

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XIX 2011

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XIX 2011

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XIX - 1/2011
ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
GIOVANNI GOBBER
MARISA VERNA

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI
ARTURO CATTANEO – MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – MARGHERITA ULRYCH
MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – COSTANZA CUCCHI
MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti alla valutazione
di due *Peer Reviewers* in forma rigorosamente anonima

© 2012 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*);
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it - *web*: www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di luglio 2012
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

LA CITAZIONE PITTORICA IN *GIULIETTA E ROMEO* DI RENATO CASTELLANI

FRANCO LONATI

Fra i drammi di William Shakespeare, *Romeo and Juliet* è uno di quelli più spesso portati sul grande schermo. Anzi, a ben vedere, la tragica storia degli amanti veronesi è seconda solo a *Hamlet*, per numero di rivisitazioni cinematografiche, ma primeggia senza rivali se si considera il successo di pubblico dei film da essa tratti. Alcune delle pellicole ispirate a *Romeo and Juliet* sono, infatti, fra gli adattamenti filmici da Shakespeare più celebri in assoluto: valgono per tutte la sontuosa ed estetizzante versione di Franco Zeffirelli (1968) e la roboante e scaltramente eccessiva rilettura di Baz Luhrmann (1996), autentico trampolino di lancio per la *superstar* hollywoodiana Leonardo Di Caprio.

Il successo di queste due pellicole ha finito, inevitabilmente, per oscurare altre versioni meritevoli di attenzione che, a una visione attenta e scevra da pregiudizi, si dimostrano, sotto certi aspetti, decisamente superiori ai *blockbusters* di Zeffirelli e Luhrmann. Ne è l'esempio *Giulietta e Romeo*¹ del regista italiano Renato Castellani, uscito nelle sale nel 1954 con un iniziale grande apprezzamento di pubblico e critica², ma in seguito progressivamente dimenticato e, quindi, definitivamente sepolto dal sensazionale successo della versione di Zeffirelli.

In questa sede ci si soffermerà, in modo particolare, sull'uso della citazione pittorica che fa spiccare il film di Castellani fra le molte altre pellicole shakespeariane uscite nel corso degli anni precedenti e successivi. La citazione pittorica in sé è vecchia quanto il cinema stesso e, anche nel *corpus* dei film shakespeariani, non ne mancano certo numerosi esempi. Si pensi, tanto per fare un riferimento ad un'opera abbastanza recente, al film di Michael Radford basato su *The Merchant of Venice* nel quale molte inquadrature, specialmente nel finale, sono chiaramente ispirate alla pittura veneta e, in modo particolare, alle tele del Canaletto. Persino nella storia degli adattamenti filmici di *Romeo and Juliet*, del resto, si possono facilmente ritrovare esempi di riferimenti pittorici. Nel film di George

¹ *Giulietta e Romeo (Romeo and Juliet)*, 1954 The Rank Organisation/Universal Cine. Regia: Renato Castellani; Sceneggiatura: Renato Castellani; Direttore della fotografia: Robert Krasker; Montaggio: Sydney Hayers; *Musica*: Roman Vlad; Costumi: Leonor Fini; Produttori: Sandro Ghenzi, Joseph Janni; Produttore esecutivo: Earl St. John; Interpreti: Laurence Harvey (Romeo), Susan Shentall (Juliet), Flora Robson (Nurse), Bill Travers (Benvolio), Mervyn Johns (Friar Laurence), Enzo Fiermonte (Tybalt), Giovanni Rota (Prince), Ubaldo Zollo (Mercutio), Sebastian Cabot (Capulet), Lydia Sherwood (Lady Capulet), Norman Wooland (Paris), Giulio Garbinetto (Montague), Nietta Zocchi (Lady Montague), Dagmar Josipovich (Rosaline).

² Il film fu premiato con il Leone d'Oro a Venezia.

Cukor del 1936, il primo lungometraggio sonoro basato sul dramma di Shakespeare, il corteo del Principe Escalus è dichiaratamente ispirato a *La cavalcata dei magi* di Benozzo Gozzoli. Lo stesso film di Zeffirelli, attraverso la sofisticata fotografia di Pasqualino De Santis, tiene evidentemente in considerazione la lezione dei grandi maestri del Rinascimento, pur non facendo ricorso a citazioni dirette di opere specifiche. Persino la rutilante rivisitazione di Luhrmann, a dispetto del *look* quasi futuristico, fa volentieri ricorso, nella sua logica postmoderna, a citazioni di quadri e sculture, principalmente opere di muralisti messicani contemporanei, in linea con l'ambientazione 'pseudo-fanta-latina' del film.

Quello che distingue il film di Renato Castellani da tutte queste opere, come si vedrà, è l'uso affatto peculiare, quasi sistematico e rigorosamente filologico, con il quale il regista inserisce le fonti pittoriche nel tessuto iconico del suo film. Secondo Castellani, l'atmosfera rinascimentale che vuole ricreare non può prescindere dall'esempio degli artisti che in quell'era hanno operato: niente per lui è in grado di restituire il clima di quel determinato periodo storico meglio dei colori e degli accordi cromatici tipici di certi pittori dai quali si lascia ispirare e guidare. Prima di procedere all'analisi delle citazioni è tuttavia necessario riassumere brevemente la genesi del film e considerare il contesto nel quale essa è avvenuta.

Verso la fine degli anni Quaranta, infatti, il film shakespeariano, dopo anni di oscuramento dovuti principalmente a ripetuti insuccessi commerciali, cominciò gradualmente a riemergere e tornò ad interessare i produttori cinematografici che, solo pochi anni prima, vedevano le opere del Bardo come una sorta di tabù. Un grosso contributo, paradossalmente, fu dato dalla televisione: dopo la conclusione della Seconda Guerra Mondiale, infatti, la televisione cominciò rapidamente a diffondersi e le opere di Shakespeare si rivelarono ben presto, per il piccolo schermo, un'inesauribile miniera di trame per possibili sceneggiati. Le produzioni della BBC, iniziate addirittura alla fine della decade precedente, divennero sempre più numerose a partire dal secondo dopoguerra³. Negli Stati Uniti fu invece la NBC ad interessarsi alla trasposizione televisiva di alcune opere di Shakespeare.

Il rinnovato interesse, apparentemente anche da parte del pubblico, per i drammi di Shakespeare, non mancò naturalmente di allettare anche i produttori cinematografici. Gli stessi notevoli risultati artistici di registi come Laurence Olivier e Orson Welles, avevano le loro radici in una non trascurabile palestra radiofonica e televisiva. Come in una reazione a catena, gli alti esiti artistici da un lato e i confortanti riscontri commerciali dall'altro, spinsero così grandi attori shakespeariani e divi dello *star system* hollywoodiano a misurarsi con i testi shakespeariani sul grande schermo. Grandi interpreti come John Gielgud, prima di allora radicalmente sdegnosi nei confronti del cinema, cominciarono a rivedere le proprie posizioni, mentre divi del cinema come Marlon Brando, si sentirono pronti a correre un rischio al quale si erano sottratti soltanto alcuni anni prima.

Giulietta e Romeo di Renato Castellani nacque proprio in questo clima di riscoperta delle potenzialità cinematografiche delle opere di William Shakespeare. Se si considera la

³ Fra le produzioni BBC di quegli anni è presente anche un *Romeo and Juliet* diretto da Michael Barry nel 1947. I principali interpreti erano John Bailey (Romeo), Rosalie Crutchley (Juliet), Agnes Lauchlan (Nurse) e Michael Goodliffe (Tybalt).

genesi del film, tuttavia, si dovrà ricordare che il regista italiano, noto principalmente per alcune pellicole dell'ultimo periodo neorealista, non fu inizialmente attratto dal dramma shakespeariano; era invece alla ricerca di una storia che gli permettesse di trasferire al mezzo cinematografico le sue notevoli competenze nel campo dell'arte e della pittura. Il tema dell'amore contrastato, del resto, era già nelle sue corde; il suo ultimo film, *Due soldi di speranza*, narrava infatti la difficile realizzazione di un amore nato fra due giovani, Antonio e Carmela, nella miseria del dopoguerra.

Già prima di girare quel film, Castellani era stato vicino ad avviare un progetto di trasposizione di un dramma shakespeariano, *Othello*, anche se si era proposto di ignorare la versione del drammaturgo inglese e di valersi esclusivamente della fonte italiana, la novella di Giraldi Cinzio. Dal punto di vista figurativo, Castellani avrebbe voluto ispirarsi a certi dipinti del Veronese e di Tiziano. Tuttavia, quando ebbe notizia di un progetto di Orson Welles sullo stesso soggetto, Castellani decise di rinunciare al suo proposito.

Dopo il grande successo di critica e pubblico ottenuto con *Due soldi di speranza*, che chiuse la cosiddetta "trilogia della povera gente"⁴, *Giulietta e Romeo* segnò l'inizio di una fase del tutto nuova nella poetica del cineasta italiano. A conferma dell'interesse per i film shakespeariani che in quegli anni sembrava in crescita, il produttore Sandro Ghenzi, rimasto deluso per la mancata realizzazione di *Otello*, propone a Castellani, impegnato sul set del suo ultimo film, di provare a portare sullo schermo la celebre storia d'amore.

La riluttanza iniziale di Castellani fu dovuta, con ogni probabilità, alla mancanza di sintonia del regista rispetto alla pratica di adattamento dei film shakespeariani allora in voga: da una parte gli adattamenti autoriali, personali, di Orson Welles e Laurence Olivier, legati a doppio filo al gusto estetico e allo stile visuale dei due registi; dall'altro i film dettati dagli *studios* hollywoodiani, privi di profondità poetica e ricchi di ingenuità e inaccuratezze filologiche, benché girati con indubbia abilità professionale.

Ancora una volta, pertanto, l'intenzione di Castellani è quella di non valersi del testo shakespeariano. Attratto invece dalle tre fonti italiane principali, Masuccio Salernitano, Matteo Bandello e Luigi Da Porto, il regista mostra per quest'ultima una speciale predilezione. Al tempo stesso, Castellani scorge nella proposta un'occasione ideale per far rivivere sullo schermo il Rinascimento italiano. Sposta così l'ambientazione temporale dal Trecento (epoca di ambientazione della novella) al Quattrocento (epoca di stesura della novella). Come osserva Sergio Trasatti nel suo approfondito studio sul regista, lo spostamento culturale consente inoltre al regista di esplorare il Quattrocento anche da una prospettiva socio-culturale.

L'ambientazione nella prima metà del Quattrocento, poi, gli sembra stimolante perché si tratta di un'epoca in cui la società passa da una costituzione feudale alle avvisaglie del Rinascimento. È il momento in cui l'uomo comincia a prendere coscienza della sua individualità, e questo a Castellani, da sempre, interessa molto. [...] Ma della propria individualità i primi a prendere coscienza sono i giovani, non i vecchi. Sono i giovani che per primi hanno superato lo stadio delle torri armate l'una contro l'altra (Capuleti

⁴ La trilogia è completata da *Sotto il sole di Roma* (1948) e da *È primavera...* (1950).

contro Montecchi) e sono già parte del mondo nuovo in cui l'individuo – come sarà chiaro nel Rinascimento – è principio e fine dell'universo⁵.

La storia di Romeo e Giulietta diventerà infatti l'emblema di un'epoca nuova nella quale l'amore può e deve librarsi al di sopra di tutto, incluse le convenzioni sociali e le inimicizie inveterate. La Giulietta di Da Porto, in particolare, sembra prendere coscienza della propria identità ed essere capace, ancor più di quella già piuttosto intraprendente di Shakespeare, di una certa iniziativa. Nella *Historia novellamente ritrovata...*⁶, infatti, Giulietta è la protagonista indiscussa della storia, colei che innesca il meccanismo del dramma attraverso i suoi comportamenti decisi e coraggiosi e la certezza del proprio amore.

La prima stesura della sceneggiatura, realizzata in collaborazione con Bernard Zimmer senza le parole di Shakespeare, conserva ancora alcuni tratti neorealistici con connotazioni sociali ben precise. Giulietta è orfana di padre e deve badare a cinque fratellini; Romeo appartiene a una famiglia di più nobile lignaggio: il loro amore nasce quasi casualmente ma pare totalmente privo sia di predestinazione che di poesia. Così Stelio Martini, autore dello studio più approfondito sul film, commenta la prima versione:

Il racconto di Castellani aveva [...] una sua coerenza e una sua originalità, che lo distaccavano sotto molti aspetti dalla storia tradizionale e lo avvicinavano viceversa, a parte la novità del finale tragico, alle sue manifeste predilezioni⁷.

Quando il britannico Joseph Janni, amico di vecchia data di Castellani oltre che produttore cinematografico di successo, viene a sapere del progetto del regista, si offre di curarne la produzione ponendo tuttavia, quale condizione irrinunciabile, l'uso del testo shakespeariano, in quanto, da inglese, egli non può concepire l'idea di una storia così legata al nome di Shakespeare senza l'uso delle sue parole. Castellani è così costretto a riscrivere la sceneggiatura con i dialoghi di Shakespeare pur mantenendo anche nella nuova e definitiva stesura tratti inconfondibili della novella di Da Porto, primo fra tutti il ruolo privilegiato di Juliet che rimane la vera protagonista del film.

Venuta a mancare l'opportunità di rivisitare la vicenda dei due amanti veronesi in chiave neorealista, Castellani non rinuncia, tuttavia, ai due capisaldi della sua poetica: una profonda ricerca estetica e il ricorso ad attori non professionisti⁸.

⁵ S. Trasatti, *Renato Castellani*, La Nuova Italia, Firenze 1984, pp. 65-66.

⁶ Il titolo completo dell'opera di Luigi Da Porto è *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala*, Bondoni, Venezia 1531.

⁷ S. Martini, *Giulietta e Romeo di Renato Castellani*, Cappelli, Bologna 1956, p. 46.

⁸ Proprio a questo proposito è nata una sorta di equivoco: spesso, soprattutto all'estero, si fa riferimento al film di Castellani come al "*Romeo and Juliet* neorealista". In realtà, sebbene il regista sia stato in effetti un rappresentante del tardo neorealismo e nonostante alcuni attori professionisti inseriti nel cast di *Giulietta e Romeo*, dal punto di vista estetico, drammatico e narrativo, il film pare piuttosto lontano dai canoni del neorealismo.

Per quanto riguarda il suo rapporto con l'arte, Castellani è deciso a ottenere inquadrature che rechino forti richiami pittorici, tanto che il film finisce per diventare quasi un saggio sull'arte figurativa italiana del Quattrocento. Gli artisti cui Castellani rinvia per la composizione delle inquadrature sono numerosissimi e, tranne rare eccezioni, sono tutti attivi nel XV secolo. Robert Krasker, quotato direttore della fotografia⁹ ingaggiato dalla produzione, già artefice dei sontuosi scenari dell'*Enrico V* di Laurence Olivier, sposò in pieno l'idea di Castellani di studiare ogni inquadratura tenendo presente il lavoro dei grandi maestri della pittura rinascimentale: la sofisticata concezione di colore del Carpaccio, l'emozionante gioco di luci e ombre di van Eyck, la cura per i dettagli decorativi di Filippo Lippi e di Paolo Uccello, l'attrazione per la forma femminile del Pisanello e di Domenico Veneziano, la maniacale precisione nella riproduzione di vestiti e gioielli del Ghirlandaio e di Botticelli, il lirismo descrittivo di Lorenzo Monaco. Castellani vorrebbe persino una pellicola particolare che possa riprodurre "una certa dominante dorata caratteristica della pittura veneta"¹⁰, ma la Technicolor® non riuscirà a procurargliela. Al di là di certi estremismi, comunque, la volontà di Castellani è chiara: reinventare i colori del suo film in base allo studio approfondito dei suoi modelli pittorici:

Castigata per così dire la fantasia entro l'orizzonte di un certo gusto pittorico fondamentale, Castellani l'ha lasciata libera entro questi limiti di scegliere e di inventare i colori che meglio servivano a dar vita alla sua storia: colori che, senza diventare fine a se stessi, collaborassero, come ogni altro mezzo specifico del cinema, all'espressione, armonizzandosi d'altronde gli uni con gli altri secondo i rapporti continuamente mutevoli dettati dall'azione ai personaggi.¹¹

Ma, passando all'analisi concreta del metodo 'citazionistico' di Castellani, si può vedere come esso si esprima principalmente su quattro aspetti: i personaggi, i costumi, le inquadrature e le sequenze.

Per la scelta degli interpreti, Castellani è costretto a scendere a compromessi, dal momento che la produzione non è propensa ad accettare attori non professionisti¹² e, anzi, vorrebbe ingaggiare solo attori con un buon *training* shakespeariano¹³. Il regista, tuttavia, ottiene carta bianca per il ruolo di Juliet, l'unico che gli sta veramente a cuore

⁹ Nello stesso periodo Krasker sta lavorando ad un altro capolavoro di estetica fotografica qual è *Senso* di Luchino Visconti, dal quale venne chiamato in sostituzione di G.R. Aldo (Aldo Graziati), morto in un incidente stradale durante le riprese.

¹⁰ S. Trasatti, *Renato Castellani*, p. 70.

¹¹ S. Martini, *Giulietta e Romeo di Renato Castellani*, p. 105.

¹² Castellani riuscirà comunque ad infilare nel *cast*, in ruoli secondari, alcuni attori non professionisti: lo scrittore Elio Vittorini, sotto lo pseudonimo di Giovanni Rota, interpreta il Principe Bartolomeo della Scala, il gondoliere veneziano Giulio Garbinetti ricopre il ruolo di Montague, mentre a un macchinista della *troupe*, Thomas Nicholls, viene affidata la parte di Friar John.

¹³ Nel *cast*, oltre a John Gielgud che compare brevemente recitando il prologo, vi sono volti noti del teatro britannico come Flora Robson, scritturata per la parte della Nurse, e Laurence Harvey, scelto per il ruolo di Romeo che, nonostante la giovane età, vanta già una considerevole esperienza presso l'Old Vic e il teatro di Stratford.

(l'anteposizione nel titolo del film del nome di Giulietta a quello di Romeo ne è chiara dimostrazione) e per il quale ha in mente un tipo fisico ben preciso che vuole trovare al di là di qualsiasi considerazione di abilità interpretativa:

Un'adolescente di quattordici anni, magra e gracile, con le scapole leggermente sporgenti ... Io l'immagino col collo lungo, il profilo dolce, la fronte lievemente bombée e scoperta. Ma la dolcezza di Giulietta è una dolcezza inesorabile, ostinata ...¹⁴

L'attrice deve incarnare una nobile fanciulla rinascimentale che possa calarsi in modo naturale negli scenari così meticolosamente approntati per il film. Castellani finirà per scovare la sua Giulietta in un ristorante del West End dove la diciassettenne Susan Shentall lavora come cameriera. Benché non corrisponda pienamente nel fisico al tipo desiderato dal regista (non è proprio adolescente né per nulla gracile), i suoi atteggiamenti e le sue espressioni convincono Castellani a dare alla Shentall la parte di protagonista. Il regista vede infatti nello sguardo, nella figura e nella postura naturale dell'attrice quell'atmosfera da lui stesso definita "leonardesca" e che gli è ispirata da opere come, appunto, *L'annunciazione* dipinta da Leonardo Da Vinci (1452-1519) (Fig. 3) intorno al 1475 e conservata nella Galleria degli Uffizi a Firenze¹⁵. Il capolavoro leonardesco è citato apertamente nell'inquadratura in cui Lady Capulet entra nella stanza della figlia e si rivolge a Juliet distogliendola dalla lettura alla quale è intenta (Fig. 1). La posizione del corpo leggermente chino sul leggio, della mano destra che sfiora il libro e persino le pieghe del vestito replicano quelle della Madonna di Leonardo, per non parlare del punto di vista della scena che, in questo caso, accomuna perfettamente chi osserva il quadro e chi guarda il film. La camera di Juliet, del resto, è essa stessa un esempio di citazione pittorica: la cura dei dettagli dell'arredamento e dell'oggettistica e le sfumature verdi del colore portano spontaneamente a riferirla al lavoro di certi artisti fiamminghi, su tutti Jan van Eyck (1395-1441), maestri nel descrivere calde intimità familiari; le scelte prospettiche delle inquadrature dell'interno della stanza di Juliet, inoltre, riprendono quelle di Paolo Uccello (1397-1475), in particolare quelle di una tavola del suo *Miracolo dell'Ostia profanata* (1465-1469) (Fig. 2), predella custodita a Urbino nella Galleria Nazionale delle Marche, e non a caso spesso accostato dai critici proprio alla pittura fiamminga.

¹⁴ Renato Castellani citato in S. Martini, *Giulietta e Romeo di Renato Castellani*, p. 139.

¹⁵ Un'altra versione, quasi identica, è invece custodita al Louvre di Parigi.



Fig. 1

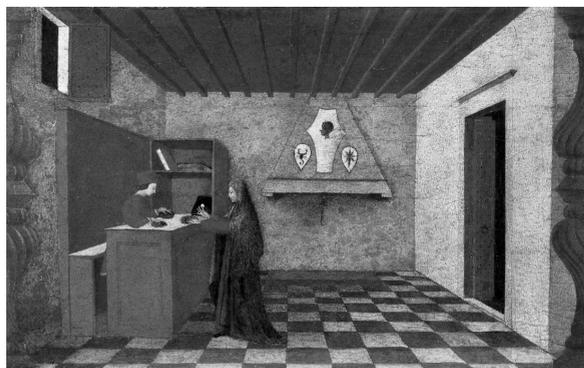


Fig. 2

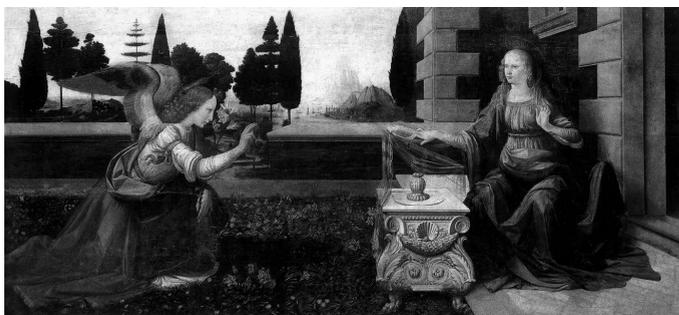


Fig. 3

Un altro personaggio con ogni probabilità suggerito a Castellani dalla pittura è quello di Capulet: Sebastian Cabot (Fig. 4), attore britannico cui è affidato il ruolo del padre della protagonista, vanta infatti una straordinaria somiglianza con l'Enrico VIII ritratto da Hans Holbein il giovane (1497-1543) del quale condivide l'imponente stazza fisica e i tratti del volto. Holbein, in effetti, dal 1526 dipinse diversi ritratti del re, delle sue mogli

sino gli abiti delle comparse e delle figure di contorno sono curati nei minimi particolari, come si vedrà nella scena del ballo che verrà descritta più avanti.

I costumi sono anche il veicolo privilegiato per la concezione di citazione pittorica che guida la pellicola, poiché molti di essi sono ispirati, ripresi o ricavati da opere celebri e meno celebri di maestri del Rinascimento. Per quanto riguarda i costumi maschili, nella scena del ballo a casa Capuleti e in altre occasioni formali (la convocazione dal Principe, i funerali) essi paiono ispirati alle figure virili dei dipinti di Vittore Carpaccio. I costumi dei giovani nobiluomini come Mercutio e Tybalt (Fig. 6), invece, sono direttamente ripresi dalle anonime *Tavole di San Bernardino* (Fig. 7), realizzate intorno agli anni Settanta del Quattrocento e da alcuni critici attribuite al Perugino (1450-1523). Queste splendide tavole, conservate nella Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia, mostrano giovani eleganti vestiti con calzamaglie aderenti nere e corti giubbetti di vari colori dal caratteristico petto arcuato, perfettamente identici a quelli indossati dai giovani membri delle due famiglie rivali. I popolani che affollano la piazza del mercato nella scena della zuffa iniziale sono invece ispirati a certe figure di contadini presenti nelle predelle del Beato Angelico (1395-1455); si vedano, in particolare, le umili ma dignitose vesti dei lavoranti del porto in *Miracolo del grano* e *San Nicola salva una nave nella tempesta*. La predella, in origine parte del "politico dei Domenicani" (1447) commissionato all'artista dalla famiglia Guidalotti per la propria cappella nella Chiesa di San Domenico a Perugia, è ora conservata presso la Pinacoteca Vaticana, mentre la maggior parte degli elementi della pala d'altare è custodita nella Galleria Nazionale dell'Umbria, a Perugia.



Fig. 6



Fig. 7

Persino alcuni dettagli del vestiario, come i copricapi, sono ripresi fedelmente da opere del Quattrocento: due esempi per tutti sono il cappello che il Principe indossa dopo la tragica morte di Tybalt, della stessa foggia di quello di Federico da Montefeltro nel celeberrimo ritratto di profilo (1465-66) di Piero Della Francesca, e la voluminosa tiara indossata da Rosaline al ballo, identica per forma e motivo a quella della Principessa nell'affresco del Pisanello (1395-1455) *San Giorgio e la Principessa di Trebisonda* (1436-1438) che pregia la Chiesa di Sant'Anastasia a Verona.

Anche per quanto riguarda i costumi, personaggio privilegiato è Juliet cui vengono rivolte maggiori cure e attenzioni. In linea generale, Castellani vuole che Juliet sia idealmente legata a Romeo attraverso il colore degli abiti: nella scena del matrimonio, infatti, i due innamorati indossano abiti di un'identica tonalità di giallo e azzurro. Questi due colori sono, per tradizione iconografica, correlati alla Madonna e l'abito di Juliet, non a caso, richiama i vestiti mariani di molte opere dell'epoca, delle quali un esempio può essere *La presentazione della Vergine al tempio* (1486-1490) di Domenico Ghirlandaio (1449-1494) che si trova in Santa Maria Novella a Firenze. Un altro vestito preso in prestito da un soggetto mariano è quello che Juliet indossa nella fremente attesa del ritorno della Balia, per il quale la costumista Leonor Fini prese spunto dall'abito stretto sul busto e svasato nella parte inferiore della *Madonna del Parto* (1467) di Piero della Francesca, affresco presente nella Cappella del Cimitero di Monterchi presso Arezzo. Ma la riproduzione più fedele di un abito presente in un dipinto è certamente la camicia da notte che Juliet indossa nella scena del balcone (Fig. 8), mutuata in ogni minimo dettaglio dalla veste della dea della bellezza in *Venere e Marte* (1483), capolavoro di Sandro Botticelli (1445-1510) custodito alla National Gallery di Londra (Fig. 9).



Fig. 8



Fig. 9

Non poteva sfuggire alla sensibilità visiva del regista l'uso della prospettiva nelle opere quattrocentesche. Tali scelte prospettiche vengono infatti spesso riprese attraverso un particolare posizionamento della macchina da presa o tramite la dettagliata composizione delle inquadrature. L'esempio succitato della camera di Juliet che evoca l'uso della prospettiva di Paolo Uccello e l'accurata ricostruzione d'interni di gusto fiammingo è solo uno dei tanti. Esemplari, in questo senso, alcune inquadrature dello studio di Capulet. Si veda, ad esempio, la scena del colloquio tra il padre di Juliet e Paris dove si rivela il gusto per la descrizione minuziosamente realistica degli interni e la studiata disposizione di personaggi e oggetti all'interno dell'inquadratura. Il modello immediato è ancora una volta Van Eyck¹⁷: i due attori si trovano alle due estremità del quadro e la luce proveniente dalle finestre ad arco al centro dell'inquadratura permette un'illuminazione non selettiva, che attira lo sguardo dello spettatore sia sulle figure umane che sui ricchi dettagli dell'ambiente. Il resto lo fanno la profondità di campo e la lunghezza focale degli obiettivi scelti dal regista, che consentono una nitida messa a fuoco di ciascun elemento, animato o inanimato, presente nel quadro, sia esso più vicino o più lontano rispetto alla macchina da presa.

Talvolta la citazione pittorica nel film di Castellani si esprime in maniera diretta: in una sequenza ambientata nella cella di Friar Laurence fa la sua comparsa, alle spalle del frate, una riproduzione di una delle numerose Annunciazioni del Beato Angelico. Alla luce di un confronto pare essere quella conservata nel Convento di San Marco a Firenze e datata 1450. La presenza dell'opera, anche in questo caso, non è fine a se stessa ma può servire, in funzione drammatica, a definire le caratteristiche di bonomia e serafica saggezza proprie del personaggio interpretato da Mervyn Johns.

In altri casi, infine, la citazione funge da ispirazione per la costruzione di intere sequenze: un buon esempio del modo di procedere di Castellani, per quanto riguarda l'attenzione agli accostamenti cromatici e l'uso del colore in funzione drammatica e narrativa è costituito certamente dalla scena del ballo in casa Capuleti che merita di essere descritta in quanto è anche la più sapientemente orchestrata dell'intera pellicola.

La macchina da presa indugia brevemente sui vari partecipanti alla festa per poi fluttuare rapidamente, come un alato testimone, in un'altra zona della sala. Evitando un numero eccessivo di stacchi, il regista ordisce qui una complessa trama di piani-sequenza piuttosto lunghi che fanno apprezzare allo spettatore l'eloquenza compositiva delle inquadrature. Dai due poli cromatici, il verde dei padroni di casa e il rosso degli invitati, si staccano solamente l'abito bianco di Juliet, quello nero di Romeo e le vesti dorate dei fanciulli cantori. La scelta dei colori potrebbe apparire casuale, ma se si presta attenzione alle parole del cerimoniere si scopre che il canto intonato dai fanciulli è una gagliarda di Giovanni Battista Besardo sulle parole di un sonetto di Matteo Maria Boiardo¹⁸, *Io vidi*

¹⁷ Un'opera di Van Eyck paragonabile a questa inquadratura per l'uso della luce e la composizione del quadro potrebbe essere la *Madonna del cancelliere Rolin* (1435 ca.), Parigi, Louvre.

¹⁸ La scelta di un sonetto del Boiardo (1440-1494) pare tutt'altro che casuale: Castellani non ignora l'importanza dei motivi amorosi e l'influenza dell'andamento stilistico petrarchesco nel dramma di Shakespeare (su questo tema si veda L. Camaiora, *Shakespeare's Use of the Petrarchan Code and Idiom in Romeo and Juliet*, ISU – Università Cattolica, Milano 2000); tuttavia, per salvaguardare la rigorosa coerenza temporale del suo film, li propone attraverso un emulo quattrocentesco del Petrarca.

su quel viso primavera. Sebbene nel film il coro si limiti a ripetere solamente il verso del titolo, andando a leggere l'intero sonetto si nota un particolare che riesce difficile liquidare come una coincidenza, considerando la cura maniacale di Castellani nell'utilizzo delle sue fonti, siano esse pittoriche, architettoniche, letterarie o musicali. I versi 10 e 11 del sonetto, infatti, comprendono i cinque colori principali della sequenza e potrebbero avere ispirato il regista per la scelta dei cromatismi: "de erbetta adorna e de ogni gentil fiore, / vermiglia tutta, d'or, candida e nera"¹⁹.

La scena del ballo, inoltre, si distingue per l'alto numero di citazioni pittoriche da maestri del Quattrocento: i costumi delle dame, ad esempio, sono ispirati alle opere di Piero della Francesca (1412-1492) e, in particolare, alla *Adorazione della Santa Croce e incontro di Salomone e la regina di Saba*, compreso nel ciclo di affreschi denominato *Leggenda della Vera Croce* (1452-1466), conservato nella Basilica di San Francesco ad Arezzo. I fanciulli del coro (Fig. 11) riprendono posture ed espressioni di quelli raffigurati in una *Cantoria* (1431-1438) (Fig. 12) di Luca della Robbia (1400-1482), altorilievo marmoreo conservato al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze. Gli abiti e i gioielli maschili, come già accennato, riprendono le figure di Vittore Carpaccio (1460 ca.-1525 ca.) presenti ne *L'Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il Re di Bretagna* (1495-1500) (Fig. 10), l'opera forse più notevole fra quelle appartenenti alle *Storie di Sant'Orsola*, custodite nella Galleria dell'Accademia a Venezia. Il ciclo di Sant'Orsola è probabilmente la fonte pittorica più utilizzata da Castellani. Commissionato all'artista dalla Scuola della santa omonima e tratto dalla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze, il ciclo comprende anche altre opere palesemente riprese in altre sequenze della pellicola: in particolare, il *Sogno di Sant'Orsola* (1495-1500) per alcuni dettagli d'interni della camera di Juliet e, soprattutto, *Il Martirio dei Pellegrini e il Funerale della Santa* (1493) (Fig. 14) per il 'primo' funerale della giovane Capuleti (Fig. 13). Il corteo funebre per la morte apparente di Juliet, infatti, rievoca in maniera fedele quello dipinto dal Carpaccio: il catafalco a baldacchino sul quale vengono trasportate le spoglie della Santa e le vesti e i copricapo dei sacerdoti ritornano in maniera quasi identica nella mesta sequenza del film di Castellani.

¹⁹ Il sonetto è contenuto nel primo libro del canzoniere *Amorum Libri Tres* ed è contrassegnato dal numero 48: "Io non scio se io son più quel ch'io soleva, / ché'l mio veder non è già quel che soleva: / veduto ho zigli e rose e le viole / tra neve e giazi a la stagion più rea. / Qual' erbe mai da Pindo ebbe Medea? / Qual' di Gargano la figlia del Sole? / Qual' pietre ebbe ciascuna e qual' parole / che dimostrasse quel ch'io mo' vedea? / Io vidi in quel bel viso Primavera, / de erbetta adorna e de ogni gentil fiore, / vermiglia tutta, d'or, candida e nera / Ne l'ultima partita stava Amore / e in man tenea di fiamme una lumera / che l'altri ardea ne gli ochi, e me nel core".



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Vi è poi la prolungata sequenza del tragitto degli invitati verso casa Capuleti in occasione del ballo, con le dame con le vesti dai lunghi strascichi e i suonatori, che imita le scene raffigurate nella *Scena di danza* sul cosiddetto *Cassone Adimari*, attribuito a Scheggia, al

secolo Giovanni di Ser Giovanni (1406-1486), fratello minore del Masaccio, e conservata nella Galleria dell'Accademia a Firenze. Si tratta, con tutta probabilità, non del fronte di un cassone, ma di una tavola da spalliera che, secondo la tradizione, avrebbe raffigurato i festeggiamenti per le nozze tra Boccaccio Adimari e Lisa Ricasoli, avvenute il 22 giugno 1420, anche se in realtà, in base a studi recenti, il legame con quell'evento appare oggi improponibile. Quello che importa, tuttavia, è che Castellani, intelligentemente, prenda spunto da un'opera che offre uno spaccato di vita fiorentina del Quattrocento, con i suoi usi e costumi e un prezioso catalogo di abiti e acconciature, maschili e femminili, allora in voga, per creare a sua volta una credibile ricostruzione d'ambiente del periodo che desidera rievocare.



Fig. 13

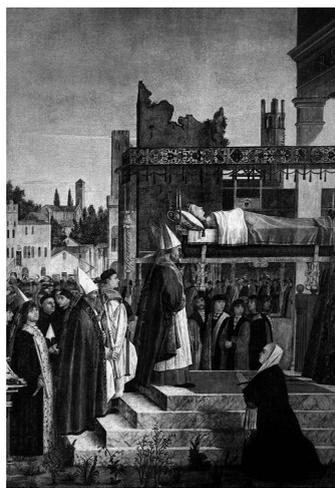


Fig. 14

Giulietta e Romeo di Renato Castellani fu accolto trionfalmente alla Mostra del Cinema di Venezia del 1954 aggiudicandosi il Leone d'Oro a scapito persino di un capolavoro come *Senso* di Luchino Visconti. Presso la critica anglosassone, che pochi anni dopo avrebbe osannato il *Romeo and Juliet* di Zeffirelli, il film non godette mai né gode tuttora di grande considerazione, forse perché il regista si è macchiato del crimine imperdonabile di non tributare a Shakespeare la dovuta deferenza. Apprestandosi a criticare un film shakespeariano, del resto, non si può ignorare il modo in cui il testo originario viene manipolato e riutilizzato e, da questo punto di vista, la pellicola di Castellani non è esente da peccati: dai tagli eccessivi alle omissioni di monologhi chiave, fino alla quasi cancellazione di un personaggio, decisivo in Shakespeare, come Mercurio²⁰. Ma se si guarda alla resa cinematografica e alla valenza estetica della messa in scena e, pertanto, si valuta il film come opera d'arte in sé, la pellicola di Castellani resta uno dei migliori esempi di film shakespeariano. Anche agli occhi dello spettatore moderno, il film mostra una rara ricercatezza formale

²⁰ La scelta di trascurare il personaggio di Mercurio deriva probabilmente dall'idea iniziale di Castellani che, come detto, intendeva portare sullo schermo la novella di Da Porto, nella quale, effettivamente, Marcuccio è un personaggio assolutamente di secondo piano.

e una forte compattezza stilistica, e non solo per quanto riguarda gli aspetti trattati in questa sede: la stessa rigorosa pertinenza temporale e stilistica viene infatti applicata, ad esempio, anche alla scelta delle *locations* interne ed esterne e alla musica, elaborata filologicamente da Roman Vlad. Tutto questo rende l'opera di Renato Castellani di gran lunga superiore alla media dei film tratti dai drammi del Bardo e, per questo motivo, essa meriterebbe davvero di essere riscoperta e rivalutata.