

# ROMEO E GIULIETTA

di William Shakespeare

regia e traduzione Ferdinando Bruni



**TEATR DITHALIA**  
ELFO PORTAROMANA ASSOCIATI

# ROMEO E GIULIETTA

di William Shakespeare

regia e traduzione Ferdinando Bruni

con

Romeo Nicola Russo

Giulietta Federica Castellini

Balia Ida Marinelli

Frate Lorenzo Luca Toracca

Mercuzio Edoardo Ribatto

Capuleti Alberto Mancioffi

Donna Capuleti Alessandra Antinori

Principe/cugino/speziale Fabiano Fantini

Benvolio Alessandro Rugnone

Tebaldo/padre Giovanni Andrea Fugaro

Montecchi/Pietro Nicola Stravalaci

Paride Silvio Laviano

Baldassarre Jacopo Fracasso

scene Andrea Taddei

costumi Ferdinando Bruni

luci Nando Frigerio

suono Giuseppe Marzoli

duelli e risse Beniamino Caldiero

maschere Giovanni De Francesco

assistenti alla regia Mara Heidempergher, Riccardo Pippa

assistente alle scene e costumi Andrea Serafino

capo macchinista Giancarlo Centola

macchinista Simone Guarino

elettricisti Michele Ceglia, Matteo Benzoni

sarta Ortensia Mazzei

organizzatrici di compagnia Agnese Grassi, Michela Montagner

foto di scena Luca Piva

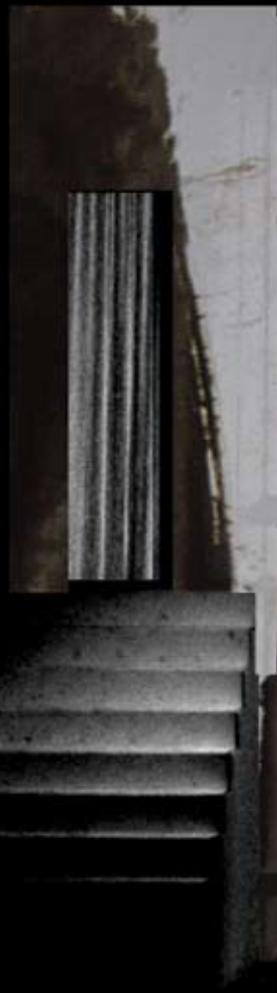
una produzione Teatridithalia

in collaborazione con Estate Teatrale Veronese e AMAT

lo spettacolo ha debuttato il 23 luglio 2008 al Teatro Romano di Verona

[www.elfo.org](http://www.elfo.org)

in copertina: Petrus Christus, *Portrait of a young girl*, Berlino, Gemäldegalerie



# RILEGGENDO ROMEO E GIULIETTA

## *note di regia*

Brucia fino in fondo la tua vita e muori giovane. Questo motto che nel corso degli ultimi decenni del secolo scorso ha avuto tanta influenza sulla cultura (e sulla sottocultura) giovanile, alimentato dai miti delle vite spericolate e delle morti premature delle icone del cinema e della musica, da James Dean a Jim Morrison, racchiude in sé due possibili opposti significati: da una parte, la fiducia nell'eroismo di una fine sfolgorante, nel pieno del vigore e della bellezza, che allontani per sempre lo spettro noioso della maturità e l'orrore della vecchiaia, dall'altro, un avvertimento catastrofico che mette in guardia contro i pericoli di una vita che non vuole compromessi. Uno sguardo giovane quindi che sfida il buon senso in nome della passione e uno sguardo maturo che osserva questa sfida con la trepidazione del disincanto.

Anche in *Romeo e Giulietta* questo doppio sguardo sembra convivere: da una parte un inno alla giovinezza, alla passione, alla velocità, al pericolo; dall'altra un presagio di rovina, un memento mori. E contrasti e contraddizioni abbondano ad ogni livello in questo testo che forse è proprio perché

mitico è in fondo poco conosciuto nella sua struttura. Contrasti nel tema (eros-morte), nei personaggi (giovani-vecchi), nel linguaggio (poetico-quotidiano), persino nella spiegazione che si vuole dare della catastrofe finale (destino-incidente). Tutta l'opera riverbera di contrasti, fra buio e luce, notte e giorno, gioia e lutto, balli e funerali. Ed è proprio il rapido passaggio da uno stato all'altro che mette in pieno risalto la loro potenza.

Ma il contrasto portante di tutta l'opera, quello che muove la dinamica delle emozioni, del coinvolgimento di chi assiste fosse anche all'ennesima rappresentazione di *"Romeo e Giulietta"* e che la rende sempre tragicamente attuale è quello tra un amore assoluto, di una purezza che proprio la sua brevità e il suo destino di morte rendono totale, e un odio altrettanto assoluto, in quanto cieco, in quanto ormai immemore delle ragioni della sua nascita.

Una lunga scia di sangue frutto di faide, di lotte faziose, di scontri politici o religiosi, perseguiti con l'ottusa bestialità delle risse fra tifoserie, collega la storia tragica dei due amanti di Verona con le vicende sanguinose della nostra epoca, e



non ci sarà bisogno di ambientare la vicenda in Kosovo o in Israele, in Irlanda o nei Paesi Baschi, perché le parole di Shakespeare e la tragica fine dei suoi personaggi non risuonino in noi, perché le lotte fra Capuleti e Montecchi non richiamino alla mente altre lotte più vicine nel tempo e nello spazio. Quindi scena del nostro spettacolo sarà ancora una volta Verona: una Verona cupa, stremata da queste lotte, percorsa dai bagliori delle fiaccole delle ronde, risuonante dei clamori delle risse, dal clangore delle armi, ma anche capace di feste, di balli, di scherzi e risate. Una Verona anche sanguigna, che sa ancora ridere dell'amore e dei suoi tormenti attraverso l'umorismo non certo lieve della Balia, uno dei personaggi femminili più potenti del teatro shakespeariano, e attraverso i lazzi osceni e poetici di Mercuzio, "l'esibizionista più famigerato", la cui morte, ancora una volta assurda e futile, segna il punto di passaggio fra l'andamento leggero, quasi da commedia della

vicenda e il suo precipitare verso la tragedia.

Una Verona evocata da uno spazio elisabettiano essenziale e duttile dove le luci, le musiche, i suoni facciano vivere ambienti e situazioni senza rallentare il famoso "Two hours' traffic of our stage", senza togliere centralità al ruolo dell'attore, al gioco fra i personaggi, alla loro fisicità, che qui più che mai è chiamata in causa dal ribollire giovanile del sangue, da un tumulto degli ormoni che, se non trova sfogo nei baci delle varie Rosaline, si placa nelle risse e nei duelli.

Al centro dello spazio, nel cuore della battaglia, in un luogo di silenzio, di allodole, di usignoli, di raggi di luna, dimentichi di tutto se non di loro stessi, Romeo e Giulietta vivono "la passione più cristallina, più sana e più positiva regalataci dalla letteratura occidentale" (Bloom), proprio perché tutta costruita sull'attesa del piacere, su piaceri non vissuti.

La grandezza e la straordinarietà del personaggio di Giulietta sta proprio

nel fatto che il suo essere 'umana' e non idealizzata, quindi non esente dal desiderio, anche sessuale, e il suo essere al tempo stesso una quattordicenne che si apre alla vita ne fanno un personaggio assoluto e la pongono felicemente al riparo da qualsiasi possibile tipo di 'lettura'. Così come Romeo, con le sue depressioni teatrali, le sue ostentate complicazioni di linguaggio, il suo repentino cambiare oggetto d'amore, i suoi slanci e le sue goffaggini è il ritratto fedele di ogni 'giovane uomo' a cavallo fra adolescenza e maturità dal 1595 ai giorni nostri.

E la simpatia che è praticamente inevitabile provare per loro deriva proprio dal fatto che li riconosciamo come veri, che li abbiamo già incontrati, che il loro amore assoluto e semplice ci ricorda gli entusiasmi e le paure, le passioni categoriche e le delusioni violentissime del nostro apprendistato alla vita.

Mentre scrivo queste prime note e ripercorro ancora una volta il testo di Shakespeare, mi accorgo

che uno dei motivi per cui la sua opera riesce a parlarci ogni volta come fosse la prima è una sua quasi magica capacità di muoversi insieme a noi attraverso le epoche della nostra vita, di sembrare ogni volta diversa, di raccontarci sempre qualcosa di nuovo.

Così forse proprio perché ormai sono definitivamente lontano dalla giovinezza, (anche da quella grottesca giovinezza prolungata tipica dei nostri tempi) mi accorgo di provare una pena e una tenerezza mai provate fino ad ora con questa intensità per Giulietta, per Romeo, per Paride, per Tebaldo, per Mercuzio, come se in qualche modo la loro vicenda ci raccontasse la vicenda di tutte le giovani vittime innocenti e inconsapevoli di un potere 'adulto' e cinico, stolido e crudele. E penso che forse davvero "Non ci fu mai storia più triste di quella di Giulietta e del suo Romeo".

**Ferdinando Brunì**







## ROMEO E GIULIETTA

La prima vera tragedia di Shakespeare è stata talvolta sottovalutata dai critici, forse per via della sua popolarità. Sebbene *Romeo e Giulietta* sia un trionfo di lirismo drammatico, il suo tragico finale fa passare in secondo piano gran parte degli aspetti dell'opera e ci induce a chiederci se i giovani innamorati siano o meno responsabili della loro catastrofe e in quale misura. [...] Più di qualsiasi altro autore, il drammaturgo ha mostrato all'Occidente le catastrofi della sessualità e ha inventato la formula secondo cui il sessuale si trasforma in erotico quando incrocia l'ombra della morte. Non poteva mancare un nobile canto shakespeariano all'erotico, un peana lirico e tragicomico che celebrasse un amore autentico e ne deplorasse l'inevitabile distruzione. Nella produzione shakespeariana e nella letteratura mondiale, *Romeo e Giulietta* è un'opera senza pari perché è la visione di un amore irriducibile che muore del proprio idealismo e della propria intensità. Prima di *Romeo e Giulietta*, vi sono alcuni esempi isolati di personaggi realistici nelle opere di Shakespeare: Lance nei *Due gentiluomini di Verona*, Faulconbridge il Bastardo in *Re Giovanni* e Riccardo II, sovrano

autodistruttivo e superbo poeta metafisico. Il quartetto composto da Giulietta, Mercuzio, la Nutrice e Romeo supera in numero ed energia questi primi passi verso l'invenzione dell'umano. In quanto opera teatrale, *Romeo e Giulietta* è importante grazie a questi quattro personaggi creati con tanto entusiasmo.

È più facile notare la lividezza di Mercuzio e della Nutrice che assorbire e sostenere la grandezza erotica di Giulietta e lo sforzo eroico che Romeo compie per imitare il sublime stato di innamoramento della giovinetta. Con un'intuizione profetica, Shakespeare sa che, se vuole che gli spettatori siano degni di comprendere Giulietta, lui dovrà guidarli oltre le ironie oscene di Mercuzio, perché la sublimità della fanciulla è il dramma e garantisce la tragedia di questa tragedia. Per fare in modo che il dramma continuasse a essere quello di Giulietta e Romeo era necessario uccidere Mercurzio, l'esibizionista del testo; immaginiamo che Mercurzio sia ancora vivo negli atti IV e V, e la lotta tra la vita e la morte scomparirebbe. Investiamo troppo in Mercurzio perché lui ci protegge dal nostro fatalismo erotico; questo personaggio svolge una funzione centrale nel dramma.

Lo stesso vale, in modo ancor più oscuro, per la Nutrice, che contribuisce alla catastrofe finale. La Nutrice e Mercuzio, entrambi molto amati dal pubblico, sono tuttavia dei guastafeste, in modi diversi ma complementari. A questo punto della sua carriera, può darsi che Shakespeare abbia sottovalutato le proprie capacità, perché Mercuzio e la Nutrice continuano ad affascinare il pubblico, i lettori, i registi e i critici. La loro loquacità li trasforma in precursori di Touchstone e Jacques, due ironisti sfacciati, ma anche dei cattivi Iago ed Edmund, manipolatori pericolosi ed eloquenti.

2

[...] La perenne popolarità, ormai assurta a mito, di *Romeo e Giulietta* è più che giustificata, poiché il dramma è la più grande e persuasiva celebrazione dell'amore romantico nella letteratura occidentale. Quando penso alla tragedia senza doverla rileggere, spiegare ai miei studenti o assistere a una delle tante rappresentazioni insoddisfacenti, la prima cosa che ricordo non è il finale tragico né l'abbagliante lividezza di Mercuzio e della Nutrice. La mia mente torna subito al centro vitale del

dramma, l'atto II, scena II, con il suo incandescente scambio di battute tra gli innamorati.

[...]

La rivelazione della natura di Giulietta in questa scena può essere definita un'epifania nella religione dell'amore. Chaucer non ha scritto nulla di simile, e nemmeno Dante, poiché l'amore di Beatrice nei suoi confronti trascende la sessualità (anche se forse non nella vita), Giulietta non trascende l'eroina umana. È difficile dire se Shakespeare abbia reinventato la rappresentazione di una donna giovanissima (non ancora quattordicenne) e innamorata o se abbia fatto qualcosa in più. Com'è possibile prendere le distanze da Giulietta?

Giulietta evoca il senso di un infinito che deve ancora arrivare, e non possiamo nemmeno mettere in dubbio che la sua generosità sia "come il mare" e non abbia confini. A dispetto del contesto, a dispetto persino di tutte le proprie riserve ironiche, Shakespeare fa in modo che Giulietta pronunci la più nobile dichiarazione d'amore romantico mai scritta in inglese:

*Giulietta*. Per essere generosa e fartela di nuovo: in realtà desidero solo quello che ho già: la mia generosità

è sconfinata come il mare, e come il mare è profondo il mio amore, più ne do a te, più ne possiedo, perchè sono tutti e due infiniti.

[II. II. 131-135]

Dobbiamo valutare il resto dell'opera in base a questi cinque versi, mirabili per il loro giusto orgoglio e la loro intensità. Sfidando la beffarda osservazione del dottor Johnson a proposito delle stravaganze retoriche che Shakespeare usa nell'intero dramma: "La sua vena patetica è sempre contaminata da qualche inattesa depravazione". Rendendosi conto che in *Romeo e Giulietta* compaiono almeno centosettantacinque giochi di parole, Molly Mahood giudica la loro presenza idonea a un dramma enigmatico in cui "la morte è da lungo tempo la rivale di Romeo e alla fine conquista Giulietta", un finale azzeccato per due innamorati fatalisti. Eppure, nell'opera quasi nulla indica che Romeo e Giulietta siano innamorati della morte quanto lo sono l'uno dell'altra. Shakespeare si astiene dall'accusare la litigiosa vecchia generazione, gli amanti, il fato, il tempo, il caso e gli opposti cosmologici. Con un'audacia un po' eccessiva, Julia Kristeva scopre nel dramma "una versione discreta del giapponese *Limpero dei sensi*", un barocco film sadomasochista.

Com'è ovvio, Shakespeare corse alcuni rischi lasciando che giudicassimo da soli la tragedia, ma il rifiuto di usurpare la libertà del pubblico gli permise poi di comporre le tragedie tarde. Credo di non essere il solo a sostenere che l'amore condiviso da Romeo e Giulietta sia la passione più sana e costruttiva regalataci dalla letteratura occidentale. Si conclude in un duplice suicidio, ma non perché uno dei due amanti inseguia la morte o mescoli l'odio al desiderio.

3

Mercuzio è l'esibizionista più famigerato della produzione shakespeariana, e, secondo quanto ci dice Dryden, Shakespeare dichiarò di dover uccidere Mercuzio per paura che Mercuzio uccidesse Shakespeare e, dunque, l'intero dramma. Il dottor Johnson aveva ragione quando lodava Mercuzio per la sua arguzia, la sua allegria e il suo coraggio; forse il grande critico decise di ignorare il fatto che questo personaggio è anche scurrile, spietato e litigioso. Mercuzio ci lascia sperare in un grande ruolo cosmico, ma ci sconcerta con la sua straordinaria rapsodia sulla regina Mab, che a un primo esame sembra appartenere più a *Sogno di una notte di mezza estate* che a *Romeo e Giulietta*. [...]



[...] Questa vivace visione della regina Mab (dove "regina" significa con ogni probabilità "prostituta" e Mab si riferisce a una fata celtica che spesso si manifesta sotto forma di fuoco fatuo) è tutto fuorché inadatta al personaggio. La Mab di Mercuzio è la levatrice dei nostri sogni erotici, che ci aiuta a partorire le fantasie più profonde e per gran parte della descrizione sembra possedere un fascino infantile. Poiché è uno dei principali esempi di quello che D.H. Lawrence definiva "sesso mentale", Mercuzio ci prepara alla rivelazione secondo cui Mab è il brutto sogno, l'incubo che ingravida le vergini. Romeo lo interrompe dicendo: "Parli di niente", dove il "niente" ("nothing") dell'originale è solo uno dei tanti termini slang per "vagina". Shakespeare sfrutta mirabilmente l'oscena ossessività di Mercuzio in quanto riduzione della sincera esaltazione della passione da parte di Romeo e Giulietta. Poco prima del loro primo incontro, Mercuzio raggiunge l'apice della propria scurrile esuberanza:

Quando l'amore è cieco sbaglia sempre la mira. Sarà seduto sotto un pruno a sognare che la sua donna sia quel frutto che le ragazze quando ridacchiano fra loro chiamano prugnetta. Oh Romeo, se fosse vero, oh se lei fosse veramente una prugnetta aperta e tu un bel

cecriolone. Buonanotte Romeo. Me ne vado a dormire nel mio letto, questo letto da campo è un po' freddo per me. Allora, ce ne andiamo?

[III.1.33-38]

Mercuzio si riferisce a Rosalina, la fanciulla di cui Romeo si era invaghito prima del suo colpo di fulmine per Giulietta, e che lo ricambia senza esitazioni. Secondo la tradizione, il sorbo troppo maturo assomiglia all'organo genitale femminile e il verbo inglese *to meddle* (da cui deriva *medlar*, cioè "sorbo") allude al rapporto sessuale. Le parole di Mercuzio sono il preludio antitetico a una scena che si chiude con il famoso distico di Giulietta:

Piacerebbe anche a me, ma forse ti ucciderei di carezze. Buona notte, buona notte. È una pena così dolce separarsi che ti direi buonanotte fino a domattina.

[...]

[...] Per quanto possa essere ossessionato, Mercuzio possiede il temperamento necessario ad accettare la ferita mortale con il coraggio di qualsiasi personaggio shakespeariano:

Romeo. Dai, coraggio, Mercuzio, la ferita non è tanto profonda.  
Mercuzio. Sì, sì, non è profonda come un pozzo, non è larga come il portale



di una chiesa, ma è più che sufficiente, vedrai che basterà. Chiedete di me domani e vi diranno che sono un tipo un po' rigido. La peste sulle vostre due famiglie. Per dio, un cane, un topo, un sorcio, un gatto, graffiarmi a morte! Un delinquente, un vigliacco, un mascalzone! Perché diavolo ti sei messo in mezzo? Mi ha ferito sotto il tuo braccio.

[III.I.96-101]

Ecco che cosa diventa Mercuzio nella

morte: una maledizione per Romeo Montecchi e Giulietta Capuleti. D'ora in avanti la tragedia precipita infatti verso la duplice catastrofe finale. Shakespeare è già Shakespeare nei suoi schemi sottili, anche se un po' troppo lirico nello stile. Le due figure fatali dell'opera sono i due comici più vivaci, Mercuzio e la Nutrice. L'aggressività di Mercuzio ha spianato la strada verso la distruzione dell'amore, anche se non vi è alcun impulso negativo in questo personaggio, che muore a causa

di una tragica ironia: l'intervento di Romeo nel duello con Tebaldo è dovuto all'amore per Giulietta, un sentimento di cui Mercuzio è del tutto all'oscuro. Mercuzio viene vittimizzato da quello che è il nucleo della tragedia, ma muore senza nemmeno sapere di che cosa parli *Romeo e Giulietta*: la tragedia del vero amore romantico. Per Mercuzio, è un'idea assurda: l'amore è un sorbo e una pera ben appuntita. Morire come martire dell'amore, per così dire, senza credere nella religione dell'amore e senza conoscere il motivo della propria morte, è un'ironia grottesca, anticipatrice delle tremende ironie che distruggeranno Romeo e Giulietta man a mano che il dramma si avvicina alla sua conclusione.

[...]

5

Giulietta, e non Romeo o il Bruto di *Giulio Cesare*, muore la sua seconda morte in una prefigurazione del carismatico splendore di Amleto. Benché cambi molto grazie all'influenza della ragazza, Romeo continua a essere incline alla rabbia e alla disperazione ed è responsabile della catastrofe quanto Mercuzio e Tebaldo. Dopo aver ucciso Tebaldo, Romeo grida: "la fortuna si fa gioco di me". Tralaliremmo se Giulietta dicesse: "La fortuna si fa gioco di

me", perché la giovinetta è pura quanto lo permette la situazione, e rammentiamo invece la sua sarcastica preghiera: "Sii incostante, fortuna". Forse gli spettatori e i lettori ricordano meglio l'addio mattutino di Romeo e Giulietta dopo la loro unica notte di appagamento:

*Giulietta*. Vuoi già andar via? Non è ancora l'alba. . . Era l'usignolo, non l'allodola che ha ferito il tuo orecchio inquieto. Canta tutte le notti sul melograno, credimi, amore, era l'usignolo.

*Romeo*. Era l'allodola, l'araldo del mattino, non era l'usignolo. Guarda, amore, con che ricami la luce invidiosa decora le nuvole a oriente. Le candele della notte si sono consumate e il giorno in punta di piedi si affaccia allegro sulle cime velate dei monti . Devo andarmene e vivere, o restare e morire.

*Giulietta*. Quella laggiù non è l'alba. La conosco io, l'alba. Dev'essere una specie di vapore esalato dal sole per farti luce sulla via di Mantova. Dai, resta ancora un po', che bisogno c'è che te ne vada così presto.

*Romeo*. Ma sì, che mi prendano pure, che mi mandino a morte, se è questo che tu vuoi sono contento. Ho più voglia di restare che fretta di andarmene. Vieni, morte e sii la benvenuta! Giulietta vuole così. Che c'è, anima mia? Sù, parliamo; il giorno è ancora lontano.

*Giulietta.* No, è giorno, è giorno!  
Scappa, fai presto, via di qui! E'  
l'allodola che sta cantando, com'è  
stonata, che suoni striduli e  
sgradevoli. Dicono che il rospo e  
l'allodola certe volte si scambino gli  
occhi, come vorrei che si fossero  
scambiati anche le voci. Vattene via,  
vattene via! C'è sempre più luce,  
sempre più luce.  
*Romeo.* Sempre più luce, sempre più  
luce e dentro di noi sempre più buio.

[III.V.1-36]

Squisito di per se stesso, questo dialogo è anche un sottile epitomo della tragedia di questa tragedia, perché l'intero dramma potrebbe essere considerato come un canto all'alba, un canto che, ahimè, è stonato. Se il regista non è molto abile, un pubblico confuso tende a diventare scettico perché gli avvenimenti si susseguono nei momenti meno opportuni. L'addio mattutino di Romeo e Giulietta è così stridente proprio perché i due protagonisti non sono sofisti dell'amor cortese che osservano un rituale stilizzato. L'amante cortese si trova di fronte alla possibilità di una morte concreta se si trattiene troppo a lungo, perché la sua compagna è una moglie adultera. Giulietta e Romeo sanno però che la morte dopo l'alba sarebbe la punizione del giovane, non per l'adulterio ma solo per il

matrimonio. La sottile irriverenza del dramma di Shakespeare consiste nel fatto che ogni cosa si schiera contro gli amanti: le famiglie e lo Stato, l'indifferenza della natura, i capricci del tempo e il movimento regressivo dei contrari cosmologici dell'odio e dell'amore. Anche se Romeo superasse la propria rabbia, anche se Mercuzio e la Nutrice non fossero due litigiosi ficcanaso, le probabilità contrarie al trionfo dell'amore sarebbero troppe. Ecco il sottofondo musicale dell'addio mattutino, reso esplicito dalla grande protesta di Romeo contro i contrari: "Più e più luce nel cielo, più e più buio è dentro di noi".

Che cosa cercò di fare Shakespeare per se stesso come drammaturgo quando scrisse *Romeo e Giulietta*? La tragedia non era il suo forte, eppure tutto il lirismo e il genio comico del testo non riescono a tenere lontana l'alba che si tramuterà in oscurità distruttiva. Con qualche modifica, l'autore avrebbe potuto trasformare *Romeo e Giulietta* in un dramma allegro quanto *Sogno di una notte di mezza estate*. Se fossero fuggiti a Mantova o a Padova, i giovani amanti non sarebbero stati vittime di Verona, del cattivo tempismo o dei contrari cosmologici che affermano il loro dominio. Questa parodia sarebbe tuttavia stata intollerabile per noi e per Shakespeare: una passione assoluta come quella di

Romeo e Giulietta non può infatti andare d'accordo con la commedia. La semplice sessualità si adatta alla commedia, ma l'ombra della morte fa dell'erotismo il compagno perfetto della tragedia. In *Romeo e Giulietta*, il drammaturgo rifugge dall'ironia chauceriana, ma trae dal *Racconto del cavaliere* l'idea secondo cui ci rechiamo ad appuntamenti che non abbiamo preso. In questo caso, si tratta del sublime appuntamento cui si recano Paride e Romeo sulla presunta tomba di Giulietta, che ben presto diventa sia la sua vera tomba sia la loro. Quel che rimane sul palcoscenico al termine della tragedia è un pathos assurdo: l'infelice Frate Lorenzo, che ha abbandonato Giulietta pieno di timore; un Montecchi vedovo, che giura di far erigere una statua di Giulietta in oro zecchino; i Capuleti che promettono di porre fine a un lotta che ha già provocato cinque morti (Mercuzio, Tebaldo, Paride, Romeo e Giulietta). Il sipario di una corretta produzione dell'opera dovrebbe calare su queste ironie e non come immagini di riconciliazione. Come avverrà in seguito in *Giulio Cesare*, *Romeo e Giulietta* è un trampolino di prova grazie al quale Shakespeare impara a non avere rimorsi e spiana la strada per le sue cinque grandi tragedie, a partire dall'*Amleto* del 1600-1601.









## LE ORIGINI DELLA STORIA DI ROMEO E GIULIETTA

Mito.

La storia di Romeo e Giulietta ha origini molto antiche, che risalgono al mito, alle prime narrazioni "oscure nelle origini, mutevoli nella forma e ambigue nel significato" (...) Wagner chiamò *Liebested* (Amore Morte) il mito che ispira la leggenda di Romeo e Giulietta. Sebbene questo termine racchiuda molteplici significati - love-in-death, death-in-love, love's death - si riferisce a una specifica forma narrativa e a una precisa situazione psicologica. Due giovani amanti sono contrastati nel loro amore da ostacoli insormontabili che essi fronteggiano sfidando il pericolo e architettando piani segreti, ma la loro resistenza frana a causa di sfortunate coincidenze o di scelte erranee; alla fine entrambe muoiono a causa del loro amore (...)

Se *Liebested* è la chiave, altri miti risuonano nella storia di Romeo e Giulietta. Per esempio, Marjorie Garber ha messo in luce alcuni nessi con il mito di Cupido (Amore/Eros) e Psiche, che pure unisce matrimonio e morte: la storia d'amore ha luogo in un ambiente tenebroso; una giovane ragazza sfugge al controllo paterno e affronta una serie di prove che segnano il suo percorso verso

la maturità. Questi miti si fondano normalmente sui riti di passaggio, ovvero su quei punti cruciali nella vita di un individuo che determinano il progresso da una condizione biologica e sociale ad un'altra (...) Le fasi rituali che normalmente segnano tali riti di passaggio diventano parte della narrazione, o perché restano in qualche modo incompleti o perché diventano fondamentali proprio per la loro assenza. Il matrimonio, tra questi, rappresenta il rituale più intenso: Priamo e Tisbe non vi arriveranno mai; Ero e Leandro si impegnano in un voto di castità; all'inizio Psiche si unisce a Cupido senza averlo mai visto; Tristano e Isotta sposano altre persone e consumano la loro relazione nell'adulterio. (...) Novella.

La storia di Romeo e Giulietta, nella versione nota al pubblico shakespeariano, è nata in Italia nel XV secolo. Una prima struttura della trama si delinea nella trentatresima novella di Masuccio Salernitano, la storia di Mariotto e Ganozza, dalla raccolta il *Novellino* (1476). Una leggenda, che corrisponde alla trama di Romeo e Giulietta, diventa popolare, specialmente nel nord Italia, nei cinquanta anni

che trascorrono dalla versione di Masuccio a quella dell'*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* (1530) di Luigi da Porto (...). L'originalità di Da Porto sta, piuttosto che nell'inventiva, nell'aver raccolto e unito le diverse fonti e modelli letterari e tradizionali. Quale movente del matrimonio segreto, Da Porto inserisce una faida che richiama i disordini civili dell'Italia tardo-medioevale; e attribuisce questo stato di cose ai Montecchi e ai Cappelletti, nomi di opposte fazioni politiche, che appaiono per la prima volta nel Purgatorio di Dante 6.106-8. (...)

Il lignaggio di Romeo e Giulietta shakespeareiani inizia dunque con la novella di Da Porto e continua nella versione di Matteo Bandello, contenuta nelle sue *Novelle* (1554); la novella di Bandello viene ripresa e tradotta in francese da Pierre Boaistuau's, nell'*Histoires tragiques, extraictes des oeuvres italiennes de Bandel, mises en nostre langue françoise. Les six premierei, par Pierre Boisteau...* (1559); la versione francese di Boaistuau, a sua volta, viene tradotta in inglese da Arthur Brooke, in *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet written first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by Ar.*

*Br.* (1562; generalmente accettata come fonte primaria di Shakespeare); e ancora si cita, la resa in prosa della traduzione di Boaistuau ad opera di William Painter "The goodly History of the true, and constant Loue between Romeo and Ivlietta...", nel suo *The Palace of Pleasure* (1567). (...) Le versioni cinquecentesche di Romeo e Giulietta prosperano attraverso l'Europa per ben due generazioni, prima della comparsa del dramma Shakespeariano. In Italia e in Francia, cinque versioni, giunte sino a noi, appaiono nell'arco di trenta anni, generando numerose imitazioni e scopiazzature. Anche in Inghilterra, ci sono ampie prove di questo materiale narrativo: ristampe delle traduzioni di Brooke e Painter, e un'abbondanza di riferimenti e rimandi a Romeo e Giulietta in tutta la letteratura coeva. Shakespeare ha voluto adattare alla scena una storia familiare nota al suo pubblico da almeno un trentennio, attraverso l'uso di fonti popolari e tradizionali. Malgrado gli adattamenti delle diverse culture, la storia di Romeo e Giulietta è arrivata alla fine del secolo come la narrazione più famosa per la sua intensità emotiva, pur trattandosi di un genere letterario appartenente a un'epoca precedente.



**Soci**

Corinna Agustoni  
Ferdinando Bruni  
Cristina Crippa  
Elio De Capitani  
Rino De Pace  
Roberto Gambarini  
Fiorenzo Grassi  
Ida Marinelli  
Elena Russo Arman  
Gabriele Salvatore  
Luca Toracca  
Gianni Valle

**Direzione**

Fiorenzo Grassi

**Registi Stabili**

Ferdinando Bruni  
Elio De Capitani

**Organizzazione**

**Produzione,  
Tour, Eventi  
e Ospitalità**  
Cesin Crippa  
Gianmaria Monteverdi  
Andrea Carnovali  
Rino De Pace  
Agnese Grassi  
Michela Montagner

**Ufficio Stampa  
Comunicazione  
e Promozione**

Diana Sartori  
Barbara Caldarini  
Veronica Pitea  
Flora Cucchi  
Nicola Manfredi  
Fabio Magi  
Katia Angotti (stagista)

**Amministrazione**

*direzione*  
Carmelita Scordamaglia  
  
Roberta Belletti  
Barbara Chiodi  
Cristina Frossini

**Staff Teatri**

*direzione sala*  
Franco Ponzoni  
Marco Tagliaferro  
  
Viola Crapuzzi  
Umberto Dossena  
Paolo Giubileo  
Roberta Pirola  
Raffaele Serra  
Laura Sirigu  
Daniela Spoldi

**Staff Tecnico**

*direzione*  
Nando Frigerio  
  
Francesco Cardellicchio  
Michele Ceglia  
Giancarlo Centola  
Nicolò Farina  
Mizio Manzotti  
Ortensia Mazzei

**Network**

**Administrator**  
Giuliano Gavazzi

**Grafico**

Ferro comunicazionedesign

---

**Teatro dell'Elfo**

Via Ciro Menotti 11  
tel. 02.716791

**Teatro Leonardo  
da Vinci**

Via Ampère 1  
ang. p.za Leonardo da Vinci  
tel. 02.26681166

Milano



Comune  
di Milano  
Cultura  
Turismo e Spettacolo



**Regione Lombardia**  
*Cultura, Turismo e Spettacolo  
della Lombardia  
Turismo e Commercio*



MINISTERO  
PER I BENI E  
LE ATTIVITÀ  
CULTURALI

MILANOLTRE

**coop**  
Lombardia