

Francesca Magnini\*

## **“Giulietta e Romeo”, il *long seller* di Fabrizio Monteverde. Storia produttiva e vicende artistiche di un classico contemporaneo**

21 dicembre 2022, pp. 123-141

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16065>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

### **Abstract**

Questo saggio intende raccontare la storia produttiva e le articolate vicende artistiche di *Giulietta e Romeo*, un longevo classico firmato dal coreografo e regista Fabrizio Monteverde. Opera nata nel 1989 per il Balletto di Toscana, già ripresa dal Balletto di Roma nel 2002 e poi in una versione rinnovata nel 2017, *Giulietta e Romeo* nel 2022 viene riallestita dallo stesso coreografo per gli interpreti della storica compagnia romana, confermandosi nel tempo uno dei titoli di maggior successo del suo repertorio. La prospettiva di studio dell'autrice intende restituire le “vive voci” del passato e del presente, attraversandole, per poi ipotizzare le motivazioni di una resistenza di questa coreografia al tempo e al mutamento delle estetiche in termini di produzione, trasmissione e ricezione.

This essay intends to return the productive story and the articulated artistic events of *Juliet and Romeo*, a long-lived classic signed by the choreographer and director Fabrizio Monteverde. *Juliet and Romeo*, a work born in 1989 for Balletto di Toscana, already revived by Balletto di Roma in 2002 and then in a renewed version of 2017, in 2022 was rearranged by the same choreographer for the interpreters of the well-known Roman company, confirming over time one of the most successful titles in its repertoire. The author's research perspective intends to return the “living voices” of the past and present, crossing them, and then hypothesize the reasons for this choreography's resistance to time and to the change in aesthetics in terms of production, transmission and reception.

---

\* Università di Roma “La Sapienza”, Italia.

Francesca Magnini

## “Giulietta e Romeo”, il *long seller* di Fabrizio Monteverde. Storia produttiva e vicende artistiche di un classico contemporaneo

*«L'atto creativo è casuale perché casuale è l'incontro con un libro, con una persona [...]. A volte leggo delle cose sul mio spettacolo che non avevo pensato. Non credo che Picasso, mentre faceva Guernica, pensasse a tutte quelle cose che poi avrebbero scritto, e l'arte deve essere fatta così ed è giusto che ci sia qualcuno che ne parli. [...] Trovo difficile scrivere su un mio spettacolo. La danza è un aroma, posso avere delle mie immagini su quell'aroma, ma sono determinate da circostanze che sono solo mie»*

(Fabrizio Monteverde)<sup>1</sup>.

### Fra teoria e prima versione del balletto

L'inversione dei nomi dei due amanti, presente già nel titolo «a indicare che la forza motrice è la donna»<sup>2</sup>, è un dettaglio che sfugge solo ai più distratti spettatori dell'ormai storico balletto in due atti liberamente ispirato alla tragedia di William Shakespeare, con le coreografie di Fabrizio Monteverde<sup>3</sup>,

---

1. Fabrizio Monteverde, in Angela Gorini, *Tecniche e drammaturgie della danza contemporanea in Italia*, tesi di laurea, 1998-1999, relatore prof. Eugenia Casini Ropa, p. 61.

2. Rossella Battisti, in «L'Unità», 17 aprile 1993. Si tratta di un'inversione dei nomi poco comune nel panorama degli ultimi trenta o quarant'anni (ma ricordiamo, ad esempio, *Julia & Romeo* di Mats Ek messo in scena nel 2013), «che non tradisce il senso della tragedia, ne rinnova anzi l'eco drammatica». Tra il Settecento e l'Ottocento vennero creati, invece, diversi balli pantomimi intitolati *Giulietta e Romeo*, che si riferivano piuttosto alla tradizione novellistica italiana, in particolare a Matteo Bandello, come nota Annamaria Corea in *Il ballo pantomimo, precursore dei soggetti "shakespeariani" in Italia fra Sette e Ottocento*, in Camillo Faverzani (a cura di) *The Lark and the Nigthingale. Shakespeare et l'Opéra/Shakespeare e l'Opera*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2017, pp. 23-38. Tra questi, la studiosa cita *Giulietta e Romeo*, ballo tragico-pantomimo in cinque atti di Filippo Beretti, messo in scena al Teatro Nuovo di Padova nel 1784. *Romeo e Giulietta* di Louis Henry, del 1814, di cui tratta sempre la Corea (in *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021, pp. 166-168), è probabilmente l'unico fra i balli pantomimi rappresentati in Italia a mantenere la disposizione shakespeariana dei nomi, ma perché il coreografo aveva come fonte le traduzioni shakespeariane francesi, all'epoca diffuse nel suo paese di origine.

3. Il contenuto della presente nota e delle altre note relative al Balletto di Roma è tratto dal sito web della compagnia. Ove non segnalato diversamente, i testi del sito sono di mia proprietà intellettuale. Fabrizio Monteverde inizia la propria

una versione innovativa creata per il Balletto di Toscana nel 1989<sup>4</sup>, ripresa poi nei primi anni del Duemila<sup>5</sup>

---

attività artistica nel 1976 come attore e aiuto regista di Loffredo Muzzi nello spettacolo *Un giorno Lucifero*, presentato al Festival di Spoleto e al Piccolo Teatro di Milano. Parallelamente al lavoro in teatro, inizia a studiare danza presso il Centro Professionale Danza Contemporanea di Roma, perfezionandosi in seguito con maestri come Carolyn Carlson, Moses Pendleton, Alan Sener, Bruno Dizion, Roberta Garrison, Peter Goss e Daniel Lewis. Lavora con Giancarlo Cobelli in *Orfeo* di Sartorio, con Pierluigi Pieralli in *Giulia round Giulia*, su musiche di Sylvano Bussotti per il Festival di Avignone, con Aldo Rostagno in *Corpus Alienu*, di Bruno Maderna al Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1982 danza nella Compagnia Teatrodanza Contemporanea di Roma diretta da Elsa Piperno e Joseph Fontano. Nel 1984 si trasferisce a Parigi, dove perfeziona gli studi di danza contemporanea. Tornato a Roma nel 1985, allestisce, su commissione del Teatro Spazio Zero di Roma, lo spettacolo *Bagni Acerbi*, che lo colloca subito tra i nuovi nomi della coreografia italiana. Da questa esperienza nasce la Compagnia Baltica, di cui è direttore fino al 1992. Nel 1988 inizia la collaborazione con il Balletto di Toscana diretto da Cristina Bozzolini; per la compagnia crea il brano *Era Eterna* su musiche di Franz Schubert e riallestito la sua prima creazione, *Bene Mobile*. Per il BdT realizza anche *Pinocchio* (1991), *Otello* (1994), *La Tempesta* (1996), *Barbablu* (1999). Un rapporto di sodalizio artistico e di intensa attività produttiva che durerà, ininterrotto, fino alla cessazione dell'attività della compagnia, nel 2000. Nel 1989 debutta nella regia teatrale con *Tre Sorelle*, di Anton Čechov; qualche anno dopo, nel 1997, si dedica nuovamente alla regia per il Teatro Pergolesi di Jesi, con *Otello* di Giuseppe Verdi. Nel 1996 ottiene il premio "Gino Tani" e il premio "Danza&Danza" quale migliore coreografo italiano; nel settembre 2022 riceve il Premio alla Carriera (Premio per la Danza "Città di Foligno") nell'ambito del Foligno Danza Festival, con la direzione artistica di Alessandro Rende. Negli anni svolge una densa attività con importanti realtà italiane attive nell'ambito della danza, come MaggioDanza, Compagnia del Teatro San Carlo di Napoli, Arena di Verona, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro Regio di Torino, Teatro dell'Opera di Roma, La Scala di Milano. Dal 2015 è coreografo principale della compagnia del Balletto di Roma con cui, oltre a *Giulietta e Romeo* (riallestito dal 2002 al 2022), ha realizzato i balletti a serata intera *Cenerentola* (2006), *Bohero* (2007), *Otello* (2009), *Il Lago dei Cigni, ovvero Il Canto* (2014), *Io, Don Chisciotte* (2019).

4. In un articolo sullo spettacolo Leonetta Bentivoglio ricorda i protagonisti, Alesia Fowler ed Eugenio Scigliano, e inoltre Simonetta Giannasi, Armando Santin, Teresa Di Daniele e Judith Vincent (*"Giulietta e Romeo" amore rosso sangue*, in «La Repubblica», 28 novembre 1989). Nei suoi quindici anni di storia (1985-2000) il Balletto di Toscana, formazione artistica fondata e diretta da Cristina Bozzolini, è stata applaudita sui più prestigiosi palcoscenici nazionali e internazionali. Nel corso della sua breve ma intensa attività, ha incantato le scene e ha lasciato una preziosa eredità formativa, grazie anche alla professionalità di molti ex-allievi. Oggi il Nuovo Balletto di Toscana è una struttura produttiva e di alta formazione ancora guidata da Cristina Bozzolini.

5. Lo spettacolo debutta il 26 giugno 2002 al Teatro Sistina di Roma, per poi proseguire in una lunga *tournee* nel 2003. «Un successo senza eguali» – ricorda Carmela Piccione nel suo ultimo libro (Omaggio ai 60 anni del Balletto di Roma, volume in preparazione) – «un'esperienza forte, importante» per il Balletto di Roma, che era in quegli anni il soggetto privato più finanziato in Italia. Nasce alle soglie di un cambiamento importante, ovvero della fusione del Balletto di Toscana con il Balletto di Roma. Cristina Bozzolini dichiara di affrontare questa nuova fase «con molto entusiasmo e fiducia. Abbiamo incontrato nei colleghi e negli amici romani quella considerazione e quella sensibilità che ci è stata negata dagli amministratori pubblici toscani. Quando sono stata invitata a co-dirigere artisticamente il Balletto di Roma che, grazie a Franca Bartolomei e Walter Zappolini, ha segnato delle pagine nella storia della danza italiana, ho pensato che forse, in questo modo, non andava sprecata la mia esperienza con il BdT e che anzi queste due compagnie storiche, unite nelle nostre esperienze, potevano dimostrare ancora molto nel presente e nel futuro. Partivamo da basi comuni, che sono quelle della qualità, un punto di partenza, credo, insostituibile per costruire progetti artistici e duraturi. E credo che la produzione di *Giulietta e Romeo* sarà già in grado di dimostrare il livello e le potenzialità di questa nuova impresa» (*ibidem*). Anche Vittoria Ottolenghi, nel programma di sala di *Giulietta e Romeo* sempre del 2002, ricorda questo evento «come uno dei più importanti agli inizi del Nuovo Millennio», vale a dire «la fusione di due celebri, grandi compagnie e di due più piccoli, ma valorosi gruppi di giovani creatori: a) il Balletto di Roma, che, da oltre quarant'anni, porta avanti, con dignità, in Italia e all'estero, un'immagine del nostro Paese fatta di civiltà, di buon gusto e di quel dono prezioso che molti di noi chiamano 'garbo' e che sta tra la grazia e il rigore [...]; b) il Balletto di Toscana, fondato, diretto e animato dal 1985 da Cristina Bozzolini era diventato certamente il più vero e valido 'bene culturale' che l'Italia possedesse in questo campo, capace di sostenere e superare il confronto con le migliori compagnie 'contemporanee' o 'classico-moderne' internazionali dei nostri giorni, con un repertorio di alta qualità. I due gruppi 'giovani' sono quello, nuovissimo, di Milena Zullo (Arte Balletto), audace, ma rigoroso, spregiudicato, singolarmente maturo ed elegante; e quello di Mario Piazza (Associazione Mario Piazza), che da oltre dieci anni porta avanti un suo modo dolce-amaro di raccontare le cose quotidiane e le cose sublimi, in un mondo poetico, che evoca rarefatte dimensioni bibliche, o astrazioni senza tempo, accanto ad estri e argute strizzatine d'occhio, alla Lindsay Kemp. Ci sono, insomma, tutte le premesse perché l'impresa comune, sotto il coordinamento artistico congiunto di Franca Bartolomei e di Cristina Bozzolini, abbia successo. [...] Ebbene, questo nuovo 'quadrifoglio' si augura di riuscire a dare vita ad un altro 'fenomeno'»

per la compagnia del Balletto di Roma<sup>6</sup> e da allora rappresentata fino ai nostri giorni. La creazione *Giulietta e Romeo* – nel tempo confermatasi uno dei titoli di maggior successo del repertorio della compagnia romana con un numero da record di repliche effettuate e pubblico al botteghino nel ventennio 2002-2022<sup>7</sup> – segue, pur rielaborandolo, il testo di William Shakespeare e la celebre partitura di Sergej Prokof'ev, composta nel 1935 e da alcuni «giudicata inadatta al balletto»<sup>8</sup>, da Monteverde, invece, subito riconosciuta come «la musica giusta, una musica per balletto»<sup>9</sup>.

Il coreografo si interroga già in uno scritto del 1997 su come possano le parole e le note diventare movimento, i gesti restituire la complessità di una partitura musicale importante e di un testo scritto, come si possa rendere tramite la danza una narrazione fatta di metafore, sfumature, dettagli, aggettivi, concetti ricercati, senza banalizzarli o semplificarli attraverso una restituzione fisica “letterale”<sup>10</sup>. Nella *Pagina bianca* Monteverde analizza il proprio lavoro nei seguenti termini:

Quello che cerco di mettere in scena non sono le parole, le frasi del racconto, ma è lo spazio

---

dell'Italia che danza».

6. La compagnia del Balletto di Roma si propone di promuovere la produzione e la diffusione della danza d'autore italiana in Europa e nel mondo, con un repertorio attento oggi all'innovazione e alla ricerca, fondate però sulla storia e la tradizione che lo hanno reso famoso. Il Balletto di Roma nasce nel 1960 dal sodalizio artistico tra Franca Bartolomei e Walter Zappolini e ha visto poi susseguirsi prestigiose collaborazioni e molteplici anime creative, che hanno contribuito a farne maturare l'attività, con un crescente consenso di pubblico. Nel tempo la compagnia ha costruito un modello produttivo volto alla preservazione e al rinnovamento del repertorio, attraverso il mantenimento di un alto livello tecnico e interpretativo dei danzatori e il sostegno alla creatività coreografica. L'attuale profilo artistico della struttura è frutto dell'attività del manager Luciano Carratoni, direttore generale del Balletto di Roma, che fin dai primi anni Duemila ha affidato la direzione artistica a personalità della danza italiana e internazionale: da Franca Bartolomei e Walter Zappolini a Cristina Bozzolini e Roberto Casarotto a Francesca Magnini, in carica dal 2018. Con la nuova direzione si sono consolidate le modalità già in atto e ampliati gli obiettivi di internazionalizzazione, coinvolgendo enti e istituzioni in un importante processo di crescita che ha permesso di coniugare la tradizione con l'innovazione e di sviluppare la presenza della compagnia in Europa e nel mondo. Tra le collaborazioni più solide, quella con il Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma, impegnato a realizzare attività progettuali congiunte, che partono dalla formazione per andare a implementare le pratiche della produzione. Tra i progetti realizzati: *CLASH! When classic and contemporary dance collide and new forms emerge* (Europa Creativa, 2018-2020), che si è basato su un'attività di *networking* al fine di condividere idee e artisti, co-produrre, creare strategie rivolte all'*audience development* e a nuovi modelli di *business* culturale; *UP2Dance updating professional profiles towards contemporary dance* (Erasmus+, 2019-2021), che ha indagato le competenze necessarie ad alcune figure professionali della danza di oggi.

7. Lo spettacolo ha realizzato 350 repliche in Italia e nel mondo, per circa 200.000 spettatori complessivi.

8. Cfr. Annamaria Corea, “*Romeo e Giulietta*”, un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», numero monografico *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, n. 6, marzo 2015, pp. 19-29: 19, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4969> (u.v. 12/9/2022). Ricorda Elena Cervellati che Galina Ulanova, una delle primissime interpreti di Giulietta nel 1940 (cfr. nota 32), definisce la partitura di Prokof'ev una musica «incomprensibile e quasi impossibile da danzare», eppure al tempo stesso una «musica visiva» dalle grandi potenzialità espressive ed emotive. Cfr. Elena Cervellati, “*Romeo e Giulietta*”. *Nascita e vita di un capolavoro*, in Giovanni Gavazzeni (a cura di), *Romeo e Giulietta*, Pendragon, Bologna 2008, pp. 24-38, in particolare p. 29 e p. 33.

9. Fabrizio Monteverde, cit. in Angela Gorini, *Tecniche e drammaturgie della danza contemporanea in Italia*, cit., p. 102. Con Prokof'ev, Monteverde si trova per la prima volta a dover fare i conti con una partitura classica completa, mentre fino ad allora aveva lavorato con musiche originali, che si modellavano sulla sua idea coreografica. Questa esperienza determina una nuova fase che lui stesso definisce di “corruzione del classico”, che ha poi fortemente influenzato la sua visione.

10. Fabrizio Monteverde, *La pagina bianca*, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Euresis, Milano 1997, pp. 94-97.

bianco che c'è tra un rigo e l'altro della pagina; quello che resta nella mia mente leggendo un passo del racconto, quando, staccando gli occhi dal libro, ci si immagina la situazione, dandole dei contorni e dei colori<sup>11</sup>.

Lo conferma Vittoria Ottolenghi a proposito di *Giulietta e Romeo*, quando attribuisce al coreografo il merito di aver saputo svelare, attraverso la danza, quanto è inesprimibile a parole:

E siamo certi che con Monteverde, come sempre, il risultato delle audaci manipolazioni del suo stesso patrimonio originale non sarà mai né velleitario, né di comodo, né in nessun modo offensivo. Ma sarà un ulteriore approfondimento di tutti quei sentimenti e quelle idee profonde che stanno dentro e dietro i personaggi di Shakespeare e che nemmeno le parole sanno raccontare<sup>12</sup>.

È uno schema riscontrabile in modo simile nell'*Otello*, un'altra opera di successo di Monteverde, già creata nel 1994 per il Balletto di Toscana, riallestita poi in una nuova versione per il Balletto di Roma nel 2009<sup>13</sup>. Ne discute Maria Venuso in un articolo che restituisce una rappresentazione per la compagnia del San Carlo di Napoli<sup>14</sup>, nello specifico in merito al linguaggio verbale di Jago e di Otello, «apparentemente impossibile da tradurre in un altro tipo di comunicazione», e invece abilmente «traslato in danza»<sup>15</sup>. Come in *Giulietta*, i temi particolari sono ricondotti all'universale; in questo caso, «l'errore fatale della tragedia shakespeariana, quello che deriva dalla classica 'mancanza di conoscenza', si trasforma nell'esito di un conflitto perenne tra i due sessi. Otello uccide l'oggetto del suo amore così come fanno anche» altri personaggi shakespeariani «con le rispettive donne»<sup>16</sup>:

Monteverde scava nelle passioni più torbide costruendo una riuscita analisi della psicologia umana attraverso un linguaggio ricco e articolato, libero e neoclassico, con *leitmotiv* coreutici e musicali che caratterizzano il singolo personaggio o la coppia, conducendo la mente dello spettatore a penetrare i sentimenti dei protagonisti<sup>17</sup>.

Mentre l'*Otello* di Monteverde è riconosciuto come un diverso, un *outsider*, non tanto per il colore della pelle quanto per il suo essere straniero, la sua Giulietta è una ribelle che inverte le regole sociali e lotta per la propria felicità. In entrambi i casi, il coreografo-regista dona loro nuovi tratti o aspetti celati nel testo shakespeariano, del quale legge «lo spazio bianco [...] tra un rigo e l'altro»:

11. *Ivi*, p. 96.

12. Vittoria Ottolenghi, programma di sala, 2002.

13. Il riallestimento debutta il 3 luglio 2009 al Teatro Rossini di Civitanova Marche, in collaborazione con AMAT, Civitanova Danza e FABI. Cfr. Fabrizio Monteverde, *La pagina bianca*, cit., p. 96.

14. Teatrino di Corte di Palazzo Reale, 12 e 14 febbraio 2015.

15. Maria Venuso, *L'Otello di Fabrizio Monteverde al San Carlo di Napoli*, in «GBOPERA Magazine», 19 febbraio 2015, online: <https://www.gbopera.it/2015/02/lotello-di-fabrizio-monteverde-a-napoli-seduca-il-pubblico/> (u.v. 12/9/2022).

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*.

Mi piace che gli altri, secondo la propria sensibilità, trovino nuovi significati anche in quello che porto in scena inconsapevolmente. Nella creazione molto parte dalla mente, ma molto le sfugge; quando si sommano le memorie che possediamo, non possiamo sempre sapere da quale miscuglio arrivi l'idea. L'importante è trovare una chiave di rielaborazione, altrimenti non avrebbe senso portare in scena una storia. Del resto, quelli che chiamiamo capolavori sono tali perché hanno attraversato i tempi e i luoghi e perché hanno raccontato qualcosa che vale sempre e per tutti<sup>18</sup>.

Dalla visione monteverdiana deriva un Romeo che, rispetto all'amata, manifesta un carattere più arrendevole, in particolare verso la madre, ma che, in ogni caso, «evidenzia quell'insofferenza verso il conservatorismo e quello slancio rivoluzionario che permea tutto lo spettacolo»<sup>19</sup>. Sono però le parti femminili a essere poste in primo piano. In particolare, il coreografo rivede alcuni personaggi quali, ad esempio, le madri Capuleti e Montecchi, che, lungi dal configurarsi come semplici comparse, conducono la partita e vanno a definirsi come «vere colonne portanti»<sup>20</sup> del balletto:

Giulietta è il motore e forse persino la causa della tragedia [...]. Io stesso credo che le donne siano questo: causa ed effetto. Gli uomini si lasciano trascinare, s'innamorano; le donne scelgono di farlo o di non farlo [...]. Desideravo portare in scena questa rappresentazione dell'intenzionalità femminile attraverso l'immagine di un pugnale che passa di mano in mano e che parte proprio da una donna, la madre di Romeo. Nel titolo ribaltato c'è la centralità femminile delle famiglie patriarcali del Sud, in cui ho scelto di ambientare la trama: mi sono ispirato al cinema neorealista e a quel bianco e nero che si trasforma nell'oscurità di uno stato d'animo collettivo, l'unico in cui mi sembrava possibile far germogliare un nuovo seme d'amore, simbolo di rinascita e speranza<sup>21</sup>.

La crudele madre di Romeo rimarca la sua autorità con netti movimenti delle braccia danzando seduta su una sedia a rotelle, icona di costrizione e inerzia, sulla quale si fa trasportare dal figlio succube e impotente. Donna Capuleti, fredda e austera, resta fiera e impassibile di fronte ai desideri e alle ribellioni della figlia Giulietta.

In scena colpisce fin da subito una Giulietta «ardente», «fragile e passionale nello stesso tempo» nella sua semplicità, caratterizzata da una «purezza dei sentimenti» che si manifestano in una «nudità quasi infantile»<sup>22</sup>. Ma soprattutto resta impressa la sua «vocazione alla ribellione, amaramente inutile», come la descrive Vittoria Ottolenghi nel programma di sala del 2002, «volitiva, ribelle, insofferente

18. Fabrizio Monteverde, intervista di Lula Abicca, in *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di "Giulietta e Romeo"*, in «Danzaeffebi», 5/3/2017, online: <https://www.danzaeffebi.com/fabrizio-monteverde-allo-specchio-il-ritorno-di-giulietta-e-romeo/> (u.v. 12/9/2022).

19. Roberta Leo, *"Giulietta e Romeo". Monteverde "ribalta" la celebre tragedia shakespeariana*, in «Recensito», 14/5/2017, online: <https://www.recensito.net/rubriche/visioni-di-danza/%E2%80%9Cgiulietta-e-romeo%E2%80%9D-monteverde-%E2%80%9Cribalta%E2%80%9D-la-celebre-tragedia-shakespeariana.html> (u.v. 12/9/2022).

20. Giada Feraudo, *Una tragedia al femminile: "Giulietta e Romeo" di Fabrizio Monteverde*, in «Dancehall News», 20 gennaio 2018, online: <https://www.dancehallnews.it/una-tragedia-al-femminile-giulietta-e-romeo-di-fabrizio-monteverde/> (u.v. 12/9/2022).

21. Fabrizio Monteverde, intervista di Lula Abicca, in *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di "Giulietta e Romeo"*, cit.

22. Cfr. Mauro Alvoni, in «La Nuova Ferrara», [s.d.].

alle convenzioni», secondo le parole di Rossella Battisti<sup>23</sup>, e dunque «decisamente più donna» – come confermano le frange della critica recente –, «a tratti esuberante e in altri momenti molto profonda», una ragazza «che è in grado di prendere decisioni di cui si assume tutte le responsabilità e le conseguenze, forse un po' meno bimba di quanto ci si aspetterebbe conoscendo altre versioni più tradizionali o il dramma di Shakespeare»<sup>24</sup>.

L'indole particolare di Giulietta è interpretata bene, fin dalle origini, dalla prima protagonista in assoluto del 1989, Alesia Fowler, una Giulietta «pallida e folle», «sessuale più che sensuale» – come la ricorda Leonetta Bentivoglio<sup>25</sup> –, in duetto col «fosco e febbrile» Romeo di Eugenio Scigliano. Spiega il coreografo-regista:

Ho eliminato dal mio racconto le atmosfere shakespeariane, i costumi barocchi, le parti pantomimiche, mi interessa l'uomo, scavare nel suo subconscio con una tecnica teatrale che risente degli influssi dei maestri del grande schermo e del neorealismo. Dalle scene corali si passa, infatti, nel mio balletto a illuminare il singolo interprete. Protagonista assoluta è Giulietta, costretta a combattere contro una società che le incomprensioni e gli odi hanno lacerato e distrutto, convinta che l'amore possa cambiare e trasformare l'impossibile. Ma così non sarà<sup>26</sup>.

Sullo sfondo di un Sud-Italia indefinito, una collettività giovane e irriverente desidera andare oltre i confini del tradizionalismo e sogna la rivoluzione, ma si scontra con una società nella quale il patriarcato vince su tutto.

La vicenda di *Romeo e Giulietta* ha ispirato molto balletto narrativo novecentesco<sup>27</sup>, al punto da far pensare che Shakespeare, «genio nell'evocare immagini con le parole, abbia ideato il dramma pensando (proprio) alla danza»<sup>28</sup>. È la tragedia più popolare dell'immortale autore inglese scritta tra il 1595 e il 1596, a ridosso della nascita del professionismo teatrale in Italia e in Europa, attraverso le risonanze di uno dei fenomeni più vitali della storia del teatro: la Commedia dell'Arte, di cui «rimangono oggi solo gli echi distanti e difformi; onde lontane generate dalla caduta di un misterioso sasso, di cui si può analizzare il moto ondoso a riva, ma non l'evento scatenante, gli effetti, non la causa in sé»<sup>29</sup>. La trama della storia shakespeariana racchiude una «fisicità in potenza», evidentemente derivata dalla sua origine nella Commedia dell'Arte, fisicità che spesso gli eventi coreici contemporanei ispirati a *Romeo e Giulietta* hanno sfruttato<sup>30</sup>.

23. Rossella Battisti, *Successo per il nuovo 'Balletto di Roma'*, in «Danza&Danza», settembre-ottobre 2002, p. 10.

24. Giada Feraudo, *Una tragedia al femminile: "Giulietta e Romeo" di Fabrizio Monteverde*, cit.

25. Leonetta Bentivoglio, *"Giulietta e Romeo" amore rosso sangue*, cit.

26. Fabrizio Monteverde, in «Adnkronos», 13 aprile 1993.

27. Cfr. gli studi di Annamaria Corea, in particolare *"Romeo e Giulietta", un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento*, cit., e Fabiola Pasqualitto, *Passi di memoria. Storie di prime rappresentazioni. Cinque anni di rubriche di storia della danza. «Passi di memoria» e «Accadde oggi»*, DanzaSi, Roma 2021, p. 106.

28. *Ibidem*.

29. Riccardo Benfatto, *La ri-codificazione corporea nella Commedia dell'Arte di Claudia Contin*, in «Antropologia e Teatro», n. 1, 2010, pp. 25-44: 28, online: <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/3282> (u.v. 12/9/2022).

30. Sulle diverse pratiche del «rifare in danza», in particolare attraverso l'esempio emblematico di *Romeo e Giulietta*, si

La sensibilità registica di Fabrizio Monteverde, toccata da questa storia d’amore e odio la cui versione coreografica di Leonid Lavrovskij<sup>31</sup> fin dagli anni Quaranta del Novecento è riconosciuta come una vera e propria innovazione nel mondo del balletto<sup>32</sup>, lo porta ad affermare che «di buona letteratura ce n’è tanta, non tutta trasformabile in danza»; «quello che mi ha colpito l’ho sempre messo in scena. Ad esempio, [...] Shakespeare lo metterei in scena tutto!»<sup>33</sup>. Il drammaturgo inglese è una fonte d’ispirazione prediletta, ricca di tutti i temi più cari a Monteverde (in particolare, l’erotismo, la malattia, l’ambiguità), temi sui quali l’artista si è soffermato con uno sguardo creativo da lui stesso definito «strabico, distorto»<sup>34</sup>, ossia originale e non filologicamente ossequioso:

Non amo le storie a lieto fine, e forse per questo sono stato attratto dalle trame shakespeariane che raccontano sentimenti assoluti. Dico spesso che è impossibile per me raccontare l’amore, lo è un po’ meno l’amore impossibile: credo che la danza abbia una propria drammaticità, così come il corpo che ne è protagonista; difficilmente ho visto balletti che facevano ‘ridere’, la felicità è meno rappresentabile e meno interessante. Shakespeare incontra il mio stesso spirito drammatico, velatamente cinico nei confronti dell’amore e del futuro. L’ironia che a volte si legge nelle mie creazioni è in fondo un pessimismo travestito d’ottimismo<sup>35</sup>.

---

veda Elena Cervellati, *Rifare in danza: il caso di “Romeo e Giulietta”*, in «Prove di drammaturgia», n. 1-2, dicembre 2016, pp. 33-37, dove l’autrice riconosce tale fonte shakespeariana utile proprio a «mettere a fuoco la permanenza o l’assenza, tra una versione e l’altra, di alcuni elementi funzionali e connotanti, nonché il loro essere variabili, ovvero le diverse intensità con cui vengono declinati e la loro tendenza a resistere o a sfumare, andando così a definire la collocazione del rifacimento in una posizione di maggiore o minore prossimità a un – per quanto ipotetico – originale» (*ivi*, p. 34). Tra questi «elementi-funzione» ricorda: «Il titolo, il soggetto (ovvero i personaggi, la collocazione temporale e spaziale della vicenda, il suo sviluppo, l’inizio e la fine), la partitura musicale, l’allestimento visivo (ovvero scene, costumi, spazio scenico), il coreografo e la coreografia, gli interpreti e l’interpretazione» (*ibidem*). Del resto, conclude la studiosa, «proprio questa capacità di fare e rifare la stessa cosa facendo altro, di fare e rifare gli altri facendo se stessi, è una delle ricchezze più preziose del fare danza, del fare teatro» (*ivi*, p. 36).

31. La prima avvenne al Teatro Kirov l’11 gennaio 1940 (nel 1946 al Bol’šoj), interpreti Galina Ulanova e Konstantin Sergeev. Antecedente a questa versione (1938), ne fu creata un’altra a Brno (Cecoslovacchia) con le coreografie e l’interpretazione di Vania Psota e una Giulietta interpretata da Zora Semberonova. Si tratta di un balletto in quattro atti musicato da Sergej Prokof’ev su libretto di Sergej Radlov, Adrian Piotrovsky, Leonid Lavrovsky e Prokof’ev stesso. Un «perfetto esempio di *drambalet*», come spiega Elena Cervellati (“*Romeo e Giulietta*”. *Nascita e vita di un capolavoro*, cit., p. 27) ovvero di “balletto drammatico” diviso in atti e basato su un libretto a partire dal quale si snoda progressivamente e coerentemente l’azione, «forse il maggior successo coreografico dell’epoca», che «contribuisce decisamente alla trasformazione del balletto in un’arte veramente popolare» (*ibidem*). Questo saggio dà conto anche del fatto che i rapporti tra Prokof’ev e Lavrovskij non furono facilissimi, pertanto la partitura vide numerose riscritture e ampliamenti. La danza s’inserì progressivamente nel progetto musicale contribuendo a determinare la partitura definitiva, anche in seguito all’ascolto di alcune esigenze sceniche dei ballerini, riconosciuti infine capaci di ricercare e sperimentare soluzioni alternative di grande ispirazione.

32. Si fa riferimento qui in particolare all’espressione «a daring innovation», che Joan Lawson impiega per definire *Romeo e Giulietta* di Lavrovskij dopo il debutto dell’11 gennaio 1940 al Teatro Kirov, in una recensione intitolata *A New Soviet Ballet. “Romeo and Juliet”* pubblicata dal periodico inglese «The Dancing Times», citata da Annamaria Corea in “*Romeo e Giulietta*”, un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento, cit., p. 19.

33. Fabrizio Monteverde, in *Il Lago dei Cigni, ovvero il Canto*, intervista pubblicata sul n. 292 di «DanzaSi» del 2015, riportata in Fabiola Pasqualitto, *Passi di memoria*, cit., p. 170.

34. Fabrizio Monteverde, *La pagina bianca*, cit., p. 96. Si veda anche, in proposito, *Io, Don Chisciotte* (con debutto il 20 luglio 2019 al Teatro Rossini di Civitanova Marche) che mette a fuoco un Don Chisciotte folle, mendicante, poeta in una società alla rovescia, dove l’errore è verità e la verità è errore. Sempre in bilico tra intenzioni razionali e azioni assurde, il Don Chisciotte immaginato da Monteverde conquista la gloria attraverso avventure sconnesse e poco calcolate, imponendo la propria illusione con eroico sprezzo del ridicolo: elemento disturbante e artefice del caos, in fondo dimostra che ogni cosa, ogni persona è sempre altro da quello che appare. Cfr. le note di regia a cura di chi scrive: <https://www.ballettodioroma.com/it/compagnia-produzioni/don-chisciotte/> (u.v. 12/9/2022).

35. Fabrizio Monteverde, intervista di Lula Abicca, in *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di “Giulietta e Romeo”*, cit.

Nel 1989, ovvero all'esordio di *Giulietta e Romeo* per il Balletto di Toscana a Prato, in una versione «di crudeltà assolutistica», il risultato è la mancanza di «ogni tinta pastello»: la storia, nella sua carnalità, appare «una lunga corsa verso la morte»<sup>36</sup>. Adottando Prokof'ev, a differenza di altre già ardite rivisitazioni di questo classico – come quelle di Maurice Béjart (1966) o Amedeo Amodio (1987), che hanno utilizzato le musiche di Hector Berlioz –, Monteverde, «teatralissimo», – osserva Leonetta Bentivoglio, che chiama in causa Pina Bausch, parlando della sua cifra stilistica – «sposa, pur violentandola per contrasto, la grande tradizione storica del balletto», quella che segue le famose versioni di Lavrovskij, Frederick Ashton<sup>37</sup> e Jurij Grigorovič<sup>38</sup>, Kenneth MacMillan<sup>39</sup> e John Cranko<sup>40</sup>.

L'idea scenografica di base – asciugata dagli elementi decorativi non essenziali, così come la trama è svotata dai rivoli tematici secondari – è costituita da una muraglia sullo sfondo, squarciata da una piccola bacheca di emblemi ecclesiastici. Il famoso balcone diventa una parete unica e praticabile, che favorisce entrate e uscite. Il letto – non è un dettaglio di poco conto, come mai lo sono le strutture sceniche ideate da Monteverde – è una struttura rigida in ferro battuto, senza materasso, che «da nido dell'infanzia in cui giocava da bambina con la fidata nutrice, diventa teatro di appassionati giochi d'amore con Romeo e, infine, una gabbia di morte»<sup>41</sup>.

Un elemento fondamentale è la luce, che Monteverde descrive come un *escamotage* capace non solo di illuminare o colorare i dettagli, ma di dare forma agli spazi: uno strumento decisivo che «ha il potere di attrarre, muovere, accecare, uccidere, ferire i danzatori/falene»<sup>42</sup> e quindi «disegnare scenografie impalpabili»<sup>43</sup>.

Le scenografie e l'impianto base sono stati disegnati dal coreografo, in collaborazione «con uno scenotecnico solo per alcuni trucchi e per questioni puramente tecniche»<sup>44</sup>, come racconta Fabrizio

36. Leonetta Bentivoglio, *“Giulietta e Romeo” amore rosso sangue*, cit.

37. Ricorda Alberto Testa che la versione di Ashton del 1955 «inizia in sordina, ha quasi timore di rivelarsi subito»; da notare che il coreografo non poté vedere l'edizione sovietica (Alberto Testa, *“Romeo e Giulietta” davvero di gran classe*, in «La Repubblica», Torino, 23 marzo 1986).

38. Nel 1979, Jurij Grigorovič riprese la produzione di Prokof'ev per l'Opéra di Parigi. In questa versione, la tragedia di Shakespeare si alleggerisce, si fa più sottile perché il coreografo sceglie di sviluppare al massimo il personaggio femminile principale, raccogliendo e riportando alla memoria i propri ricordi affettivi di Natalija Bessmertnova, prima ballerina sovietica del Balletto del Bol'šoj e Artista del Popolo dell'Unione Sovietica (1976), alla quale fu anche legato in matrimonio, quando era a capo della compagnia stessa in qualità di direttore e coreografo.

39. Memorabile l'interpretazione di Margot Fonteyn con Rudolf Nureev al Covent Garden di Londra nel 1965. Questa versione pone già un particolare accento sulla figura di Giulietta.

40. Questa versione – con interpreti una giovanissima Carla Fracci e Mario Pistoni – è tra le più apprezzate e famose al mondo: debutta a Venezia con il Teatro alla Scala nel 1958 e sarà rivista poi dallo stesso coreografo a Stoccarda con lo Stuttgart Ballet.

41. Roberta Leo, *“Giulietta e Romeo”. Monteverde “ribalta” la celebre tragedia shakespeariana*, cit.

42. Fabrizio Monteverde, *La pagina bianca*, cit., p. 97.

43. *Ivi*, p. 96.

44. Barbara Vietri, *Il ruolo della scenografia nella danza contemporanea in Italia*, tesi di diploma, Scuola di Scenografia, Accademia delle Belle Arti G.B. Cignaroli, Verona, 1994-1995, relatore Prof. Franco Savignano, correlatore Prof. Paolo

Monteverde ricordando la primissima versione per il BdT e sottolineando come per altri suoi spettacoli, invece, sia stato sempre disposto a collaborare con diverse persone, valorizzando uno scambio di pareri e idee utile proprio a tradurre in scena il racconto:

In realtà, agisco un po' più da regista che da coreografo. Infatti, parto sempre da un testo, poi costruisco un canovaccio, contatto scenografi, costumisti, tecnico luci e comincio a collaborare con loro. Solo dopo creo la coreografia. Quando già so dove agiranno e dove staranno i ballerini. Molto spesso, una falsa scenografia, dei falsi praticabili mi vengono costruiti in sala prove perché so già che ci saranno. [...] Nelle produzioni fatte fino ad adesso la struttura utilizzata era sempre quella di quinte e fondali, anche se tendo a cambiarla sempre di più. In *Giulietta e Romeo*, per esempio, la parete di fondo, fatta in legno, si apriva, si attaccava, si aprivano delle finestre<sup>45</sup>.

L'esito è un quotidiano realismo che fa da sfondo all'incontro tra i due amanti e rievoca, insieme agli abiti dei ballerini, un meridione italiano di provincia anni Quaranta-Cinquanta: l'ambientazione in cui si svolge la vicenda della protagonista «tra tradizioni e leggi furibonde e inesorabili, sentimenti di odio e di amore sublimi, ma anche feroci e estremi»<sup>46</sup>.

## Le nuove versioni del “Giulietta e Romeo” di Monteverde

Alla prima versione di *Giulietta e Romeo* ne seguono altre, riviste e corrette da Monteverde stesso. La sensazione che lo spettacolo avrebbe avuto una lunga vita è stata fin dall'inizio avvertita in modo esplicito dalla critica. Leonetta Bentivoglio già nel 1989 non nascondeva un certo entusiasmo premonitore: «Conviene augurare ogni fortuna a questo spettacolo forte e coraggioso»<sup>47</sup>. Poco più avanti, Donatella Bertozzi, dopo aver assistito al debutto con il Balletto di Roma, pronosticava: «Questo nobile e curioso balletto, liberamente ispirato a Shakespeare, ma intessuto di fascinazione e magie di stampo prettamente monteverdiano, rischia di diventare un amatissimo *long seller*, come lo sono le migliori produzioni letterarie e musicali»<sup>48</sup>.

Nel 1994, a soli quattro anni dal debutto, appaiono le considerazioni di Elisa Guzzo Vaccarino sul senso di rifare un classico, attraversando, rinnovando o, meglio, re-innestando la tradizione:

È stato abbastanza coraggioso Monteverde nel suo lavoro di forbici e nella sua opera di *re-design* di un grande classico? È legittima o no una operazione del genere? È consentito toccare la partitura di Prokof'ev impunemente? È d'obbligo incollare la coreografia, esatta esatta, sulla musica, oppure si può anche rendersene autonomi, costeggiarla per così dire? Ognuno, ovviamente, nei quattro anni di vita di questo balletto, ha dato le sue risposte. Personalmente, a tutti

---

Valerio, p. 144.

45. *Ibidem*.

46. Vittoria Ottolenghi, programma di sala, 2002.

47. Leonetta Bentivoglio, “*Giulietta e Romeo*” *amore rosso sangue*, cit.

48. Donatella Bertozzi, in «Il Messaggero», 26 giugno 2002.

i quesiti vorremmo rispondere affermativamente, nel senso che l'arte, l'invenzione, non possono che essere libere di modificare, di alterare, di sbloccare e ridiscutere i punti di vista, anche quelli, chissà perché, considerati intoccabili<sup>49</sup>.

Più tardi, ponendo l'accento sulla plasticità di una materia coreografica che attraversa gli stereotipi di stile e di genere, la Bertozzi confermerà che *Giulietta e Romeo* «è un gioiello raffinato nel tempo»: Monteverde – osserva – «lavora all'intersezione tra linguaggio neoclassico e dinamismo contemporaneo» e soprattutto «propone un montaggio per quadri fotografici, trovando quasi sempre soluzioni assai efficaci per dare nuovo smalto ad una vicenda così antica da sembrarci eterna»<sup>50</sup>. In un'intervista rilasciata a Roberto Incerti, lo stesso autore non esitava a confessare che la sua «è una coreografia che è resistita al tempo» – e siamo ancora a inizio anni Duemila – perché «racconta una storia, che tutti noi conosciamo, in un involucro nuovo, insolito e significativo». Per poi svelare: «oggi la guardo con rabbia e tenerezza, testimonia che gli anni passano...»<sup>51</sup>. Raccontando poi l'effetto-sorpresa che già il pubblico subiva a metà anni Novanta, offre un'importante riflessione che restituisce il gusto e in un certo senso anche i *desiderata* del tempo:

Con *Giulietta e Romeo* mi è capitato a volte un pubblico che veniva a teatro con l'idea di vedere abiti dell'epoca e quando invece si trovava con questi mafiosetti del sud, all'inizio c'era un po' di perplessità ed è qualcosa di tangibile, l'avverti subito. Il pubblico si chiedeva: ma dove sono le punte? Dov'è la Giulietta infarinata di bianco? Poi piano piano l'atmosfera cambiava e il pubblico entrava in quel tipo di atmosfera, ci credeva [...] e questo è interessante, che si rimanga sorpresi<sup>52</sup>.

Nella popolare rivista «Danza&Danza», Rossella Battisti esortava nel 2002 a «tornare a vedere *Giulietta e Romeo*», perché rivedere questo classico è «qualcosa di più che assistere ad uno spettacolo [...]»; con un pizzico di amarezza è ri-vedere quello che è stato e soprattutto poteva essere lo sviluppo di una certa danza contemporanea italiana<sup>53</sup>:

Dramma di passione e di coltelli innervato da nuovi sensi freudiani nei legami tra Romeo e la madre possessiva, epicentro della tragedia. Monteverde sintetizza con efficacia, coreografa con più morbidezza un lavoro spigoloso e cupo, ma soprattutto ne replica quell'efficacia di dramma-

49. Elisa Guzzo Vaccarino, cit. in Angela Gorini, *Tecniche e drammaturgie della danza contemporanea in Italia*, cit., p. 157.

50. Donatella Bertozzi, in «Il Messaggero», cit.

51. Fabrizio Monteverde, intervistato da Roberto Incerti, in «La Repubblica», 20 febbraio 2004.

52. Fabrizio Monteverde, cit. in Angela Gorini, *Tecniche e drammaturgie della danza contemporanea in Italia*, cit., p. 100.

53. Rossella Battisti, *Successo per il nuovo 'Balletto di Roma'*, in «Danza&Danza», settembre-ottobre 2002, p. 10. La storica critica dell'«Unità» precisa anche in questo articolo che «se non fosse per la lungimiranza di Walter Zappolini e Franca Bartolomei, ancora una volta una compagnia privata, e la caparbia della Bozzolini, quell'esperienza si sarebbe dissolta nel nulla». Rinforza così Alessandro Rota: «Questo *Giulietta e Romeo* vuole segnare un po' la strada per una rinascita della danza nel nostro paese» («La Repubblica», 2002). Solo pochi anni dopo, Lorenzo Tozzi lo descrive «un balletto che come il buon vino doc guadagna e si insaporisce con gli anni e resta un classico nel suo genere coniugando modernità e tradizione» («Il Tempo», 1° aprile 2004), mentre Simone Gambirasio definisce questa coreografia «una piccola rivoluzione nel mondo della danza italiana» («Varesenews», 10 novembre 2007).

turgia scenica che già al suo debutto, molti anni fa, ce lo fece apprezzare<sup>54</sup>.

Prima protagonista femminile con la compagnia del Balletto di Roma, interprete di Giulietta dal 2002 al 2004, è stata Monica Perego, stella ospite proveniente dall'English National Ballet, che fin da subito «ha incantato per la foga e il sorprendente virtuosismo dal sapore classico»<sup>55</sup>. La stampa del tempo osserva la sua tecnica fortissima<sup>56</sup>, ma anche il suo evidente temperamento<sup>57</sup>, che coglieva a pieno «il senso di ribellione» e la «voglia di emancipazione di una giovane donna», stando ad Andrea Crippa<sup>58</sup>. Tale caratteristica le permetteva di dominare «con sicurezza e slancio quell'equilibrato *mixa-ge* di moderno e accademico che, con acuta sensibilità, Monteverde ha attribuito a Giulietta»<sup>59</sup>, mettendo tutte le protagoniste che da lì in poi si sono susseguite, nella condizione di confrontarsi con una figura «capricciosa come una bambina ma sensuale e libera come una giovane donna»<sup>60</sup>. Se, secondo la danzatrice, *Giulietta e Romeo* è un balletto che (ancora) «conserva un'impronta classica»<sup>61</sup>, a lei era stata precedentemente affidata la parte di Cenerentola insieme a Hektor Budlla<sup>62</sup> nel balletto omonimo di Monteverde, «la massima espressione dello stile minimalista e crudo di Monteverde, arricchita dall'attenzione per i particolari, dagli effetti luce alle idee innovative». Accanto a Monica Perego, in *Giulietta e Romeo* danza Raffaele Paganini, «un Romeo più attempato» – come lo descriveva Lorenzo Tozzi – specificando però che il ritorno dell'amatissimo artista alle scene «dopo tanti felici 'tradimenti' nella direzione del musical italiano, non può che entusiasmare»<sup>63</sup> il pubblico. E così è stato per anni, infatti: dopo aver lasciato il Teatro dell'Opera di Roma per proseguire una carriera internazionale,

54. Rossella Battisti, *Successo per il nuovo 'Balletto di Roma'*, cit., p. 10.

55. Vittoria Ottolenghi, «Il Mattino» e «Il Resto del Carlino», [s.d.].

56. Stella italiana all'estero, Principal Dancer dell'ENB dal 1997 e finalmente tornata sui palcoscenici italiani dove altrettanto risulta «eccellente», come la definisce Claudia Allasia («La Repubblica»), «tecnicamente perfetta» (Elisabetta Ceron, «Messaggero Veneto»), dalle «linee pulite» (Myriam Dolce, «Sipario») e con «una presenza da cui emerge la grande scuola classica che ha alle spalle e i tanti ruoli di repertorio interpretati al fianco di importanti partners» (Elisabetta Testa, «Tutto Danza»). Ricorda anche Mauro Alvoni: «La Perego sfoggia una tecnica ineccepibile, sorprendente nel suo virtuosismo dal sapore classico, ed una espressività che rende tale tecnica densa di significati, al punto da rendere la sua performance il vero fiore all'occhiello dell'intero balletto» (Mauro Alvoni, «La Nuova Ferrara», cit.). Queste citazioni e quelle seguenti relative a Monica Perego sono tratte dal sito internet dell'artista (cfr. [www.monicaperego.com/rassegna stampa/BALLETTO DI ROMA.pdf](http://www.monicaperego.com/rassegna stampa/BALLETTO DI ROMA.pdf), u.v. 12/9/2022), dove vengono riportate senza data; vanno comunque considerate comprese tra il 2002 e il 2004, anni in cui la danzatrice ha interpretato la parte.

57. Miriam D'Ambrosio la definisce «energetica» («Il Giornale»), Donatella Bertozzi «vibrante» («Il Messaggero»), Alesio Balboni «irresistibile» («Il Resto del Carlino»), mentre la Ottolenghi ricorda la sua «foga» («Balletto Oggi», «Il Mattino», «Il Resto del Carlino»).

58. Andrea Crippa, in «Tribuna», [s.d.].

59. Nicola Sbisà, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», [s.d.].

60. Silvia Fortina, in «Prealpina», [s.d.].

61. *Ibidem*.

62. Tratta dal testo originale dei fratelli Grimm (il coreografo sceglie questa versione della celebre fiaba perché meno edulcorata di quella, più conosciuta, di Perrault) su musiche di Georg Friedrich Händel. *Cenerentola* debutta al Teatro Rossini di Civitanova Marche il 15 luglio 2006. Cfr. <https://www.ballettodioroma.com/it/compagnia-produzioni/cenerentola/> (u.v. 12/9/2022).

63. Lorenzo Tozzi, in «Il Tempo», 28 giugno 2002.

ma soprattutto partecipare con successo a vari programmi in tv<sup>64</sup>, Paganini si era riaffacciato al teatro e ogni volta che Franca Bartolomei e Walter Zappolini, i direttori storici del BdR, lo invitavano, lui felicemente accettava la parte:

Che personalità – ci dice – che onore averli conosciuti. Erano un po' antichi, un po' di ieri, ma che classe e che coscienza sublime del mondo della danza. La loro professionalità era senza pari, superiore, in quegli anni, forse persino agli enti lirici. E poi – continua – come non accettare di confrontarmi con il 'Romeo' di Fabrizio Monteverde, uno degli ultimi baluardi della nobiltà coreografica italiana?<sup>65</sup>



Figura 1. Monica Perego e Raffaele Paganini, nel famoso passo a due (I Atto, scena 14), Teatro Sistina, Roma 2002. Credits: Marco Mancini.

*Giulietta e Romeo* diventa dunque, per la compagnia romana, un *cult*, uno dei *desiderata* di tanti artisti sia stabili, che *freelance*, e «un *must have*» per tanti cartelloni – come lo definisce Carmela Piccione –, tanto che iniziano a moltiplicarsi le rappresentazioni, fino a perdere il conto dei teatri che hanno ospitato questo spettacolo, in Italia e all'estero, fino al 2020.

64. Come ad esempio: *Fantastico*, *All Paradise* e successivamente *L'isola dei famosi* e *Il Grande Fratello*. Paganini – ricorda Carmela Piccione – ha inaugurato nel BdR una «modalità programmatica», vale a dire «la partecipazione di una star ospite all'interno di una creazione, riconoscibile e amata dal pubblico», ruolo che avranno più tardi anche altri interpreti noti, come André De La Roche, Kledi Kadiu o José Perez.

65. Raffaele Paganini in un'intervista a voce con Carmela Piccione (Omaggio ai 60 anni del Balletto di Roma, volume in preparazione, cit.).

Meno romantica e più determinata nella volontà di realizzare i propri desideri, la Giulietta di Azzurra Schena – l’interprete prediletta da Monteverde per questa parte, scelta per oltre un decennio dal coreografo e oggi *répétiteur* dello stesso – «riesce a rappresentare al meglio il percorso emotivo del suo personaggio, curandone le sfaccettature, mantenendone la freschezza, esasperandone i momenti più lirici, come se fosse la prima volta»<sup>66</sup>. Azzurra Schena – a più riprese definita interprete «eccellente»<sup>67</sup> – nelle numerosissime repliche incarna una protagonista «trepidante d’adolescenza smaniosa»<sup>68</sup>, «grintosa e leggerissima, ribelle a una femminilità imposta»<sup>69</sup>.

Giulietta è stato il primo ruolo in assoluto che ho interpretato all’età di diciotto anni, oggi posso dire che è cresciuto con me. Ho sempre subito un certo fascino quando dovevo interpretare un ruolo, perché è quello che fa la differenza, bisogna lavorare tanto e crederci a tal punto da divenire una sola anima. Con Giulietta è stato così, amore a prima vista. Un personaggio unico, a me molto caro. Il mio rapporto con Fabrizio è speciale, gli sono molto grata. È stato l’artefice di questo e tanti altri spettacoli meravigliosi, insieme siamo riusciti a trovare il giusto punto d’incontro. Lui chiedeva proprio questo, un personaggio pulito, senza fronzoli, con una teatralità vera. Ho cercato di essere quello che lui voleva; un ruolo così complesso drammaturgicamente, non ha bisogno di altro. Il ricordo più bello resta ciò che ho regalato al mio pubblico emozionandomi come se fosse sempre la prima volta, [...] e posso dire che in tutti questi anni ho interpretato una Giulietta senza età<sup>70</sup>.



Figura 2. Azzurra Schena e Luca Pannacci nella scena del balcone (I Atto, scena 13), Teatro Celebrazioni, Bologna, 2017. Credits: Cristina Valla.

66. Roberta Leo, “*Giulietta e Romeo*”. Monteverde “ribalta” la celebre tragedia shakespeariana, cit.

67. Redazione, *L’incanto di “Giulietta e Romeo” rifiorisce al Teatro Quirino*, in «Mondospettacolo», 6/5/2017, online: <https://www.mondospettacolo.com/recensione-balletto-giulietta-e-romeo/> (u.v. 12/9/2022).

68. Lula Abicca, “*Giulietta e Romeo*” di Fabrizio Monteverde: un gremio Teatro Quirino applaude il Balletto di Roma, in «Danzaeffebi», 13/5/2017, online: <https://www.danzaeffebi.com/giulietta-e-romeo-di-fabrizio-monteverde-un-gremio-teatro-quirino-applaude-il-balletto-di-roma/> (u.v. 12/9/2022).

69. Sara Marrone, “*Giulietta e Romeo*”, *Balletto di Roma: l’innovativa rivisitazione del classico di Fabrizio Monteverde*, in «Quarta Parete», 26 aprile 2019, online: <https://quartapareteroma.it/giulietta-e-romeo-balletto-di-roma-la-recensione/> (u.v. 28/9/2022).

70. Intervista rilasciata all’autrice l’11 maggio 2022.



Figura 3. Azzurra Schena e Paolo Barbonaglia nella scena del balcone (I Atto, scena 13), Teatro Celebrazioni, Bologna, 2017. Credits: Cristina Valla.

L'alternarsi delle varie Giulietta, nella lunga storia di questo classico del repertorio del Balletto di Roma, ha reso la parte tanto definita e precisa, quanto aperta a cogliere dettagli della fisicità e della sensibilità delle varie personalità del mondo della danza che lo hanno fatto brillare; e con la protagonista anche tutti gli altri personaggi, primari e secondari, interpretati e vissuti numerose volte da tanti artisti. Sappiamo ormai bene, da diversi studi, che «quello della trasmissione è un processo che va avanti secondo 'un lento impregnarsi del sistema corporeo di uno nell'altro'»<sup>71</sup>. In questo, l'importanza del danzatore è fondamentale e sempre ribadita da Monteverde, poiché – spiega – «è come un cuore, un motore che fa agire»: «i miei veri strumenti, il mio alter-ego sono loro. In un certo senso sono quello che vorrei essere io»<sup>72</sup>:

I danzatori contano molto nel mio lavoro. Giulietta è stata interpretata da diverse ballerine e a me piace ogni volta scoprire qualcosa di nuovo nel personaggio e nella partitura coreografica. Amo rileggerlo su nuovi corpi e sensibilità, perché ognuno possiede una propria idea del ruolo e mi piace scavare in quello che l'interprete mostra attraverso il movimento. Quando sono in sala osservo prima di tutto l'istinto del ballerino, quell'intelligenza che deve tenere ben celata e mostrare solo attraverso il gesto. Preferisco l'essenza del movimento alla pantomima o alla recitazione, cerco quel tocco interpretativo che possa dare un senso allo spettacolo<sup>73</sup>.

Tra gli anni 2005 e 2010 *Giulietta e Romeo* vive il suo momento d'oro, a contatto col gran

71. Francesca Magnini, *Sistemi di trasmissione delle conoscenze nella danza contemporanea: la relazione coreografo-danzatore*, in «Teatro e Storia», nuova serie, vol. XXXIV, 2013, pp. 325-357: 353.

72. Barbara Vietri, *Il ruolo della scenografia nella danza contemporanea in Italia*, cit., p. 146.

73. Fabrizio Monteverde, intervista di Lula Abicca, in *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di "Giulietta e Romeo"*, cit.

*parterre* della danza italiana e internazionale. La danzatrice Claudia Vecchi, «perfettamente calata nel proprio ruolo»<sup>74</sup>, inizia nel secondo cast, in avvicendamento alla Perego, per poi splendere di luce propria fino al 2009, anno che la incorona tra le stelle di una preziosa settimana al Teatro Olimpico di Roma<sup>75</sup>, in coppia con Kledi Kadiu, altrettanto lanciato dalla sua carriera televisiva, ma sempre presente sul palcoscenico dei più importanti teatri.

Dal 2007 Noemi Arcangeli, oggi all’Aterballetto (insieme al talentuoso Hektor Budlla) e Azurra Schena, sempre rimasta stabile al Balletto di Roma, si alternano nella parte fino alla grande *tournee* in Cina a Pechino e Guangzhou<sup>76</sup>, con la compagnia ancora diretta da Walter Zappolini. Per questo grande evento, i costumi restano quelli ideati e realizzati da Santi Rinciari, dopo gli originali di Eve Kohler, la cui semplicità ha donato allo spettacolo, fin dagli esordi, una «dimensione metafisica e universale»<sup>77</sup>.



Figura 4. La Compagnia del Balletto di Roma in *tournee* in Cina, qui con il M° Walter Zappolini e il Direttore generale Luciano Carratoni presso il National Centre for the Performing Arts di Pechino, 2011. Credits: Matteo Carratoni.

Nel 2017 Monteverde propone una nuova versione, nella quale torna a coordinate più prossime a quelle del debutto<sup>78</sup>. Fra le differenze più evidenti la soppressione di uno scivolo, di fatto già

74. Monica Menna, in una recensione della prima del 19 maggio 2009 al Teatro Olimpico di Roma, online: [http://guide.supereva.it/guida\\_spettacolo\\_roma/interventi/2009/05/giulietta-e-romeo-racconto-danzato](http://guide.supereva.it/guida_spettacolo_roma/interventi/2009/05/giulietta-e-romeo-racconto-danzato) (u.v. 12/9/2022).

75. Il 19-24 maggio 2009.

76. A Pechino il 25-26 maggio e Guangzhou il 3-4 giugno 2011.

77. Redazione, *Teatro della Pergola: sino al 2 febbraio “Giulietta e Romeo”, balletto dalla tragedia di Shakespeare su musiche di Prokofiev, con Raffaele Paganini e Monica Perego*, in «nove da Firenze», 29 gennaio 2003, online: <https://www.nove.firenze.it/a301290718-teatro-della-pergola-sino-al-2-febbraio-giulietta-e-romeo-balletto-dalla-tragedia-di-shakespeare-su-musiche-di-prokofiev-con-raffaele-paganini-e-monica-perego.htm> (u.v. 15/9/2022).

78. Come nota Sergio Trombetta dopo aver visto una versione del 2017, «rispetto alla versione vista trenta anni fa il coreografo sembra avere mutato ben poco» («La Stampa», 12 maggio 2017).

assente nella *tournée* cinese per motivi di trasporto intercontinentale delle scene, ma che nei primi spettacoli si articolava dalla parete di fondo. «Artista del contrasto e genio dell'inquietudine: cinico e passionale, tragico e beffardo», come lo descrive Lula Abicca, Monteverde, «è demone di un teatro che manipola a suo piacimento e a cui dichiara fede eterna e incontenibile»<sup>79</sup>. Dichiara l'autore in occasione del riallestimento del 2017<sup>80</sup>:

Si tratta di un vero e proprio ritorno alle origini perché ho scelto di riportare in scena una versione [...] molto vicina alla prima del 1989, in una sorta di operazione 'filologica' che mi pone di fronte al principio della mia ispirazione. Negli anni, la coreografia [...] ha subito diverse modifiche per adattarsi a nuovi interpreti e palcoscenici; oggi desidero tornare al mio primo *Giulietta e Romeo*, modellandolo su nuovi ballerini, ma recuperando il più possibile le intenzioni estetiche e drammaturgiche originali. L'operazione risveglia in me strane memorie perché mi fa tornare in mente situazioni e umori di trent'anni fa; accadono molte cose nel tempo, alcuni danzatori della prima versione non ci sono più e sento per questo un forte senso di nostalgia. Ma certamente provo anche un sentimento di tenerezza nel pensare alla sfida a cui all'epoca andai incontro: era la prima coreografia 'a serata' per una grande compagnia, la prima volta che costruivo un lavoro su musica classica con ballerini di formazione prettamente accademica. Scelsi *Romeo e Giulietta*: volevo che questa esperienza iniziasse con il classico dei classici, la tragedia dell'amore e della morte<sup>81</sup>.

La Verona degli amanti infelici di William Shakespeare è ancora sostituita, in questa versione del 2017, da un Sud buio e polveroso, reduce da una guerra e alle soglie di una rivoluzione<sup>82</sup>: un muro decrepito mantiene il ricordo di un conflitto mondiale che ha azzerato morale e sentimento, e annuncia, oltre le macerie, un futuro di rinascita e ricostruzione. Nell'Italia contraddittoria del Secondo Dopoguerra, immobile e fremente, provinciale e inquieta, Giulietta è protagonista e vittima di una ribellione giovanile e folle, in fuga da una condizione femminile imposta e protesa verso un amore inammissibile. È una «donna forte e volitiva pronta a lottare per la propria felicità», come la descrive Sergio Trombetta, aggiungendo che «per sottolineare la sua diversità è l'unica a cui Monteverde fa indossare le scarpette da punta»<sup>83</sup>. La scarpa da punta è, in *Giulietta e Romeo*, un dettaglio di non poco conto, simbolo della ballerina classica per eccellenza. La scelta è compiuta soltanto a partire dal terzo cast (allestimento 2007) per una «necessità di rinnovamento» o «fascinazione», come disvela la storica interprete Azzurra Schena, a seguito dell'utilizzo delle punte in altre creazioni dello stesso coreografo, in particolare in *Cenerentola*<sup>84</sup>.

79. Lula Abicca, *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di "Giulietta e Romeo"*, cit.

80. Debutto al Teatro Celebrazioni, Bologna, 25 febbraio 2017.

81. Fabrizio Monteverde, intervista di Lula Abicca, *Fabrizio Monteverde allo specchio: il ritorno di "Giulietta e Romeo"*, cit.

82. Il paragrafo riporta liberamente le note di regia curate da Lula Abicca per l'allestimento 2017 (online: <https://www.ballettodioroma.com/it/compagnia-produzioni/giulietta-e-romeo/>, u.v. 12/9/2022).

83. Sergio Trombetta, in «La Stampa», 12 maggio 2017.

84. Da una conversazione con l'autrice (Roma, 5 maggio 2022). Racconta la danzatrice che dal 2002 al 2004 le punte sono assenti in *Giulietta e Romeo*. Nel 2006 debutta *Cenerentola*, che invece le prevede, e a seguire compaiono nel 2007 anche ai piedi di Giulietta, indossate dunque da Arcangeli, Vecchi e Schena stessa. Si ricorda in proposito che nella versione di *Romeo e Giulietta* del 1938 sopra citata con protagonisti Psota-Semberonova, quest'ultima «sceglie di non danzare sulle punte» (Elena Cervellati, «*Romeo e Giulietta*». *Nascita e vita di un capolavoro*, cit., p. 27).

Evidenti sono nella versione del 2017 i riferimenti al cinema neorealista, che danno spazio a un’autonoma introspezione dei personaggi, come racconta la cronaca di una versione rappresentata in Sicilia nel 2019:

L’opera di Fabrizio Monteverde denuda la trama shakespeariana e ne espone il sentimento cinico e rabbioso, così vicino al suo stesso impeto coreografico. Ne nasce una narrazione essenziale ma appassionata, lirica e crudele, che come il cerchio della vita continuamente risorge dal proprio finale all’alba di un nuovo sentimento d’amore. Un’audace manipolazione dell’opera originale che insiste sui sentimenti e sulle idee universali che ancora oggi fanno breccia nei lettori di Shakespeare e che risuonano ancora più forti nella loro traduzione in danza attraverso lo stile energico e travolgente del coreografo<sup>85</sup>.

La versione del balletto datata 2017 si conferma, dunque, il manifesto della ribellione estrema, «una cruda rappresentazione del conflitto generazionale e dell’universalità di sentimenti senza luogo e senza tempo come l’amore e l’odio»<sup>86</sup>.

Lo spettacolo *Giulietta e Romeo* continua a durare scivolando sul tempo, pronto a cambiare ancora le sue vesti per un nuovissimo riallestimento 2022, sempre con il Balletto di Roma<sup>87</sup>.



Figura 5. La Compagnia del Balletto di Roma con Fabrizio Monteverde a Bastogi, quartiere di Roma Nord-Ovest, durante la partecipazione al film *Come un gatto in tangenziale 2* (2021), con la regia di Riccardo Milani. Crediti: Luciano Carratoni.

85. Anonimo, in «Messinaora.it», 14 maggio 2019.

86. Roberta Leo, “*Giulietta e Romeo*”. Monteverde “ribalta” la celebre tragedia shakespeariana, cit.

87. *Giulietta e Romeo* celebra il suo ventesimo anniversario con la Compagnia del Balletto di Roma: la danza dell’amore impossibile rinasce non a caso nell’era post-Covid, proprio sui ritrovati e affezionati palcoscenici italiani che ne hanno fatto la storia. Il nuovo *tour* ha debuttato al Teatro Olimpico di Roma dal 4 all’8 ottobre 2022, con oltre 6.000 spettatori presenti che hanno confermato il loro interesse in questa coreografia di repertorio, già pronta ad andare in scena in tutti i maggiori teatri italiani fino al 2023. Protagonisti Carola Puddu nel ruolo di Giulietta e Paolo Barbonaglia come Romeo.



Figura 6. Carola Puddu e Paolo Barbonaglia, Teatro Olimpico, Roma 2022. Credits: Cristiano Castaldi.

Tra una versione teatrale e l'altra, Monteverde, nel 1992, firma le coreografie per il film televisivo *La luna incantata*<sup>88</sup>, in cui inserisce un estratto da *Giulietta e Romeo*. Regista del film è Vittorio Nevano; danzatrice principale è la splendida Alessandra Ferri, che volteggiava su una piattaforma di fronte al mare scoglioso della Sardegna «tra dune e macchia mediterranea, [...] una moderna Giulietta [...] amata da Romeo, anzi da due Romei, uno classico, il meraviglioso Scigliano, e uno contemporaneo, il bellissimo Michele Abbondanza»<sup>89</sup>. Nella Giulietta finita in pellicola, vita e sogno, cielo e terra, realtà e fantasia s'intrecciano continuamente.

Come osservava Elisa Guzzo Vaccarino già negli anni Novanta,

nell'eterna lotta tra il classico, spesso confuso con il sacro, e la voglia di rivisitarlo per infondergli nuova vita, nuove motivazioni, nuove linfe, deve poter vincere quest'ultima. Altrimenti, staremmo in un museo, di quelli dove la polvere poco a poco soffoca immagini e suoni. Tutto sarebbe calmo, tranquillo, ovattato, ma anche morto e sepolto<sup>90</sup>.

88. Nel 1992 il film televisivo *La luna incantata*, con le coreografie di Fabrizio Monteverde (regia di Vittorio Nevano, sceneggiatura Paola Calvetti, direzione della fotografia Claudio Bellero, produzione Rai Radiotelevisione Italiana), vince il Palmarès d'oro nella sezione Film musicali del Festival della Televisione di Cannes. Gli interpreti, Alessandra Ferri, Michele Abbondanza e il Balletto di Toscana, danzano «coreografie nuove, studiate appositamente per il mezzo cinematografico» («Adnkronos», 17 marzo 1992). Alcuni estratti video sono reperibili ai link: [https://www.youtube.com/watch?v=MX\\_3y3lldno](https://www.youtube.com/watch?v=MX_3y3lldno) e [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=89&v=EkGMNCfY2io&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=89&v=EkGMNCfY2io&feature=emb_logo) (u.v. 12/9/2022). Più di recente alcuni danzatori del Balletto di Roma, hanno partecipato con una *suite* di *Giulietta e Romeo*, scelta per l'occasione dal coreografo, al film diretto da Riccardo Milani e con Paola Cortellesi *Come un gatto in tangenziale 2*, girato nell'ottobre del 2020 in una stridente periferia a Nord-Ovest di Roma.

89. Elisa Guzzo Vaccarino, *Sublime danza, Sardegna magica*, in «Il Giorno», 20 gennaio 1993.

90. Elisa Guzzo Vaccarino, cit. in Angela Gorini, *Tecniche e drammaturgie della danza contemporanea in Italia*, cit., p. 157.

Peregrinando alla ricerca di nuove “radici” della contemporaneità, dei motivi per i quali uno spettacolo sopravvive in modo duraturo pur riarticolarlo sempre la sua tessitura, o meglio ancora ragionando sulla nozione stessa di “contemporaneo” – ormai così impalpabile, forse proprio perché scopriamo avere a che fare con i tempi lunghi della storia e misurarsi sulle variazioni di luce e ombra che il passato restituisce, piano, alle opere – ci rendiamo conto che il presente è mistificatorio, più repentino dei fattori di stabilizzazione di un certo repertorio, e che spesso l’esperienza produttiva *tout court* è un elemento decisivo per la costituzione degli elementi di nuova tradizione.

