



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 CINÌ

*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](mailto:info@paginasc.it)

*facebook account*

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

*twitter account*

<http://twitter.com/EdizioniPagina>

# Indice

<i>Maria Ida Biggi</i> Introduction	VII
<i>Shaul 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

Michele Girardi

## Il viaggio musicale di Romeo e Giulietta nel mondo dell'opera lirica

Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,  
Monaldi e Filippeschi, uom senza cura:  
color già tristi, e questi con sospetti!

(*Purgatorio*, VI, 106-108)

Gli specialisti, di letteratura teatro e musica, hanno più volte affrontato il tema dei lavori nei vari generi musicali (opere, balletti, musica strumentale e vocale) tratti dalle vicende raccontate da William Shakespeare, sia nella forma di esaurienti cataloghi<sup>1</sup>, talora monumentali<sup>2</sup>, sia in volumi dotati di una prospettiva critica di più vasto respiro<sup>3</sup> estesa fino a manifestazioni moderne come il *Jazz*<sup>4</sup>, arrivando fino al rapporto fra l'attuale civiltà di massa con il Bardo e le più aggiornate condizioni esecutive<sup>5</sup>.

Fra i musicologi si sono distinti in maniera particolare gli studiosi inglesi. Edward J. Dent che, trattando le interpretazioni "moderne" (pubblica nel 1916) si dedica principalmente alle musiche di scena per i *plays shakespeareiani*<sup>6</sup>, e riconosce alla partitura di Mendelssohn per *Midsummer Night's Dream* il ruolo di spartiacque per un nuovo rapporto fra il teatro del Bardo e il XIX secolo, anche per aver favorito l'approccio di Weber (*Oberon*, 1825). Il primo a enumerare e commentare in maniera concisa ma efficace opere e altri generi musicali in relazione ai lavori teatrali è un musicista, Christopher Wilson<sup>7</sup>, autore di un agile

<sup>1</sup> Cfr. E.R. Hotaling, *Shakespeare and the Musical Stage: A Guide to Sources, Studies, and First Performances*, G.K. Hall, Boston 1990; A. Graham, *Shakespeare in Opera, Ballet, Orchestral Music and Song*, Mellen, Lewiston-Queenston-Lampeter 1997.

<sup>2</sup> Cfr. *A Shakespeare Music Catalogue*, a cura di B.N.S. Gooch e D. Thatcher, 5 voll., Clarendon Press, Oxford 1991.

<sup>3</sup> *Shakespeare in Music*, a cura di P. Hartnoll, MacMillan, London 1964; G. Schmidgall, *Shakespeare and Opera*, Oxford, Oxford University Press 1990; *Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*, a cura di M.T. Burnett, A. Streete e R. Wray, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, in particolare la parte II *Shakespeare and Music*, pp. 119-236.

<sup>4</sup> J. Sanders, *Shakespeare and Music: Afterlives and Borrowings*, Polity, Cambridge 2007.

<sup>5</sup> *Shakespeare After Mass Media*, a cura di R. Burt, Palgrave, Basingstoke 2002; *Shakespeare, Music and Performance*, a cura di B. Barclay, D. Lindley, Cambridge University Press, Cambridge 2017.

<sup>6</sup> E.J. Dent, *The Musical Interpretation of Shakespeare on the Modern Stage*, in «The Musical Quarterly», vol. 2, n. 4, 1916, pp. 523-537.

<sup>7</sup> Cfr. C. Wilson, *Shakespeare and music*, The Stage office, London 1922.

dizionario ragionato. Winton Dean<sup>8</sup>, studioso attivo in campi differenti, è peraltro quello che argomenta con piglio critico più interessante, tenendo conto della tradizione inglese ma spaziando agilmente fra stili e generi. In ambito italiano si apprezza il contributo del grande anglista e appassionato d'opera Giorgio Melchiori, al quale abbiamo reso omaggio citando il titolo del suo volume in quello nostro<sup>9</sup>.

Nel progettare il convegno insieme a Maria Ida Biggi, con l'intenzione di trattare in maniera concisa ma completa uno solo fra i lavori di Shakespeare, la nostra scelta è caduta su *Romeo and Juliet*, che secondo il *New Grove of Opera*, uscito peraltro nel 1992, contava venticinque intonazioni<sup>10</sup>. Abbiamo allargato la lista a trentadue, dal 1773 al 1991, contando anche testi che si rifanno al mito per come è narrato nelle principali fonti italiane di Shakespeare – le novelle di Da Porto (1530) e Bandello (1554) – e drammi che fungono da tramite fra il Bardo e l'epoca romantica, come quello di Jean-François Ducis – *Roméo et Juliette* (1772) –, decidendo inoltre di convocare per il convegno a San Giorgio studiosi affermati in varie discipline, insieme a un nucleo di giovani che hanno portato una nota di freschezza<sup>11</sup>. Abbiamo poi scelto di trattare solo le opere liriche, escludendo i balli (fra cui giganteggia *Romeo i Džul'etta* di Prokof'ev) e la musica strumentale e vocale (dunque manca la *symphonie dramatique* di Berlioz, di cui ci fornisce una traccia il saggio di Gallagher), con l'eccezione di Čajkovskij, lasciando uno spazio stuzzicante a progetti shakespeareiani mancati da parte di un musicista francese del calibro di Massenet, e alle rappresentazioni iconografiche.

Il risultato del nostro lavoro va a colmare una lacuna: è questo il primo libro a più voci, infatti, che affronta con una certa ampiezza diversi adattamenti di un solo capolavoro che ha lasciato traccia in ogni tempo e ogni epoca e in tutte le arti, compreso il cinema – dalla classica pellicola di Zeffirelli (1968) alla rielaborazione in chiave moderna *William Shakespeare's Romeo + Juliet* di Baz Luhrmann (1996) –, e che come mito vive e vivrà sempre nuove avventure<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> W. Dean, *Shakespeare and Opera*, in *Shakespeare in Music* cit., pp. 89-175.

<sup>9</sup> G. Melchiori, *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*, Bulzoni, Roma 2006.

<sup>10</sup> Il play si colloca al quinto posto fra i lavori di Shakespeare intonati, preceduto da *The Tempest* (47), *A Midsummer Night's Dream* (39), *Hamlet* (42) e *Twelfth Night* (28).

<sup>11</sup> Il testo scritto della relazione presentata da Judah Cohen verrà pubblicato in un volume, edito in Inghilterra, interamente dedicato al *Mercante di Venezia* e a tutto il Progetto Europeo (in cui si iscrive anche il convegno).

<sup>12</sup> S.M. Buhler, *Reviving Juliet, Repackaging Romeo: Transformations of Character in Pop and Post-Pop Music*, in *Shakespeare After Mass Media* cit., pp. 243-264.



Michele Girardi

## «There's a place for us»: Giulietta e Romeo nel West-Side

We are such stuff / As dreams are made on.  
(Shakespeare, *The Tempest*, IV, 1)

This poetic language of Jets and Sharks that was created by Arthur Laurents is something truly poetic in a sense that it lasts as a poem lasts. I feel that this piece is, in its funny little crazy way, a classic.  
(Bernstein)\*

Volendo dedicare un corso universitario alle principali intonazioni delle vicende amorose fra Romeo e Giulietta, scelsi di trattare tre opere: *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, *Roméo et Juliette* di Gounod e *West Side Story* di Leonard Bernstein<sup>1</sup>. Nell'analizzare libretti e partiture mi proponevo anche di comprendere quale di questi lavori fosse più fedele agli ipotesti (Romani aveva tratto ispirazione anche dalle novelle di Matteo Bandello e Luigi Da Porto), e mi convinsi che Bernstein fosse andato più vicino alla drammaturgia di *Romeo and Juliet*, sia pure in un'interpretazione "critica"<sup>2</sup>. Un esito che ho poi ritenuto più conforme di qualunque altro estendendo l'esame agli altri titoli ispirati alla tragedia ingle-

\* Leonard Bernstein Conducts "West Side Story". *The Making of the Recording*, © 1985 Unitel, © 1988/2001 Deutsche Grammophon. Ringrazio Vincenzina Ottomano, Stefano La Via, Alessandro Roccatagliati e Jesse Rosenberg per gli scambi avvenuti durante la stesura di questo articolo.

<sup>1</sup> «*Romeo and Juliet*» nel teatro musicale, secondo Bellini, Gounod, Bernstein, Università degli studi di Pavia, a.a. 2002-2003 (cfr. <http://www-5.unipv.it/girardi/C2002-2003b.htm>). Sulla questione del genere di *West Side Story*, scritto come *musical* per Broadway, ma in realtà dotato di caratteristiche formali e sostanziali di un'opera lirica cfr. R.P. Locke, *The Border Territory between Classical and Broadway: A Voyage around and about "Four Saints in Three Acts" and "West Side Story"*, in *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*, a cura di P.-A. Bempéchat, Pendragon, Hillsdale (NY) 2005, pp. 179-226, e E.A. Wells, "West Side Story": *Cultural Perspectives on an American Musical*, The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Plymouth 2011; sulle nuove prospettive drammatiche lanciate dal documentario *Leonard Bernstein Conducts "West Side Story"* cit., cfr. M. Girardi, *Remediation or Opera on Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research*, in *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, a cura di G. Borio, Ashgate, Farnham 2015, pp. 107-132: 124-129.

<sup>2</sup> Cfr. R. Hapgood, "West Side Story" and the Modern Appeal of "Romeo and Juliet", in *Shakespeare Jahrbuch Band 1972*, a cura di H. Heuer, Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West, 1972, pp. 99-112; rist. in "Romeo and Juliet" *Critical Essays*, a cura di J.F. Andrews, Garland, New York 1993, pp. 229-241: 229; sul rapporto fra il play shakespeareano e l'opera di Bernstein si vedano inoltre S. Rapajić, *Shakespeare in music theatre: "West Side Story"*, in «Belgrade Bells», vol. 6, 2014, pp. 23-41; I.G. Dash, *The challenge of tragedy: "West side story" and "Romeo and Juliet"*, in Ead., *Shakespeare and the American Musical*, Indiana University Press, Bloomington 2010, pp. 77-151;

se: *West Side Story*, oltre a vivere di meriti propri, ricreava la drammaturgia del *play* di Shakespeare con una profonda adesione spirituale, anche se la trama veniva riproposta, con ulteriori divergenze, nell'attualità dei tardi anni Cinquanta (quelli del debutto del lavoro, al National Theatre di Washington il 19 agosto 1957), e l'azione condensata in due giorni di fila – dalle cinque del mattino alla mezzanotte del giorno dopo, per un totale di trentuno ore<sup>3</sup>.

La genesi dell'opera è piuttosto complicata e si estende in un arco di tempo che inizia nel 1949, ma una notevole messe di documenti conservata alla Library of Congress di Washington, fruibile in rete a cominciare dal 1998 e ampliata fino al 2018 (per il centesimo anniversario della nascita di Bernstein), consente di seguirla agevolmente<sup>4</sup>. In breve: tutto nacque dalla fantasia del grande coreografo e uomo di spettacolo a tutto campo Jerome Robbins che, discutendo con Montgomery Clift nel 1948, ebbe l'idea di mettere in scena un *Romeo and Juliet* rivissuto nella contemporaneità come lotta tra fazioni rivali, italiani e irlandesi<sup>5</sup>. Ma non se ne fece nulla, e l'anno dopo il progetto finì in mano a Bernstein (novello Puccini, visto il suo pieno investimento nel trattamento della proposta originale) affiancato dal drammaturgo Arthur Laurents.

I due artisti accentuarono la dimensione del problema sociale nel loro adattamento del *play*, e spostarono le vicende dei due amanti veronesi nel contesto della guerra fra bande di "cristiani" (i Montecchi) ed ebrei (i Capuleti), nell'East Side a New York al tempo delle festività pasquali (memori, forse, della *Juive* di Halévy). Nell'ottobre del 1955, quando la decisione di fissare la contesa fra nativi americani (Tony è di origine polacca) e portoricani era già stata presa

A. Mariani, "West Side Story": da Shakespeare a Hollywood, via Broadway, in «Oltreoceano», rivista sulle migrazioni, vol. 9, 2015, pp. 83-94.

<sup>3</sup> La ricerca scientifica sul teatro musicale di Bernstein è molto cresciuta negli ultimi anni, sia quantitativamente sia qualitativamente, e fra le monografie vanno almeno citati i titoli seguenti: A. Jaensch, *Leonard Bernsteins Musiktheater: auf dem Weg zu einer amerikanischen Oper*, Bärenreiter-Verlag, Kassel [ecc.] 2003; N. Simeone, *Leonard Bernstein: "West Side Story"*, Ashgate, Farnham and Burlington 2009; H. Smith, *There's a Place for Us*, Ashgate, Farnham and Burlington 2011; N. Grosc, "West Side Story", in *Leonard Bernstein und seine Zeit*, a cura di A. Eichhorn, Laaber Verlag, Laaber 2017; sul compositore si tenga come punto di riferimento in *primis et ante omnia* la monografia di H. Burton, *Leonard Bernstein*, New York, Doubleday 1994 (n.e. Faber & Faber, London 2017).

<sup>4</sup> Una parte dei documenti donati da Bernstein – lettere, autografi musicali (schizzi, partiture), fotografie, programmi di concerti e molto altro – venne resa pubblica nel 1998, in occasione dell'ottantesimo anniversario della nascita del musicista, indi, per il cinquantenario dalla *première* di *West Side Story* (2007) fu allestita una mostra, e ulteriori documenti relativi all'opera vennero aggiunti; la collezione è ora disponibile a partire dall'indirizzo <https://www.loc.gov/collections/leonard-berstein/about-this-collection/>.

<sup>5</sup> Cfr. G. Lawrence, *Dance with Demons: The Life of Jerome Robbins*, G.P. Putnam's Sons, New York 2006, pp. 124-125; Robbins e Clift si erano formati all'Actor's Studio, e allora erano amanti (Jerome aveva pensato a Montgomery come Romeo).

nell'agosto precedente (nonostante il fatto che gli autori fossero tutti di origine ebraica, o forse proprio per questo), si aggiunse infine alla squadra Stephen Sondheim, giovane poeta e musicista, che formò con Laurents una coppia perfetta di librettisti, tale da rinnovare i fasti di Giacosa e Illica<sup>6</sup>. Nel diagramma della pagina successiva sono paragonate le corrispondenze tra le rispettive *Dramatis personæ* e le loro funzioni nella diegesi: se nei primi abbozzi l'adesione alla trama di Shakespeare risultava più stretta, nella rielaborazione le simmetrie fra *play* e *musical* risultano ugualmente chiare, ma ancor più legate alla dimensione sociale della vicenda, come si può constatare dallo schema che riporta le corrispondenze tra gli sviluppi delle rispettive trame, che segue il diagramma precedente<sup>7</sup>. È quanto attesta, in maniera vistosa, la scelta di rinunciare ai due frati Laurence e John, i quali nel modello testuale gestiscono la dinamica che porta al duplice suicidio – di Romeo sulla tomba di Juliet e di lei sul corpo esanime di lui. Niente filtri, ma realtà artisticamente rivissuta, anche nei suoi tratti più spiacevoli: Anita, che ha appena perso il fidanzato Bernardo ucciso da Tony, dovrebbe svolgere le funzioni di Balthasar, non solo della nutrice della protagonista. Peraltro, a differenza del servo di Romeo che ha assistito al funerale di Juliet ignorandone la sorte reale, la ragazza portoricana diffonde deliberatamente la notizia falsa della morte di Maria uccisa da Chino. Prima i Jets l'hanno fatta oggetto di pesanti *avances* di chiara connotazione razzista causandone la perdita di ogni speranza

<sup>6</sup> Il paragone è più che lecito, visto che l'abilità nel trattamento del soggetto di Laurents-Illica si fuse a meraviglia col virtuosismo poetico di Sondheim-Giacosa. Quest'ultimo intervenne nella rifinitura dei versi di «Maria», che Bernstein stesso aveva abbozzato nel 1949 (cfr. C. Zadan, *Sondheim & Co.*, Macmillan, New York 1974, p. 22), dove un distico suonava impacciato: «Maria / It's a sound like there's music playing / It's a sound like in church when they're praying». Sondheim lo modificò così, secondo Jamie Bernstein, figlia del musicista: ««Maria / Say it loud and there's music playing / Say it's soft and it's almost like praying» [non sfugga l'allusione a una vergine illustre]. Oh, that's a *lyric*». Cfr. S. Simon, *Something Develops Onstage Called Love: Baltimore Symphony's Bernstein Centennial*, N[ational] P[ublic] R[adio], 12 maggio 2018 (<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2018/05/12/610517474/something-develops-onstage-called-love-baltimore-symphony-celebrates-the-bernsite>). La nascita dell'opera si può seguire in alcuni estratti pubblicati dall'autore, cfr. L. Bernstein, *Excerpts from a West Side Log*, in «Playbill», 30 settembre 1957, pp. 47-48, rist. in Id., *Findings*, New York, Simon & Schuster 1982, pp. 144-147 (anche in <https://www.westsidestory.com/archives-1/>). La ricostruzione più dettagliata e meglio argomentata della genesi dell'opera si legge in Simeone, *Leonard Bernstein: "West Side Story"* cit., pp. 17-52.

<sup>7</sup> Nato come *East Side Story*, il *musical* si chiamò *Gangway* fino a poco tempo prima del debutto. Nelle tabelle vengono riportati solo i personaggi dei due lavori e gli eventi che si corrispondono: quelli della tragedia come i versi citati sono tratti da *Romeo and Juliet*, in *The Works of William Shakespeare*, volume the Fifth, London, Jacob Tonson, 1709, pp. 2073-2156: 2074 (<https://archive.org/details/worksofmrwilliam05shak>); i protagonisti dell'opera e i rispettivi ranghi vocali vengono dalla partitura d'orchestra, L. Bernstein, *West Side Story*, Boosey & Hawkes, New York © 1994, HPS 1176, dalla quale sono estratti anche gli esempi musicali, individuati mediante l'atto, la scena, il numero e le battute.

*Dramatis personæ*

<i>Romeo and Juliet</i>	<i>West Side Story</i>
<p>CHORUS</p> <p>ESCALUS, principe di Verona</p> <p>PARIS, nobiluomo suo parente, innamorato di Juliet</p> <p>MONTAGUE } capi delle due famiglie nemiche</p> <p>CAPULET }            Lady CAPULET, sua moglie</p> <p style="text-align: center;"><i>Montague</i></p> <p>ROMEO, figlio di Montague</p> <p>MERCUTIO, suo amico e parente del principe</p> <p>BENVOLIO, parente e amico di Romeo</p> <p>BALTHASAR, servo di Romeo</p>	<p>A GIRL (mezzosoprano)</p> <p>SCHRANK, tenente, e KRUPKE, agente } ruoli parlati</p> <p>CHINO, amico di Bernardo</p> <p>DOC, proprietario del <i>drugstore</i></p> <p>Il padre } ruoli parlati</p> <p>La madre }</p> <p><i>Jets</i>, «un' antologia di ciò che viene chiamato "americano"»</p> <p>TONY, tenore, amico di</p> <p>RIFF, baritono, il capo</p> <p>DIESEL, tenore o baritono, il suo braccio destro</p> <p>ANITA (mezzosoprano)</p>
<p style="text-align: center;"><i>Capulet</i></p> <p>TYBALT, parente di Capulet</p> <p>SAMSON } servi dei Capuleti</p> <p>GREGORY }</p> <p>JULIET, figlia di Capulet e innamorata di Romeo</p> <p>La sua NUTRICE</p> <p>PETER, suo servo</p>	<p style="text-align: center;"><i>Sharks</i>, portoricani</p> <p>BERNARDO, baritono, il capo</p> <p>PEPE } ruoli parlati</p> <p>INDIO }</p> <p>MARIA, soprano, sorella di ANITA, } Bernardo</p> <p>mezzosoprano, fidanzata di</p> <p>ROSALIA, soprano</p>

<i>Romeo and Juliet</i>	<i>West Side Story</i>
Prologo CHORUS	Prologo strumentale
le famiglie dei CAPULET e MONTAGUE (I, 1), dal principe di Verona ESCALUS, ma un nuovo conflitto è inevitabile.	le bande degli SHARKS e dei JETS (I, 1), se data dai poliziotti SCHRANK e KRUPKE,
ROMEO è innamorato di ROSALINE: l'amore gli interessa più del conflitto fra le due famiglie (I, 1), ma accetta di andare alla festa dei CAPULET.	TONY rifiuta di tornare fra i JETS perché sente che sta per arrivare qualcosa di nuovo (I, 2), ma accetta di andare al ballo dove le bande si incontreranno.
3. Il suo antagonista	
PARIS vorrebbe sposare JULIET, che pare rassegnata: lady CAPULET lo appoggia (I, 2).	CHINO è lo sposo predestinato da BERNARDO per MARIA (I, 3), che si prepara per il ballo, rassegnata.
4. Nella festa da ballo ha luogo il colpo di fulmine fra ROMEO e JULIET (II, 3), e la nutrice rivela ad entrambi le rispettive identità: ROMEO entra innamorato nel giardino dei CAPULET, segue la	TONY e MARIA (I, 4), e BERNARDO rivela l'identità della sorella: TONY, innamorato torna a casa ripensando a MARIA, segue la
5. Balcony Scene (II, 3 - I, 5), e 6. Il matrimonio	
LAURENCE celebra segretamente l'unione dei due giovani (II, 7).	TONY e MARIA si sposano per celia nel negozio di abiti nuziali (I, 7).
dopo che ROMEO, rifiutatosi di combattere (III, 1), ha cercato invano di fare da paciere, l'esaltato	dopo che TONY, non reagendo alle provocazioni (I, 9), BERNARDO ammazza RIFF, e TONY
TYBALT ammazza MERCUTIO, e ROMEO vendica l'amico uccidendolo.	
7. La coppia di amanti riesce a passare una notte insieme (III, 5 - II, 1).	
8. Arriva la falsa notizia della morte di JULIET, comunicata a ROMEO da BALTHASAR (V, 1)	MARIA comunicata da ANITA a DOC e da questi a TONY (II, 5).
dei due innamorati ricompongono i conflitti fra CAPULET e MONTAGUE	di TONY ricompongono i conflitti fra gli SHARKS e i JETS

di riscatto, che pure l'aveva trascinata sin lì nonostante il lutto personale. Così facendo spinge Tony, disperato, verso la sua tragica fine.

I ripensamenti sullo scioglimento del nodo nel finale condussero alla soluzione attuale, diversa da quella originale perché Maria resta in vita, ma coerente con la critica sociale che innerva la partitura e che pure è un filone del *play*, perché nel suo commovente discorso alle bande, pronunciato sul corpo esanime di Tony, richiama tutti alle loro responsabilità («We all killed him; and my brother and Riff. I, too», II, 6) portando alla ricomposizione dei conflitti, senza le pene che Escalus infliggerà ai perturbatori veronesi. Le soluzioni prospettate nelle discussioni fra gli autori furono molte, visto che in una serie di scenari dattiloscritti dei primi mesi del 1955, dove i personaggi apparivano ancora col nome dato da Shakespeare, Romeo si avvelenava credendo morta Juliet, che poi ne condivideva la sorte<sup>8</sup>, oppure era la ragazza ad avvelenarsi e Romeo che assumeva di conseguenza il tossico<sup>9</sup>.

Bernstein e i suoi collaboratori proiettarono sulla ribalta lo sfondo sociale, animato dalla miseria in cui vivono i giovani emarginati e dall'ingiustizia a cui sono sottoposti, fattori che ne originano la ribellione che si sfoga nello scontro fra coetanei e gruppi sociali. Il Principe di Verona, l'autorità del *play*, si sdoppia negli agenti Schrank e Krupke, cinici e spicci nei modi, che cercano di reprimere la disobbedienza dei ragazzi dstando la loro orgogliosa reazione. I Jets motivano il loro atteggiamento con la ghettizzazione di cui sono oggetto: «To them [i poliziotti] we ain't human. We're cruddy juvenile delinquents. So that's what we give 'em», seguitando con «Gee, Officer Krupke», un'ironica dissertazione collettiva sulle cause della delinquenza giovanile ch'è soltanto, minimizzando, «a social disease» (II, 2, *Another Alley*, n. 14).<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Doc passava l'errata informazione della morte di Juliet a Romeo, il giovane beveva il tossico e lei a sua volta (II, 6) si avvelenava; cfr. *Outline "Romeo and Juliet"*, in *West Side Story* [scene and musical sequence outlines, draft scripts, song lists, lyrics, 1955], <https://www.loc.gov/resource/msbernstein.100020056.0?st=gallery,images> 5-9: 9.

<sup>9</sup> In due scenari successivi, redatti da Laurents nell'agosto del 1955, entrano finalmente in scena gli americani e i portoricani (ma i nomi restano quelli di Shakespeare, salvo quelli di Bernardo e Anita), ed è Juliet che si avvelena: nel primo scenario Benvolio le passa direttamente la falsa notizia della morte di Romeo, lei entra nella cabina della nave (avevano deciso di imbarcarsi insieme) prende il resto del veleno e muore (II, 7, *The boat Cabin*, cfr. ivi, images 10-12: 12), nel successivo sono i Jets che forniscono l'informazione, e i due muoiono nel negozio di abiti nuziali (II, 6, *The bridal Shop in Romeo* dell'ottobre 1955, ivi, images 13-18: 18).

<sup>10</sup> Cfr. Bernstein, *West Side Story* cit., pp. 389-420. Il testo delle parti recitate e delle didascalie di scena è tratto dal libretto "*West Side story*": *a musical*, Random House, New York © 1958. La canzone venne aggiunta dopo la *première*, per la ripresa a Broadway (Winton Garden Th., 26 settembre 1957), e pure in questa circostanza Laurents chiamò in causa Shakespeare: «Nobody wanted 'Officer Krupke'. [...] They all said that it was a cheap musical comedy number. But I tried to be a little intellectual and talkes Shakespeare's clowns and I felt it was really necessary», in Zadan, *Sondheim & co.* cit., p. 21.

Se «Gee, Officer Krupke» esprime il disagio dei ragazzi statunitensi, «America» (I, 5, *A back alley*, n. 7) è una satira palese del sogno americano del secondo dopoguerra e delle aspirazioni degli immigrati all'integrazione perseguita da Anita, che insieme alle altre ragazze schernisce Rosalia, nostalgica di Portorico. La disposizione di questi numeri, ai quali vanno aggiunti due brani ulteriori per i Jets – il loro inno (I, 1, *The Neighborhood*, n. 2 Jets Song) e «Cool» (I, 6, *The drugstore*, n. 8)<sup>11</sup> –, conferma nuovamente la centralità dello sguardo di critica sociale sulla vicenda, poiché le esigenze dei due gruppi s'impongono su quelle dei singoli: se «America» viene dopo la Balcony Scene, anche «Gee, Officer Krupke» fa seguito a un intenso scorcio amoroso, l'unica notte che Tony e Maria passano insieme (II, 1, *Maria's bedroom*), unica come quella che vivono i due innamorati veronesi (III, 5).

La fedeltà al modello si può constatare sin nei dettagli. Ad esempio la sequenza del monologo in cui Juliet immagina il suo matrimonio con Romeo («Gallop apace, your fiery-footed Steeds», III, 2) e la nutrice viene ad informarla della morte di Tebaldo, corrisponde a quella in cui Maria si abbiglia per il matrimonio conquistata dall'amore di Tony (II, 1, n. 12 «I feel pretty») e viene informata della morte di Bernardo da Chino. La fedeltà si traduce altresì in esempi anche formali. Il sonetto affidato al coro che apre *Romeo and Juliet* in guisa di prologo ispirò il compositore, che vide la sua prospettiva ben giustificata anche da Shakespeare, il quale descrive il contesto – «Two households [...], / From ancient grudge break to new mutiny. / Where civil blood makes civil hands unclean» – prima di passare al «pair of Star-cross'd Lovers». Bernstein annotò sulla sua copia di lavoro del *play* «Should be prologue interrupted by street fight»<sup>12</sup>, lasciando la parola a Robbins, che si è sempre riservato uno spazio per intervenire sullo sviluppo dell'azione, dimostrando un'acuta intelligenza delle esigenze del dramma<sup>13</sup>. Il musicista scrisse dunque un'introduzione orchestrale che descrive le battaglie accadute nei mesi precedenti l'azione vera e propria, interrotta dai

<sup>11</sup> Anche la melodia di «Cool», come quella «Gee, Officer Krupke», attacca con un tritono, un intervallo che, come si vedrà poco oltre, riveste un ruolo centrale nella strategia drammatica messa in atto in partitura.

<sup>12</sup> Cfr. *Romeo and Juliet* cit., p. 2156 e la pagina iniziale di *Romeo and Juliet*, Ginn and Co., Boston 1940 (<http://www.loc.gov/exhibits/westsidestory/images/object1.jpg>). Gounod aveva intonato il prologo nel suo *Roméo et Juliette*.

<sup>13</sup> Si legga, ad esempio, la lettera del 18 ottobre 1955, in cui Robbins critica l'impostazione in tre atti, frutto di un ripensamento temporaneo della struttura in due, e critica puntualmente altre scene; cfr. *West Side Story* cit., images 33-35. Robbins, oltre che autore, con Robert Wise, del celebre film del 1961 che vinse dieci Oscar nel 1962 catturando l'attenzione del mondo sul *Musical* per Broadway, fu il regista del primo allestimento. Nella pellicola la partitura viene adattata in molti scorcii alle nuove esigenze sceniche (come nel caso di «America», che diviene un scambio dialogico fra donne e uomini portoricani).



dialoghi fra membri delle due bande, dove la coreografia gioca un ruolo importantissimo, come si legge nella dettagliata didascalia all'inizio del libretto:

The opening is musical: half-danced, half-mimed, with occasional phrases of dialogue. It is primarily a condensation of the growing rivalry between two teen-age games, the Jets and the Sharks, each of which has its own prideful uniform. The boys – sideburned, long-haired – are vital, restless, sardonic; the Sharks are Puerto Ricans, the Jets an anthology of what is called “American”.

Anche in *West Side Story* uno scontro tra gruppi rivali apre l'atto primo vedendo sedato dai due poliziotti, come Escalus aveva duramente represso il conflitto iniziale fra Capuleti e Montecchi in Shakespeare (vv. 1-89), e la rissa funge da presupposto a nuove e più radicali battaglie. Ma il teatro musicale è in grado di giocare una carta in più rispetto a quello di parola, perché il compositore può esprimere il suo punto di vista nei pentagrammi, contribuendo a rifinire e determinare la drammaturgia. Mentre Jets e Sharks si affrontano sul proscenio abbiamo udito, nel prologo strumentale (b. 11) un motivo caratterizzato dal tritono, intervallo che invaderà letteralmente la partitura nel prosieguo e che, semantizzato poi come costitutivo del nome “Maria” (basta solo far scendere di un'ottava il La, prima nota della quinta diminuita nell'es. 1), rappresenterà la forza travolgente dell'amore tra le due stelle sfortunate del West Side, un sentimento destinato a sovrastare gli odi razziali:

Es. 1. I, 1, n. 1 Prologue. Instrumental, bb. 33-37.

The image shows a musical score for Example 1. At the top, there is a vocal line with the lyrics "Ma - ri - a" written above it. Below this, there is a musical staff for a trombone, labeled "Tr". The staff contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and the instruction "Sub. joyously". The music is in 2/4 time and features a tritone interval as a key motif.

Il tritono anticipa qui un sentimento d'amore fra i due giovani di opposte fazioni che si farà largo fino a sconfiggere l'odio che ora le separa.

Posto in una successione ascendente, lo stesso intervallo, fattosi minaccioso poco dopo, marca l'uscita in scena dei personaggi: quando tocca a Bernardo, che è il capo degli Sharks, ma pure il fratello di Maria, il primo trombone (bb. 41-43) intona due quarte di fila, giusta la prima eccedente la seconda (Do-Fa-Si); la sequenza viene poi replicata dai violoncelli con rinforzi (bb. 80-83) e poi dai due corni (bb. 89-91) quando entrano Riff e altri Jets (Sol $\sharp$ -Do $\sharp$ -Sol $\flat$ ).<sup>14</sup> In questa

<sup>14</sup> Vedi l'es. 6. Rispondendo nel 1969 alla lettera di una laureanda olandese che gli chiedeva



forma il tritono, che ha una funzione diegetica ambivalente e una formalmente unificante, verrà ripreso nel n. 11 The Rumble (I, 9, *Under the Highway*), là dove avviene lo scontro fatale fra i gruppi nemici.

Poco dopo, quando Riff raggiunge Tony nel negozio di Doc, rivediamo il motivo del nome. Come Romeo, che arde per Rosaline, il ragazzo, che in passato ha fondato i Jets con l'amico, non vuol più battaglie e avverte che qualcosa di nuovo sta per entrare nella sua vita. Si chiamerà amore, un sentimento potente che compare qui senza oggetto: il tritono segnala dunque la disposizione di Tony verso un sentimento che affratella. Maria appare in incognito anche qui nella testa del motivo come nell'es. 1, dopo la quarta giusta iniziale<sup>15</sup>:

Es. 2. I, 2, *A back yard*, n. 3 «Something coming», bb. 33-37.

TONY *pp*

Ma ri a

(rhythmically)

Could be \_\_\_\_\_ Who knows? \_\_\_\_\_ There's something's due

Il tritono, e il motivo che su di esso va plasmandosi, svolgono un ruolo da mattatore nella progressione che dal colpo di fulmine porta fino alla *Balcony scene*, una sequenza che inizia nella palestra del Gymnasium (I, 4, *The gym*), adibito all'occasione per il ballo onde tentare una pacificazione fra le due bande, che però riprendono quasi subito a osteggiarsi intonando un «Mambo» come fosse una dichiarazione di guerra. In un istante Tony e Maria vengono isolati dalla musica, come accade a Romeo e Giulietta al primo incontro nella festa dei Capuleti, ma

un percorso analitico valido per *West Side Story*, Bernstein le indicava tre punti della partitura schizzando i pentagrammi (ma ad altezze diverse): il prologo, «Maria» e «Cool», n. 8, I, 6; il compositore citava come una sorta di *leitmotiv* la successione ascendente di una quarta giusta e una aumentata (che nel prologo si legge anche a b. 119): Mi-La-Re#, altezze alle quali non appare mai (cfr. <https://www.loc.gov/resource/musberstein.100020138.0?st=gallery>). Questa figura viene paragonata al richiamo dello shofar, il corno di montone che riveste un ruolo notevole nel cerimoniale ebraico, come ricordo del sacrificio di Isacco, cfr. J. Gottlieb, *Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein*, in Id., *Funny, it doesn't sound Jewish: how Yiddish songs and synagogue melodies influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood*, State University of New York-Library of Congress, Albany (NY) 2004, pp. 178-185: 179-180, ess. 10-1, 10-2a e b, 10-3. Offre spunti interessanti anche il saggio di P. Nash, «The most beautiful sound I ever heard»: *Liturgy, Religious Imagery and Symbolism in "West Side Story"*, in «Contemporary Theatre Review», vol. 19, n. 1, 2009, pp. 87-100.

<sup>15</sup> La canzone venne aggiunta il 7 agosto 1957, all'ultimo momento, quando la partitura era già completa (salvo che per il n. 14); Simeone, *Leonard Bernstein* cit., p. 62. Bernstein ha quindi potuto valersi di una strategia già messa in atto più o meno consapevolmente, anche perché il tritono è intervallo tipico della scala *blues*, con tendenza a risolvere sul V grado.

qui la danza congiunge, cancellando il mondo esterno, mentre viene anticipata con lievitazione, e per intero, la melodia di «Maria»:

Es. 3. I, 4, *The gym*, n. 4c Cha cha, bb. 210-213.

Andante con grazia

[Ma - ri - a! I've just met a girl named Ma - ri - a]

Fl, Pf, VI

*pp* Light and Dry

Il motivo prosegue la sua azione senza soluzione di continuità quando gl'innamorati si scambiano poche parole, letteralmente attoniti e presi l'uno dell'altra:

Es. 4. I, 4, n. 4d *Meeting scene*, bb. 232-238.

[Ma - ri - - a]

*p* *pp*

VI (1-2-3-4)

Vibrafono, celesta

MARIA	TONY	MARIA	TONY
I know you	Or that we've	I know you	I felt,
are not.	met before?	have not.	I knew...
			But this is

Bernardo strappa prontamente dall'istante di illusione la sorella richiamandola alla sua appartenenza portoricana, e lo scambio fra i due è particolarmente significativo per valutare il coinvolgimento pieno di lei sin dal primo istante: «Couldn't you see he's [Tony] one of them?» chiede il capo degli Sharks «No; I saw only him». Maria rientra in casa accompagnata da Chino, mentre Tony intona la sua immensa emozione. Dopo quest'accurata preparazione, l'effetto è quello di una vera e propria esplosione di vita:

Es. 5. I, 4, n. 5 «Maria», bb. 8-11.

Moderato con anima

TONY

[Ma - ri - a!]

*più cresc. e rall.*

*mf warmly*

Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma - - ri - a! I've just met a girl named Ma - ri - a

Il tema del nome comparirà per l'ultima volta, prima nella forma di danza

dell'es. 3, e poi fugacemente dal violoncello solo in coda nel n. 9a «One Hand, One Heart» (I, 7 *The Bridal Shop*), sancendo il matrimonio dei due ragazzi (bb. 107 e 109). Si compie così un percorso che l'intervallo di tritono ha orientato, condensando in un unico principio l'ambiente intriso di sanguinosi contrasti sociali e il sentimento che unisce i due giovani delle avverse fazioni, un amore indissolubile che in esso prende vita e che porterà al superamento dei conflitti stessi. Questo dualismo viene evidenziato quando il tritono ricompare nella pagina finale dell'atto nella forma di minaccia, fissando in una metafora sonora potente, gesto di grande intensità degno di Shakespeare, la disperazione di Tony. Il protagonista ha appena ucciso Bernardo dopo aver perso il miglior amico e ora vede compromessa la sua storia d'amore:

Es. 6. I, 9, *Under the highway*, n. 11 *The Rumble*, bb. 133-134.

TONY: Maria!



Bernstein e i suoi collaboratori hanno dunque saputo esprimere coi mezzi della musica l'amore assoluto di Romeo e Giulietta, tema centrale del *play*, creando un solido rapporto fra questo sentimento e un tragitto tracciato con nitidezza, che porta le bande rivali dall'ostilità feroce al riscatto. Un riscatto che suona persino più autentico rispetto all'abbraccio tardivo fra i due capi delle famiglie veronesi, forte com'è di una rapidità ben maggiore rispetto all'epilogo di Shakespeare, e di una rappresentazione visuale più chiara dell'esito della tormentata vicenda. Il corteo che si forma lasciando gli adulti «bowed, alone, useless» (II, 6), dopo l'abbraccio della protagonista ai ragazzi fin lì nemici, Maria che saluta teneramente e bacia il suo uomo come nel momento del primo incontro («Te adoro Anton») non sono solo azioni commoventi, ma un auspicio di pace universale.

La fedeltà allo spirito di Shakespeare trova peraltro un altro canale nella diegesi di *West Side Story*. Una sezione consistente della partitura non rientra nella sfera espressiva dell'intervallo di tritono e dei motivi e melodie ad esso legati, ma stabilisce ugualmente una fitta rete di richiami infratestuali che è decisiva per la definizione della morale della vicenda, visto che avrà un ruolo chiave nel finale. La *Balcony Scene* n. 6 (I, 5) fra Maria e Tony – l'episodio più noto di *Romeo and Juliet* –, si chiude con «Tonight», là dove i protagonisti celebrano la notte che li ha uniti con una metafora echeggiante i numerosi riferimenti alla luce contro le tenebre che popolano la tragedia di Shakespeare: «Tonight, tonight / The world

is full of light / With suns and moons all over the place»<sup>16</sup>. In chiusura del brano, prima che i violini riprendano la melodia degli amanti al momento del congedo, un fagotto propone nel registro acuto una melodia sin qui sconosciuta, che galleggia nell'aria fino alla conclusione (flauto e ancora fagotto), e per qualche istante le due linee s'intrecciano:

Es. 7. I, 5, n. 6 *Balcony scene*, bb. 124-130.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Fagotto (Fg), with lyrics "[There's a place for us]" and "[To - night, to - night]". The middle staff is for the Viola (VI), with lyrics "[To - night, to - night]". The bottom staff is for the vocal part, with lyrics "I saw you and the world went a - way." and "MARIA (Maria re-enters) I cannot stay. Go quickly". The score includes dynamic markings such as *p*, *dolcissim.*, *pp*, and *pp con sord.*, along with performance instructions like "(solo)" and "(Maria re-enters)".

*L'a due* entrerà poi in un sofisticato montaggio sonoro di situazioni sceniche, il quintetto con coro (I, 8, *The Neighborhood*, n. 10 «Tonight»), una struttura da concertato italiano che precede il finale primo, strumentale e danzato, mentre la melodia del fagotto si inserirà in un giro complesso di significati. Tony si precipita da Maria dopo aver ucciso Bernardo, e dopo spiegazioni concitate i due iniziano a sognare a occhi aperti (II, 1, nn. 13-13e). È una scena onirica, ma anche una visione, come accade in tanti drammi e commedie di Shakespeare (dal *Midsummer Night's Dream* al *Winter's Tale*, da *Macbeth* a *Julius Caesar*, *Hamlet* ecc.), e lo stesso Romeo sogna, destando l'ironia scintillante di Mercutio («That Dreamers often lie», I, 2), che rievoca la Queen Mab («she gallops Night by Night, through Lovers Brains; and them they dream of Love»). Anche in questo scorcio la coreografia gioca un ruolo decisivo<sup>17</sup>: «As he [Tony] sings, the walls of the apartment begin to move off, and the city walls surrounding them begin to

<sup>16</sup> Il sostantivo «Light» è onnipresente in Shakespeare, ed estrapolo solo un esempio: «what light through yonder window breaks? / It is the east, and Juliet is the sun! / Arise, fair sun, and kill the envious moon» (II, 3).

<sup>17</sup> «The narrative importance of the element of dance is further reflected in Robbins' inclusion of a dream ballet, a formal element which had become something of a cliché in stage and screen musicals in the wake of the success of *Oklahoma!* (1943)», cfr. Nash, «The most beautiful sound I ever heard» cit., p. 89.

close in on them». Scompaiono poi anche le mura della città e i due entrano in un mondo dove non ci sono più battaglie, dove tutti si amano, il mondo in cui vorrebbero vivere, mentre una voce da fuori campo (il noto soprano Reri Grist alla *première*) intona proprio la melodia del fagotto dell'es. 7<sup>18</sup>:

Es. 8. II, 1, *Maria's bedroom* n. 13d «Somewhere», bb. 123-126.

A GIRL  
*mp*

There's a place for us, Some-where a place for us.

La pace dura qualche istante, e subito la realtà torna alla ribalta nel n. 13e, *Procession and Nightmare*:

The lovers hold out their hands to each other; the others follow suit: Jets to Sharks; Sharks to Jets. And they form what is almost a procession winding its triumphant way through this would-be world [...]. Then suddenly, there is a dead stop. [...] The dream becomes a nightmare: as the city returns, there are brief reenactments of the knife fight, of the deaths.

Ma nel finale si forma la stessa processione del sogno, e stavolta il sacrificio di Tony-Romeo fa sì che l'incubo si trasformi in una realtà di pace confortante. Le pagine conclusive di *West Side Story* sono dominate da due melodie: quella con cui Maria ribatteva a Anita, «I Have a Love», importante allusione a una celeberrima ricomposizione dei conflitti nel finale del *Ring des Nibelungen*<sup>19</sup>, e dalla melodia di «Somewhere», come se quel posto tanto cercato dai due amanti newyorchesi fosse finalmente arrivato. «A gloomy Peace this Morning with it brings» sentenza Escalus tirando la morale di *Romeo and Juliet*: la conclusione di *West Side Story* prende le distanze da Shakespeare per regalare al suo pubblico un messaggio meraviglioso di conciliazione.

<sup>18</sup> Nell'es. 7 il Do<sub>2</sub> invece che Do<sub>3</sub> viene scritto per far coincidere la melodia di «Somewhere» con quella di «Tonight». Bernstein intervenne ancora dopo la stampa della prima partitura (copia olografa dal ms., 1957) per inserire al grave, sovrapponendolo a un accordo di Do maggiore nel registro acuto, un Fa<sub>2</sub>. In questo modo ribadì la sua strategia drammatica con un ulteriore tritono; cfr. Simeone, *Leonard Bernstein: "West Side Story"* cit., pp. 73-74.

<sup>19</sup> La melodia del n. 15 «I have a Love» (*Andante sostenuto*, da b. 68) contiene ben due richiami: il primo al cosiddetto tema della glorificazione di Brünnhilde («Im Feuer Leuchtend»), che celebra il rito del sacrificio nel finale della *Götterdämmerung*, il secondo «I love him» è rivolto invece alla frase sensuale di Dalila nel *Samson et Dalila* di Saint-Saëns («Ah! Réponds à ma tendresse!»). La consistenza dei legami intertestuali nella partitura di *West Side Story* richiederebbe un capitolo a parte.

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

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