

SHAKESPEARE ALL'OPERA

**RISCRITTURE E ALLESTIMENTI
DI "ROMEO E GIULIETTA"**



a cura di
Maria Ida Biggi
e Michele Girardi

edizioni di pagina

visioni  teatrali / 12

collana diretta da Franco Perrelli

© 2018, Pagina soc. coop., Bari

Questo volume è pubblicato con il contributo di
Creative Europe Programme of the European Union – SHABEGH
Shakespeare in and beyond the Ghetto: staging Europe across cultures



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



FONDAZIONE GIORGIO CINI

Presidente

Giovanni Bazoli

Segretario generale

Pasquale Gagliardi

ISTITUTO PER IL TEATRO E IL MELODRAMMA

Direttore

Maria Ida Biggi

Coordinamento attività scientifiche

Marianna Zannoni

Staff

Marianna Biso, Saba Burali, Anna Colafiglio,
Beatrice Cristina Gambino

Shakespeare all'Opera.

Riscritture e allestimenti di *Romeo e Giulietta*

a cura di

Maria Ida Biggi, Michele Girardi

Redazione

Marianna Biso, Anna Colafiglio, Marianna Zannoni

Collaborazione

Serena Concone

I curatori ringraziano lo staff dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma per averli affiancati nel lavoro di redazione del volume.

Shakespeare all'Opera.
Riscritture e allestimenti
di *Romeo e Giulietta*

Atti del Convegno internazionale di studi
(Venezia, Fondazione Giorgio Cini,
23-24 aprile 2018)

a cura di

Maria Ida Biggi e Michele Girardi



edizioni di pagina

L'Editore è a disposizione di tutti
i proprietari di diritti sulle immagini riprodotte
nel caso non si fosse riusciti a reperirli
per chiedere debita autorizzazione.



*Per informazioni sulle opere pubblicate
e in programma rivolgersi a:*

Edizioni di Pagina

via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari

tel. e fax 080 5031628

<http://www.paginasc.it>

e-mail: info@paginasc.it

facebook account

<http://www.facebook.com/edizionidipagina>

twitter account

<http://twitter.com/EdizioniPagina>

Finito di stampare
per conto di Pagina soc. coop.
nel mese di novembre 2018
da Corpo 16 s.r.l. - Bari

ISBN 978-88-7470-646-4
ISSN 2283-9089

Indice

<i>Maria Ida Biggi</i> Introduction	VII
<i>Sbaul Bassi</i> Foreword	IX
<i>Michele Girardi</i> Il viaggio musicale di Romeo e Giulietta nel mondo dell'opera lirica	XI
Programma del Convegno	XIII
<i>Fabio Vittorini</i> «Eccetto la catastrofe finale». Per una genealogia italiana della storia di <i>Romeo e Giulietta</i>	3
<i>Richard Erkens</i> The Earliest <i>Romeo and Juliet</i> Operas: The Happy Lovers of Johann Gottfried Schwanberger (1773) and Georg Anton Benda (1776)	15
<i>Françoise Decroisette</i> Guerra di librettisti intorno a <i>Roméo et Juliette</i> nella Parigi della Terreur	33
<i>Andrea Malnati</i> «Il funesto avvenimento di Giulietta e Romeo»: di alcune varianti d'autore e di tradizione nell'opera di Giuseppe Foppa e Niccolò Zingarelli	47
<i>Alessandro Roccatagliati</i> <i>Giulietta e Romeo</i> di Romani, tra Vaccai e Bellini	57

<i>Mario Tedeschi Turco</i> Dante, Verona e «la mia povera Giulietta»: sul <i>Romeo e Giulietta</i> di Filippo Marchetti e Marcelliano Marcello	73
<i>Jean-Christophe Branger</i> Massenet et Shakespeare: une occasion manquée	87
<i>Federico Fornoni</i> Uno Shakespeare Secondo Impero: <i>Roméo et Juliette</i> di Gounod	95
<i>Maria Ida Biggi</i> Scenografie ottocentesche per gli adattamenti operistici di <i>Romeo e Giulietta</i>	111
<i>Lowell Gallagher</i> Juliet <i>incognita</i> : Berlioz's <i>symphonie dramatique</i> , Gounod's <i>Roméo et Juliette</i> , and the migration of Juliette's music into Hollywood film	125
<i>Vincenzina C. Ottomano</i> Oltre l'opera: la «teatralità trasfigurata» di <i>Romeo and Juliet</i> nella poetica di Pëtr Il'ič Čajkovskij	137
<i>Adriana Guarnieri Corazzol</i> La tragedia <i>Giulietta e Romeo</i> di Zandonai: le fonti, il libretto, la lavorazione	159
Riccardo Pecci «The Most Excellent and Lamentable Tragedy» del Terzo Reich: <i>Romeo und Julia</i> di Heinrich Sutermeister	171
<i>Michele Girardi</i> «There's a place for us»: Giulietta e Romeo nel West-Side	187
<i>Giordano Ferrari</i> Les jeux interdits de Roméo et Juliette	201
<i>Sandra Pietrini</i> Amarsi da morire: la scena finale di <i>Romeo e Giulietta</i> nell'iconografia dell'Ottocento	211
Indice dei nomi	231

Vincenzina C. Ottomano

Oltre l'opera: la «teatralità trasfigurata»
di *Romeo and Juliet* nella poetica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

Se si volesse tracciare una parabola dell'interesse e della fascinazione suscitata da Shakespeare sulla poetica di Čajkovskij, si dovrebbe immaginare un'iperbole che si dirama nel tempo e definirebbe un'immagine "geometrica" per nulla lineare, né equidistante dal punto fisso, dal fuoco dell'orizzonte del compositore: al contrario si diramerebbe in progetti portati a termine come l'Ouverture-fantasia *Gamlet* (*Amleto*, 1888) e la musica di scena derivata (1891) o la fantasia *Burja* (*La Tempesta*, 1873); in idee rincorse e mai raggiunte come quella di scrivere un'opera tratta da *Othello* (1876/1877 su libretto di Vladimir Stasov); infine in ripensamenti e desideri soddisfatti a fatica, quale quello di trasporre musicalmente *Romeo and Juliet*.

Scrivo "ripensamenti" e "a fatica" intendendo non solo le tre tappe 1869, 1870, 1880 che hanno segnato la nascita di tre versioni distinte dell'Ouverture¹, ma anche pensando alla costanza con cui Čajkovskij torna a parlare della *pièce* shakespeariana con osservazioni che riguardano *Romeo e Giulietta* in sé, la sua messa in musica da parte di altri compositori (Berlioz e Gounod)², l'urgenza di fare della *pièce* qualcosa di "teatrale".

¹ Tutti gli esempi musicali analizzati nel corso del saggio fanno riferimento all'edizione *P.I. Čajkovskij. Polnoe sobranie sočinenij* [Opere complete], vol. XXIII, Muzgiz, Moskva 1950. Qui sono riprodotte nell'ordine la partitura della versione 1869 (pp. 3-86; di qui in poi indicata con la sigla PSSa), quella definitiva del 1880, che coincide con la seconda versione del 1870 fino alle battute finali del secondo movimento (pp. 89-195; di qui in poi indicata con la sigla PSSb), e il solo finale della versione 1870 (batt. 460-539; di qui in poi indicata con la sigla PSSc).

² Cfr. la lettera di Čajkovskij alla sua amica epistolare e mecenate Nadežda von Meck del 23 maggio/4 giugno 1878: «In essi Shakespeare è deformato e distorto al limite del vergognoso», in *P. I. Čajkovskij. Polnoe sobranie sočinenij* cit., Tom VII: *Pis'ma* (1878) [vol. VII: *Lettere* (1878)], pp. 276-278. Nel presente saggio si è volutamente evitato di ricorrere all'unica raccolta italiana della corrispondenza del musicista (A. Orlova, *Čajkovskij. Un autoritratto*, Edt, Torino 1993; ed. or. *Tchaikovsky. A self portrait*, Oxford University Press, New York 1990) in quanto lacunosa e inaffidabile. Ogni citazione, se non diversamente specificato, è stata controllata sull'edizione originale e tradotta in italiano da chi scrive. Ogni lettera, inoltre, è corredata dalla doppia datazione (calenda-

Un'idea fissa, dunque, accompagnata sempre da un sottile senso di disagio nei confronti di questo capolavoro del teatro elisabettiano. *Romeo and Juliet* rappresentava in effetti un soggetto assolutamente nelle corde del poco meno che trentenne Čajkovskij, per molti versi addirittura affine alle storie che di lì a poco avrebbero infiammato la stagione più matura della sua produzione teatrale. Un amore impossibile, un conflitto in cui i personaggi sembrano dominati da un destino ineluttabile, l'incapacità di agire accomunano tanto Romeo e Giulietta quanto Tat'jana, Onegin e Lenskij, in *Evgenij Onegin*, ma anche Hermann e Liza in *Pikovaja Dama*. Eppure, è proprio l'idea di dramma o la specificità del dramma shakespeariano che Čajkovskij percepirà sempre in maniera conflittuale, in una tensione tra la ricerca di una teatralità manifesta e un bisogno di liberarsi dal teatro stesso. È significativo, inoltre, che a distanza di otto anni dalla revisione dell'Ouverture Čajkovskij incominci a lavorare alla scena del duetto del secondo atto di Shakespeare per un progetto operistico, lasciando però i due amanti in un imperituro abbozzo³.

L'inquietudine che accompagna Čajkovskij negli anni che attendono alla composizione dell'Ouverture rispecchia diversi aspetti della sua personale vita artistica e della vita musicale russa vista in una prospettiva più ampia. I progetti operistici portati a termine intorno alla fine degli anni Sessanta si erano rivelati fallimentari, tanto che sia la partitura di *Voevoda* (1867) sia quella di *Undina* (1869) furono letteralmente distrutte dal compositore. Non meno problematici erano i risultati ottenuti fino a quel momento nel campo sinfonico e orchestrale: nel 1866 Anton Rubinštejn si era rifiutato di eseguire la sua Ouverture in Do minore, mentre la Prima Sinfonia restava sostanzialmente una composizione in cerca di una sua forma soddisfacente (un "cantiere" aperto che terminerà solo nel 1874 dopo almeno due revisioni). Se si scorre il catalogo delle opere čajkovskijane, altri due lavori prima di *Romeo e Giulietta* appaiono legati al genere della musica a programma: l'Ouverture *Groza* [Luragano] sull'omonimo dramma di Ostrovskij, che non venne mai eseguita durante la vita del musicista, e ancora *Fatum*, poema sinfonico anch'esso ripudiato dal suo autore subito dopo la prima esecuzione. Čajkovskij era all'epoca un giovane compositore fresco di diploma al Conservatorio di San Pietroburgo che aveva appena accettato un

rio giuliano/gregoriano). Uno degli strumenti di consultazione e di facile accesso a una larga parte dell'epistolario čajkovskijano è oggi il sito <http://en.tchaikovsky-research.net>, che pubblica il testo delle lettere in lingua originale con a fronte, in buona parte dei casi, la traduzione inglese.

³ Probabilmente Čajkovskij fu occupato dal progetto di un'opera sul soggetto di *Romeo and Juliet* – sul testo in traduzione russa di Aleksandr Sokolovskij – fra il 1878 e il 1881, anni che coincidono con la terza gestazione dell'Ouverture. I frammenti superstiti del duetto furono completati e orchestrati da Sergej Taneev e la scena fu quindi eseguita per la prima volta nell'ottobre 1894 a San Pietroburgo. Per un'analisi dettagliata si veda E. Bender, *Čajkovskijs Programmusk* («Čajkovskij-Studien», vol. XI), Schott, Mainz 2009, pp. 149-164.

impiego come insegnante di armonia nelle classi promosse dalla Società musicale russa di Mosca. Un giovane compositore che cercava un suo ruolo nel variegato mondo musicale del suo paese, tra le figure dominanti di Nikolaj e Anton Rubiňštejn i quali perseguivano un concetto ben preciso di professionalizzazione musicale nel solco della tradizione classica tedesca, e all'opposto la "resistenza", la Mogučaja Kučka, il possente gruppetto che rifiutava ogni forma di accademismo in nome di una sorta di immanenza dello spirito russo nelle strutture della musica popolare, della tradizione letteraria, della lingua, senza respingere al contempo l'influenza di compositori (anch'essi in un certo senso "di rottura") quali Liszt, Berlioz o Schumann.

È proprio sul crinale di questi due antitetici orientamenti della musica russa di metà Ottocento che si collocano le prime composizioni significative di Čajkovskij e i risultati alterni, così come gli insuccessi e le stesse insicurezze del compositore sono da leggersi come riflesso di una ricerca costante, all'interno di questa polarità, di un proprio orizzonte estetico.

La metà degli anni Sessanta è segnata effettivamente da un avvicinamento di Čajkovskij al "possente gruppetto" e da un'influenza crescente soprattutto del leader ideologico del gruppo, Milij Balakirev, su molte delle sue scelte compositive: Čajkovskij gli dedicò *Fatum* ed è con tutta probabilità a causa delle sue aspre critiche che il compositore ne distrusse la partitura. Lo stesso Balakirev, come vedremo, giocò un ruolo fondamentale nella genesi di *Romeo i Džul'etta*, così come Vladimir Stasov fornì a Čajkovskij l'ispirazione e il programma per la fantasia *Burja* di pochi anni più tardi⁴. Su questo sfondo si staglia la difficoltà di "collocare" l'Overture all'interno della produzione coeva e successiva di Čajkovskij. Ancora più complesso risulta il tentativo di un'esegesi che faccia i conti con aspetti che riguardano il pensiero del compositore sulla musica a programma, il suo rapporto con Balakirev, la concezione delle strutture e delle tecniche musicali impiegate.

Forse proprio la conoscenza *ex post* della spiccata sensibilità drammatica e della raffinatezza di Čajkovskij operista ha spinto diversi studiosi (a dir la verità la bibliografia scientifica a questo proposito è sorprendentemente tutt'altro che sterminata) a esagerare sull'aspetto "contenutistico" dell'Overture che, come vedremo, non fu corredata da un programma vero e proprio⁵. Non di meno l'in-

⁴ Per un ottimo compendio biografico ed estetico sul compositore si legga la recente monografia di P.R. Bullock, *Pyotr Tchaikovsky*, Reaktion Books, London 2016.

⁵ Si veda ad esempio quanto discusso da A. Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, Schirmer Books, New York 1991, p. 119; T. Jackson, *Tchaikovsky: Symphony No. 6 ("Pathétique")*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 51-52; D. Brown, *Čajkovskij. Guida alla vita e all'ascolto*, Il Saggiatore, Milano 2012, pp. 62-65 (ed. or. *Tchaikovsky: The Man and His Music*, Pegasus, New York 2007, pp. 51-53); e l'intero capitolo III in Bender, *Čajkovskij's Programmusik* cit., pp. 107-189; M. Pawłowska, *The Story of Romeo and Juliet Liberated from Words:*

terpretazione è talvolta condizionata dall'evidente differenza di atteggiamento che Čajkovskij dimostra in composizioni quali *Francesca da Rimini*, *La tempesta*, *Manfred*, in cui il programma, spesso approntato dallo stesso compositore, ha un ruolo molto più esplicito e per molti tratti univoco nell'elaborazione musicale.

Quasi come se la frustrazione delle domande alle quali non ci sarà mai risposta («Perché non un'opera? Perché non un programma "scritto"?») potesse essere compensata da una serie di ipotesi, a volte anche ben articolate, sull'associazione dei temi a taluno o talaltro personaggio, sull'ossatura della composizione in forma sonata, sulla stessa organizzazione dei temi come entità semantiche in grado di *sopperire* alla mancanza delle parole o di una scena.

Diversa è la prospettiva se capovolgiamo i termini della questione; ossia se si mette da parte il pur legittimo interesse del "cosa vuol raccontare Čajkovskij" (livello della storia) e si sposta il centro della discussione su una domanda, a mio vedere, molto più interessante: cioè "come vuol raccontare Čajkovskij" (livello del discorso).

Una drammaturgia dei contrasti (versione 1869)

Ho accennato alla legittimità del "cosa", e quindi del contenuto del programma, perché effettivamente i documenti a nostra disposizione parlano da sé, forse insistono addirittura in maniera troppo manifesta sul livello della 'storia'.

Come già accennato, lo spunto a concepire un lavoro orchestrale basato su *Romeo and Juliet* fu dato a Čajkovskij da Milij Balakirev. A quanto pare, non si trattò solamente di un'idea quanto di un programma dettagliato, unito a un canovaccio strutturale della musica. Seppure il programma (ammesso che ce ne sia stato uno) non sembra essere sopravvissuto, la testimonianza di Nikolaj Kaškin, collega di Čajkovskij al conservatorio moscovita e suo intimo amico, ne riporta con dovizia di dettagli il contenuto. Balakirev nella tarda primavera del 1869 soggiornò a Mosca e frequentò assiduamente Čajkovskij e lo stesso Kaškin, con i quali si intratteneva in lunghe passeggiate:

In una di queste occasioni, Balakirev deve aver sviluppato il piano di un'ouverture *Romeo e Giulietta* per Čajkovskij, o almeno la mia memoria lo associa al ricordo di uno splendido giorno di maggio, a una foresta verdeggiante e ad alti pini sotto i quali passeggiavamo. Balakirev aveva già una certa familiarità con l'attitudine di Čajkovskij e scopri che il soggetto gli era del tutto congeniale. Inoltre, lo stesso Balakirev sembrava piuttosto entusiasta di questo argomento, perché presentava il piano del lavoro

con tale chiarezza e dettagli come se lo avesse già in mente. Questa bozza di programma, che si rifaceva alla forma sonata, consisteva per prima cosa in un'introduzione dal carattere religioso (Padre Lorenzo), quindi in un *Allegro* in Si minore (Balakirev aveva già impostato l'impianto tonale) che dipingeva l'inimicizia tra i Montecchi e i Capuleti con le loro liti per le strade, le risse, ecc. Seguiva una transizione con l'amore di Romeo e Giulietta (secondo tema in Re bemolle maggiore) e la chiusura dell'esposizione del soggetto e dei temi. Il cosiddetto Sviluppo, cioè il confronto fra i temi in diverse forme e combinazioni, si concludeva con la ripetizione dell'Esposizione, che nel linguaggio tecnico è detta Ripresa, in cui appaiono il primo tema dell'*Allegro* nella sua forma originale e il tema dell'amore questa volta in Re maggiore. Tutto finisce con la morte degli amanti⁶.

Le memorie di Kaškin, pubblicate per la prima volta tre anni dopo la morte di Čajkovskij, sono per molti versi attendibili, anche se i particolari delle tonalità, così come il dettaglio della struttura formale, lasciano propendere più per una memoria filtrata e probabilmente subordinata alla conoscenza a posteriori di quella partitura.

Ad ogni modo, le sue reminiscenze sono parzialmente confermate dalla corrispondenza tra Balakirev e Čajkovskij, soprattutto in due importantissime lettere, rispettivamente del 28 ottobre/9 novembre 1869 e del 17/29 novembre 1869.

Nella prima, Čajkovskij informa l'amico che l'Ouverture è per lo più abbozzata e che ha seguito gran parte delle indicazioni di Balakirev:

La mia ouverture procede abbastanza rapidamente, e se nel frattempo non ci saranno impedimenti, spero di terminarla nell'arco di un mese e mezzo. Quando uscirà dal mio grembo vedrà che, al di là di quello che ne verrà fuori, una parte considerevole di ciò che Lei mi ha consigliato di fare è stata realizzata secondo le Sue istruzioni. In primo luogo, l'impianto generale è Suo: un'introduzione che rappresenta il frate, la rissa – *Allegro*, e l'amore – secondo tema; in secondo luogo, le modulazioni sono le Sue: l'introduzione in Mi maggiore, l'*Allegro* in Si minore e il secondo tema in Re bemolle maggiore⁷.

Nella seconda lettera, quando la prima stesura dell'Ouverture era terminata e pronta per essere eseguita (effettivamente Balakirev non vedrà mai gli schizzi della composizione che riceverà solo poco avanti alla prima esecuzione), Čajkovskij invia i temi principali ricopiandoli dalla sua partitura e accompagnandoli da didascalie [fig. 1]:

⁶ N. Kaškin, *Vospominanija o P.I. Čajkovskom*, Jurgenson, Moskva 1896, p. 63; traduzione italiana a cura di chi scrive. Disponibile in traduzione tedesca: *Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowski*, Kuhn, Berlin 1999, p. 74.

⁷ P.I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij* cit., Tom V: *Pis'ma (1848-75)* [vol. V: *Lettere (1848-75)*], pp. 180-181.

Sarà probabilmente un po' sorpreso di scoprire che la mia ouverture non solo è pronta, ma la stanno già copiando in modo che possa essere eseguita in uno dei prossimi concerti. Gliela invierò solo se, dopo che l'avrò ascoltata io stesso qui [a Mosca], le troverò un qualche merito. [...] Alla fine della lettera Le mando i temi principali, ma non di più per il momento. In seguito, Le invierò una copia della partitura che naturalmente porta una dedica a Lei⁸.



Fig. 1. I. Tema dell'introduzione; II. Tema *Allegro*; III. Temi dell'amore.

Le due lettere ci lasciano dunque tracciare alcuni punti fondamentali. Nella prima, in prospettiva del racconto, Čajkovskij (seguendo Balakirev) estrae da Shakespeare tre unità fondamentali: Frate Lorenzo, la rissa, l'amore. Allo stesso tempo è la narrazione stessa, in queste tre unità, che è per così dire decostruita. Se si considera l'architettura della trama di Shakespeare, si nota non solo una prolessi narrativa (Frate Lorenzo in realtà appare solo nella scena III dell'atto secondo, le risse sono due, le scene d'amore sono anch'esse due, situate quasi

⁸ Ivi, pp. 184-187.

a chiasmo nella scena II dell'atto secondo e nella scena V dell'atto terzo) ma anche una sorta di condensazione del contenuto shakespeariano: solo uno dei temi connota un personaggio, mentre gli altri due si riferiscono rispettivamente a una situazione propriamente diegetica (la rissa come metafora dell'odio fra le due famiglie veronesi) e a una situazione emozionale (l'amore come nodo fondamentale del dramma).

Diverse le considerazioni che suscita la lettura della seconda missiva: nella nomenclatura dei tre temi, solo il terzo, suddiviso in due frasi *a* e *b*, mantiene un riferimento preciso a un significato extramusicale – l'amore – mentre i primi due sono classificati più genericamente come unità musicali caratterizzanti rispettivamente l'Introduzione e l'inizio del secondo movimento dell'Ouverture (*Allegro giusto*).

Se quindi da un lato Čajkovskij pare progressivamente deviare da un programma prestabilito, è la retorica stessa usata dal compositore che può indurre ad associare la struttura musicale ai significati extramusicali che *a priori* sono desunti dai documenti superstiti o condizionati dalla storia ricettiva del pezzo, e quindi già noti tanto all'ascoltatore tanto agli studiosi.

Un esempio eloquente in questo senso è la scelta di costruire l'inizio dello sviluppo sul fugato del primo tema dell'*Allegro* (il cosiddetto tema della faida) [es. 1]. Qui non è solo una questione di uso della tecnica, in omaggio ai "grandi" del classicismo tedesco e ai freschi studi di conservatorio con Nikolaj Zarembo. La scelta di questa forma contrappuntistica rimanda nell'immaginario collettivo all'idea di un combattimento, del reciproco rincorrersi, la «rissa» tra i Capuleti e i Montecchi evocata nella lettera citata, e più o meno implicitamente ricalca la strada già percorsa da Berlioz che apriva la sua sinfonia drammatica *Roméo et Juliet* («Introduction instrumental: Combats – Tumulte – Intervention du Prince») proprio con un *Allegro fugato*.

Il principio dell'opposizione, in questa sezione, valica effettivamente gli stessi confini segnati dal genere della fuga ed è assunto a principio costitutivo. Čajkovskij è molto attento a non deformare il materiale tematico che è sì variato ma rimane per lo più distinguibile nel suo aspetto melodico e ritmico. Secondo una delle tecniche più care al compositore, infatti, i temi non sono sottoposti tanto a un processo di variazione metrica e diastematica, quanto amplificati tramite la loro reiterazione e trasposizione. Un procedimento, questo, che qui è naturalmente coadiuvato dall'espedito tecnico della fuga. Piuttosto è nell'orchestrazione che Čajkovskij porta avanti un vero e proprio sviluppo musicale: nel fugato iniziale l'orchestra significativamente si divide in due – gli archi e i legni – e le quattro entrate del tema sono affidate sempre a "coppie timbriche" delle rispettive famiglie. Cioè la prima esposizione del soggetto è nelle voci di contrabbassi, violoncelli e fagotti, ai quali si aggiungono progressivamente e *a due* viola e clarinetto I, seguiti da violino II e oboe, infine violino I e clarinetto I.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 245-247) includes parts for Clarinet I (Cl. I) and Bassoon (Fg.), both marked *mf*. The string section (Archi) is marked *arco* and *mf*, with the instruction "[senza sord.]". A key signature change to one sharp (F#) is indicated by a "K" above the first staff. The second system (measures 248-250) features Clarinet II (Cl. II) marked *mf*, and the strings (Archi) marked *mf*. A measure number "250" is boxed above the Cl. II staff. The third system (measures 251-252) includes Trombone I (tb. I) marked *mf*, Clarinet II (Cl. II), and the strings (Archi) marked *mf*. The instruction "[senza sord.]" is present above the Cl. II staff.

Es. 1. PSSa, batt. 245-252.

La stessa ripresa del secondo tema (PSSa, batt. 286-293; il cosiddetto “primo tema dell’amore”), in forma sì diminuita ma perfettamente riconoscibile nella distintiva tonalità di Re bemolle maggiore, sorprende più per il colore scuro e

inedito che assume nel registro di corni, trombe e trombone che per la sua morfologia solo leggermente alterata.

Questo principio compositivo vale anche per l'ultima sezione dello sviluppo in cui, enfaticamente annunciato da un rullo di tamburi, il tema dell'Introduzione fa la sua apparizione combinandosi per la prima volta con gli altri due. Qui è la densità armonica che crea una tensione rispetto alla scrittura della prima parte⁹. La concatenazione di settime diminuite e l'intreccio delle voci, che indugia sulla dominante prima di risolvere alla tonalità di Si minore della Ripresa, creano la sensazione più di un'accumulazione progressiva del materiale sonoro anziché di una sua vera e propria elaborazione (PSSa, batt. 310 sgg.).

Al contrario, è nell'ultima parte dell'Ouverture che il materiale tematico subisce una significativa metamorfosi quasi a suggellare il capovolgimento tragico dell'intreccio. Non è solo l'indicazione agogica dell'ultimo tempo che eloquentemente segnala un *Tempo di marcia* (una marcia funebre?) ma, quanto meno, è ancora una volta la trama musicale, tutta giocata su simmetrie, corrispondenze e antinomie timbriche a rinforzare l'idea di una narritività incentrata sul "contrasto".

Nel *Moderato assai*, infatti, sul lungo pedale di dominante Fa# in contrabbassi e tuba si staglia la testa del cosiddetto primo tema dell'amore presentato sì nello stesso colore orchestrale della sua prima apparizione (corno inglese e viola) ma alterato melodicamente dal salto d'ottava – anziché di sesta nella configurazione originale – e immediatamente scurito dalla sua riproposizione in fagotto primo e violoncello. Inoltre, il senso di "trasformazione" e deformazione del discorso musicale è ancor di più accentuato dal tappeto sonoro dei tromboni che intonano una variazione del secondo tema dell'amore per la prima volta nelle regioni più gravi dell'orchestra [es. 2].

Lo stesso effetto di "straniamento" è ottenuto nel successivo e ultimo movimento dove è il tema dell'Introduzione a subire una metamorfosi semantica. Anche in questo caso Čajkovskij mantiene il colore dei legni (clarinetti e fagotti in analogia al fagotto solista del primo tempo), ma l'accompagnamento in "tempo di marcia" dell'ostinato dei timpani e il cambiamento radicale della tonalità, dal Mi maggiore dell'inizio al Si minore di questa sezione annullano l'effetto di luminosità che il tema aveva nell'Introduzione.

In sostanza, nell'arco dell'intera composizione Čajkovskij crea una sorta di "drammaturgia dei conflitti": nella tecnica (l'unisono omoritmico dell'esordio, il fugato dell'esposizione), nella forma in cui i temi sono trattati (dalla rinuncia a una vera e propria elaborazione nello sviluppo fino alla deformazione nel finale) e infine nell'orchestrazione, che procede per così dire per "blocchi timbrici".

⁹ Cfr. Bender, *Čajkovskij's Programmusik* cit., p. 137.

Moderato assai 410

C. I.
Fg.
Cr.
Trbn.
e
Tbn.
G. c.
Vln.
Vo.
Cb.

Allegro moderato (Tempo di marcia) 420

Cl.
Fg.
Tp.

430

Cl.
Fg.

Es. 2. PSSa, batt. 407-430.

E forse è proprio l'uso specifico di questa grammatica – in verità alquanto “scolastica” – che può suggerire associazioni mimetiche tra la musica e il programma prestabilito: l'esposizione come presentazione dei conflitti principali –

la faida e l'amore –, lo sviluppo come l'intrecciarsi di amore e odio, il finale con l'epilogo tragico dei due amanti di Verona (*Moderato assai*) e il corteo funebre di quest'ultimi (*Allegro moderato* [*Tempo di marcia*]).

Una drammaturgia dell'attesa (versioni 1870 e 1880)

Tutto quanto discusso nel paragrafo precedente riguarda però esclusivamente la prima versione dell'Ouverture. Bisogna infatti osservare che la maggior parte degli studiosi ha prestato poca attenzione alle differenze sostanziali che intercorrono nelle tre stesure della composizione. Se si esclude la monografia interamente dedicata ai lavori čajkovskijani “a programma” di Elisabeth Bender¹⁰, che offre un'analisi musicale minuziosa di ogni singolo pezzo, non risulta un'indagine approfondita sulle conseguenze – in una prospettiva ermeneutica – delle revisioni alla partitura, tanto riguardo all'aspetto programmatico del pezzo tanto, più in generale, alla sua potenziale costruzione drammaturgica.

Per comprendere quanto determinante possa essere il passaggio soprattutto dalla prima alla seconda versione, e quindi il significato dei cambiamenti operati da Čajkovskij, bisogna fare un passo indietro e tornare alla famosa lettera del compositore (17/29 novembre 1869) in cui inviava a Balakirev i temi principali della sua Ouverture.

La risposta e le critiche di Balakirev arrivarono circa due settimane dopo con una lettera del 1/13 dicembre 1869:

Dato che è già terminata, ritengo ammissibile dirLe francamente le mie opinioni sui temi che mi ha inviato. Il tema d'apertura non è affatto di mio gusto. Forse quando sarà realizzato completamente raggiungerà un certo grado di bellezza, ma scritto così spoglio come me lo ha mandato non comunica né bellezza né forza, e nemmeno descrive il personaggio di Frate Lorenzo come sarebbe necessario. Qui dovrebbe esserci qualcosa come i corali di Liszt (*Der nächtliche Zug* in Fa diesis [recte: Do diesis minore], *Hunnenschlacht* o *Die Heilige Elisabeth*), con un carattere di cattolicesimo antico. Ma il Suo tema in Mi maggiore ha invece un carattere completamente diverso – il carattere dei quartetti di Haydn, quel genio della musica piccolo-borghese che fa venire una gran sete di birra. Per il Suo tema in Si minore, questo non è un tema, ma una bellissima introduzione a un tema, e dopo l'irrompere del Do maggiore c'è sicuramente bisogno di una forte ed energica idea melodica. Suppongo che ci sia. Il secondo tema in Re bemolle è molto bello, anche se un po' debole, ma la prima melodia in Re bemolle affatto deliziosa. La suono spesso e voglio tanto baciarLa per questo. Qui ci sono la tenerezza e la dolcezza dell'amore. Quando la suono, poi La

¹⁰ Bender, *Čajkovskijs Programmusk* cit.; si veda inoltre quanto esposto da D. Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, vol. I: *The Early Years (1840-1874)*, Victor Gollancz, London 1978, in particolare pp. 185-195.

immagino mentre giace nudo nella vasca da bagno e la [Desirée] Artôt-Padilla¹¹ in persona Le lava il pancino con calda schiuma di sapone profumato. C'è solo una cosa che dirò contro il tema: c'è assai poco d'intimo amore spirituale, ma solo un appassionato languore fisico (persino con una leggera tinta italiana)¹².

In un primo momento Čajkovskij non reagisce direttamente alle osservazioni di Balakirev; solo dopo la prima esecuzione del lavoro (4 marzo 1870, diretto da Anton Rubinštejn) e un lungo viaggio tra la Germania e Interlaken, in Svizzera, annuncia di aver revisionato la partitura ma indugia ancora prima di inviarla al suo mentore. Sempre con un sottile velo di timore reverenziale nei confronti del giudizio di Balakirev, scrive:

Temo che potrebbe essere insoddisfatto, ma per favore, eseguitemela [l'Ouverture] lo stesso. Lei avrebbe voluto un'introduzione alla maniera religiosa del *Faust* di Liszt. Ciò non è successo. Nell'Introduzione volevo rappresentare un'anima sola che lotta con sé stessa rivolta verso il cielo. Ci sono riuscito? Non lo so! Forse il finale non corrisponde pienamente alle Sue richieste, ma in ogni caso è meglio di prima¹³.

In generale, nel 1870 la partitura si amplia nelle proporzioni, Čajkovskij riscrive interamente l'Introduzione, lascia intatta l'Esposizione, riorchestra parte della Ripresa e ristruttura radicalmente sia lo Sviluppo sia il finale. Riferendoci in modo specifico all'ultima lettera citata, afferma di aver disatteso il consiglio di Balakirev, ma il nuovo tema è effettivamente concepito in forma di corale a quattro voci su una melodia dal colore modale, esposta per la prima volta in clarinetti e fagotti, e seguito da una sovrapposizione progressiva degli archi e dei corni che hanno la funzione di transizione alla tonalità di Re bemolle maggiore e di allargare lo spazio sonoro omofonico del corale [es. 3]. Čajkovskij dunque accoglie in realtà le istanze critiche alla prima versione dell'Ouverture e procede, se vogliamo, nella direzione dei suggerimenti di Balakirev confezionando effettivamente un'introduzione dal «carattere religioso». Allo stesso tempo però, nelle parole del compositore, nuovamente non compare alcun riferimento specifico alla figura di Padre Lorenzo immaginata da Balakirev, che è sostituita da una nuova – e più indeterminata – situazione emozionale: «un'anima sola che lotta con sé stessa rivolta verso il cielo».

¹¹ All'epoca Čajkovskij era particolarmente infatuato dal mezzosoprano belga. Per una chiara e concisa descrizione della loro relazione si veda D. Redepenning, *Peter Tschajkowsky*, C.H. Beck, München 2016, pp. 26-28.

¹² M.A. Balakirev, *Vospominanija i pis'ma* [Ricordi e lettere], Muzgiz, Leningrado 1962, pp. 145-146; cit. in italiano in Brown, *Čajkovskij. Guida alla vita* cit., pp. 60-61.

¹³ Lettera scritta tra il 20 ottobre / 1° novembre e il 23 ottobre / 4 novembre 1879, in *P.I. Čajkovskij. Polnoe sobranie sočinienij* cit., Tom V: *Pis'ma (1848-75)* [vol. V: *Lettere (1848-75)*], pp. 61-62.

Andante non tanto quasi Moderato

Flauto piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti A
2 Fagotti
4 Corni F
2 Trombe E
3 Tromboni e Tuba
Timpani
Piatti
Gr. cassa
Arpa

Andante non tanto quasi Moderato

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

10

Picc.
Fl.
Ob.
Cl. I.
Cl.
Fg.

Es. 3. PSSb, batt. 1-18.

La sensazione è che l'affermazione di Čajkovskij non voglia propriamente aprire a nuovi significati extramusicali o programmatici, quanto *in nuce* lasciar intendere di aver volutamente abbandonato l'idea di attenersi allo scheletro narrativo iniziale. Questa tesi appare più chiara se si analizzano i differenti equilibri stabiliti nella gestione tematica e nella struttura delle singole sezioni durante la revisione del testo musicale.

Se infatti il tema dell'Introduzione della prima versione rimaneva, per così dire, confinato simmetricamente nel primo movimento e nella coda, con un'unica interpolazione sul finire dello Sviluppo, nella partitura del 1870 il nuovo tema assume una forte valenza strutturale. Ciò risulta più evidente soprattutto nel profondo riassetto dello Sviluppo: al fugato della prima versione si sostituisce una scrittura che impiega esclusivamente il primo tema dell'*Allegro* e il tema dell'Introduzione. I cosiddetti due temi dell'amore scompaiono totalmente, mentre è l'elaborazione motivica che acquisisce un nuovo contorno. Qui, Čajkovskij sfrutta l'impulso metrico incisivo della testa del tema dell'*Allegro* che

subisce questa volta un processo di variazione molto più energico e sofisticato, laddove è il tema dell'Introduzione a diventare il centro focale della conduzione musicale¹⁴. Esso infatti, reiterato nei corni e trasposto integralmente un semitono sopra nella seconda parte, e ancora risuonando nella stretta finale nel registro della tromba, mantiene intatto il suo profilo melodico, ma così trattato perde del tutto il suo carattere ieratico¹⁵ (PSSb, batt. 280-319 e 334-342).

In un certo senso, decontestualizzato dall'aura "religiosa" che lo aveva connotato in apertura, esso serve qui da fondamento armonico, melodico nonché timbrico che emerge dal fitto intreccio disegnato dall'elaborazione del primo tema. È come se Čajkovskij giocasse più su una concezione "prospettica", quasi un effetto di chiaro-scuro – rispetto ai contrasti netti della prima versione – cercando di delineare di volta in volta gli sfondi (in questo caso il tessuto contrappuntistico del primo tema dell'*Allegro* in archi e legni) e i primi piani (il tema dell'Introduzione come *cantus* negli ottoni).

In questo senso è da leggersi anche la mutata architettura dell'Overture persino quando Čajkovskij non opera cambiamenti "tangibili". Come già accennato, l'Esposizione è l'unica sezione che non subisce alcuna modifica nel 1870. Eppure, la sua percezione risulta totalmente diversa se la si inserisce nel quadro più ampio delle porzioni musicali che la precedono e seguono.

Nell'Introduzione alla prima versione, infatti, Čajkovskij aveva operato una sorta di "prolessi" del cosiddetto primo tema dell'amore anticipandone dapprima un frammento negli archi (PSSa, batt. 31-32 e 37-38) e di seguito presentandolo per la prima volta nella sua veste melodica originaria (ma metricamente diminuita) nella transizione al Si minore dell'inizio dell'Esposizione (PSSa, batt. 69-72). Non di meno il procedimento si rispecchia nell'impiego del timbro del corno inglese in funzione solistica (con il raddoppio del violino I) già sul principio dell'Overture, per la seconda ripetizione del tema (PSSa, batt. 11-20).

Tutt'altra l'idea che il compositore persegue revisionando la partitura: l'Introduzione si presenta come una sezione in sé coerente e autosufficiente, senza alcun riferimento ai temi dell'*Allegro*. Di conseguenza la prima epifania del tema dell'amore nell'Esposizione, enfaticamente preparata da un passaggio enarmonico da La maggiore all'inaspettata tonalità di Re bemolle maggiore (anziché alla relativa maggiore di Si minore), ha un effetto prorompente sulla tenuta drama-

¹⁴ Per una trattazione esaustiva dell'uso della melodia del corale in funzione strutturale cfr. J.E. Gilinsky, *Unity and Opposition in the Orchestration of Tchaikovsky's "Romeo and Juliet Overture"*, tesi di master alla Manhattan School of Music di New York, 1990.

¹⁵ Questa osservazione arriva da una riflessione acuta, ma in tutt'altro contesto, di Julian Budden a proposito del lavoro tematico di Verdi nell'Overture delle *Vêpres siciliennes*. Cfr. J. Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II: *Dal Trovatore alla Forza del destino*, Edt, Torino 1986, pp. 209-210 (ed. or. *The Operas of Verdi*, vol. II: *From Il Trovatore to La Forza del Destino*, Cassel, London 1978, p. 190).

tica del brano, proprio perché impiega in modo inedito ogni parametro musicale: armonico, melodico ma anche timbrico nell'impasto sonoro di corno inglese e viola che qui assumono per la prima volta un colore distintivo.

Questa strategia delle "attese" informa ugualmente le relazioni che si instaurano tra lo Sviluppo e la Ripresa. L'assenza del materiale melodico del secondo gruppo tematico nella sezione centrale ha come conseguenza un aumento esponenziale dell'aspettativa nella ricapitolazione. Una tensione che Čajkovskij prolunga il più possibile, invertendo l'entrata dei temi (PSSb, batt. 367 sgg.) e quindi ritardando quella del cosiddetto primo tema dell'amore (PSSb, batt. 389 sgg.) che questa volta riappare nella chiara tonalità di Re maggiore e con una tinta orchestrale più nitida (archi e ottavino). Allo stesso tempo il senso di risoluzione dell'attesa – "appagata" nella prima versione da una serie di ripetizioni e trasposizioni – è qui ancora eluso grazie a una nuova sezione che espande e sviluppa per la prima volta questo tema: il gioco di imitazione tra gruppi strumentali (PSSb, batt. 419-435) crea per così dire una nuova onda di tensione che si scioglie nel finale, slittando nell'ultima ricomparsa del primo tema dell'*Allegro* e di quello dell'Introduzione.

In questa nuova versione, dunque, quello che cambia drasticamente è il processo dinamico che si instaura tra le differenti sezioni – è come se Čajkovskij abbia pensato a cerchi concentrici che culminano sul secondo tema più che a blocchi ben distinti – in cui la continuità è garantita da una sorta di sviluppo *in fieri* che si estende fino alla Ripresa e oltre. Dall'altra parte, questo dinamismo è segnato da una sostanziale autonomia tematica: Čajkovskij rifiuta una gerarchia tra i temi che seguono un proprio sviluppo, il quale risponde tanto a ragioni di ordine di "drammatico" quanto all'esigenza di esplorare nuove possibilità tecnico-compositive. Significativa in questo senso è l'assoluta mancanza di una combinazione dei tre temi simultaneamente, così come una tendenza a focalizzare determinanti momenti. Di conseguenza, ad esempio, nello sviluppo è il tema dell'introduzione, in modo inconsueto, a conquistare il proscenio, mentre al contrario è nella ripresa che il secondo tema mantiene in vita questo processo di elaborazione e fluidità del discorso musicale. Questo è ancor più palese nell'ultima parte dell'Ouverture in cui Čajkovskij evita accuratamente ogni simmetria e qualsiasi rimando interno che avevano caratterizzato la prima versione. Nella revisione del 1870, il finale – completamente riscritto – si condensa nell'unico movimento *Moderato assai* (il compositore elimina significativamente l'agogica *Tempo di marcia*) ma al contempo si espande in un episodio basato sugli arpeggi dell'arpa e le sestine di flauti e clarinetti, che quindi non impiega materiale tematico precedente ma ha una funzione preludante alla riproposizione del secondo tema in Si maggiore [es. 4]. Probabilmente l'idea era proprio quella di marcare una netta distinzione rispetto alla versione precedente non solo con un'orchestrazione che colpisce per la limpidezza della strumentazione – in netto

This musical score page features the following instruments and parts:

- Flac.** (Flute) and **Cl.** (Clarinet): Both parts play a melodic line with a series of slurs and accents.
- Fl.** (Flute): A second flute part playing a similar melodic line.
- Ob.** (Oboe): A part with a few notes and a long breath mark.
- C. i.** (Corno I): A part with a few notes and a long breath mark.
- Fg.** (Fagotto): A part with a few notes and a long breath mark.
- Cr.** (Corni): A part with a few notes and a long breath mark.
- Trb.** (Trombe): A part with a few notes and a long breath mark.
- Trba. e Tb.** (Trombe e Tuba): A part with a few notes and a long breath mark.
- Tp.** (Tromba): A part with a few notes and a long breath mark.
- A.** (Archi): A part with a few notes and a long breath mark.
- Archi** (Archi): A part with a few notes and a long breath mark.

The score is written in a single system with multiple staves. The woodwinds and strings are playing a melodic line with a series of slurs and accents. The brass instruments are playing a few notes with a long breath mark.

500

Fico.

Fl.

Ob.

C. i.

Cl.

Fg.

Gr.

Trb.

Trbn.

Tb.

Tp.

A.

Archl

Detailed description: This is a page of a musical score, numbered 154, by Vincenzina C. Ottomano. The page contains measures 499 and 500. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwind section includes Piccolo (Fico.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. i.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Bassoon in C (Gr.). The brass section includes Trumpet (Trb.), Trombone (Trbn.), and Tuba (Tb.). The percussion section includes Timpani (Tp.). The string section (Archl) is represented by five staves. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures featuring slurs and accents. The brass section is mostly silent, with some notes in the Trombone and Tuba parts. The percussion section has some notes in the Timpani part. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

520

The image shows a page of a musical score for orchestra, measures 509-510. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), Trumpet (Trb.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tb.), Trombone (Trbn.), Piano (Tp.), and Piano (A.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (ff, sf), and articulation marks. A box containing the number '520' is located above the first staff. The piano part (A.) has a section marked with an '8' and a dashed line. The woodwind and brass parts have some notes marked with 'sf' (sforzando) and 'a2' (second octave).

contrasto con la tinta cupa del 1869 – ma anche con l’evitare quell’effetto di “straniamento” del materiale melodico.

Nella cristallizzazione della partitura, con l’ultima stesura del 1880, a distanza di un decennio, Čajkovskij rinuncerà a questa sorta di “preludio” connettendo direttamente la fine della ripresa all’ultima sezione del *Moderato assai* del 1870. Nell’economia generale del pezzo, non solo questa modifica tende a un carattere più stringente dell’epilogo ma il finale ne guadagna proprio nel senso di quella tensione drammatica che abbiamo osservato negli esempi precedenti: l’ultima epifania del secondo tema in Si maggiore, posticipata nelle ultimissime battute [es. 5] – anziché nella sezione interna del movimento –, assume qui la funzione di vero e proprio climax e di punto focale di tutta la composizione, che Čajkovskij sigla in modo enfatico con le ultime sferzate degli accordi finali con una chiusa in puro stile “operistico”.

Una teatralità trasfigurata

Frate Lorenzo non è più Frate Lorenzo, lo Sviluppo non mette più in relazione l’amore e l’odio, la coda non è più una marcia funebre?

Se queste affermazioni possono sembrare un po’ provocatorie è solo per ribadire che nella mia analisi non è al centro – o non solo – il contenuto dell’Ouverture (di certo la nostra percezione non può prescindere dalla sensualità del profilo melodico del tema dell’amore o dalla tensione creata dal ritmo percussivo del primo tema). Quello che mi preme osservare è che nell’arco di pochi mesi, e poi ancora di ben dieci anni, cambia radicalmente l’atteggiamento del compositore nei confronti di questa composizione. Le modifiche alla(e) partitura(e) furono apportate nel tentativo di compiacere Balakirev e di conquistare un sesto posto nel «gruppo dei cinque»¹⁶ O piuttosto queste stesse critiche furono il detonatore per un’autoriflessione che ha allontanato Čajkovskij dallo spettro di un riconoscimento a tutti i costi, verso una propria autonomia espressiva?

In questo processo di ripensamenti e riscritture, quello che cambia significativamente sono i modi della narrazione: la necessità programmatica della prima versione, in cui la musica per molti versi si “riduceva” a un programma e il compositore tentava di ri-raccontare una storia in modo più o meno “lineare”, lascia spazio a un’istanza narrativa in cui il programma – o meglio il plot narra-

¹⁶ Cfr. la lettera di Balakirev scritta il 16 marzo 1870 ma mai inviata a Čajkovskij: «Da parecchio tempo ho ricevuto la Sua Overture, solo la malattia mi ha impedito di risponderLe immediatamente e dirLe che tutti sono deliziati dal Suo tema in Re bemolle maggiore, compreso Stasov che ha detto: ‘Eravate in cinque, ora siete in sei’», in M.A. Balakirev, *Vospominanija i pis’ma* [Ricordi e lettere] cit., p. 151; cit. in tedesco in Bender, *Čajkovskij’s Programmusik* cit., p. 117.

tivo shakespeariano – non è altro che un pretesto¹⁷. Non è più importante quale tema appartenga a chi, o se il tema dell'amore si riferisca all'incontro sotto il balcone di Giulietta o al risveglio degli amanti dopo la prima notte insieme, o se lo Sviluppo rappresenti i Capuleti e Montecchi che si rincorrono armati per le strade di Verona, o ancora se Padre Lorenzo sia una sorta di destino incombenente sull'intera vicenda¹⁸. Al contrario, è la conquista delle possibilità narrative insite nelle strutture musicali a determinare una trasformazione del linguaggio dell'Overture. In questo modo, il compositore non ha più l'esigenza di descrivere o mimare una qualsiasi situazione, quanto quella di cogliere l'essenza delle situazioni emozionali. Paradossalmente Čajkovskij si appropria della storia di Romeo e Giulietta nello stesso modo in cui Shakespeare stesso fece a suo tempo: interpretando un archetipo, e piegandolo ai propri mezzi, nella consapevolezza delle possibilità e dei limiti della propria arte che traspaiono proprio nel Coro del Prologo:

The fearful passage of their death-marked love
 And the continuance of their parents' rage,
 Which, but their children's end, naught could remove,
 Is now the two hours' traffic of our stage –
 The which, if you with patient ears attend,
 What here shall miss, our toil shall strive to mend.

In questo senso il mio titolo parla di «trasfigurazione», in quanto la musica si libera progressivamente dalle parole, cerca di esplorare il senso drammatico al di là di un eccesso di informazioni secondarie o di relazioni di concatenamento univoche. È la scoperta della possibilità di poter fare "teatro", al di là dell'angustia di una scena, di conferire alla musica quella possibilità che le è assolutamente propria: poter generare continuamente una proliferazione di significati e di interpretazioni.

¹⁷ Interessante in questa stessa direzione la riflessione di Lawrence Kramer che ripercorre nel suo saggio l'idea di feticismo legata al cosiddetto tema dell'amore dell'Overture nella ricezione contemporanea. Cfr. L. Kramer, *The Thought of Music*, University of California Press, Oakland 2016, pp. 76-80, 82-86.

¹⁸ Jackson, *Tchaikovsky: Symphony No. 6* cit., pp. 134-135, n. 44.