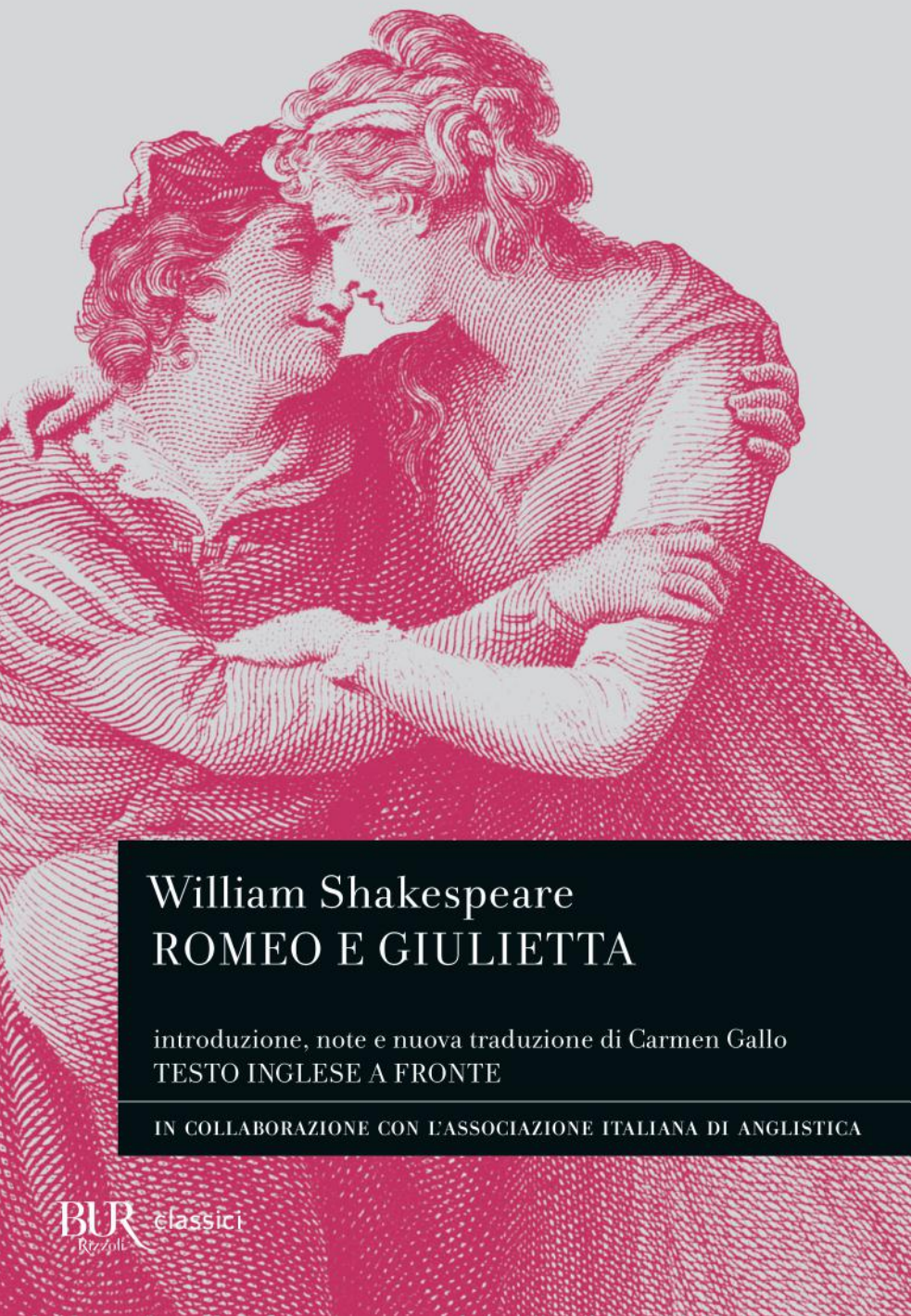




William Shakespeare
ROMEO E GIULIETTA

introduzione, note e nuova traduzione di Carmen Gallo
TESTO INGLESE A FRONTE

IN COLLABORAZIONE CON L'ASSOCIAZIONE ITALIANA DI ANGLISTICA

William Shakespeare

ROMEO E GIULIETTA

Introduzione, traduzione e note
di Carmen Gallo

Testo inglese a fronte

Pubblicato per



da Mondadori Libri S.p.A.
Proprietà letteraria riservata
© 2023 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-17364-3

Titolo originale dell'opera:
Romeo and Juliet

La traduzione è stata condotta su
William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, a cura di René Weis,
The Arden Shakespeare, Bloomsbury, London 2012.

Prima edizione BUR Grandi classici: marzo 2023

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

 /RizzoliLibri

 @BUR_Rizzoli

 @rizzolilibri

INTRODUZIONE

La tragedia dell'amore ricambiato

1. Al centro della rifrazione

La storia dell'amore tragico di «Giulietta e del suo Romeo», come recitano le ultime battute del dramma, è con ogni probabilità la più popolare delle opere di Shakespeare, anche tra coloro che non abbiano mai letto una riga del suo teatro. Divenute icone pop della cultura contemporanea, soprattutto grazie a fortunati adattamenti cinematografici (a partire da quello di Zeffirelli, che rese il conflitto generazionale del dramma consonante con la contestazione giovanile e le rivolte del '68, passando per *Romeo+Juliet* di Luhrmann del 1997 e *Bollywood Queen* di Wooding del 2001), le figure dei due amanti sono costantemente oggetto di riscrittture, adattamenti e *rimediazioni* (passaggi da un medium all'altro) che testimoniano la potenza simbolica della loro storia. Non solo teatro, cinema, opera o balletto: le rifrazioni del mito di *Romeo e Giulietta* hanno investito forme e generi che vanno dal musical al rock, dalla pittura romantica all'*anime* giapponese, fino ad ambiti più inusuali, come testimonia il progetto presentato dall'architetto Peter Eisenman alla Biennale di Venezia del 1985, intitolato suggestivamente *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: Romeo + Juliet, 1985*.¹

¹ Tra i contributi più recenti sulla storia degli *afterlives* del dramma, si veda l'Introduzione di R. Weis all'edizione da lui curata di W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, The Arden Shakespeare, Blooms-

Eppure, a furia di replicare, come si è fatto legittimamente e con profitto, l'immagine di Romeo e di Giulietta in diverse forme e contesti culturali e spazio-temporali, è come se si fosse sovrimposta all'originale disegno shakespeariano una patina rifrangente, ricca e variopinta, che ne ha smarginato i contorni e opacizzato i tratti distintivi.

D'altra parte, anche la versione shakespeariana non è che un momento di cristallizzazione di una serie di elementi – l'amore contrastato, l'ostilità delle famiglie, la morte apparente, l'imprevisto che conduce al doppio suicidio – di lunghissima durata, che già nella prima modernità aveva trovato forma espressiva nella novellistica quattro-cinquecentesca italiana. Il primato spetterebbe a Masuccio Salernitano e alla storia di Gianozza e Mariotto, raccontata nel suo *Novellino* (1476) e ambientata a Siena. È Luigi da Porto, invece, in una novella del 1524 intitolata *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, a spostare la vicenda a Verona e a chiamare le famiglie rivali Montecchi e Cappelletti, forse approfittando dell'accento dantesco in *Purgatorio* VI, 106. Lo segue anche Matteo Bandello nelle sue *Novelle* (1554), che trovarono fortuna in Francia grazie alla traduzione di Pierre Boaistuau nelle *Histoires tragiques extraictes des oeuvres italiennes de Bandel* (1559), cui si rifà la fonte diretta usata da Shakespeare per il suo dramma: *The Tragicall Historie of Romeus*

bury, London 2012, pp. 52-94; L. Calvi (a cura di), *Authority, Resistance, and Woe. Romeo and Juliet and its Afterlife*, ETS, Pisa 2018, e gli altri titoli indicati in Bibliografia. Per la fortuna di Shakespeare nella cultura popolare, si rimanda a P. Prescott, *Shakespeare and Popular Culture*, *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, a cura di S. Wells e M. De Grazia, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 269-284. Per il contesto italiano, si veda invece S. Bassi, *New Directions: The Names of the Rose: Romeo and Juliet in Italy*, in J.R. Lupton (a cura di), *Romeo and Juliet. A Critical Reader*, Bloomsbury, London 2016, pp. 177-198.

and Juliet, written first in Italian by Bandell, un lungo poema di 3020 versi (alessandrini organizzati in distici rimati), pubblicato nel 1562 (e ripubblicato nel 1587) da Arthur Brooke per l'editore Richard Tottel, figura nota della cultura elisabettiana per la sua *Tottel's Miscellany*, la prima antologia della lirica petrarchista di lingua inglese del periodo.

Se questa linea narrativa che arriva fino al poema di Brooke è la più vicina al testo shakespeariano, a voler risalire ancora più indietro sarebbe facile ritrovare numerose tracce di quello che è, per molti versi, un archetipo dell'universo mitologico occidentale. La tragica fatalità che mette fine all'amore di Ero e Leandro, amanti contrastati su opposte rive di uno stretto di mare, e la fuga rovinosa che porta Piramo e Tisbe a lasciare le famiglie per andare incontro a una morte comune (che molto ricorda quella dei nostri amanti) sono solo due degli esempi possibili, non a caso raccolti l'uno nelle *Eroidi* di Ovidio, l'altro in quel campionario di miti antichi che sono le sue *Metamorfosi*, diventate popolari in Inghilterra grazie alla traduzione di Arthur Golding del 1567. Proprio al mito di Ero e Leandro Christopher Marlowe avrebbe dedicato nel 1598 un poemetto omonimo, mentre sul mito di Piramo e Tisbe è incentrato un altro dramma shakespeariano dello stesso periodo, il *Sogno di una notte di mezza estate*.

Una storia dunque, quella di Romeo e Giulietta, che prima di rifrangersi nelle forme più varie della modernità e nei mille schermi e media della contemporaneità, è a sua volta il condensato di rifrazioni mitologiche, irradiatesi dalla cultura greca e mediterranea. Questo sguardo a ritroso, però, non dovrebbe indurre a semplificare il portato simbolico e morale del dramma shakespeariano, ascrivendolo a una dimensione che trascende il tempo storico in cui la sua complessità ha preso forma e vita. Piuttosto, si potrebbe forse, resistendo alle fughe

in avanti che l'ecletticità dell'opera sollecita, ma anche alla sua *reductio* agli archetipi del mito, tornare al testo shakespeariano per riportare in superficie alcuni (tra gli infiniti) aspetti del suo specifico drammaturgico, dell'intersezione tra i generi in cui si inserisce, delle contraddizioni morali che lascia irrisolte, della sfida che lancia, vince e perde, nei confronti delle convenzioni sociali, poetiche e teatrali del suo tempo.

2. La genesi "letteraria" del testo

Romeo e Giulietta è, senza dubbio, il più letterario e poetico dei drammi shakespeariani. Se il testo conserva la vivacità della sua derivazione novellistica – e questa è già di per sé una novità nel novero delle opere shakespeariane, solitamente ispirate alla storia classica o nazionale –, ² la sua fonte diretta, formale prima ancora che contenutistica, non è una novella, ma un poema tragico composto da Brooke secondo i dettami estetico-morali del tempo. In *The Tragickall Historye of Romeus and Juliet*, la storia dei due amanti, ben più lunga e dettagliata di quella che sarà presentata in scena, è raccontata con un tono di ispirazione apertamente protestante, che sin dall'appello al lettore condanna le intemperanze dei due giovani sfortunati. Shakespeare modificherà questa impostazione, costruendo una dimensione tragi-

² «La derivazione dalla novellistica italiana non è senza conseguenze per il canone shakespeariano: innovando rispetto alla pratica sperimentata nell'unica tragedia precedente, *Tito Andronico* (1592), e nei drammi storici, di derivare il materiale drammaturgico dalle storie dei potenti, e di collegarlo simbolicamente con le questioni del potere contemporaneo, qui l'autore ricava la sua trama da un genere di impronta moderna europea piuttosto che dalla storia classica o nazionale; sottrae cioè la tragedia all'ipoteca storico-politica, per investirla della problematica, ma soprattutto dell'alta espressività della tradizione lirica amorosa», F. Marengo, *Nota introduttiva* a W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, a cura di F. Marengo, in *Tutte le opere. Vol. 1: Le Tragedie*, Bompiani, Milano 2014, p. 230.

ca molto diversa, ma resterà vicina al poema di Brooke la decisione di mettere in scena una “tragedia lirica”, in cui prevale l’uso di versi spesso organizzati in forme chiuse.

Ci sono forse contingenze storiche e biografiche dietro la scelta di scrivere un dramma con un impianto così letterario, che doveva contemplare un pubblico più sofisticato di quello ampio e variegato dei teatri pubblici, dove nel corso della settimana a tragedie e commedie erano alternati combattimenti di galli o di orsi. Giorgio Melchiori ha suggerito infatti – nel discutere una possibile datazione per la stesura dell’opera, che la critica più recente considera conclusa intorno al 1595 – che Shakespeare abbia cominciato a pensare a un dramma ispirato alla storia di Romeo e Giulietta già dal 1592, ma questo primo tentativo potrebbe essere stato sospeso dall’epidemia di peste che colpì la città di Londra tra il 1592 e il 1594, provocando la chiusura dei teatri pubblici, con grave danno per le compagnie, gli attori e i drammaturghi.³

È probabilmente durante questo periodo, in cui pubblica due poemetti narrativi – *Venere e Adone* (1593), d’ispirazione mitologica, e *Lo stupro di Lucrezia* (1594), di derivazione romana –, che Shakespeare lavora a un testo per la messinscena in uno dei teatri privati, gli unici aperti durante le epidemie, da affidare a una compagnia di ragazzi. Da questa fase di elaborazione del dramma (destinato a interpreti giovanissimi) deriverebbero, oltre al rimando alla peste, gli aspetti caricaturali dei personaggi più anziani, l’enfasi sullo scontro generazionale, i molti personaggi femminili (interpretati da *boy actors*, vista l’interdizione per le donne a recitare in scena), ma soprattutto la complessità linguistica del dettato dram-

³ G. Melchiori, *La tragedia lirica: Romeo and Juliet*, in *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Bari 1994, pp. 217-218.

maturgico che avrebbe sicuramente trovato un pubblico ben disposto negli spettatori colti e facoltosi dei teatri privati.

La modalità letteraria caratterizza in particolare la prima metà del testo, in cui troviamo due sonetti shakespeariani usati come “coro” ai primi due atti (convenzione ignota alla tragedia inglese, dovuta a un’influenza continentale), una straordinaria inventiva verbale testimoniata da giochi di parole (su tutti, l’omofonia di *Ay*, *I* e *eye*: “sì”, “io” e “occhio”) e figure retoriche, soprattutto di ripetizione, di grande impatto («Vieni, notte, vieni, Romeo, vieni, tu giorno nella notte», v. 3.2.17). E ancora, una duttilità metrica che spazia dal *blank verse* al sonetto shakespeariano, dal distico a rima baciata (*rhyming couplet*) alla quartina con rima alternata, fino al cosiddetto “sonetto concentrato”, la quartina a rima alternata seguita da distico a rima baciata con cui Shakespeare chiude il dramma (vv. 5.3.305-310), a mo’ di firma, visto che era questa la forma strofica con cui era stato costruito il suo poemetto *Venere e Adone*.⁴

Questa ipertrofia dell’invenzione poetica ha il suo vertice parodico nel personaggio di Romeo e dissacrante in quello di Mercuzio, ma si attenua significativamente dopo la morte di quest’ultimo in 3.1, e ancora Melchiori riconduce questa cesura alla fine dell’epidemia di peste nel 1594. Con la riapertura dei teatri pubblici,

⁴ A testimonianza di quanto poesia lirica e lavoro drammaturgico fossero intrecciati nella scrittura di Shakespeare, recentemente Paul Edmondson e Stanley Wells hanno proposto un’unica edizione, in ordine cronologico di composizione (presunta), di tutti i sonetti shakespeariani, non solo i centocinquantaquattro apparsi nell’edizione del 1609 (*Shakespeare’s Sonnets: Never Before Imprinted*), ma anche quelli presenti nelle opere teatrali: P. Edmondson, S. Wells (a cura di), *All the Sonnets of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 2020.

Shakespeare avrebbe deciso di riorientare il suo testo per un pubblico più trasversale, e così nella seconda parte del dramma spariscono i sonetti usati come prologo e l'uso insistito delle rime, sebbene permanga l'alta formalizzazione poetica del dettato, mentre le pochissime concessioni al registro comico e allo stile prosastico segnalano lo spostamento verso una dimensione più compattamente tragica.

3. *Lirica e teatro*

Due questioni s'impongono come cruciali da questa particolare per quanto ipotetica genesi, di cui il testo sembra conservare una memoria formale. La prima è mettere a fuoco la tradizione poetica cui si rifà Shakespeare, i modelli e le spinte di rinnovamento presenti nel campo letterario quando il drammaturgo-poeta si cimenta nel suo "dramma di poesia". La seconda, strettamente collegata alla prima, è comprendere come Shakespeare riesca a far convivere due generi tanto distanti, per convenzioni e per contesti di produzione e fruizione – quello della lirica e del teatro –, conservando l'efficacia drammatica di una messinscena che si presenta sin da subito come metapoetica.

Quanto alla prima questione, è l'opera stessa a dichiarare la stagione della tradizione lirica convocata e parodiata nel dramma attraverso personaggi e forme espressive. Prima ancora che Romeo appaia in scena, i suoi genitori e l'amico Benvolio ne offrono un ritratto convenzionale e quasi caricaturale che richiama la posa dell'amante petrarchista, sopraffatto da diluvi di pianto e nuvole di sospiri, che rifugge dalla vita pubblica per passeggiare all'alba in un bosco di sicomori (alberi cari agli infelici per amore), prima di rintanarsi nel buio nella sua stanza. Presto scopriamo che dietro tanto patire c'è l'amore per una donna, Rosalina, assente nelle fonti e dunque d'invenzione shakespeariana, che porta