

LIRICA

venerdì 10 marzo 2023 - ore 20.00

TEATRO
NUOVO



giovanni
da udine

I Capuleti e i Montecchi



I Capuleti e i Montecchi

tragedia lirica in due atti e quattro parti

libretto di **Felice Romani**

musica di **Vincenzo Bellini**

Ed. musicali Nomos Edition

Giulietta

Caterina Sala

Romeo

Laura Verrecchia

Tebaldo

Marco Ciaponi

Capellio

Viktor Shevchenko

Lorenzo

Emanuele Cordaro

maestro concertatore e direttore **Enrico Calesso**

regia **Arnaud Bernard**

maestro del Coro **Paolo Longo**

Orchestra, Coro e Tecnici della Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

luci **Paolo Mazzon**

allestimento **Fondazione Arena di Verona**

in coproduzione con **Teatro La Fenice di Venezia**

e con **Greek National Opera**

produzione **Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste**

In un certo senso larga parte del corpus melodrammatico ottocentesco è costituita da "variazioni sul tema" di Romeo e Giulietta: l'amore romanticamente inteso come esperienza suprema, ma osteggiato e infine distrutto da un'ottusa violenza antagonista, ben si attagliava al sentimento romantico della solitudine, intesa quale inevitabile necessità per l'individuo "eletto", radicalmente alieno all'assurdo *milieu* dei "normali". Al tempo stesso, la vicenda si prestava a quella tipica, romantica, ambivalente rappresentazione della sconfitta che in fondo assume i contorni di una vittoria morale: quella per cui, anche oggi, più o meno tutti siamo portati a pensare che lo straziante finale della tragedia scespiriana non inficia il valore assoluto dell'amore fra i due giovani, che costituisce qualcosa di positivo, di desiderabile, che è bene sia esistito a prescindere da tutto, incluso il catastrofico esito.

In questo senso – e dal momento che si trattò di un'opera non (come altre che rammenteremo fra poco) scomparsa dai cartelloni teatrali, bensì saldamente rimasta in repertorio durante l'Ottocento –, *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini costituisce uno snodo rilevante della "modernità" operistica ottocentesca. Al tempo stesso, tuttavia, quest'opera testimonia quanto, in particolare in Italia, gli aspetti moderni convivessero con prassi radicate in una tradizione di provenienza settecentesca, nella cui prospettiva pienamente si spiegano notizie come quella che concerne il lavoro del librettista Felice Romani (il prediletto di Bellini): più che guardare, romanticamente, al nume tutelare William Shakespeare, Romani tenne presente il libretto *Romeo e Giulietta* di Giuseppe Foppa musicato da Nicola Zingarelli nel 1796 e, in maniera più mediata, l'omonima novella di Matteo Bandello (quella cui, a suo tempo, aveva guardato lo stesso Shakespeare). Nei primi tre decenni dell'Ottocento l'opera italiana espresse tendenze che, alla luce dei successivi sviluppi, possono sembrare contraddittorie, ma in verità testimoniano che l'affermazione della sensibilità romantica non segnò una discontinuità improvvisa, ma s'impose gradualmente, mantenendo un forte senso di continuità col passato. Emblematica in tal senso è la genesi dei *Capuleti*, legata a motivazioni di circostanza, addirittura casuali: a fine 1829 Bellini era a Venezia per una ripresa del *Pirata*, regolarmente inscenato nel gennaio 1830; il Teatro La Fenice aveva in cartellone un'opera commissionata a Giovanni Pacini, il quale però, sovraccarico d'impegni, non riusciva a portarne avanti la composizione, sicché ad un certo punto fu chiaro che l'accordo non sarebbe stato onorato. Per riempire il vuoto, la Fenice si rivolse a Bellini chiedendogli una nuova opera; il compositore era solito lavorare con tempistiche ragionevolmente ampie, la cui disponibilità però mancava del tutto, e quindi sulle prime fu recalcitrante, ma finì per accettare. La fretta fece il resto: non c'era tempo per attendere la stesura di un nuovo libretto, sicché Romani riprese e modificò – a partire dal titolo – il proprio *Romeo e Giulietta* (un libretto fornito a Nicola Vaccai per la prima milanese del 1825). Il desiderio di non riproporre una copia letterale comportò aggiustamenti ma soprattutto tagli, tanto cospicui da comportare l'anteposizione al libretto d'un *Avvertimento* dove il poeta spiegò d'aver articolato l'opera in quattro parti affinché «negli intervalli che passano fra le une e le altre la mente dello spettatore supplisca a quello che non appare»; d'altro lato Bellini fu costretto al *tour de force*, pagato addirittura in termini di salute, che lo condusse ad

ottemperare all'impegno completando la partitura in un solo mese e mezzo.

Un aspetto centrale e rivelatore dei *Capuleti*, anch'esso testimoniatore del nesso ininterrotto con abitudini settecentesche, è costituito dalla voce di Romeo, affidata non al registro, tipicamente romantico, tenorile (che pure già Rossini, nel cosiddetto periodo napoletano, aveva contribuito ad affermare come nuova possibilità per il ruolo dell'amoroso) ma, secondo il tipico codice belcantistico di matrice settecentesca, a quello, femminile, di mezzosoprano. Anche in questo caso agiva una ragione di circostanza: il cast era già scritturato ed il ruolo di Romeo non poteva essere destinato che alla celebre Giuditta Grisi (la quale d'altronde aveva svolto un ruolo centrale per indurre Bellini ad accettare l'incarico). La prassi "settecentesca", del resto, fu confermata dall'assegnazione del ruolo antagonista, quello di Tebaldo, alla voce di tenore. È bene tuttavia tener presente che in Italia questi criteri di assortimento delle voci erano ancora ben diffusi negli anni '20-'30, come – a puro titolo d'esempio – ci ricorda un'altra importante opera del periodo, tuttora in repertorio: la donizettiana *Lucrezia Borgia*, che nel 1833 avrebbe portato sulla scena un «musicista» (Maffio Orsini) attribuendogli voce di contralto.

L'urgenza, poi, comportò che Bellini operasse considerevoli ripescaggi, con rimaneggiamenti talvolta estesi, di musiche da *Zaira* – opera ritirata dopo il fiasco della prima parmensi del 1829 – e dalla propria prima opera, *Adelson e Salvini*, dalla cui aria «Dopo l'oscuro nembo» derivò una pagina divenuta celebre grazie ai *Capuleti e Montecchi*: l'aria di Giulietta «Oh quante volte, oh quante» (I,4). Anche tale prassi (l'auto-prestito) era diffusa prima che cominciasse a stabilizzarsi, nella storia del teatro d'opera, il cosiddetto repertorio, ossia l'ampia e reiterata permanenza, nei decenni, di opere in cartellone (fenomeno che, salvo qualche anticipo sei-settecentesco, caratterizzò soprattutto l'Ottocento). Al tempo stesso, l'auto-prestito trovava conferma nella logica operistica settecentesca puntata sulla delineazione più degli "affetti" che dell'individualità dei personaggi: tale da permettere serenamente l'attribuzione di un pezzo concepito per un personaggio ad uno nuovo e differente. Parallelamente a tale possibilità, c'è da sottolineare che, sul piano musicale, *I Capuleti e i Montecchi* è opera talora renitente al valore, tipicamente ottocentesco, dell'intensificazione drammatica: un aspetto ben osservabile, ad esempio, nel coro d'esordio, che sembra in larga parte impermeabile agli stimoli provenienti dal testo, dove la fazione dei Capuleti alimenta brutali propositi devastatori.

Malgrado gli aspetti per così dire regressivi, *I Capuleti e i Montecchi* incontrò nella data della *prima* (11 marzo 1830) il caloroso favore del pubblico veneziano. Ed in effetti sbaglieremmo se, soprattutto rivolgendoci alla questione della voce di Romeo, pensassimo che la nostra sia un'opera di routine, cui Bellini si sia accostato senza convinzione in quanto "costretto" ad opzioni non sentite: in verità Bellini condivideva tratti ancora largamente impiegati dal venerato maestro di tutti i compositori ottocenteschi italiani, che a sua volta non aveva rinnegato l'eredità dell'opera italiana: quel Rossini la cui eco, nei *Capuleti*, si manifesta non solo nell'impiego dei "crescendo" ma ancor più, e proprio, nella vocalità. Va in effetti ricordato che Rossini, malgrado la rammentata "esplorazione" del ruolo tenorile nel "periodo napoletano", fino all'ultima opera italiana (*Semiramide*, del 1823), nelle opere serie certo non disdegnava ricorrere a "surrogati" femminili, en

travesti, degli «evirati cantori» (difficili da impiegare non perché deprecati dal Foscolo ma in quanto sempre più rari).

Che la voce di Romeo per Bellini *dovesse* essere una voce femminile era, in altre parole, una necessità non solo di circostanza ma, al tempo stesso, artistica: strettamente legata ad una concezione del canto lirico destinata, di lì a poco, alla nostalgica denominazione “belcanto”, ma ancora viva nel 1830. “Belcanto” significava uno stile esecutivo e compositivo di sublime perfezione tecnica, di perfetta pulizia dell’intonazione e dell’articolazione, nutrito dall’ideale di estrema bellezza e dolcezza del suono vocale, che, si badi bene, era giudicato commovente *ipso facto*, ossia nella sua astratta bellezza. Secondo tale sensibilità solo le voci femminili vanterebbero le prerogative di delicatezza, morbidezza e dolcezza adatte all’espressione del tema amoroso; e per questa ragione di buon grado si “sacrificava” la verosimiglianza scenico-vocale (quella per cui il ruolo di un uomo dovrebbe essere affidato ad un interprete maschile) all’istanza dell’efficacia espressiva della musica. Non per nulla Bellini assegnò alla parte di Romeo uno stile nel quale è rilevante il canto vocalizzato, ossia il tratto che prima di qualsiasi altro definisce, sul piano tecnico-stilistico, il “belcanto”; come spiegò il musicologo Rodolfo Celletti «non importa se si tratti di vocalizzi brevissimi, magari composti di semplici duine, e non delle fastose fioriture e volate di stile rossiniano. Ciò che conta, belcantisticamente parlando, è che la frase vocalizzata consente, di solito, un’emissione più lieve e più dolce che non la frase di stile sillabico». Coerentemente con queste premesse, sono ricchi di vocalizzi tutti i momenti inclinanti, in Romeo, a tenerezza, affettività, patetismo. Medesime caratteristiche, come ovvio, riguardano il soprano, voce destinata – in questo caso “naturalmente” – al ruolo di Giulietta, con risultati d’emulazione fra le due voci, come ad esempio quelli osservabili nel duetto «Sì, fuggire a noi non resta» (1,6).

Tuttavia, come accennato, *I Capuleti e i Montecchi* è anche opera di transizione; lo dimostra la novità esplorata da Bellini nella strutturazione del Finale II, che si dipana, con fedele aderenza al dramma psicologico dei protagonisti, alternando passi in recitativo ad intense sezioni ariose. La novità fu tale da suscitare addirittura sconcerto nel pubblico e negli interpreti, al punto che ben presto s’instaurò la discutibilissima abitudine di sostituire il Finale con quello della già citata opera di Vaccai (“complice” una celebre primadonna come Maria Malibran, le cui pretese di spettacolarità vocale non erano sufficientemente appagate dall’innovativa scrittura prescelta da Bellini). Ad ogni modo, la ragione che – quasi ininterrottamente dalla *prima* fino ai giorni nostri – rese quest’opera molto amata, consiste nel leggendario, ammaliante dono melodico, espresso perlopiù nell’intimità dei cantabili – ma non esclusivamente –, in forza del quale Bellini fu ammirato da ascoltatori del calibro di Chopin, Verdi e Wagner. L’autore vi ritornò, nei *Capuleti*, dopo aver sperimentato, con la *Straniera* (1829), la via di un’invenzione espressivamente più asciutta; e l’operazione gli riuscì in maniera talmente efficace da far ritenere a più d’un commentatore che proprio con la nostra opera egli avesse definitivamente trovato la propria cifra più autentica e matura.

Testo di **Gianni Ruffin**

ARGOMENTO

ATTO PRIMO

Quadro primo - Galleria nel Palazzo di Capellio. I Guelfi, partigiani dei Capuleti, sono stati convocati da Capellio, che teme un attacco armato dei Ghibellini Montecchi, capeggiati da Romeo. Capellio ha promesso in sposa a Tebaldo la figlia Giulietta: le nozze avranno luogo quel giorno stesso. Intanto, senza farsi riconoscere, Romeo si presenta come ambasciatore dei Montecchi con proposte di pace, proponendo come pegno che Romeo sposi Giulietta. Capellio risponde con un preciso rifiuto.

Quadro secondo - Nelle stanze di Giulietta. Giulietta attende nella sua stanza l'ora del matrimonio. Ama, riamata, Romeo che immagina lontano in esilio. Il giovane è invece tornato in città, la incontra segretamente a Palazzo e le propone di fuggire con lui, ma Giulietta non si sente di mancare ai suoi doveri filiali.

Quadro terzo - Atrio interno nel Palazzo di Capellio. Il Palazzo è in festa per le nozze di Giulietta e Tebaldo. Nascosto fra gli invitati vi è anche Romeo, che riesce con l'aiuto delle sue guardie a sospendere la cerimonia e a riunirsi a Giulietta. Ma viene riconosciuto e i due amanti sono costretti a dirsi addio.

ATTO SECONDO

Quadro primo - Appartamento nel Palazzo di Capellio. Le due fazioni si sono date nuovamente battaglia e Giulietta aspetta ansiosa notizie di Romeo. Lorenzo le annuncia che il suo amato è vivo e le propone uno stratagemma per evitare le nozze con Tebaldo: dovrà bere una pozione che la farà sembrare morta. La ragazza accetta.

Quadro secondo - Luogo remoto presso il Palazzo di Capellio. Romeo s'imbatte in Tebaldo. I due si sfidano a duello ma nel mentre un corteo avanza piangendo Giulietta. Lo strazio di Romeo è tale da spingerlo a desiderare d'essere ucciso da Tebaldo; il quale a sua volta, considerandosi responsabile della morte di Giulietta, chiede a Romeo di finirlo.

Quadro terzo - Recinto dove sono le tombe dei Capuleti. Romeo si avvicina disperato alla tomba di Giulietta e credendola realmente morta si avvelena. Proprio allora la giovane si risveglia; vedendo Romeo non dubita ch'egli l'abbia raggiunta per compiere il piano ideato da Lorenzo, ma quando scopre inorridita la verità esala l'ultimo respiro abbracciando l'amato. Accorrono i seguaci delle due fazioni, che deprecano il destino dei due giovani e le colpe di chi ne ha causato la morte.

#teatroudine



www.teatroudine.it

