aver chiesto fiducia alla giovane, Lorenzo consegna a Giulietta un potente filtro che ne simulerà la morte: celebrati i funerali, Giulietta sarà sepolta nella tomba di famiglia, dove si ridesterà tra le braccia di Romeo. Benché angosciata, Giulietta beve il filtro. Sopraggiunge Capellio che, sordo alla richiesta di perdono della figlia, ingiunge a Giulietta di ritirarsi nelle proprie stanze per prepararsi alle nozze, e ordina al proprio séguito che si sorvegli Lorenzo, impedendogli di parlare con chiunque.

Lungo remoto presso il palazzo di Capellio.

Romeo si lamenta per l'assenza di Lorenzo, e s'imbatte in Tebaldo che lo riconosce e lo sfida. Mentre i due stanno per battersi, una lugubre musica risuona in lontananza, e compare un corteo funebre che sfila lungo la galleria: all'udire il nome di Giulietta levarsi dal corteo, Romeo e Tebaldo abbandonano le armi, entrambi sconvolti per la morte della fanciulla.

Parte quarta

Recinto ove sorgono le tombe dei Capuleti.

Sotto colpi insistenti, si spalanca una porta ed entra Romeo seguito dai propri armati. Il giovane fa aprire la tomba di Giulietta, e vaneggia in lacrime sul corpo dell'amata. Ordina quindi ai suoi di allontanarsi, e beve del veleno da un'ampolla che ha portato con sé. Nello stesso momento Giulietta si desta, pronunciando il nome di Romeo: vede il giovane ai piedi del sepolcro, e pensa che le sia accanto perché avvertito, secondo gli accordi, da Lorenzo. Quando i due giovani apprendono l'orrenda verità, si stringono in un abbraccio disperato: Romeo muore, e Giulietta cade esanime sul suo corpo.

Rientrano precipitosamente i seguaci di Romeo, inseguiti dai Capuleti in armi: di fronte alla tragica scena, Lorenzo rinfaccia a Capellio tutta la colpa per la tragica fine dei due amanti.

IN UN MONDO CHE SPESSO HA UNA DOPPIA FACCIA,
FIDATEVI DI CHI HA UN NOME CON UNA FACCIA SOLA. AXA.



LEADER MONDIALE NELLE ASSICURAZIONI E NEGLI INVESTIMENTI.

ANDREA TRICSI - *Agente Generale* - Viale della Libertà 49 - Rovereto

Tel. 0544 278272 Fax 0544 278280

Stilnovo belliniano

Per la stagione di carnevale 1830 alla Fenice di Venezia gli impresari Alessandro Lanari e Giuseppe Crivelli avevano allestito un cartellone che prevedeva “prime” assolute di compositori più o meno sperimentati, e una “prima” locale di un recente e clamoroso successo scaligero: quel *Pirata* che nel 1827 aveva fulmineamente imposto il ventiseienne Vincenzo Bellini. Alle opere sarebbero stati abbinati a turno due balli seri del coreografo Antonio Cortesi, *Ines di Castro* e *Chiara di Rosemberg*. Nella compagnia di canto figuravano prime parti perlopiù giovani, affermate da poco: eccellenti le donne (Rosalbina Carradori Allan, soprano; il mezzosoprano Giuditta Grisi), meno all'altezza gli uomini, specie i bassi (Lorenzo Bonfigli tenore, Giulio Pellegrini e Gaetano Antoldi bassi). Come autori delle opere nuove erano previsti l'affermato Giovanni Pacini e un giovane già lanciato quale Giuseppe Persiani. Ma anche alla ripresa del *Pirata* Lanari aveva posto particolare attenzione, chiamando a sovrintendervi lo stesso autore, forse con la segreta speranza di utilizzarlo per qualche novità.

A metà dicembre 1829 Bellini aveva dunque lasciato Milano alla volta di Venezia, dove giunse comodamente verso il 20 del mese. Le prove del *Pirata* dovevano iniziare di lì a una settimana, il 28 dicembre, subito dopo l'avvio della stagione. Il 26, infatti, il teatro consuetamente si aprì: con *Costantino in Arles*, l'opera nuova di Persiani su libretto di Paolo Pola. Mentre le recite serali proseguivano (ce ne furono sei, di *Costantino*, tra il 26 dicembre 1829 e il 13 gennaio 1830), alla mattina i medesimi cantanti provavano *Il pirata* sotto la guida di Bellini. Sabato 16 gennaio si andò in scena, con tre repliche nella settimana successiva.

Nel frattempo però Pacini latitava: neppure per lettera si era fatto vivo. Volendo correre anticipatamente ai ripari, l'impresario si era rivolto a Bellini perché s'impegnasse lui a provvedere eventualmente alla seconda opera nuova promessa dal cartellone. Colto alla sprovvista, Bellini ovviamente recalcitrava. Lanari mise in moto pressioni di ogni tipo, facendo mobilitare perfino l'imperial-regio governatore di Venezia conte Johann von Spaur. Alla fine il compositore cedette, promettendo che avrebbe fatto qualcosa. Lanari colse immediatamente la palla al balzo, inchiodandolo ad un impegno scritto. Il 5 gennaio Bellini sottoscrisse un “compromesso” che forse immaginava destinato ad essere stracciato di lì a non molto, appena Pacini fosse arrivato. L'otto gennaio Bellini raccontava ad un amico:

Come si dubita che venga Pacini, tutta Venezia mi sta pregando acciò scriva io un'opera, ma in un mese: vedete che sarebbe un gran rischio, e pure ho dovuto dir di sì per non disgustarmi il pubblico che per bocca del Governo mi ha fatto dire che si contenteranno di ciò che posso fare in sì breve tempo: basta che non li lasci con vecchie opere; perciò, se sino al giorno 14 del corrente Pacini non verrà, spetta a me ad inghiottire la pillola e col coraggio e lo studio spero di cavarmela almeno.

E il 15 gennaio a Gaetano Cantù:

Solamente non saprai, che il governo e quasi tutto Venezia mi ha tanto pregato, che se Pacini non verrà per scrivere egli l'opera nuova, bisogna che lo facci io con un mese di tempo, avendomi tutti tutti scongiurato, che facessi questo piacere a Venezia, la quale si sarebbe contentata di ciò che io avrei scritto in sì breve tempo: io per cattivarmi l'animo pubblico ho aderito, e quindi se cotesto antegalantuomo di Mro Pacini non verrà, toccherà a me tanta fattiga, e chi sa se non ancora dei dispiaceri. Io, perciò, ho dovuto fare un compromesso all'impresario per sino il giorno 20 di questo: giorno che si dovrà tutto decidere, ed allora vedi che resta appena un mese e dieci giorni per comporre l'opera e metterla in scena, dovendo al più tardi andare il p.mo di marzo chiudendosi il teatro ai 20 dell'istesso mese.

Anche se il “compromesso” del 5 gennaio prevedeva già sia il soggetto dell'opera sia il librettista (“mi prendo l'impegno di scrivervi io il libro *Giulietta Cappellio da Romani*”, recitava su quel punto), Lanari aveva passato a Bellini il libretto che lo stesso Felice Romani – il poeta teatrale più famoso del tempo, con cui Bellini aveva già collaborato per *Il pirata* e *La straniera* – aveva preparato per l'irreperibile Pacini. Forse Lanari sperava di convincere Bellini a musicare lui quel testo, un soggetto russo intitolato *Olga*. La lettera precedente però così prosegue: “io ne ho letto il p.mo atto e porzione del 2^{do}, che in nostra intima confidenza è più insulso dell'istessa freddezza in persona”.

La scadenza fissata arrivò, diversamente da Pacini. A quel punto Bellini fu obbligato a mantenere un impegno già preso in via preliminare, e il 20 gennaio firmò il regolare contratto: “un mese e mezzo di tempo per scriverla e porla in scena: Vedi che strozzamento”, commentava con l'amico Florimo poche ore prima di andare a sottoscrivere il documento, preannunciandogli che da quel momento in poi avrebbe avuto ben poco tempo per dedicarsi alla corrispondenza. Nei giorni seguenti Bellini dovette provvedere anche a placare – sempre per via epistolare – la sua amante Giuditta Cantù maritata Turina che, impossibilitata a muoversi dalla villa di Casalbuttano (Cremona) perché malata, contava di averlo lì subito dopo *Il pirata*. (Quando poi cominciarono a circolare voci di suoi amori veneziani con la Grisi o con la nobildonna Soranzo, i guai aumentarono). Né questo era l'unico problema personale che affliggeva il compositore. Quell'anno l'inverno fu molto nevoso e freddissimo (gelò perfino la laguna, lasciando Venezia addirittura per un po' irraggiungibile), e il giovane catanese ebbe a risentirne: “fattigo dalla mattina alla sera e sarà un miracolo se me la sorto senza qualche malanno”, scriveva proprio alla Turina il 26 gennaio, “dico ciò perché con questi tremendi freddi ho preso un raffreddore di petto che non vuole abbandonarmi [...] prendo delle bevande e del miele vergine a digiuno: basta se passa passa, e se non passa, passerò io”.

In vista del 20 gennaio, Lanari aveva convocato a Venezia anche Romani, che arrivò alla vigilia di quella scadenza. Scartato dunque definitivamente il precedente libretto per Pacini, Romani avrebbe dovuto aggiustare e in parte rifare il suo *Giulietta e Romeo* già musicato da Nicola Vaccai (Milano, Teatro alla Cannobiana 1825): Romani “mi scriverà da nuovo Giulietta, e Romeo, ma lo titolerà diversamente, e con diverse situazioni”, scriveva Bellini a Florimo il 20 gennaio.

Già il maestro di Bellini al conservatorio di Napoli, il venerato Nicola Zingarelli, aveva

intonato un celebre *Giulietta e Romeo* (libretto di Gaetano Foppa: Milano, Teatro alla Scala 1796). Non è dunque inverosimile immaginare una persistenza di quella storia in Bellini, ravvivata dalla sua recente e aggiornata riproposta da parte della coppia Romani-Vaccai. Chiamato a fare qualcosa in gran fretta, a Bellini fece sicuramente giuoco per motivi pratici ripescare un libretto in parte già pronto: da quel frangente però si dovette sentire anche autorizzato ad impossessarsi di un soggetto che sentiva nelle sue corde, ma che da troppo poco tempo era stato presentato sulle scene, e con successo.

Inutile dire che Bellini dovette gettarsi a capofitto nel lavoro, rinunciando a svaghi e mondanità che il carnevale e la sua posizione di giovane artista affermato gli avrebbero certamente offerto. A fine gennaio scriveva a un conoscente:

Io mi trovo affatigatissimo. Scrivere un'opera per esserne stato forzato dalle tanto gentili maniere, e scriverla in un mese che il solo doverla finire mi confonde le idee, è il mio soffrente martoro. Frattanto ho finita l'introduzione e quasi il finale del primo atto che mi ha fatto impazzire ed in tutta la settimana entrante spero di porre a fine l'intero primo atto se mi sarà possibile. Io vi lascio perché è ora che vada a letto, non reggendomi più la testa.

In attesa della nuova opera, la stagione della Fenice proseguì in gennaio e febbraio alterando recite di *Costantino* (11) e del *Pirata* (5), e tentando di proporre nel frattempo come novità *Maria di Brabante*, lavoro dell'esordiente giovane compositore francese Albert Guillion. Il titolo resse per 4 sere, poi si dovette tornare al *Costantino*. (Per parte sua, dopo quell'esito Guillion abbandonò la carriera musicale, dandosi alla coltura del baco da seta). Nel frattempo, il 23 febbraio erano iniziate le prove al cembalo della nuova opera di Bellini. La mattina del 3 marzo si fece tutto il primo atto anche con l'orchestra, e nei giorni seguenti il compositore terminò di scrivere il secondo, immediatamente andato in prova. Ci si mise anche una malattia della Grisi (Romeo, la cui giovinezza giustifica il suo affidamento ad una voce femminile grave: Giulietta fu la Carradori Allan, Tebaldo lo interpretò Bonfigli), che fece spostare di qualche giorno la "prima". Finalmente giovedì 11 marzo si andò in scena, con repliche il 12, 13, 16, 17, 20 marzo. (Complessivamente, il moderno lettore badi a quei ritmi di lavoro, e ne tragga le conseguenze che vuole: compagnia con sostituti, ma comunque 4 opere da imparare-provare-eseguire in 2 mesi, 38 recite complessive, una media di 3 rappresentazioni a settimana anche in giorni consecutivi, prove dell'opera nuova la mattina e spettacolo con l'opera in corso la stessa sera, più i concerti privati nelle migliori case cittadine).

A dispetto della fretta e dell'emergenza che ne aveva visto la nascita, la "tragedia lirica" *I Capuleti e i Montecchi* fu subito un grande successo. Anzi, a prestar fede a un recensore, non se ne ricordava uno simile dai tempi dell'*Italiana in Algeri* di Rossini (primavera 1813, ma al S. Benedetto): curiosamente, essa pure creata in angustie, al gran galoppo, su di un libretto di seconda mano, per tappare un buco improvviso. Delle quattro parti in cui l'opera di Bellini è divisa (ma raggruppate in due atti), solo gli inizi della seconda e della terza lasciarono freddo il pubblico: tutti i "numeri" delle altre ebbero applausi, molti di esse triplici chiamate di interpreti e maestro (era il massimo: più di tre lo vietava il regolamento di polizia), in qualche caso si poté parlare di vero e proprio fanatismo. Solo l'ob-



bligio di chiudere la stagione al 20 marzo impedì di sfruttare a fondo quel successo: ravvicinando le riprese, anche una serata dopo l'altra, si riuscì a replicarlo non più di cinque volte.

Come ho detto, il librettista Romani aveva per l'occasione rielaborato un suo recente lavoro, *Giulietta e Romeo*, a suo tempo fornito a Vaccai (1825). Ne erano tutti consapevoli, ma l'autore aveva voluto ribadirlo a mo' di giustificazione preventiva nell'*Avvertimento* preposto all'edizione del "nuovo" libretto del 1830, che illumina anche aspetti interessanti del lavoro:

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

Già il libretto del 1825 era introdotto da un *Avvertimento* di Romani che si cautelava in anticipo nei confronti di eventuali paragoni col fortunatissimo *Giulietta e Romeo* di Foppa per Zingarelli (1796):

S'egli è vero, come dice un illustre scrittore polemico de' nostri giorni, che buon'opera farebbe il poeta il quale riponesse in teatro i più begli argomenti di già trattati, ma per le vicende dell'arte musicale e per qualsiasi altra cagione andati in disuso, l'autore del presente melodramma non avrà taccia di temerario per aver commesso un'altra volta alla musica il commovente soggetto di *Giulietta e Romeo*. Difficile non di meno e pericolosa, più che non parve dapprima, sembrogli poscia l'impresa, non già per riguardo all'antico libretto, ma per le rimembranze in molti ancor vive della musica di cui fu vestito in altro secolo. Era d'uopo per tanto variare più che fosse possibile l'orditura e le situazioni del dramma; e nella catastrofe, che sensibilmente non potea cambiare, discostarsi almeno da qualunque concetto che assomigliasse agli antichi, affinché nessun confronto potesse farsi tra la vecchia e la nuova musica, e lo scrittore di questa non fosse esposto ad un cimento per cui certamente avrebbe mostrato onesta ripugnanza.

(Per misurare la perdurante presenza del dramma di Foppa-Zingarelli, o almeno di sue porzioni, basti dire che, pochi giorni dopo la "prima" dei *Capuleti e i Montecchi*, un giornalista del milanese "I teatri" aveva informato i suoi lettori di quale fosse in Romani-Bellini l'"aria che tien luogo dell'*Ombra adorata*", [si tratta di "Deh, tu bell'anima"] amatissima

gemma di quell'antica *Giulietta e Romeo* che aveva commosso lo stesso Napoleone). Alla base del libretto dei *Capuleti e i Montecchi* sta dunque il *Giulietta e Romeo* dello stesso Romani (1825), e più a ritroso quello di Foppa (1796), il quale aveva a suo tempo dichiarato le fonti del soggetto: “Ciò è tratto dalle *Storie di Verona* di Girolamo Dalla Corte nel Tomo II Cap. 10, e questo fatto ha servito ad una Tragedia Inglese di Sakespear [*sic*], e ad una Francese di Ducis, come serve ora per Melodramma”. Il tronco principale dunque era costituito non da Shakespeare, ma da una compilazione storiografica, e la sua versione teatrale lasciava intendere un accesso non immediato al testo elisabettiano. In effetti, la conoscenza del teatro shakespeariano in Italia era avvenuta quasi sempre attraverso non gli originali, ma tramite traduzioni-adattamenti in francese, opera del classicista Jean-François Ducis (1733-1816). A partire dal “suo” *Hamlet* (1769), Ducis aveva puntato a mitigare le “irregolarità” di quei drammi, rendendoli meno irriducibili ai dettami della scena neoclassica. Nel 1772 era toccato proprio a *Roméo et Juliette*. Al contempo, Foppa lasciava intendere che un conto era scrivere una tragedia, e un altro un melodramma, e che ogni ambito aveva le sue configurazioni e le proprie esigenze. Insomma, una lettura dei libretti intitolati *Giulietta e Romeo* o *I Capuleti e i Montecchi* che dir si voglia, non può prescindere da questi dati: il confronto con Shakespeare va eventualmente fatto attraverso Ducis, e ancor più di una presunta fedeltà alla fonte andranno tenute presenti le convenzioni e le necessità che usi consolidati e aspettative del pubblico imponevano.

Molto da eccepire avrebbe un devoto del Bardo pure sui due libretti che Romani ne derivò: soggetto, i personaggi principali e le situazioni-chiave ci sono, ma perlopiù quanto mutati, sconvolti, stratonati, ridisegnati per corrispondere ai *loci communes* di un diverso genere! (Per non dire di una differente suscettibilità della censura italiana, refrattaria ai religiosi in scena: per cui il francescano fra' Lorenzo è costretto a tramutarsi in laico medico di famiglia). È comunque significativo quanto Romani poteva scrivere presentando il libretto del 1830: la vicenda era così notoria, che lui e Bellini si erano potuti permettere di dipanarla ellitticamente, guadagnando in tempo (ce n'era stato così poco!) ma anche in concisione drammatica; lo spettatore sarebbe stato agevolmente in grado d'integrare a mente quei quadri staccati, lasciando agli autori il privilegio di non illustrarne per filo e per segno contenuti e connessioni, ma di potersi concentrare sulla materia e le situazioni più ricche di spessore drammatico.

Non sempre infatti gli interventi sul libretto del 1825 rispondono a desiderio di semplice brevità. Subito in apertura, l'Introduzione fortemente scorciata potrebbe leggersi in quest'ottica. Ciò che ne viene estromesso – la presentazione dell'antagonista di Romeo, Tebaldo – però di fatto non scompare: poco dopo, il personaggio infatti viene a disporre di una sua sortita in piena regola, che gli conferisce una presenza scenica più rilevata. La stessa Giulietta alla sua prima apparizione si avvantaggia di una cavatina, ignota a Vaccai, e il Coro iniziale della Parte Seconda ripristina addirittura versi che Vaccai non aveva musicato. Viene dunque il sospetto che in realtà il rifacimento di Romani-Bellini si sia proposto una rapidità scenica tesa soprattutto a stringere i tempi teatrali, e a dar corpo a protagonisti definiti in maniera più scultorea. I cadenzati ottonari della cabaletta di Romeo (“La tremenda ultrice spada / a brandir Romeo si appresta: / come folgore fune-

sta / mille morti apporterà”) sono senz’altro più incisivi dei preesistenti doppi senari (“La guerra bramata – insani, fia presta. / Atroce, funesta, – tremenda sarà”), e al loro primo incontro il Romeo e la Giulietta di Romani-Bellini non segnano il passo negli statici rispecchiamenti del “Sei pur tu” “Sì, mia vita”, e delle promesse di amore eterno, ma sono arrivati già al punto di potersi lacerare su propositi di fuga (“Sì, fuggire: a noi non resta / altro scampo in danno estremo”). Il Finale I non indugia di nuovo sulla situazione della festa nuziale, già illustrata e dunque ridondante, ma scatta col suo turbamento e col tumulto che la manda a monte. Successivamente, la concatenazione di “numeri” e fatti nel libretto per Vaccai, col suo ritmo scenico ragionevole e pausato, viene incalzata e spinta a precipizio eliminando personaggi di contorno e concentrandosi sui soli tre protagonisti. Lo stesso funerale di Giulietta non se ne sta più a sé, ma viene sfruttato all’interno del duetto della sfida tra i due rivali Tebaldo e Romeo, in un cortocircuito drammatico tanto plateale quanto efficace (così come le musiche festive delle deprecate nozze di Giulietta erano piombate a sconvolgere il suo duetto con Romeo). Ultimo e significativo esempio, il Finale. Dopo la morte di Romeo, per far spirare anche Giulietta e concludere l’opera Romani-Vaccai impiegano una sessantina di versi e circa 330 battute di musica: con Lorenzo e Capellio ad almanaccare la fava e la rava di quanto abbiamo già ben visto, e con un’aria ulteriore per la primadonna (requisito irresistibile per ogni diva, che induceva Maria Malibran ad innestare l’ultimo atto di Vaccai sulla partitura di Bellini, al posto di quello originario). A Romani-Bellini bastano 3 versi e una ventina di battute appena: Giulietta muore pochi istanti dopo l’amato, e i nuovi arrivati non fanno altro che contemplarne inorriditi i cadaveri e commentare laconicamente con alfieriana sublimità (sul modello di un caposaldo dell’opera seria italiana dell’Ottocento, l’*Otello* di Rossini: 1816). Da parte sua, Bellini cercò di agevolarsi la lavorazione riciclando brani già fatti e di cui evidentemente era convinto: soprattutto, porzioni della sfortunata *Zaira* che alcuni mesi prima (16 maggio 1829) aveva infelicemente inaugurato il nuovo teatro Ducale di Parma. Da lì provengono parti significative ed estese di almeno 6 “numeri” (su 10) della nuova opera, mentre la cavatina di Giulietta riutilizza quella di Nelly dal giovanile *Adelson e Salvini* che aveva scritto a compimento dei suoi studi (1825).

Non ci si faccia comunque trarre in inganno. A dispetto dell’assillo incombente, e di quelle pratiche di riuso, il compositore non si adagiò su formule ben collaudate: anche *I Capuleti e i Montecchi*, al contrario, costituiscono un’ulteriore tappa di avvicinamento ai grandi capolavori immediatamente successivi. Lo dice ancora a sipario chiuso la Sinfonia, dall’esordio apparentemente divagante ma che invece punta in modo sempre più serrato verso un primo, vero motivo, scattante e finalmente definito: invece che innalzato sul solito piedistallo e annicchiato *comme il faut*, esso pare coagularsi quasi impercettibilmente, fino a sbocciare improvviso. Anche l’architettura generale è incline alla rapidità: quasi subito un secondo motivo (a cabaletta), seguito da uno svelto crescendo che riporta all’esordio; lo si ripercorre solo il tempo di accennare il primo motivo, per poi chiudere subito. E l’Introduzione corale che segue ripresenta come nucleo forte proprio il precedente “crescendo”.

Nelle due cavatine che si succedono sentiamo dapprima (specie con Tebaldo) un saggio

del tipico melodizzare belliniano: dizione prevalentemente sillabica o comunque non troppo fiorita, intervalli stretti, fitto frazionamento mensurale che simula un'estemporanea immediatezza, duplicazioni verbali interne ("È serbato, è *serbato* a quest'acciaro / del tuo sangue, *del tuo sangue* la vendetta"), slanci che planano su quelle ondulazioni cantabili. E incontriamo la tornitura dei passi ariosi nel recitativo (per Romeo: "Lieto del dolce incarco a cui mi elegge"), o l'intensa interazione dei personaggi di contorno nelle cornici del "numero". Per contrasto, la sortita di Giulietta è tutta concentrata su lei sola, e quanto mai suggestiva: introduzione strumentale che ne accompagna mimicamente l'arrivo in scena, sua ripresa per sostenere un arioso, dialogo con la "romantica" arpa, romanza di due strofette e con melodia di sole 12 battute, otto delle quali però senza ripetizioni interne (dunque con effetto di lungo respiro, a colata unica), e le ultime quattro di ripetizione puntuale come per un'eco.

Il Finale I ha un taglio ben sghembo: senza il Coro festoso iniziale, che in effetti ribadiva una situazione già nota, inizia direttamente col trambusto degli scontri fra le fazioni rivali, e dunque con musica d'azione a spezzoni che s'incalzano e accavallano. C'è posto per la consueta stasi del "Largo concertato", dopo il quale è la "stretta" di chiusura a riservare una nuova sorpresa. Il "terribile" unissono generale che marca il suo avvio si biforca con smaccata teatralità: i due giovani amanti intonano la melodia raddoppiandosi vicendevolmente, mentre tutti gli altri si limitano ad un accompagnamento uniforme e ugualmente appiattito. La forte contrapposizione scenica è accentuata dalla semplificazione dei mezzi, e da una condotta melodica stupefacente: pur non senza qualche ripresa interna che la ridimensiona un po', essa si snoda per una trentina di misure in una frase di grande respiro e magniloquente *exploit* inventivo cui né autori né pubblico erano adusi. Gli spettatori della "prima" accolsero quell'effetto con "grida dell'entusiasmo [che] non ebbero più freno", come scrisse un recensore, ripagando Bellini che quel finale aveva quasi "fatto impazzire" (lettera del 30 gennaio 1830). Anni dopo, l'amico Francesco Florimo rievocava un suo occasionale colloquio napoletano col compositore Saverio Mercadante (1795-1870):

A proposito di questa "stretta", ricordo che una sera, dopo l'opera, uscendo dal Teatro San Carlo con Mercadante, mentre si percorreva la via Toledo, questi mi disse: "Io sono il primo ad applaudire a questa stretta che assai mi piace, ma perché troppo azzardata ti confesso che, se in circostanze simili a me fosse venuta in mente una tale bizzarra idea, l'avrei rigettata".

Di forza d'urto non inferiore è anche il Finale dell'opera, quella scena delle tombe che doveva fare i conti con la gran scena omologa di Zingarelli. La novità viene in chiusura: un duetto, e perdipiù di così insolita forma da risultare spiazzante. Anziché ripercorrere le architetture ben note (quelle ad esempio che si riconoscono nel precedente duetto fra Romeo e Tebaldo), le voci s'incalzano reciprocamente in un serrato corpo a corpo: le partizioni abituali non vengono nemmeno accennate, e i consueti processi formalizzanti non si mettono neppure in moto. Romani aveva previsto scompartimenti buoni per farne cantabili e cabalette? Bellini ne ignora gli assetti, allestendo una doppia morte che par

mimare tempi e modi del teatro parlato, più che le astrazioni idealizzanti di quello cantato. Per quanto fulminea, non si sottovaluti però la *climax* musicale ai versi “Un solo accento ancor... / Non mi lasciare ancor...”: minuscola prova generale del catartico finale di *Norma*, qui non ancora affidato a quell’onda lunga che colpirà Wagner al punto da vedervi l’antecedente della morte di Isolde.

Paolo Fabbri



Il libretto e le fonti letterarie

Il libretto di Romani per Vaccai: *Giulietta e Romeo*

Il libretto preparato da Felice Romani per *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini non è opera interamente originale: il librettista – dato lo scarso tempo disponibile – si accordò con il compositore per rimetter mano a un vecchio libretto steso, qualche anno prima, per un’opera di Nicola Vaccai, mutando alcune situazioni, riutilizzando molti dei vecchi versi e creandone dei nuovi. Nel 1825, all’epoca in cui Romani si accingeva a scrivere il libretto per Vaccai (l’opera, intitolata *Giulietta e Romeo*, andò in scena il 31 ottobre al teatro della Canobbiana in Milano), la storia dei due infelici amanti veronesi era già stata messa in musica più e più volte.¹ Dagli esempi più antichi, il soggetto era giunto in tempi più recenti attraverso una linea che comprende (ma l’elenco è certamente incompleto) il *masque* di Niccolò Pasquali *Romeo e Giulietta* (Edimburgo 1742); il *Singspiel* di Jiří Antonín Benda *Romeo und Julie*, su testo di Friedrich Wilhelm Gotter (Gotha 1776); *Romeo und Julie* di Johann Gottfried Schwanenberger, su testo di J.R. Sanseverino (Brunswick 1776); *Giulietta e Romeo* di Luigi Marescalchi (Roma 1784); l’*opéra-comique* di Marsollier des Vivetières per Nicolas-Marie Dalayrac *Romé et Juliette ou Tout pour l’amour* (Parigi 1792); *Romeo e Giulietta* di Stefano Buonaiuti per Pietro Carlo Guglielmi (Londra, King’s Theatre 1810). Ma il melodramma universalmente noto su quel soggetto drammatico era, all’epoca di Romani, la vecchia opera di Nicola Zingarelli *Giulietta e Romeo*, su libretto di Giuseppe Maria Foppa: rappresentata al Teatro alla Scala di Milano il 30 gennaio 1796 e divenuta cavallo di battaglia di cantanti celebri quali il castrato Girolamo Crescentini e Giuditta Pasta, l’opera era rimasta in circolazione per oltre un trentennio. Ricostruire la linea genealogica dalla quale discendono i *Capuleti* belliniani, e individuare le fonti cui attinsero Romani e gli altri librettisti nella preparazione dei testi da sottoporre al musicista di turno, non è operazione particolarmente difficile. Ci viene in aiuto il libretto del Foppa per l’opera di Zingarelli del 1796: nell’*Argomento* premesso al testo poetico l’autore cita, quali fonti della tragica vicenda, le *Storie di Verona* di Girolamo Dalla Corte e la celebre tragedia shakespeariana. Occorre tuttavia precisare che Shakespeare, all’epoca, era noto in Italia e in Francia soprattutto attraverso il vecchio rifacimento francese di Jean-François Ducis, che tra il 1769 e il 1792 aveva rielaborato alcuni *plays* shakespeariani, rifacendoli secondo i canoni del teatro classico francese.² La conoscenza del grande drammaturgo inglese, in altri termini, era filtrata da una lente fortemente deformante; fu solo in seguito che Shakespeare venne riscoperto e rivalutato nella sua forma originale, prima dai romantici tedeschi, poi anche in Francia e in Italia. Perciò il confronto tra le opere di Vaccai e Bellini e la tragedia inglese (confronto che è un luogo comune della critica di tutto l’Ottocento) è sostanzialmente improprio.³

Quando Romani, nel 1825, preparò il libretto per *Giulietta e Romeo* di Vaccai, tenne certamente in considerazione il libretto del Foppa: ne accolse più d’uno spunto, variando però “più che fosse possibile l’orditura e le situazioni del dramma” – informa l’autore nell’*Avvertimento* premesso al libretto – per “discostarsi [...] da qualunque concetto che assomi-

gliasse agli antichi, affinché nessun confronto potesse farsi tra la vecchia e la nuova musica”. Se Romani cita, nell’*Avvertimento*, il dramma di Foppa e Zingarelli, non fa invece parola di un’altra fonte, che utilizza in modo ben più massiccio. Si tratta di un dramma del bresciano Luigi Scevola, *Giulietta e Romeo*, stampato a Milano nel 1818, che già aveva fornito l’argomento per un ballo di Antonio Cherubini (*Le tombe di Verona ossia Giulietta e Romeo*). La tragedia di Scevola rispetta l’unità di luogo (il dramma si svolge tutto nella “casa di Capellio in Verona”, con la sola eccezione dell’ultimo atto, ambientato nei “sepolcri de’ Capellj”) ed è articolato nei classici cinque atti. Romani li riduce a due, inglobando nel primo atto i primi tre, nel secondo i rimanenti; così facendo, il culmine dell’azione drammatica, che nella tragedia di Scevola interviene alla fine del terzo atto, viene a cadere alla fine del primo nel libretto di Romani, luogo in cui ritroviamo la tipica situazione del Finale I melodrammatico.

Mentre le antiche fonti italiane ambientavano la storia degli amanti veronesi all’inizio del secolo XIV (Da Porto e Bandello fanno entrambi riferimento all’epoca di Bartolomeo della Scala), Scevola colloca la vicenda nella Verona del secolo XIII, all’epoca di Ezzelino da Romano (1194-1259) e delle lotte tra Guelfi e Ghibellini. Romani la retrodata ulteriormente al secolo XII: così si legge nel libretto a stampa per l’opera di Vaccai. Ma si tratta d’un semplice refuso, dal momento che anch’egli parla di Ezzelino; nel libretto dei *Capuleti*, infatti, Romani correggerà l’ambientazione storica in “secolo XIII”. Largo spazio, sia nella tragedia di Scevola sia nel libretto di Romani per Vaccai, è lasciato al motivo della lotta tra le famiglie rivali, motivo che dà modo a Romani di imbastire ampie scene corali. Nel dramma di Scevola il numero dei personaggi è ridotto rispetto a quello delle tragedie precedenti sullo stesso soggetto drammatico. Romani mantiene lo stesso numero di personaggi (sei) e non ne muta i nomi. Solo per Lorenzo si ha una variante: in Romani non è più frate, bensì “medico e familiare di Capellio”, per intuibili ragioni di censura (anche Foppa, d’altra parte, aveva trasformato Gilberto in un “amico delle due fazioni”). In Scevola e in Romani, Romeo è un capo dei Montecchi, non il giovane innamorato che vorrebbe la tradizione (rispettata ancora da Foppa): sul personaggio, nell’economia del dramma, è posta un’enfasi maggiore. In entrambi gli autori, inoltre, Romeo si fa introdurre sotto falso nome presso la famiglia nemica. Per semplificare la vicenda e acutizzare ulteriormente i contrasti interpersonali, Romani ricorre a un accorgimento già adottato da Foppa: fonde in un unico personaggio Ruggieri, promesso sposo di Giulietta, e Tebaldo. Quando quest’ultimo è ucciso da Romeo, Romani è costretto a discostarsi da Scevola: mentre là Capellio decide di affrettare le nozze di Giulietta con Ruggieri, qui il padre della fanciulla decide – il suggerimento, ancora una volta, è tratto da Foppa – di rinchiuderla in un oscuro convento.

Motivi di convergenza ancora più vistosi fra la tragedia di Scevola e il libretto di Romani riguardano l’assetto drammatico: le affinità permangono malgrado Romani spostati, in blocco, interi gruppi di scene. Scevola rispetta l’unità di tempo, e inizia il dramma con la scena del matrimonio segreto di Giulietta e Romeo: elimina il primo incontro dei due innamorati, e lo confina nell’antefatto, narrato da Romeo poco dopo l’inizio della prima scena. L’opera in musica, invece, è solita presentare all’inizio un numero ampio e artico-

lato, ricco d'azione e d'interventi corali (la cosiddetta Introduzione): Romani anticipa dunque un gruppo di scene che nella tragedia di Scevola intervengono solo nel secondo e nel terzo atto, vale a dire la scena corale in casa Capelletti, [per le varianti al nome dei Capuleti, vedi sotto, n.d.r.] con l'ambasceria dei Montecchi e le successive esortazioni alla guerra. Anche Foppa, mosso dalla stessa necessità, aveva iniziato il dramma con una grande scena collettiva: il libretto prendeva il via dalla festa nuziale in casa Cappelli, cui interveniva Romeo mascherato, che per la prima volta scorgeva Giulietta e se ne innamorava perdutamente. Romani, dunque, anticipa le scene corali e sposta il resto – il colloquio tra padre e figlia, la scena con la madre e così via – ai momenti che seguono la scena d'amore di Giulietta e Romeo. La successione delle scene nel resto del libretto di Romani, invece, segue fedelmente il modello: al dramma di Scevola Romani attinge persino, all'occasione, singoli versi.

Il libretto di Romani per Bellini: *I Capuleti e i Montecchi*

Il libretto preparato da Romani per l'opera di Bellini si differenzia da quello preparato per Vaccai a iniziare dal titolo. I cognomi delle due famiglie rivali, Montecchi e Cappelletti, risalgono a Da Porto, che li aveva ricavati da un verso del *Purgatorio* dantesco (VI, 106); essi erano rimasti immutati in tutte le fonti italiane (con alcune varianti: Cappelletti in Foppa, dove il principale esponente della famiglia è Everardo Cappello; Cappelletti nel libretto di Romani per Vaccai). Dovendo cambiare il titolo del libretto, ed essendosi deciso per i due cognomi, Romani ritenne di cambiare Cappelletti in Capuleti, forse per evitare disdicevoli associazioni gastronomiche: così facendo attinse alla tradizione shakespeariana, mantenutasi nel rifacimento di Ducis (dove il nome della famiglia è *Capulet*) e nella prima traduzione italiana della tragedia di Shakespeare, curata da Michele Leoni e stampata nel 1818.⁴ Nella prefazione alla sua edizione, Leoni aveva avvertito la necessità di giustificare il fatto che s'era discostato dalla tradizione italiana:

Cappelletti e Montecchi era precisamente il casato delle due famiglie rivali, mentovate nella novella del *Bandello*, ond'è ricavato l'argomento di questa tragedia; [...] il traduttore italiano ha pensato [...] di lasciare alterata la denominazione di dette due famiglie, nella guisa che apparisce nel testo inglese, riuscendo così [...] di suono meno disadatto per una tragedia.

Nel caso di Romani e Bellini resta assodato, in ogni caso, che la decisione di mutare il cognome dovette essere presa all'ultimo momento: infatti Bellini scrive "Cappelletti" nella partitura autografa; lo stesso nome figura persino in un luogo del libretto a stampa della prima rappresentazione (nell'indicazione scenica all'inizio della quarta parte). E pure emblematico che uno dei recensori della "prima" veneziana, scrivendo il 15 marzo 1830 su "L'Eco", dia all'opera il titolo *I Cappelletti ed i Montecchi*.

Come preavvisa l'*Avvertimento* al libretto dei *Capuleti*, Romani organizza il nuovo dramma in quattro parti, in quanto la soppressione di "parecchie scene di recitativi che avrebbero giustificato l'andamento del dramma" fa sì che "negli intervalli che passano fra le une e le altre la mente dello spettatore supplisce a quello che non appare"; segnala però che "le due prime si fanno di seguito per servire all'usanza d'oggi, e alla terza soltanto si cala il

Felice Romani - Nicola Vaccai
Giulietta e Romeo

Felice Romani - Vincenzo Bellini
I Capuleti e i Montecchi

Sinfonia

Atto I

1. Introduzione
Recitativo dopo l'Introduzione
2. Coro
Scena precedente la Cavatina Romeo
3. Cavatina Romeo
Recitativo dopo la Cavatina Romeo
4. Cavatina Adele e coro
Recitativo dopo la Cavatina Adele
5. Scena e Duetto Giulietta-Romeo
Recitativo precedente la Scena e Terzetto
6. Scena e Terzetto Giulietta-Tebaldo-
Capellio
Recitativo dopo il Terzetto
7. Coro
Recitativo prima del Finale
8. Finale primo

Atto II

9. Introduzione
Recitativo dopo l'Introduzione
10. Scena e Duetto Giulietta-Lorenzo
Recitativo dopo il Duetto
11. Scena e Coro
12. Scena e Aria Capellio
Recitativo dopo l'Aria Capellio e Scena
13. Coro
14. Scena, Aria Romeo e Duetto
Giulietta-Romeo
15. Scena e Aria Giulietta

Atto I

1. Introduzione
Recitativo dopo l'Introduzione
2. Cavatina Tebaldo
Recitativo dopo la Cavatina Tebaldo
3. Scena e Cavatina Romeo
4. Cavatina Giulietta
Recitativo del Duetto
5. Duetto Giulietta-Romeo
6. Finale primo
Recitativo dopo il Coro del Finale primo
Seguito del Finale primo

Atto II

7. Scena e Aria Giulietta
Recitativo dopo la Scena Giulietta
Scena del Duetto
8. Duetto Romeo-Tebaldo
9. Finale secondo

Sipario per agevolare la decorazione”. Parte dei recitativi è sfolta anche grazie all’eliminazione del personaggio di Adele (la madre di Giulietta), non essenziale alla vicenda drammatica. La riduzione del numero complessivo dei versi (890 in *Giulietta e Romeo*, 585 nei *Capuleti e Montecchi*) non avviene solo perché librettista e compositore fossero “costretti dall’angustia del tempo [...] ad un’estrema brevità”, come dichiara il Romani: il libretto della nuova opera è più conciso perché l’azione è più stringata, perché v’è meno spazio per le arie solistiche, perché il taglio drammatico è decisamente più moderno (la tavola qui a fianco pone a confronto l’elenco dei “numeri” musicali nelle due opere). Nell’elaborazione del nuovo libretto, Romani riutilizzò gruppi interi di versi del vecchio, trasportandoli di peso; tagliò inoltre numerose scene, ne riassunse alcune, ne inserì o ne riscrisse *ex novo* altre.

Alcune differenze tra il libretto di Romani per Vaccai e quello per Bellini sono particolarmente significative. Nella scena sesta della prima parte dei *Capuleti*, ad esempio, Romani inserisce un motivo che non ha riscontro nelle fonti italiane (è presente unicamente in Ducis): Giulietta rifiuta di seguire l’amato in nome del dovere e dell’amor filiale. Il conflitto interpersonale, in questo caso, ha particolare efficacia drammatica, e permette a Bellini di arricchire il duetto con un elemento dinamico che troverà sfogo in modo tanto più convincente, poi, nella cabaletta. Altrettanto efficace è l’ampio taglio di versi effettuato nell’ultima scena: nel libretto per Vaccai, la scena è molto più ampia; a Giulietta, prima di morire, sono riservati ampi interventi solistici, in omaggio alla convenzione della “gran scena” finale (il cosiddetto “rondò”) riservata alla prima donna. Anche questa, come altre, era evidentemente una delle “teatrali convenienze” che all’epoca dei *Capuleti* cominciavano ad apparire superate.

Claudio Toscani

¹ Sulle fonti letterarie della vicenda degli amanti veronesi si vedano Luciano Gherardi, *Una novella di Matteo Bandello “riletta” da Felice Romani per Vincenzo Bellini*, «Esercizi. Arte musica e spettacolo», IV, 1981 pp. 116-126; Michael Collins, *The Literary Background of Bellini’s “I Capuleti ed i Montecchi”*, «Journal of the American Musicological Society» xxxv, 1982, pp. 532-538; Dario Del Corno, *Gli antichi filtri di Giulietta e Romeo*, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala per la stagione lirica 1986-87 del Teatro alla Scala di Milano, Milano, Il Saggiatore 1987, pp. 75-77; Alessandro Roccatagliati, *Libretti d’opera: testi autonomi o testi d’uso?*, «Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate», VI, Bergamo, Università degli Studi, 1990 (Atti del convegno *Le forme del testo*, 15 e 16 marzo 1990), pp. 7-20.

² Dei drammi di Shakespeare, Ducis era venuto a conoscenza tramite le incomplete traduzioni in francese di Pierre-Antoine de Laplace, pubblicate a Londra tra il 1745 e il 1749. Nel 1770 Ducis diede alle stampe *Hamlet*; fecero seguito *Roméo et Juliette* (1772), *Le roi Lear* (1783), *Macbeth* (1790) e *Othello ou Le more de Venise* (1792). *Roméo et Juliette*, in particolare, fu tradotto in italiano da A. Bonucci (Firenze 1778) e F. Balbi (Venezia 1804).

³ Emblematica, a questo proposito, è la reazione scandalizzata di Hector Berlioz, che nel 1831 assistette alla rappresentazione dei *Capuleti e Montecchi* al Teatro della Pergola di Firenze: “ignoble, ridicule, impuis-

sant, nul! Ce petit sot n'a pas eu peur que l'ombre de Shakespeare ne vînt le fatiguer pendant son sommeil. Il le mériterait bien!". Più tardi Berlioz si ricredette sull'opera belliniana; ma continuò a rimproverare al libretto di non aver accolto le scene più drammatiche della tragedia di Shakespeare.

⁴ *Romeo e Giulietta. Tragedia [...] recata in versi italiani da Michele Leoni da Parma*, Firenze, G. Marenich, 1814. Le traduzioni del parmense Michele Leoni furono pubblicate, per drammi separati, tra il 1814 e il 1818; a partire dal 1819 furono stampate nei 14 volumi delle *Tragedie di Shakspeare* [sic] tradotte da Michele Leoni, Verona, Società Tipografica, 1819-1822. *Romeo e Giulietta* costituisce il vol. VII (1821) di quest'edizione.

Ombre dell'anima e luci virtuali

Gliulietta e Romeo, amore e morte, mito, simbolo e archetipo dell'istinto che lotta contro la ragione; della forza irriducibile della natura contro le contraddizioni della civiltà, della vita biologica che ostinatamente nega la propria finitezza volendo attraversare indenne i cicli della morte.

Quando la vita vince la morte che essa stessa produce e contiene, l'individuo diventa specie e l'uomo sopravvive al tempo che la supera. Ma cosa succede quando tutto ritorce e la specie rinnega l'energia originaria propria dell'individuo, il proprio motore vitale?

Ecco allora la storia tragica di Romeo e Giulietta, dove il veleno diviene simbolo del paradosso: la vita attraversa la morte come una cosa che le appartiene, strumento di se stessa. Il finale è tragico, ma tutto diviene un grande inno alla vita, all'assoluto dei suoi impulsi primari. Attraverso l'amore, l'uomo vince la stessa carne che lo produce e la propria morte, conquista l'universale e l'eterno. Così, dopo la catarsi, lasciamo il teatro, convinti che nessun Capuleti o Montecchi abbia il diritto di arginare nei vincoli dei codici il fiume imperioso dei sentimenti, ma che neppure lo possa, perché se l'amore non trionfa, resta soltanto la morte, che estingue la famiglia e le sue inutili rivalità in uno sterile eterno senza prole.

Nell'opera di Bellini, nel libretto di Felice Romani, non a caso intitolato *I Capuleti e i Montecchi*, il conflitto tra il codice e l'istinto diventa l'argomento principe, l'attenzione ruota il proprio punto di vista e lo focalizza piuttosto nel conflitto tra genitore e figlia, all'interno di Giulietta, figlia prediletta e merce di scambio, amata e contesa, donna e simbolo della generazione, combattuta tra il dovere e l'amore. Il ruolo di Romeo è invece univoco, non ha incertezze né dubbi, coincide con quello della tentazione e della natura che preme ed esige. La vera battaglia non è delle spade e dell'acciaio tra fazioni rivali, ma tra gelo e vampe dentro Giulietta che scioglie alla vista dell'amato e subito rapprende al solo pensiero del genitore tradito. Anima in pena tra sublimi aspirazioni celesti e cruda terra, sentimenti e vincoli della carne, sangue e affetti separati e dolorosi ovunque.

Il veleno allora assume un'altra sfumatura di significato: diventa un antidoto alla sofferenza insostenibile, alla contraddizione irrisolvibile. Solo la morte può aprire un varco e risolvere il conflitto attraverso quello che diventa un necessario sacrificio d'innocenti, e ricondurre la ragione sul terreno del sentimento. Da quel momento, il codice aprirà un varco e accetterà di mutare se stesso, rinunciando ai propri geli in favore del sapore caldo della vita.

In questa lettura dell'opera come luogo di conflitti archetipi, come terreno di scontro tra forze universali e assolute, ci siamo calati con intenzioni e mezzi in qualche modo altrettanto estremi. Qualcosa di sintetico, di estremamente semplice, essenziale, sta alla base della struttura scenica-visiva, che si sviluppa però in un complesso impianto ottico-prospettico, nell'utilizzo di proiezioni video elaborate al computer.

La descrizione lasciata alla purezza lirica di una semplice e bellissima luce, o la profondità

di interpretazioni che offre un'ombra di Giulietta o di Romeo, s'innestano allo sviluppo improvviso di un'ambientazione cosmica che carica lo spazio e avvilluppava gli interpreti. In verità nel teatro tutto è virtuale, niente sfugge alla necessaria finzione teatrale, tutto mente in quel momento di illusione, che serve come stimolo alla nostra ricostruzione ottica e mentale, al coinvolgimento emotivo di noi spettatori. Noi ultimi interpreti la rendiamo come vera, reale, viva per tutto il tempo dello spettacolo, tutti e tutto trasferendo in altro luogo, in altro tempo, in altro spazio.

Sulla base di questa considerazione, in un contesto contemporaneo dove lo strumento della proiezione viene sempre più utilizzato come un effetto visivo realistico mimetico, noi abbiamo voluto piuttosto utilizzarlo per richiamare ogni volta un valore essenziale, anche quando porzioni di realtà fossero chiamate in causa, volendo sempre manifestare nella visione il segno di qualcos'altro, come lo è l'ombra di Giulietta o la sua luce celeste. Così, gli ambienti che abbiamo creato con le illusioni più tecnologiche, sempre hanno cercato la profondità, mai la superficie della visione. Sempre contengono un valore simbolico, un metasignificato.

Semmai è sul piano della scatola ottica che abbiamo cercato la novità, volendo superare lo schermo, disgregando la proiezione nello spazio, disseminando i punti di vista, differenziandoli. Mirando più alla sostanza spaziale della visione proiettata che alla sua forma bidimensionale.

Del resto la sostanza e la natura delle immagini è sempre evidente, sottolineata, giocata. Se il virtuale talvolta simula la realtà, spesso gioca a simulare o confondere il teatro reale contribuendo ad evidenziarne il gioco e il meccanismo.

Non abbiamo mai voluto perdere la percezione della macchina teatrale, avendola anzi cercata ed esasperata anche attraverso le proiezioni. Abbiamo spesso voluto l'iperbole della finzione nella finzione.

Per questo ad un certo punto ci siamo detti che stavamo costruendo un grande teatro di burattini. Più per similitudine che per forma. Pensavamo ad un teatro dell'esasperazione dei gesti, dei sentimenti, delle emozioni; un teatro diretto che colpisce il cuore e la carne, che sa perfino giocare di se stesso, dei suoi effetti speciali.

I nostri interpreti sono come calati dentro un gioco, la replica teatrale di un mito che all'improvviso però diventa vera, ci cattura e si rinnova.

Vera, lo ribadiamo, non perché reale o verosimile; ma perché profonda, poetica, suggestiva, emotiva.

In questo ci ha aiutato il grande Vittore Carpaccio con le sue visioni pittoriche, che prima d'essere documenti della realtà del suo tempo, sono proiezioni ricche e fantasiose della sua mente.

È come se egli avesse partecipato con noi alla creazione della nostra opera, ridipingendo la sua, come una musica per il nostro teatro. Opera facile per lui che ha costruito i propri dipinti come grandi scenari di teatro.

Oltre al contesto fantastico delle descrizioni, la stessa evidente *texture* delle sue opere, segnata di manualità e consunta dal tempo, ci ha aiutato a dare forza di senso e di emozione ai nostri scenari, togliendoci dall'ambiguità dell'effetto mimetico, continuamente

riportandoci al teatro e alle sue verità.

Le pitture del Carpaccio, ricostruite e rielaborate nella nostra opera per mezzo dell'elettronica, risorgono in nuovi quadri come da lui dipinti. "Rivisti" nello spazio del teatro e della proiezione, i quadri diventano "cubici", eppure, attraverso un segno ed un carattere inconfondibile, nel particolare torna l'universale. Ancora una volta è proposta l'essenza, attraverso un preciso utilizzo della forma: la cultura e il gusto di un grande riemergono rinnovati e segnano di un preciso stile, come ancestrali fondali dipinti, il nostro nuovo mondo virtuale, riconvertendo in simbolica materia ciò che avrebbe potuto frantumarsi in banali pixel di luce.

A coloro che legittimamente si porranno domande sulla liceità del nostro utilizzo dell'opera di Vittore Carpaccio, rispondiamo che il nostro approccio è stato riverente e rispettoso nei limiti del nostro obiettivo, consapevoli di essere di fronte all'opera di un genio. Ci ha confortato la coscienza che in questo caso il teatro è certamente più efficace del museo nella funzione di stimolo alla rilettura di un grande della storia dell'arte.

Ezio Antonelli

[Nota all'edizione 2001.]



Da Carpaccio a Carpezio

Potrei partire da lontano e citare Umberto Eco quando ci insegnava che la semiotica poteva essere interpretata come teoria della menzogna. Ogni segno (e quindi anche ogni di-segno), può essere considerato un “falso” della realtà.

In estrema conseguenza questi Carpaccio, da me rivisitati, diventano falsi di falsi. Per di più il teatro è di per sé un falso virtuale al quale ho aggiunto il virtuale effimero delle proiezioni... E dunque? Taglio corto, e torno al mio risultato per ribadire che ciò che vedete non sono immagini di Carpaccio, ma di “Carpezio” (termine ironico coniato dai nostri tecnici video). Sono cioè il mio falso, il mio trucco iconico.

I “Carpezio” sono Carpaccio smontati e ricomposti brutalmente, per una funzione legata alla scena, e poi aggiustati e fusi con tecniche di fotoritocco al computer e talvolta animati in sequenze video 3D.

Fin qui pare un massacro, e in qualche modo lo è. Ma i “Carpezio” sono anche la mia comunicazione estetica, la mia scelta nel linguaggio scenico e il mio messaggio d’affetto verso un pittore che amo ed un pubblico che vorrei l’amasse altrettanto. Conoscere e riconoscere Carpaccio passa attraverso la sua falsificazione, la sua corruzione, il suo ritocco... Ma è così che funziona anche il teatro e il linguaggio umano. Vi assicuro che il Carpaccio è ora nella mia testa e nelle mie vene molto più che se avessi praticato letture e approfonditi studi tradizionali. L’esperienza del teatro è anche una utile didattica, il “collage” che ora si fa al computer deve essere considerato una contemporanea tecnica creativa ed estetica.

Il prossimo appuntamento potrebbe essere a teatro oppure in classe, a scuola, con i vostri figli, a ritagliare figure di qualche altro grande della pittura, per capire come ha composto, velato, cromato... Figure, architetture, cieli...

Valutare come lui li ha creati immaginandoli e come noi li potremmo leggere ed interpretare.

Ezio Antonelli

[Nota per il riallestimento del 2005.]

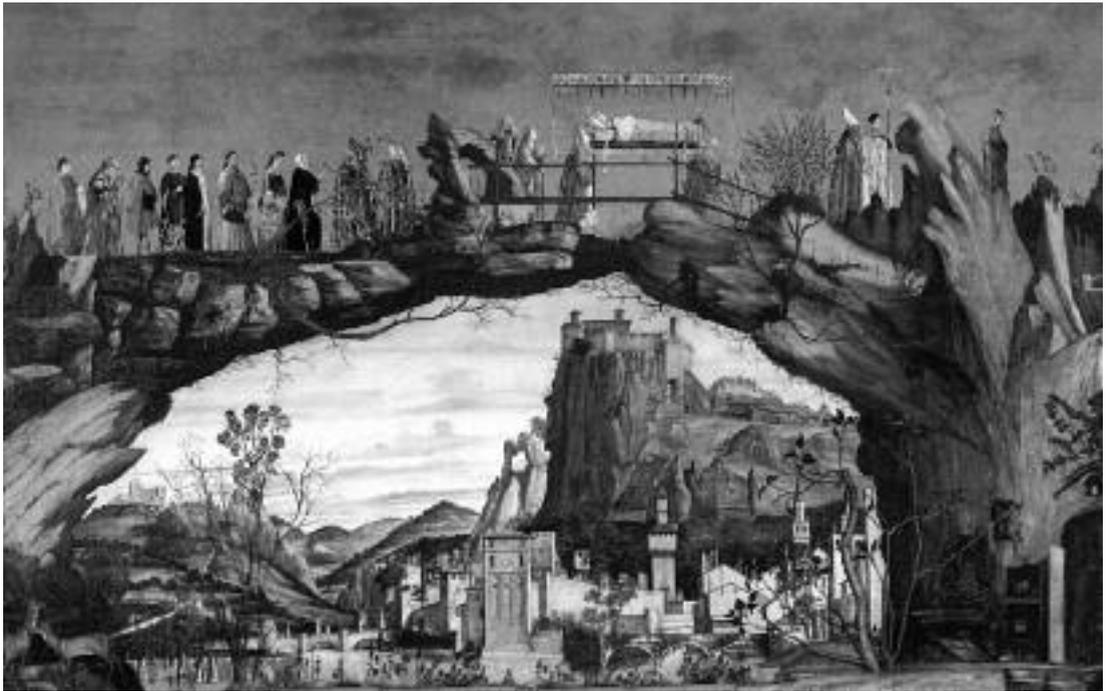


Carpaccio (Venezia 1472 - Capodistria 1526).

In alto a sinistra, La guarigione del pazzo, 1496 ca., Venezia, Gallerie dell'Accademia.

In alto a destra, Madonna col Bambino e San Giovannino tra Gioacchino, Anna, Elisabetta e Zaccaria, 1503-4, Avignone, Musée du Petit Palais.

In basso, Incontro di Orsola ed Ereo e partenza dei pellegrini, 1495, Venezia, Gallerie dell'Accademia, dal ciclo delle Storie di sant'Orsola.



*Il Fornaio
della Faentina
di
Elvis e Antonella*



Via Faentina 10 ? Tel. 0544 460092
48100? Ravenna





PRODUZIONE PROPRIA
BOMBOLONI CALDI



INVERNO
Venerdì e Sabato

ESTATE
Tutte le sere



VELA BIANCA
PUNTA MARINA TERME (RA)
Via dell'Ancora, 65 - Tel. 0544 439509





legacoop

Ravenna

**Lega Provinciale
delle Cooperative
e Mutue di Ravenna**

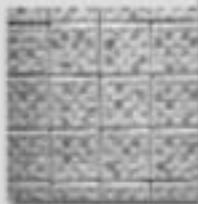
Ravenna, via Faentina 106
tel. 0544.509511
fax 0544.465747
www.legacoop.ra.it
legacoop@legacoop.ra.it



FEDERCOOP

Nullò Baldini

Ravenna, via Faentina 106
tel. 0544.509511
fax 0544.509555
0544.509539
www.federcoop.ra.it
federcoop@federcoop.ra.it





L'associazione della piccola e media impresa

**Commercio, turismo, servizi,
lavoro autonomo**

Associati e Tutelati



Ravenna, piazza Bernini 7

Tel. 0544 292711 - Fax 0544 408188

www.confesercentiravenna.it

TORTA TEODORA[®]



IL DOLCE DI RAVENNA

PASTICCERIA AL DUOMO

Via Port'Aurea, 10 - Tel. Fax 0544 31179 Ra

PASTICCERIA CAFE' ITALIA

Via Trieste, 167 - Tel. 0544 421169 Ra

PANIFICIO PASTICCERIA I NONNI

Via F. Lanciani, 18 - Tel. 0544 590110 Ra
Via F. Brucelleschi, 110 - Tel. 0544 408590 Ra

FORNO PASTICCERIA CERETTI

Via Mazzini, 52 - Tel. 0544 212382 Ra

PASTICCERIA VENEZIANA

Via Salara, 15 - Tel. 0544 212171 Ra

FORNO PASTICCERIA BRUNELLI

Via F. Abbandonato, 147 - Tel. 0544 216104 Ra
Via G. Galilei, 29 - Tel. 0544 408794 Ra
Via Faentina, 238 - Tel. 0544 501109 (Fornace Z.) Ra
Via Santucci, 52 - Tel. 0544 460581 Ra

FORNO PASTICCERIA ELVIS & ANTONELLA

Via Faentina, 10 - Tel. 0544 460092 Ra

PASTICCERIA - PANETTERIA PANE, BURRO E FANTASIA

Via S. Alberto, 21/A - Tel. 0544 455807 Ra
Via Classense, 15/17 Classe (Ra) - Tel. 0544 527081

PASTICCERIA MIGNON

Via Maggiore, 181 - Tel. 0544 465013 Ra

CAFFETTERIA PASTICCERIA DOLCI PECCATI

Via della Lirica, 45 - Tel. 0544 272364 Fax 271400 Ra

BAR PASTICCERIA BABINI

C.so Farini, 26 Russi (Ra) - Tel. 0544 580463



IL GIARDINO DI DORA
Piante e fiori

*Composizioni artistiche floreali
per ogni ricorrenza*

*Aperto tutte le domeniche mattina
consegna a domicilio*

Via dell'Imone 10
48020 Punta Marone - Raenna
Tel. 0544/437683

Indice

| | | |
|---|------|----|
| <i>Il libretto</i> | pag. | 9 |
| <i>Il soggetto</i> | pag. | 31 |
| <i>Stilnovo belliniano</i> <i>di Paolo Fabbri</i> | pag. | 37 |
| <i>Il libretto e le fonti letterarie</i> <i>di Claudio Toscani</i> | pag. | 47 |
| <i>Ombre dell'anima e luci virtuali</i> <i>di Ezio Antonelli</i> | pag. | 53 |
| <i>Da Carpaccio a Carpezzio</i> <i>di Ezio Antonelli</i> | pag. | 57 |

Programma di sala a cura di Tarcisio Balbo
Coordinamento editoriale e grafica: Ufficio Edizioni Fondazione Ravenna Manifestazioni

In copertina, Francesco Hayez, *L'ultimo bacio dato da Giulietta e Romeo*, 1823,
Tremezzo (Como), Villa Carlotta.

I testi qui contenuti sono tratti dal libretto di sala dei *Capuleti e i Montecchi*
andati in scena al Ravenna Festival 2001.

Stampa: Tipografia Moderna, Ravenna



**PUBBLICA ASSISTENZA
PROVINCIA DI RAVENNA**

Sezione Comunale di Ravenna
via Meucci, 25 tel. 0544 400888

*Essere di aiuto agli altri è bello. Ti fa sentire bene.
La Pubblica Assistenza di Ravenna è da 20 anni
un punto di riferimento per il volontariato
socio-sanitario-assistenziale della città.*

*Oltre 400 volontari ogni giorno, prestano il loro tempo prezioso
a servizio di quanti ne hanno bisogno, dal turista,
attraverso SEM, il servizio di emergenza motociclistica,
all'anziano solo in casa, attraverso il telesoccorso,
al ragazzo coinvolto in un incidente, attraverso l'intervento
in emergenza a bordo delle ambulanze.
Se non fossero soddisfatti non lo farebbero. Provacì anche tu.*

ANCHE TU PUOI DARE UNA MANO !!!

Telefonaci per avere maggiori informazioni
Vieni ad iscriverti se sei già convinto che sia l'occasione che aspettavi

Infotel. 0544.400888

TAGIURI

RAVENNA
FORLÌ

