

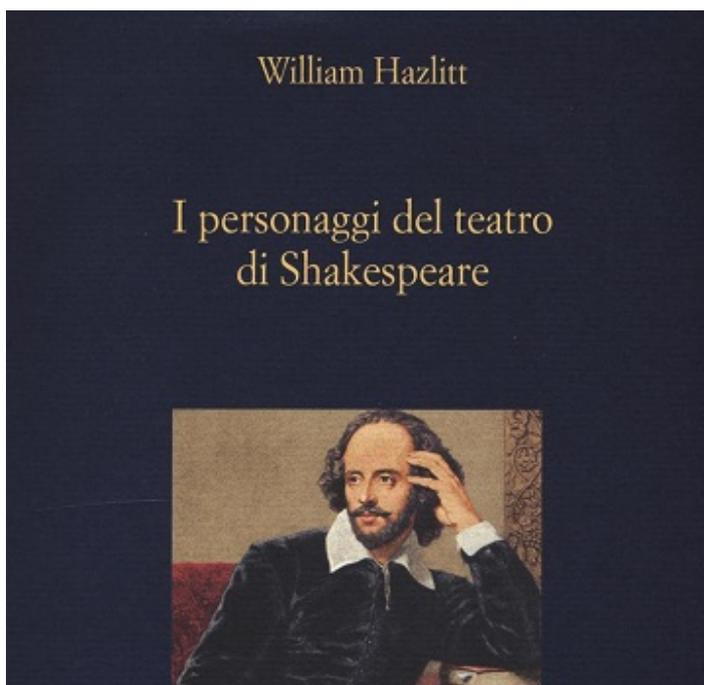
Venerdì, 20 Ottobre 2017 00:00

# Shakespeare, Romeo, Giulietta e Biancofango

Scritto da [Alessandro Toppi](#)

Mi sorprende, studiando dopo averne visto la messinscena di Biancofango, scoprire che *Romeo e Giulietta* è una delle opere di Shakespeare sulle quali la critica libresco si è soffermata meno.

Mentre a noi viene spontanea e immediata l'associazione tra l'autore e questo titolo invece *coloro che ne sanno davvero* hanno dato poca importanza al dramma degli amanti sventurati, almeno a giudicare alcuni dei testi leggibili in Italia: Girard non ne scrive, al pari di Krippendorff, Frye e Morelli, Nadia Fusini – in *Di vita si muore*, 496 pagine dedicate a *Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare* – non ne tratta e anche Bradley, che pure ha tenuto cicli di lezioni universitarie e pubblicato uno studio imponente sulle tragedie di Shakespeare, si dimentica del



giovane Montecchi e dell'acerba Capuleti. Auden usa l'opera per parlare di *ars poetica* e nel suo intervento ci sono più versi di Dante che di William Shakespeare; Franco Ricordi agisce da regista cartaceo, dandone una versione politica, utile per discutere del terrorismo degli anni '70, Masolino D'Amico l'adopera per parlare delle “scenografie verbali” shakespeariane mentre Peter Brook – ne *La qualità del perdono* – si dilunga su un viaggio fatto a Verona: la visita alla presunta casa degli amanti, il dialogo con la guida turistica, la visione di uno spettacolo all'Arena. Troviamo qualcosa nei saggi antologici (Manferlotti, Melchiori, il

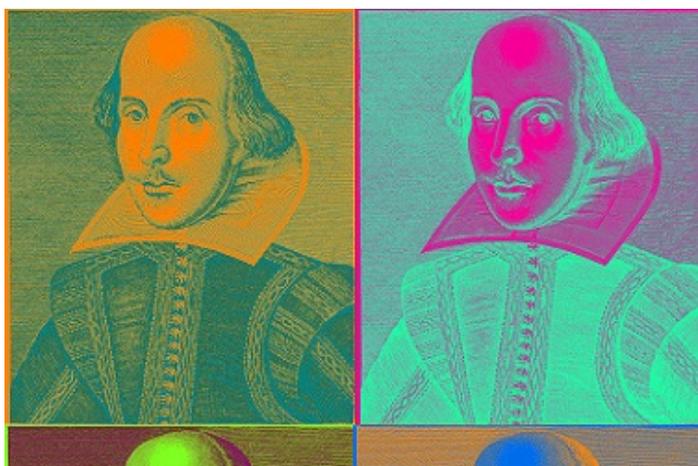


*Manualetto shakesperiano* di Baldini) mentre noto che Agostino Lombardo non ha dedicato a *Romeo e Giulietta* una monografia: a differenza di quanto ha fatto con *La tempesta*, *Macbeth* o *Antonio e Cleopatra*. Harold Bloom in *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo* destina a *Romeo e Giulietta* l'1,3% del volume; Jan Kott, in *Shakespeare nostro*

*contemporaneo* non ne accenna così come Guarino in *Shakespeare: la scrittura nel teatro* per cui ciò che mi resta – alla fine di un viaggio fatto dagli scaffali di casa a quelli della Biblioteca Nazionale – sono il *Romeo e Giulietta*, *l'ineffabile* – riflessione filologica sul linguaggio compiuto da Romana Rutelli vent'anni fa – e ciò che scrive Hazlitt ne *I personaggi del teatro di Shakespeare*: le sue sono parole frementi, colme di trasporto emotivo: è un caso, mi chiedo, che vengano da un romantico morto nel 1830?

Perché, dunque, questa discrepanza enorme tra la grandezza della storia – nota a tutti, ovunque – e lo scarso interesse critico suscitato? L'impressione è che *Romeo e Giulietta* per molti sia come la maglietta col viso di Che Guevara o gli zaini dell'Invicta: appartiene cioè a un periodo (im)preciso che chiamiamo sbrigativamente “adolescenza”, riferendoci con questo termine a una generica immaturità corporea e di pensiero. Un tempo di stati d'animo assoluti, non frenabili, e fatto di occupazioni e di cortei – *quando credevamo che* –, di musica *sentita a palla*, di serate trascorse in piazza e in comitiva, di litigi improvvisi come un temporale, cui seguivano abbracci riparatori, che pensavamo sarebbero valsi per sempre. Un tempo di sguardi scambiati durante l'intervallo, nel corridoio scolastico; di approcci che potevano durare giorni o settimane e nei quali intervenivano gli amici miei, le amiche sue; un tempo di baci dati stando contro il muro, di mani infilate sotto una maglietta, di questa prima volta in cui le mie labbra sfiorano i tuoi seni e le tue labbra, per risposta, mordono il mio orecchio prima di giacere, entrambi, sfamati e senza fiato.

Nel *Romeo e Giulietta* la passione infinita è l'unità di misura con cui i personaggi giovanili calcolano la vita e tutto il mondo: spazio e tempo, giorno e notte, diritti e doveri, famiglia e amicizia, casa e città, Stato e leggi, riposo e studio (“s'impicchi la filosofia!” urla Romeo – quella stessa filosofia che andrà a farsi benedire anche per Amleto) sono categorie travolte dal desiderio, che non conosce l'equilibrio noto alla ragione, e dall'ostinazione, che muta la calma nell'immediato. “Il sangue ardente vi sale alle guance” dice la Balia a Giulietta, “la tua violenza ricorda il furore selvaggio di una bestia” nota invece Frate Lorenzo parlando con Romeo ma questa *normale condizione dell'eccesso* riguarda tutte le figure adolescenziali: da Mercuzio a Tebaldo, da Benvolio – facile alle risse – a Paride che, al padre di Giulietta che di lunedì ha stabilito le nozze con la figlia per il giovedì seguente poiché mercoledì “è troppo presto”, risponde: “Vorrei che giovedì fosse domani”.



Di fronte a tutto ciò il mondo degli adulti latita, si distrae, pensa a sé o si limita a ripetere formule stantie, a ribadire norme di comportamento inapplicabili, a imporre decisioni unilaterali. Non c'è un padre – in *Romeo e Giulietta* – capace di prendere suo figlio sotto braccio, di sedersi accanto a lui, guardarlo negli occhi e chiedergli “cosa c'è che non va?”; non c'è madre che carezzi la



testa di sua figlia, così ritagliandosi uno spazio di confidenza, quel momento nel quale forse lei ti dirà cos'è che la preoccupa, chi è che la fa piangere. Prendiamo, ad esempio, Giulietta: la Balia le consiglia d'innamorarsi di altri ragazzi, la mamma l'affida a Paride e, a fronte della sua cocciutaggine, le augura la morte (“Vorrei che quella sciocca sposasse la sua tomba” dice facendo di uno scatto di rabbia una profezia) mentre il padre, ricevuto il diniego della fanciulla al matrimonio – “padre mio, vi supplico in ginocchio, ascoltatevi con pazienza: almeno una parola!” – le risponde: “Alla forca, puttanella, ribelle sciagurata! Ascolta bene quello che ti dico: preparati per andare in chiesa giovedì o non mi guardare più in faccia. Non parlare, non ribattere, non rispondere” prima di aggiungere: “Mi prudono le mani...”. Tradotto: *Finché stai sotto il mio tetto; questa casa non è un albergo; qui fai come dico io.*

Romeo non dorme e si aggira per le strade, i suoi gesti sono indolenti e il suo sguardo è svogliato e, quando torna, se ne resta tutto il tempo nella stanza, con le finestre serrate “perché non entri la luce del giorno”: è così che “fa notte di sé”. Ebbene: “Zio, sapete perché si tormenta?” chiede Benvolio al padre di Romeo; “Non lo so” risponde quest'ultimo; “è così chiuso e segreto che è difficile scoprire quello che ha dentro”; invece quando Giulietta dice “Non sto bene” riceve da sua madre un rimprovero che somiglia a una formula presa da chissà quale codice di *bon ton* cortese (“Basta: un dolore ragionevole è segno di molto affetto, ma un dolore esagerato indica mancanza di saggezza”).

Da un lato abbiamo dunque ragazzi per i quali un paio d'ore di lontananza diventano vent'anni, la passione è rose e spine e la sorte è ora un sogno ora un inganno, ora gioia ora sventura; ragazzi che credono alla verità di frasi quali “la mia generosità è come il mare” e “il mio amore è altrettanto profondo: ambedue sono infiniti e così più ne do a te più ne ho per me” – ragazzi che tolgono il nome alle cose per richiamarle con un nome nuovo – mentre dall'altro lato abbiamo genitori “che sembrano già morti: lenti, lividi e pesanti come il piombo”:



ma incapaci di comprendere la fretta dei figli, di accoglierla e rallentarla confrontandosi con essa, di consigliarla rispettandone però il diritto al patimento, l'esagerazione inevitabile, l'eccesso nella forma.

“Tu non puoi parlare di ciò che non provi” dice invece Romeo a Frate Lorenzo nell'atto terzo scena terza: “Se tu fossi giovane come me, e Giulietta fosse il tuo amore, se tu fossi sposato solo da un'ora e tu



avessi ucciso Tebaldo; se tu fossi innamorato follemente come me, e bandito come me, allora potresti parlare, allora potresti strapparti i capelli e buttarti a terra, come io faccio ora per prendere la misura di

una fossa non ancora aperta” e – in queste parole – trova fondamento la tragedia del dialogo impossibile, il dramma di due generazioni che non riescono a conoscersi.

Il palcoscenico è un palcoscenico – teatralità shakespeariana dichiarata – che funge però da campo di calcetto, nel quale (sul quale) una decina tra ragazzi e ragazze stanno giocando (e recitando) la partita della vita. Urla, promesse di sfide personali e collettive, falli, sputi, insulti, scatti e controscatti, prese in giro, scontri fisici e verbali e quest'odore di sudore forte e sano, che raggiunge e impregna la platea prima ancora che gli spettatori siano seduti. C'è ardore al nostro cospetto e voglia di mettersi in mostra e ventri piatti, carni giovani, pelli chiare arrossate dai contrasti e seni pieni, braccia forti, ci sono sguardi diretti all'avversario, propensione all'affermazione di sé e alla derisione del nemico. Montecchi e Capuleti – ma cos'è un cognome? – fanno rissa con l'uso di un pallone: marcature asfissianti, lamentele e ribellioni, esultanze di gruppo, consigli inascoltati e prese in giro con cui s'adombra una violenza istantanea, intrisa (anche) di erotismo: la ricerca del contatto fisico, il corpo-a-corpo ripetuto, l'io che voglio toccarti in mezzo a tutta questa confusione: “Oh, ma allora ti piacciono le donne!”, “La paura non esiste”, “Chi è 'o cchiu' forte?”, “Bionda, stai più avanti”, “Eravate due contro uno”, “Romeo, mi hai rotto i coglioni!”, “Sei bellissima” e “Ma che cazzo vuoi?” “Certamente non il tuo”.

Sul fondo due panchine, sulle due panchine i padri – padre Capuleti, padre Montecchi: il primo, posata la *Gazzetta dello Sport* spia, commenta, accenna a un intervento, parteggia, entra in campo, non seda la rissa ma la alimenta e – “che fai, vecchio di merda?” – si avvicina troppo alla ragazza, come a volerne saggiare (sfiorare, annusare, palpeggiare) la giovinezza; il secondo invece sta a capo chino, intento alla lettura della pagina culturale de *Il Mattino* su cui – sarà un caso? – domina la parola “crocifisso”. Seduta, annoiata, è invece Giulietta, con in mano il cellulare.

Comincia così – quattro luci fredde a delineare il rettangolo di gioco, due calde per la parte di ringhiere laterali che invece fungono da porte, il *Romeo e Giulietta* di Biancofango; prosegue tenendo le parti fondamentali della trama: gli screzi iniziali, la festa, il dialogo al balcone, le risse e le uccisioni, l'esilio di Romeo, il matrimonio imposto a Giulietta con le minacce, la fuga, l'ultimo



incontro tra gli amanti, le morti e la disperazione di chi resta: qualche amico e i genitori, cui tocca il compito contro-natura di dover seppellire i figli ed il futuro. Questi frammenti rendono la storia accelerandone progressivamente il ritmo ed è un aspetto costitutivo dello spettacolo che rispetta l'opera, composta da Shakespeare in sequenze d'ampiezza decrescente proprio per rendere l'incalzare in aumento dell'azione drammatica.

Un altro aspetto mi convince: sappiamo che Shakespeare compose l'opera a ventott'anni, che *Romeo e Giulietta* fu la sua prima vera tragedia e che la scrisse dopo due anni di chiusura dei teatri londinesi (causa la peste) e prima della riorganizzazione delle compagnie; per questo non aveva ben chiaro gli attori che l'avrebbero recitata e – soprattutto – non sapeva se il testo sarebbe stato offerto nei teatri o a corte. Da ciò anche dipende la sua predominanza poetica (l'86% è in versi, un terzo dei quali rimati; un sonetto è usato come introduzione) e l'impiego – che oggi ci pare insopportabile – del linguaggio aulico. E tuttavia la scrittura di Shakespeare filtra dagli assi di legno dell'assito – c'è poco da fare – e con l'assito si confronta: *Romeo e Giulietta* è l'esempio più evidente di una drammaturgia scritta a misura dello spazio di scena e tenendo conto delle attrezzature a disposizione: un palco in parte coperto e in parte scoperto, un vano interno chiuso da una tenda, una galleria sovrastante. Ebbene: nel *Romeo e Giulietta* di Biancofiore vengono usati il palco, il cordame, i fari posti in platea, della platea viene usato il golfo mistico, il corridoio centrale e l'uscita laterale a destra. È in questo rispetto di tempi e luogo shakespeariani che avviene la successiva traduzione estetica per cui – ad esempio – i discorsi del Principe diventano un insieme di audio fuori-scena e d'illuminazione in aggiunta; l'immaturità paterna viene espressa dalla recita de *Le golose* di Gozzano; il dialogo al balcone avviene coi due amanti



volti l'uno verso l'altro: ognuno seduto sull'orlo interno della sua panca; la morte coincide con un cartellino nero e gli omicidi (Tebaldo uccide Mercuzio, Romeo uccide Tebaldo) necessitano di uno *slow motion* che allude alla moviola calcistica: strumento buono per comprendere l'azione e individuare chi ha commesso il fallo.

Così il ballo prevede maschere uguali per tutti, e dunque anti-identitarie, per esaltare l'innamoramento oculare (la reciproca conoscenza visiva) di Romeo e Giulietta; suona *Albergo a ore* di Helbert Pagni per l'ultimo incontro tra i due amanti e i ragazzi – quando sono in pausa dalla scena – se ne stanno sui lati, in

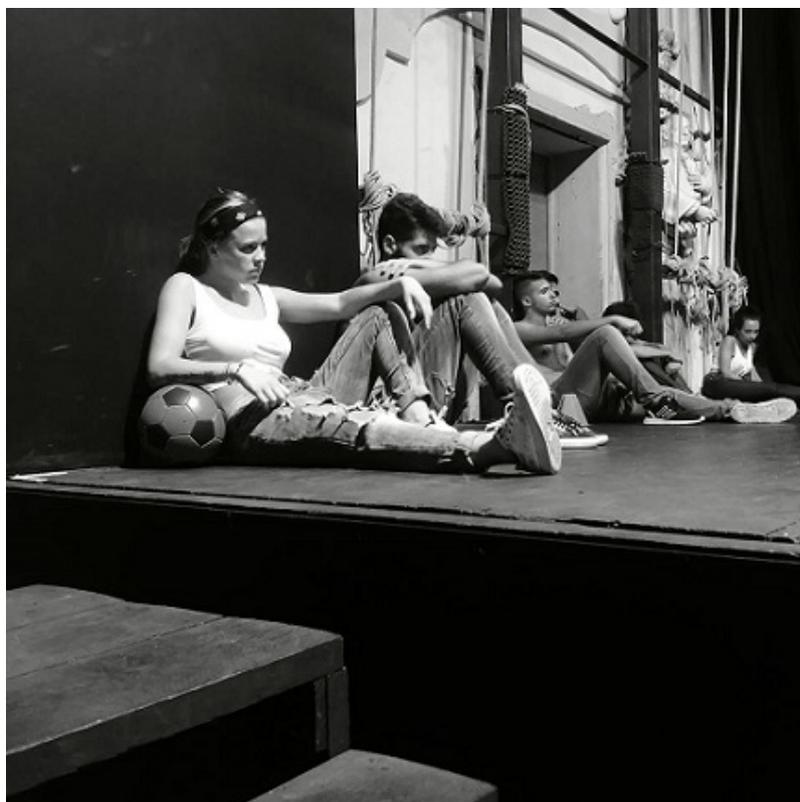
disordine: come stanno gli attori in attesa del loro turno, nel retro delle quinte; come sta un adolescente che si chiude nella stanza, in attesa di riuscirne per tornare a vivere.

Così l'incomunicabilità tra genitori e figli trova forma nel rapporto tra Romeo e suo padre. Per quest'ultimo il figlio è fragile, insicuro, un debole, un incapace, un ragazzo destinato alla sconfitta: “Lo sai qual è il tuo problema? È che ti fanno giocare in difesa e tu vuoi giocare in attacco ma non sai giocare né in attacco né in difesa: dovevi fare l'arbitro, l'arbitro dovevi fare”.

D'altronde quando padre Capuleti sfida i ragazzi agli psico-rigori tutti mostrano abilità tranne suo figlio: tiro fuori, tiro parato sulla sinistra, tiro parato sulla destra, di nuovo tiro parato sulla sinistra. Il padre prende Romeo per un orecchio, lo offende, a un punto lo strattona e lo fa sedere in panchina e quand'egli giura – frontale alla platea – la verità del suo amore ne svisciva l'ardore cercando di trasmettergli una lezione di cinismo: “Povero illuso... Ti sposerai, avrai dei figli, forse divorzierai a quarant'anni, forse festeggerai le nozze d'argento”. Insomma: è solo sentimentalismo, Romeo: null'altro. Così il padre sottovaluta la forza dell'amore: ne pagherà le conseguenze con il lutto.

Ma il vero fondamento di questo *Romeo e Giulietta* non risiede nella forma ma nella sostanza dello spettacolo, che coincide con la giovinezza degli interpreti e che si nutre della loro acerbità attorale. Lo spettacolo è talora imperfetto nella gestualità individuale o collettiva, nel tono di una voce o in una posa ma – questa imperfezione – è un valore: mancano la sicurezza data dalla consuetudine, il sostegno offerto dall'esperienza, la convenzione che deriva dall'abitudine al mestiere. Non c'è qui una trentenne che recita una quattordicenne ma un'adolescente che rende in

scena un'adolescente; ci sono padri che hanno davvero l'età dei padri e figli che hanno davvero l'età dei figli e certe immagini che ne derivano si nutrono della verità oggettiva dei corpi posti in scena: osservo Giulietta – seduta a gambe incrociate, di lato e che, annoiata, prima guarda il soffitto, poi si aggiusta i braccialetti che ha sul polso sinistro, poggia poi il mento sulla mano prima di tornare al cellulare – e la trovo a tratti petulante, testarda, quasi insopportabile e cioè così come dev'essere Giulietta ovvero così come deve apparire a suo padre e sua madre quando s'impunta nel non sposare Paride. Mercuzio eccede nel dribbling e nei



palleggi, ruba il pallone, accumula inutili manierismi calcistici ed è il modo nel quale viene coniugata la verbalità giullaresca che contraddistingue il personaggio; Tebaldo ostenta aggressività camminando a testa alta e petto in fuori mentre la Balia diventa l'amica confidente ma – nel masticare la gomma, a bocca quasi aperta – ritrovo la volgarità che Shakespeare assegnava alla donna. Le dinamiche ne risultano ravvivate, ravvivate ne risultano le figure: in particolare mi trovo a seguirne una con lo sguardo, per quasi tutto lo spettacolo.

Lei “è bella” dice Romeo: “Ha la saggezza di Diana” e “indossa l'armatura della castità” standosene “lontana dall'arco di Cupido”, “evita gli sguardi che tentano l'assalto”, “non apre il grembo neanche all'oro che seduce i santi” ed è “severa”, “è troppo bella, troppo saggia, troppo saggiamente bella” e “tutte supera per meraviglia”: “il sole, che tutto vede, non ne vede mai una

simile dal principio del mondo”. “Io” – aggiunge – guardandola “ho smarrito me stesso” e per lei “piango” e “mi dispero”: “ho l'anima di piombo che m'inchioda al suolo”, “le mie ore sono tristi” e “la mia salute è inferma”.

Romeo non sta parlando di Giulietta ma di Rosalina eppure Rosalina – nell'elenco dei personaggi che precedono l'opera – non c'è: di lei si parla più di quanto si parli di certe famose eroine shakespeariane ma ha meno battute (zero) di quante ne abbia Tubal ne *Il mercante di Venezia* (otto). Questa ragazza – per la quale Romeo nell'atto primo, scena seconda, prova “un dolore disperato” – verrà dimenticata nell'atto primo, scena quarta: una decina di pagine dopo. Non ne resta ciò che ne diranno gli altri: Benvolio, che la giudica poco bella in confronto alle altre fanciulle di Verona; Frate Lorenzo, che ne difende la purezza degli atti e dei pensieri; Mercuzio, che ne fa oggetto di allusioni sessuali: ha le cosce vibranti e le vibra anche quello che vi sta vicino; le piace far rizzare gli spiriti e poi placarli; ha una bella nespola, accogliente e ben aperta. Rosalina appartiene alla schiera dei personaggi mancanti, di cui non ci resta che il nome:



nell'opera non c'è, Shakespeare non le concede né presenza né diritto di parola. Così non ne conosciamo le fattezze, il carattere e la voce, non sappiamo se sia già stata innamorata, se ha mai baciato, se adora o detesta le attenzioni di Romeo; ignoriamo come abbia risposto alle sue parole e cosa gli abbia concesso col corpo e con lo sguardo.

Nel *Romeo e Giulietta* di Biancofango invece Rosalina c'è: fa parte della schiera di giovani che urla, strepita, lotta, gioca, sorride e suda, che corre, spasima, urta e viene urtata, si veste e si sveste, danza, s'illude e – quando Romeo la dimentica, preferendole Giulietta – Rosalina soffre: se ne sta in disparte, nell'angolo posteriore destro del palco; si accuccia di lato, piega le ginocchia al petto, incrocia le braccia, nasconde il viso; quando Romeo e Giulietta si sfiorano, quasi baciandosi, distoglie lo sguardo; ad un punto indossa una felpa bianca con cappuccio, china la testa, vi seppellisce il volto. Per due volte si prende la scena e lo fa con la poesia: ad esempio avanzando dal fondo al proscenio, accordando i versi di *In un momento* di Dino Campana (“In un momento / sono sfiorite le rose / i petali caduti”) a una partitura di gesti nevrotici.

Rosalina è uno dei lasciti preziosi di questo *Romeo e Giulietta*.

Infine.

L'amore del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare non è solo amore: è, più genericamente, la passione. Funge da metafora: è un sentimento puro, uno slancio alato, un'idea di futuro. Questa passione è fatta della stessa sostanza di cui sono fatte le gesta degli eroi e infatti – come gli eroi – i due ragazzi muoiono giovani: troppo presto perché il mondo li corrompa, il tempo li deluda, essi stessi si smentiscano, contraddicendo con gli atti i giuramenti che hanno compiuto.

Io guardo questi undici attori giovanissimi, accompagnati in scena da



due attori più esperti e da un musicista altrettanto esperto, e penso alla loro nascente/crescente passione per il teatro: acerba, furiosa e assoluta quanto quella di Romeo e Giulietta, di Tebaldo, Mercuzio e Paride. Alcuni



hanno appena cominciato una scuola teatrale (al Sanità, al Nest, al Rostocco, al laboratorio di Muricena a Piazzetta Forcella e alla Factory del Bellini – ad esempio) mentre altri sono stati selezionati tra gli studenti dei licei napoletani e, dopo un percorso laboratoriale, per la prima volta offrono se stessi alla platea. Ne fisso gli occhi limpidi, al momento degli applausi: si tengono per mano, qualcuno con lo sguardo cerca parenti e amici, in qualcun altro c'è un imbarazzo – un'impreparazione – nel fare l'inchino a tempo. *Romeo e Giulietta* parla di loro più di quanto loro forse si rendano conto poiché parla anche di questo sogno – diventare un attore, diventare un'attrice – che molti gli diranno impossibile da realizzare, che molti tenteranno comunque di sporcare. Gli adulti, infatti, consiglieranno loro di adeguarsi all'andazzo, di optare per i compromessi, di cedere alla corruzione e alla modestia, di imparare a stare al mondo, di dotarsi di furbizia, di dimenticare ogni romanticismo; diranno loro di non pensare alla poesia del mestiere ma solo alla miseria che lo contraddistingue e di smetterla di crederci quanto ci credono adesso e in maniera così ingenua; infine li esorteranno a lasciar perdere, a non provarci neanche più e, facendo ticchettare il dito sull'orologio, faranno notare che è giunto il momento di mollare. Auguro loro – quando questo capiterà – di ricordarsi del coraggio di Romeo e Giulietta e della sfida che, questi due personaggi snobbati dalla critica (ma amati dal pubblico), hanno lanciato al mondo intero: vincendola, in eterno, insistendo e (r)esistendo replica dopo replica.

### **Romeo e Giulietta ovvero la perdita dei Padri**

**drammaturgia** Francesca Macrì, Andrea Trapani

**drammaturgia musicale** Luca Trilli

**regia** Francesca Macrì

**con** Angelo Romagnoli, Andrea Trapani

**e con** Giovanni Bifulco, Chiara Celotto, Rosita Chiodero, Arianna Cozzi, Luca D'Agostino, Adriano Maggio, Salvatore Nicoletta, Pasquale Ranella, Vincenzo Salzano, Michele Santanastasia, Filippo Scotti

**violoncello** Luca Trilli

**voce off del Principe** Federica Santoro

**disegno luci** Massimiliano Chinelli

**assistenti alla regia** Luisa Del Prete, Gianni Nardone, Davide Pascarella, Federico Bassano

**uno spettacolo di** Biancofango

**produzione** Fondazione Teatro di Napoli-Teatro Bellini

**lingua** italiano, napoletano

**durata** 1h 30'

Napoli, **Piccolo Bellini**, 11 ottobre 2017

**in scena** dal 10 al 15 ottobre 2017

Tweet



Be the first of your friends to like this.



---