

GIOVANNI CARPANZANO
ROMEO E GIULIETTA
IDEE PER UNA REGIA

LA TARTARUGA FINTA

AliceBook 

Copertina

Stefano Pullano

Progetto Grafico

Mattia Dragone

Prima Stampa 2011

Seconda Stampa 2012

Terza Stampa 2013

INTRODUZIONE

Studiare il teatro di Shakespeare non vuol dire ricostruire una forma scenica ma interrogare il funzionamento di una forma di vita. Il contributo della critica teatrale agli studi su Shakespeare ha abbandonato da tempo l'inseguimento di categorie equivalenti alle nostre nozioni di scena e di spettacolo. *L'emotional acting* e la drammaturgia che lo innescava, l'eredità dell'ambiente della locanda e la tecnica recitativa del clown erano fattori già lontani dal teatro industria e istituzione dell'Ottocento, a maggior ragione sono lontani anche dalle rivoluzioni novecentesche, legate ad altre tecnologie, ad altre tensioni dell'identità artistica e a un'altra realtà del "tempo libero". Questo distacco è maggiormente visibile oggi, nell'era del digitale.

Questa tesi vuole dare le coordinate per una regia "contemporanea" di *Romeo e Giulietta*, dal momento che oggi i registi si avvicinano ai testi drammatici spesso senza una corretta analisi del testo stesso. L'idea di realizzare quella che definisco "la tragedia del dualismo" su una scacchiera è proprio legata ad un'analisi approfondita non solo dell'opera ma del contesto in cui il fenomeno Shakespeare si è manifestato. Addentrandomi nell'età elisabettiana ho capito che quelle intuizioni che mi hanno spinto a queste scelte registiche trovano fondamento filosofico ed estetico proprio nel Cinquecento shakespeariano. Quelle stesse intuizioni si sposano con un altro assunto della mia vita lavorativa nel teatro – che poi è anche un principio delle avanguardie storiche – e cioè che qualsiasi scelta innovativa, o presunta tale, si deve fondare proprio sulla tradizione che tenta di superare, migliorare o, in certi casi, negare. Proprio nella tradizione del teatro shakespeariano e dell'età elisabettiana, così come in tutto il contesto storico che ne è il sostrato, si fondano la maggior parte delle convinzioni e delle intuizioni che mi hanno spinto alle scelte che saranno specificate e analizzate nel quarto capitolo.

Questa tesi vuole dare, quindi, tutte le indicazioni per una corretta lettura della messa in scena che ne è l'oggetto. La tesi, divisa in quattro capitoli, analizza nel primo il contesto storico, sociale e culturale dell'età elisabettiana concentrandosi sul teatro. Elisabetta I era dell'idea di dover forzare la propria immagine pubblica e, grande sostenitrice delle arti, era soprattutto convinta che il teatro potesse essere il mezzo

idoneo a realizzare questo fine: attraverso il palcoscenico la sovrana mandava dei messaggi al popolo. Questa convinzione era insita nella cultura del tempo, nell'esplosione culturale del rinascimento inglese (impropriamente elisabettiano); appare chiaro e indiscutibile, infatti, che il teatro sia il momento più alto di questo periodo della storia culturale inglese che ha espresso il meglio di sé in una forma d'arte che non giungeva dall'Italia. Ciò per due ragioni: 1) non era di derivazione italiana, e 2) era la più facile via da seguire, quella che richiede meno tecnica, meno sofisticazione, la più congeniale dunque, a un popolo che voglia entrare a pieno titolo nel campo della civiltà culturale europea senza averne, tuttavia, l'esperienza. Lo splendido sviluppo del teatro in epoca elisabettiana sarebbe dunque la risposta autoctona dell'Inghilterra al Rinascimento europeo. La disamina del primo capitolo continua con l'analisi dello spettacolo elisabettiano e della vita teatrale e drammaturgica che portano la "livrea" di Elisabetta I.

Nel secondo capitolo invece si analizza più da vicino la figura del "bardo", la sua vita e i suoi studi; il rapporto tra Shakespeare e il suo tempo; le fonti che lo hanno ispirato e le concezioni filosofiche ed estetiche di cui tutta la sua opera è intrisa: magia, *kabbalah*, filosofia occulta, misticismo ed esoterismo; per dirla in una sola parola: il neoplatonismo rinascimentale di John Dee e Edmund Spenser (due grandi pensatori dell'età elisabettiana). Il teatro in cui operò Shakespeare si fondava su una precisa connessione genetica tra produzione letteraria e azioni rappresentative. Si analizzerà, quindi, l'apporto di Shakespeare alla mitografia moderna che consiste in testi molteplici e mobili, ricavati da materiali storiografici, drammatici e narrativi preesistenti che sono stati convertiti in altre scritture: il dramma. Si vedrà come la drammaturgia di Shakespeare e del suo tempo esiga e crei nuovi ambienti e nuovi assetti relazionali, tra comunità che producono simboli e azioni e comunità che li osservano come una realtà arricchita, eloquente e insostituibile nel rappresentare il mondo, nell'enunciare verità, nello sperimentare comportamenti.

Il terzo capitolo entra più tecnicamente nell'opera oggetto della tesi "Romeo e Giulietta. Idee per una regia". Anzi *The Tragical History of Romeus and Juliet*¹ La scelta di questo titolo per il terzo capitolo non

1 Poemetto in versi di Arthur Brooke fonte letteraria da cui W. Shakespeare trasse la sua tragedia.

è affatto casuale. Ho voluto rimarcare non solo che Shakespeare era totalmente inserito nel suo tempo e ne era profondamente influenzato (con la scelta e la rielaborazione delle fonti), ma anche sottolineare la profonda tragicità dell'opera, non immediatamente in risalto. Questa è la tragedia dell'amore e della morte, la tragedia degli opposti che si attraggono, leit motiv della mia idea di regia e delle soluzioni sceniche e scenografiche che questo principio ha prodotto e ispirato.

Il capitolo conclusivo intende sviluppare la regia dell'opera analizzando le scelte metodologiche adottate e affrontando, punto per punto, tutte le motivazioni storiche e filosofiche ma anche poetiche ed estetiche che mi hanno spinto alla scelta della scacchiera mobile come scenografia per quest'opera (interamente composta di elevatori mobili, in numero di sessantaquattro come la scacchiera da gioco). L'analisi è sul concetto di drammaturgia che è quell'elemento di progettazione che lega evento performativo e produzione di senso: dato visivo, scenico, e racconto. È un elemento interno alla produzione complessiva dello spettacolo, costruzione del linguaggio dello spettacolo e non sovrapposizione di un linguaggio altro, la letteratura, a quello specifico del teatro. Vengono quindi analizzati tutti i codici che concorrono alla scrittura scenica dello spettacolo: spazio, oggetti, luci, costumi, attori e testo. L'idea che sottende la mia regia è la costruzione nella decostruzione. Un principio di costruzione che gioca al limite tra l'azione scenica della narrazione e il suo linguaggio, operando una disarticolazione drammaturgica del testo, tramite quel processo di decostruzione che investe complessivamente l'operazione teatrale. Il "dramma", quindi, risulta essere un ibrido con un'interessante contaminazione tra piano dell'evento e piano del racconto. Ho operato quindi con una drammaturgia "in perdita"² (la decostruzione del testo teatrale classico) e con una drammaturgia scenica che si afferma attraverso altri codici scenici tanto da non poter essere distinta da essi (costumi, luce, spazio, scenografia, voce, corpo).

L'analisi sarà relativa anche all'uso della proiezione dei colori negli screens di fondo e del loro significato simbolico in relazione alla scena in cui vengono proiettati; quasi una sorta di "cromoterapia" nel senso che il colore è qui utilizzato per suscitare nello spettatore delle emozioni vive e immediate (cioè non mediate dal cervello, dalla

2 Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica*, Bulzoni Editore, Roma 2004, pag. 170.

razionalità) e avviare e sostenere, insieme alla recitazione, la catarsi. La catarsi è il fine ultimo del teatro così come momento individuale e insostituibile - nello spettatore - di un antico rito collettivo. Con l'ausilio delle tavole, l'analisi si concluderà con la spiegazione della regia scena per scena per rendere più chiaro possibile lo sviluppo e il realizzarsi (virtuale) della messa in scena.

CAPITOLO IV

ROMEO E GIULIETTA: IDEE DI UNA REGIA

4.1. Le Motivazioni poetiche ed estetiche

L'analisi sin qui svolta ha aperto nuovi orizzonti ed ha chiarito diversi dubbi sull'universo Shakespeare, senz'altro ha permesso di gettare le basi per una migliore comprensione della mia regia che è oggetto specifico di questo capitolo.

L'idea si fonda su riflessioni che hanno radici nel substrato culturale e storico in cui si colloca *Romeo e Giulietta*; sopra tutto la concezione dello spazio nel teatro elisabettiano, concezione chiara a Shakespeare perché ne è stato l'ideatore: lo spazio privo di una scenografia rappresentativa. Dal punto di vista della struttura drammatica, le opere di Shakespeare, sono costruite per lampi e illuminazioni che si accendono ora su questo e ora su quel momento dell'azione, la quale si sviluppa così per paralleli e per contrasti al di fuori di ogni consequenzialità cronologica. Le unità di tempo e di luogo sono negate anche quando l'azione si svolge sostanzialmente in uno stesso ambito locale e temporale. Ciò non significa che nella cultura elisabettiana non ci fossero tentazioni classiciste, ma la scena nei teatri pubblici, del tutto spoglia di indicazioni propositive, sembrava pensata per questa drammaturgia che "trascorre liberamente attraverso il tempo del mondo"⁹⁶. I lampi e le illuminazioni non si possono rappresentare in termini di materialità scenografica, per cui la scena del teatro elisabettiano non aveva carattere puramente rappresentativo, nel senso che essa non raffigurava né direttamente né per mezzo di scenografie dipinte un particolare ambiente. Il luogo di svolgimento dell'azione poteva essere indicato per mezzo di qualche

96 Molinari, C., *Storia del Teatro*, Laterza, Milano 2003.

accessorio o da elementi dipinti su una tenda che copriva l'ingresso del *rear - stage* (scena interna), ma mai effettivamente ricostruito, nemmeno in termini riassuntivi o sintetici. Era lo spettatore a dover fare un lavoro di immaginazione o dedurre dall'azione e dalle parole del testo l'ambiente in cui la scena aveva luogo. Questo era il caso più frequente, perché è probabile che gli accessori stessi fossero impiegati solo quando servivano allo svolgimento dell'azione e non direttamente a scopo indicativo. Questo aspetto tipico del teatro elisabettiano è stato mantenuto e sviluppato nella mia idea di collocare *Romeo e Giulietta* su una scacchiera:

- mantenuto perché l'astrazione della scacchiera, mobile per mezzo di elevatori, consente di sfruttare lo spazio sia in senso orizzontale sia in senso verticale per creare delle immagini che possano sorpassare l'assoluta mancanza delle unità aristoteliche (per esempio elevando le caselle che formano la diagonale per simulare il viaggio di Romeo a Mantova);
- sviluppato perché affrontare una materia poetica così pienamente strutturata e universalmente conosciuta consente un approccio libero nel processo di creazione del dramma. Si tratta di intervenire su un testo che esiste cioè sul suo meccanismo facendo funzionare al meglio qualcosa di già dato. Se il racconto è un sapere condiviso, diventa un territorio da attraversare teatralmente.

Altro aspetto mantenuto è il lato magico e simbolico sotteso a tutte le opere di Shakespeare⁹⁷ e, non di meno, in *Romeo e Giulietta*: tutta l'opera è intrisa di magia e simbolismo ed è evidente la conoscenza e l'interesse per le arti magiche, per l'alchimia e per l'occulto. In questa opera Shakespeare raggiunge supreme altezze cantando l'amore e

97 Sul carattere magico e simbolico dell'età elisabettiana e di Shakespeare abbiamo ampiamente trattato e si veda il II capitolo, pp. 26 - 58.

dimostrando di conoscere il codice cavalleresco, così come di essere dotto in scienza astrale e in etica. L'interesse di Shakespeare per l'occulto, popolato di fantasmi, streghe, fate e magia, è interpretato nel senso di una derivazione non tanto dalla tradizione popolare, quanto piuttosto da profonde radici di affinità con la filosofia occulta di tipo dotto e con le implicazioni di tipo religioso.

Mago⁹⁸ è lo speciale che fornirà il veleno a Giulietta e aiuterà il fato nella sua beffa. Frate Lorenzo sembrerebbe essere una citazione neoplatonica molto forte poiché rappresenterebbe il doppio teatrale del frate francescano Francesco Giorgi molto influente nel pensiero del rinascimento elisabettiano che, come ricordiamo (II capitolo), all'amalgama di platonismo, ermetismo, cabalismo, cosmologia astrale ed etica, impresse un orientamento fortemente cristiano presentando un'elaborata dottrina cristologica ispirata al misticismo cristiano e francescano, spingendo l'uso della *kabbalah* cristiana ad un orientamento evangelico.

Quanto ai simboli e al simbolismo, tutta l'opera ne è intrisa ed ha influenzato enormemente le scelte registiche, oltre alla scacchiera, i costumi, i colori e le luci sono attentamente selezionati per dare un significato al messaggio sotteso in tutta la tragedia: il dualismo.

Inoltre si è mantenuta e rispettata la concezione shakespeariana del teatro, che è una delle tante eredità lasciateci dal *bardo*: la centralità dell'attore. È l'attore cioè, con il gesto e la parola, che deve dare realtà alla collocazione della scena, dalla quale lo spettatore non deve sempre essere

98 Il mago in senso rinascimentale è una figura elevata, dotata di poteri di intervento sul mondo, un uomo intellettualmente superiore consapevole che "nel tentativo di scalare le vette c'è il rischio di cadere negli abissi", perciò usa la *kabbalah* (nessuna operazione di magia ha valore senza la cabala) in quanto collegata agli angeli ed a forze benefiche e salutari, attraverso le invocazioni, o evocazioni, degli angeli al confine tra contemplazione religiosa e magia, egli è protetto dall'influsso dei demoni malefici. Yates, F. A., *Cabbala e Occultismo nell'età elisabettiana*, Einaudi, Treviso 2002.

necessariamente attratto, ma solo quando ciò è utile allo svolgimento del dramma e gli accessori saranno utilizzati unicamente come estensione al supporto dell'agire degli attori. La mimica degli attori deve avere una particolare densità, non perché affettata o aggressiva, ma perché deve rappresentare, unitamente alla reazione psicologica del personaggio, l'ambiente in cui l'azione si svolge.

Assieme a questi elementi mutuati dalla tradizione e alle origini proprie del testo che fondano la mia messa in scena, l'idea di regia qui esposta trova il suo nutrimento nelle avanguardie e post avanguardie del '900: nel teatro simbolista di Craig, di Appia e nell' *environmental theatre* degli anni '60.

Nel teatro simbolista, il regista cominciò ad essere considerato la figura centrale del teatro, l'unico capace di dar corpo ad un'espressione artistica autonoma, il creatore dello spettacolo. Ovviamente mi accostò al simbolismo non tanto per l'idea dell'attore - marionetta (al fine di eliminare l'elemento empirico del peso corporeo) ma per l'idea che il teatro è un'armonia di movimenti, di gesti, di colori, di parole e di suoni orientati verso un simbolo o una serie di simboli, che dovranno emozionare, cioè evocare nello spettatore immagini ed emozioni forti. Un altro aspetto che ci lega al teatro di Craig e di Appia è senz'altro il rapporto che c'è tra parola teatrale e drammaturgia. Il concetto della non predominanza del testo sul resto dello spettacolo è un assunto che sta alla base non solo di questa regia ma in generale del mio lavoro.

L'*environmental theatre* degli anni '60 costituisce la base della concezione dello spazio e del rapporto e del peso che ha all'interno della scrittura scenica, cioè della costruzione dello spettacolo. Concezioni che fondano l'idea della scacchiera.

Per tornare al concetto della non predominanza del testo e al rapporto tra parola teatrale e drammaturgia, non v'è dubbio che esso rappresenti la base della teoria del '900 del "costruire

nella decostruzione⁹⁹. Teoria nella quale si è sviluppata gran parte dell'estetica teatrale del presente lavoro. Si deve, prima di spiegare oltre, ridefinire il concetto di drammaturgia¹⁰⁰ che non vuol dire letteratura drammatica (anche se spesso è utilizzato come sinonimo) ma progetto e pensiero che precedono, e determinano, l'atto rappresentativo. La drammaturgia è quell'elemento di progettazione che lega evento performativo e produzione di senso: dato visivo, dato scenico e racconto. È un elemento interno alla produzione complessiva dello spettacolo, costruzione del linguaggio dello spettacolo e non sovrapposizione di un linguaggio altro, la letteratura, a quello specifico del teatro. Non c'è, all'interno del suo significato, un senso di opposizione tra pagina e scena, azione e racconto, c'è, casomai, un'organizzazione complessiva del lavoro teatrale in cui l'elemento letterario rappresenta la componente essenziale di sintesi, perché in esso si concentra la dimensione autoriale dell'operazione. È indiscutibile che nella tradizione occidentale, il testo drammatico rappresenti il vero momento progettuale dell'operazione, la scrittura dello spettacolo nelle sue intenzioni drammaturgiche e costruttive, non è semplicemente un "pezzo" di letteratura prestatato casualmente al teatro. Si deve ricordare che le avanguardie del '900 eliminano completamente il testo, dichiarando che, se la comunicazione teatrale proposta dalla scrittura scenica si realizza per vie visive, anche la drammaturgia dovrà avere una dominante visiva: si potrà ottenere drammaturgia (anzi dovrebbe ottenersi) anche in assenza di parola.

Nel presente lavoro il testo è idea che si forma. Va a coincidere con il momento progettuale all'origine del fatto spettacolare e ne rappresenta

99 Una interessante campionatura del rapporto tra elemento testuale ed elemento drammaturgico all'interno delle avanguardie è raccolta in *Contours of the Theatrical Avantgarde. Performance and Textuality*, a cura di Harding, J., M., The University of Michigan Press, Lansing 2000.

100 Il termine viene dal greco *dramatos ergon*, ossia lavoro, costruzione dell'azione, che sottende la dinamica performativa dell'evento scenico.

il principio di coesione. L'azione, la scena e la voce (la scrittura scenica) sono i materiali di cui ci serviamo per fare teatro. Tali materiali non possono essere agiti o addirittura improvvisati, nell'estemporaneità del momento, ma devono essere ricondotti in un principio di costruzione aprioristico, dentro una drammaturgia appunto. Un progetto di teatro a partire dalla scrittura attiva in scena dota la stessa di una propria, rigorosa, formale struttura di costruzione. Distinguendo la drammaturgia dalla parola, definiamo il concetto di testo.

La centralità dei linguaggi della scena non necessariamente postula la cancellazione della parola e del verbale dall'orizzonte del teatro, ma intende distinguerli decisamente dal testo, inteso come partitura, principio di coesione e progetto di teatro. Il testo, ovvero la drammaturgia, di uno spettacolo è rappresentato dall'organizzazione delle diverse scritte della scena in un progetto artistico di scrittura comune, al cui interno la parola assume il ruolo di interfaccia dialettica degli elementi visuali. Questo perché ritengo che sia la natura stessa della regia a pensare il rapporto col testo letterario in termini di riscrittura (che è quello che ho fatto in *Romeo e Giulietta*), sebbene l'intenzione sia di affermare l'assoluta fedeltà all'originale. La trascrizione registica, anche se rispetta fedelmente il testo originale, prevede un ampio margine di libertà per quanto attiene l'ambientazione, la caratterizzazione complessiva e l'identità specifica dei personaggi. Il significato è che il testo vede la sua dimensione drammaturgica profondamente modificata (pur trattandosi di una progettualità costruttiva). Il teatro di regia, di cui sono fautore, mi ha abituato a una simile soluzione tanto da considerarla una norma che il pubblico, anche il più restio, è pronto ad accettare senza grandi traumi.

Il teatro della scrittura scenica, che ho usato in quest'idea di *Romeo e Giulietta*, sviluppa e porta a conseguenze estreme l'opera di disarticolazione drammaturgica del testo, attraverso quel processo di

decostruzione che investe complessivamente l'operazione teatrale e il suo linguaggio. Il materiale letterario vede ridotta la propria vocazione drammaturgica attraverso il processo di riscrittura ed è sottoposto, proprio sul piano letterario, ad un intervento dirompente. Sul piano della forma letteraria il testo viene tagliato, sezionato, rimontato, incastonato di incisi: pur rimanendo sé stesso, è totalmente diverso. Ciò si fonda sulla mia convinzione che il teatro non è illustrazione di quanto è scritto, ma *azione* con autonoma sfera di significato, che assorbe in sé le parole del testo facendole convergere in un testo nuovo: il testo scenico dotato di una propria drammaturgia.

L'approccio che ho avuto con il testo, quindi, non è di tipo rappresentativo. Si tratta di invaderne le motivazioni, (di natura etica ed umana, simbolica ed estetica), di riscrivere un testo attraverso un'esperienza di scrittura parallela, individuale e soggettiva: questo il compito, non sempre facile del regista e con questi, degli attori. Molto importante nell'agire e nell'essere agito, è il sottotesto che impone di esplorare tutte le direzioni: quelle che sono sempre presenti sotto le parole e che sarà il corpo dell'attore a dover rappresentare. Parola e corpo sono la base del mio operare. Il corpo dell'attore dunque va ad assumere tutti i significati teatrali da contrapporre o da integrare alla parola. Il corpo è macchina espressiva, attraverso una gestualità altamente codificata, simbolica, astratta; è spazio rappresentativo, costruisce i diversi luoghi dell'azione attraverso la sua architettura; è luogo musicale, (tramite l'uso di materiale pre-verbale), che integra l'andamento discorsivo della parola e dei suoni che è in grado di produrre, (quasi come uno strumento a percussione). L'azione scenica è portatrice della propria drammaturgia, perché gesto e corpo definiscono una partitura semantica che agisce *col* testo e non *dentro* il testo.

La drammaturgia quale è intesa in questo lavoro può essere presente nella scrittura scenica in forma diversa: non come derivazione

e decostruzione di un originale letterario, ma come creazione autonoma attraverso due termini dialettici lo *script* e la *performance*¹⁰¹.

Lo *script* è il materiale di programmazione dell'evento spettacolare, il progetto iniziale dello spettacolo. È un materiale pre-testuale, che pur avendo a che fare con la scrittura di scena, da essa si distingue. È un testo non appartenente all'ambito letterario. È una drammaturgia di immagine dove il tessuto dell'azione è tutto contenuto in potenza (poiché è il condensato di un impianto drammaturgico che diventa operativo solo quando la scena è agita direttamente da quell'attore, in quello spazio, con quell'azione e in quel tempo). È una drammaturgia che contiene un immaginario visivo utile non solo per costruire il quadro visivo, ma per disegnare il ritmo narrativo dell'azione ed il senso complessivo dello spettacolo. Operando in questo modo si costruisce lo spettacolo non come equivalente del testo e si crea un ampio campo di tensioni pur di spezzare la superficie del dramma, legando scena e parola in un rapporto conflittuale dialettico attraverso un doppio processo: decostruire la struttura drammaturgica classica e ricostruirla dando un nuovo significato al testo, polarizzando l'azione attorno ad un'immagine, spostando il fulcro drammatico dal racconto all'immagine.

La *performance* è l'evento della rappresentazione, lo spettacolo in sé. Esso costituisce drammaturgia per l'elemento *live*, il recitare dal vivo: l'impossibilità di ripetere e la necessità di ovviare all'errore, alla casualità e agli accadimenti porta con sé l'elemento creatore. Eseguire lo spettacolo aggiunge gli elementi mancanti alla scrittura scenica del progetto di teatro strutturato nello *script*.

101 La drammaturgia è un'entità dinamica e fluttuante, il risultato di un processo di slittamento dal verbale allo scenico, dall'attorico al visivo. È una risultante dialettica, il risultato di un processo più che la stesura tavolino di un progetto di teatro. Sull'argomento si veda: Bianchi, Ruggero, *Lo script: dal (pre)testo al (post)testo*, in "Quarta Parete" n.6, nov. 1981(sezione *Nuovo Teatro U.S.A. script e/o performance*).

L'idea che sottende la mia regia è la costruzione nella decostruzione. Un principio di costruzione che gioca al limite tra l'azione scenica della narrazione e il suo linguaggio, operando una disarticolazione drammaturgica del testo, tramite quel processo di decostruzione che investe complessivamente l'operazione teatrale. Il dramma, quindi, risulta essere un ibrido con un'interessante contaminazione tra piano dell'evento e piano del racconto. Ho operato quindi con una drammaturgia *in perdita*¹⁰² (la decostruzione del testo teatrale classico) e con una drammaturgia *scenica* che si afferma attraverso altri codici scenici tanto da non poter essere distinta da essi (costumi, luce, spazio, scenografia, voce, corpo).

4.2. La scacchiera come drammaturgia dello spazio

L'idea della scacchiera nasce da una serie di riflessioni che piano piano hanno preso corpo nella mia mente rivedendo gli studi critici sul teatro del '900 e soprattutto dopo la prima lettura critica operata sul testo di *Romeo e Giulietta*. C'è da aggiungere che affrontare una materia poetica così pienamente strutturata ed universalmente conosciuta, consente un approccio libero del processo di drammatizzazione. Si tratta di intervenire su un testo che esiste già e sul quale non bisogna inventarsi nulla di nuovo, occorre pensare ad un meccanismo per far funzionare al meglio qualcosa di già dato. Il racconto di *Romeo e Giulietta* è un sapere condiviso, che può essere dato a priori, ma è anche un pre-testo, un territorio da attraversare poeticamente e teatralmente, un attraversamento che riguarda la struttura dell'opera, il meccanismo del

102 Mango, L., *La scrittura scenica*, Bulzoni Editore, Roma 2003, pag. 170.

suo funzionamento.

Leggendo il testo, ai semplici lettori può sfuggire un aspetto dell'opera che non può passare inosservato al regista che approcci questa tragedia alla luce della critica dell'opera, del contesto storico e della filosofia che la sottende: il dualismo, il due che ricorre in tutto il testo.

Nel prologo Shakespeare fa dire al coro: "Nella bella Verona, dove noi collochiam la nostra scena, due famiglie di pari nobiltà; ferocemente l'una all'altra oppone da vecchia ruggine nuova contesa, onde sangue civile va macchiando mani civili. Dai fatali lombi di questi due nemici ha preso vita una coppia di amanti da maligna fortuna contrastati la cui sorte pietosa e turbinosa porrà, con la lor morte, una pietra sull'odio dei parenti. Del loro amore la pietosa storia, al cui terribil corso porrà fine la loro morte, e dei lor genitori l'ostinata rabbiosa inimicizia cui porrà fine la morte dei figli [omissis]"¹⁰³.

Romeo e Giulietta è la tragedia del dualismo, piena com'è di ossimori e di opposizioni: due famiglie nemiche; amore e morte; odio e amore; luce e tenebra; vecchi e giovani (tradizione e innovazione). È la tragedia del *due*, come due sono le fazioni che la scacchiera vede opposte: pedine bianche e pedine nere, Capuleti e Montecchi.

Il bianco e il nero è la scelta cromatica per il pavimento e per i costumi, rappresentano molti dei dualismi citati e, insieme al rosso, stilisticamente, la tragedia (i costumi sono una chiara citazione per i colori e per le forme geometriche stampate sugli abiti de *Il Gabinetto del Dottor Caligari*¹⁰⁴).

Fatta questa premessa, altra importante funzione della

103 Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta*, Mondadori, Milano 2011.

104 *Das Cabinet des Dr. Caligari* è un film muto del 1920 diretto da Robert Wiene. L'opera realizzata è considerata il simbolo del cinema espressionista tedesco. Gioca moltissimo con il tema del doppio e della difficile distinzione tra allucinazione e realtà, aiutato da una scenografia allucinante caratterizzata da forme zigzaganti.

scacchiera è che, rompendo l'idea "classica" della scenografia figurativa, rappresentativa e naturalista, diventa drammaturgia cioè trasforma lo spazio in elemento drammaturgico (in linea con le teorie e le innovazioni del teatro del '900¹⁰⁵). L'uso dello spazio cui ci obbliga la scacchiera fa parte (in modo costitutivo) della drammaturgia complessiva dell'opera teatrale e in alcune scene è il movimento delle caselle ad obbligare alcuni movimenti coreografici e non altri e indirizza le scelte di regia. Lo spazio della rappresentazione (la scenografia) così concepito assume sia un rilievo scenico fondante – poiché rappresenta la componente visiva dello spettacolo – sia un rilievo drammaturgico che contribuisce a determinare quella drammaturgia dello spettacolo, che è cosa diversa dalla drammaturgia del testo scritto.

Questa impostazione scenografica assume corpo se si ha chiara la concezione dello spazio del teatro. Lo spazio in teatro è un insieme complesso non riducibile alla sola somma di scenografia e di architettura teatrale. Per me non esiste lo spazio "convenzione" (tipico della scena teatrale all'italiana) che è quello che, offrendo il campo di quanto e di come sia possibile visualizzare sulla scena, pone un limite all'orizzonte immaginario degli autori e dei registi. Lo spazio scenico è qualcosa di più e di diverso dalla scenografia che, se di quella nozione è parte integrante, da sola non lo risolve. Lo spazio assolve una funzione drammaturgica, perché concorre a definire limiti ed ambiti alla recitazione e configura l'aspetto concreto, la fisionomia, il "dove" vediamo disposti la narrazione ed il racconto. Questa innovazione del '900 è legata ad una certa libertà espressiva della messa in scena e potremmo dire che rappresenta il "fare" teatro nel mondo contemporaneo, a differenza degli antichi (da Eschilo allo stesso Shakespeare) che avevano ben presente l'edificio, il tipo di

105 Sull'argomento si veda approfonditamente De Marinis, M., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 1999 e anche Gay, A., *Space in Performance. Making meaning in the theatre*, The University of Michigan Press, Lansing 2000.

scenografie e il rapporto con il pubblico del loro tempo, caratteristiche che entravano, in modo quasi primario, a condizionare la messa in scena dei loro drammi.

Questo disegno dello spazio creato con la scacchiera consente di superare il limite della scena all'italiana per creare una visione multipla dando vita ad un palcoscenico in grado di modificarsi: dalla scena frontale in un'arena e, infine, in un palcoscenico centrale. A questo si aggiunge l'"occupazione" del volume, quindi dello spazio in senso verticale che va ad unirsi alla bidimensionalità classica (linea orizzontale: il profilo, e profondità: la frontalità) e alle diagonali. Questa "occupazione" del volume della scatola ottica si ottiene con gli elevatori (sessantaquattro: in numero uguale alle caselle) che consentono lo spostamento delle caselle della scacchiera nel senso dell'altezza. Inoltre, la divisione dello spazio operata dalle medesime caselle, consente di sezionare in modo efficace ed analitico il palcoscenico, che, anziché essere affrontato come un tutt'uno, risulta suddiviso in *zone distinte* (sessantaquattro quadrati di 1,50 mq ciascuna), in *fasce* che lo sezionano verticalmente in tanti pezzi comunicanti tra loro. L'unità organica della scena risulta, dunque, scomposta in sezioni dal significato autonomo, in zone di spazio che trasformano il palcoscenico in una struttura misurabile e quantificabile. Ogni spazio risultante, o porzione di esso, funziona come uno spazio teatrale a se stante e l'azione che si svolge non può trasferirsi altrove. L'immagine complessiva dello spettacolo deriva dal montaggio dei diversi momenti drammatici che si sovrappongono e interferiscono sul piano percettivo (oltre che su quello narrativo). La partita a scacchi, che si svolge con tutti gli attori in scena che rappresentano i Capuleti e i Montecchi e la loro inimicizia, e le singole scene della tragedia, agite tra il piano zero della scacchiera e i volumi creati con l'elevazione delle caselle, convivono in una logica combinatoria di immagini e azioni diverse. La scomposizione per fasce del quadro scenico, infatti, con le

azioni che si dispongono da destra verso sinistra, dall'alto verso il basso e dal fondo in avanti indicano, a livello di metafora visiva, l'atto dello scrivere.

La scacchiera, quindi, crea un impianto scenografico che non fornisce a priori codificazioni rigide dello spazio ma, piuttosto, una macchina scenica metamorfica, in grado di modificare il suo assetto a seconda delle esigenze della messa in scena. La scena è pensata come gli assi cartesiani, ma con struttura a tre dimensioni, i cui vettori vengono evidenziati, (ed in questo modo scritti), dal movimento degli attori e degli elementi scenici attraverso una temporalizzazione coreografica che definisce tra attori e spazio un rapporto matematico, una scrittura per astrazioni geometriche che evidenzia il luogo e, al tempo stesso, rende l'elemento narrativo (in passato spiegato dalla scenografia figurativa). Grazie alla griglia coreografica di azioni ritmiche che attraversano la scacchiera, tutta l'azione viene posta in una sorta di sospensione metafisica, di astrazione, poiché la scatola ottica è intesa come un campo d'energia caratterizzata dal movimento e dallo spostamento degli attori e delle caselle che compongono la scacchiera, perimetro chiuso, al cui interno hanno valore leggi estranee a quelle della realtà quotidiana. La sua configurazione a cubo interviene a marcare la cornice stessa della costruzione drammaturgica. Il ritmo dell'azione corrisponde a qualcosa che potremmo definire il ritmo formale dello spazio. In questo modo, tutti questi valori (spazio geometrico, spazio storico, luogo simbolico) – che intervengono attivamente a qualificare la drammaturgia dello spettacolo e la sua scrittura – fanno sì che l'idea di spazio non sia parte di una scrittura anonima ed impersonale (la “convenzione” di cui sopra) ma intervenga direttamente nella costruzione dello spettacolo come parte integrante e fondamentale dell'intenzione artistica e soggettiva della mia regia.

In quanto elemento linguistico ed espressivo, la scacchiera

rappresenta la scrittura costitutiva dello spettacolo, non più ancorato ad una concezione illustrativa e romantica della messa in scena, ma ad una diversa concezione dello spazio che trascende il semplice aggiornamento della scenografia che, per quanto agita ancora all'interno di un palcoscenico (luogo separato e distinto rispetto alla platea), diventa scrittura dal momento che lo spazio è affrontato come struttura tridimensionale da interpretare e comporre nelle sue dimensioni reali.¹⁰⁶ Questa idea ben si sposa e si inserisce nel quadro delle riflessioni teoriche delle prime avanguardie del '900. Scrive Appia ne *L'opera d'arte vivente* che il teatro è – prima ma anche oltre ogni riferimento narrativo o metaforico – il corpo di un attore che agisce all'interno di uno spazio tridimensionale solido, vero e non fittiziamente illusionistico. Lo spazio “vivente” è uno spazio musicale, progettato nella solidità dei materiali a partire da “due linee principali: dapprima quella orizzontale, poiché il corpo poggia innanzitutto su un piano per esprimere la sua pesantezza; poi quella verticale, che corrisponde alla posizione del corpo e lo accompagna”¹⁰⁷.

Con questa premessa, l'uso della scacchiera dà luogo ad una serie di contrapposizioni dialettiche fondamentali:

- la *dynamis* del movimento e la solidità statica delle strutture architettoniche che si creano con il movimento verticale degli elevatori,

106 Può essere interessante notare come in ambiti diversi venga posta con la stessa radicalità la questione dello spazio quale struttura che nasce dall'incontro di linee verticali ed orizzontali. In pittura è questa la tesi che è alla base del movimento De Stijl e delle teorie di Mondrian che arriva, addirittura, a rompere il suo sodalizio con Van Doesburg perché questi aveva osato introdurre la diagonale nei suoi quadri. In architettura, invece, è Adolph Loos ad affermare, in polemica con il decorativismo *jugendstil*, l'idea che il modello architettonico ideale nasce dalla giustapposizione degli elementi primari della verticale e dell'orizzontale, dando l'avvio ad una linea minimalista che vedrà il suo culmine nell'ascesi formale di Mies Van der Rohe.

107 Appia, Adolphe, “L'opera d'arte vivente”, in Appia, A., *Attore musica e scena*, a cura di Marotti, F., Feltrinelli, Milano 1975.

- la morbidezza della carne e la rigidità dei materiali scenici,
- il principio attivo dell'umano e la resistenza passiva della scena che si scambiano divenendo l'una, l'altra.

Così, allo spazio (scacchiera) è affidato un ruolo primario ed insostituibile, poiché è l'ambiente che definisce i limiti e la cornice dell'azione. Si viene a creare quindi un'azione ritmica e musicale di un corpo dentro uno spazio che, a sua volta, è dotato di qualità espressive, autonome proprie, anch'esse ritmiche. La combinazione di questi elementi e l'analogia tra spazio e corpo consente allo spazio scenico, diventato scacchiera, di essere "movimento drammatico, non illustrazione del dramma"¹⁰⁸, determina, cioè, la costruzione dell'azione tanto quanto ne è determinato.

Lo spazio non è più un luogo anonimo, ma diventa oggetto di un'installazione; viene composto con dei segni artistici che lo qualificano come opera d'arte. Non ha più la connotazione di un contenitore di un'esposizione (lo spettacolo), ma è totalmente inglobato nell'opera. I segni visivi sono segni aperti cioè delle ipotesi progettuali che si concretizzano ed assumono una forma definita solo a contatto con il luogo dello spettacolo e con gli spettatori. Lo spazio scenico, così concepito, è una scrittura multiforme, varia e variabile in base alle condizioni dell'ambiente e modifica, a sua volta, la struttura e gli altri linguaggi dello spettacolo (testo, luci, costumi, etc.).

La scacchiera ci rimanda alla concezione teatrale degli anni '70 di Schechner¹⁰⁹, il citato *environmental theatre*, dove azione, corpo ma, soprattutto, spazio e ambiente vengono assunti all'interno della scrittura dello spettacolo. Nel nostro caso ci troviamo alla presenza di un "environment creato"¹¹⁰ (cioè un ambiente nuovo, la scacchiera,

108 Cruciani, F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari 1993, p.120.

109 Si veda sull'argomento Groffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969.

110 Ricordiamo che nella teoria di Schechner accanto all' *environment creato* esiste *environment trovato* cioè un ambiente già esistente per cui la scena instaura un dialogo

che modifica uno spazio preesistente, il palcoscenico), che si basa sulla dialettica tra segni squisitamente teatrali ed altri specifici della scacchiera, che si influenzano a vicenda per cui il luogo ha una partitura interna implicita su cui la scrittura scenica (testo e azione) dispone i propri materiali. Il risultato è che la scacchiera perde talora la connotazione originaria per assumere una nuova capacità rappresentativa, senza ridursi alla condizione “classica” di scenografia offrendosi come elemento concreto anche se a volte altro da sé non riconducibile al semplice livello di illusionismo rappresentativo (la scenografia figurativa tanto cara agli “accademici”).

Parlando di scacchiera, è evidente un altro parallelismo con: “lo spazio vuoto” di Peter Brook¹¹¹ per il quale lo spazio costruito è organizzato scenograficamente come insieme di segni che accompagnano la messa in scena di un testo. La riduzione dello spazio da fatto rappresentativo a luogo di contatto e di scambio, è uno spazio vuoto che diventa trasparente, consentendo di vedere l’attore senza i filtri dell’illusione e della rappresentazione. E “vedere l’attore” significa avere la possibilità di distinguere tra le cose come appaiono e quello che possono diventare nella loro trasfigurazione teatrale; di intravedere la possibilità dei mondi di trasformarsi, di diventare altro da sé, di creare quel contatto necessario e ineludibile tra visibile e invisibile. L’analogia è, ovviamente, al “tappeto” come spazio che indichi la separazione e l’eccezionalità dell’azione ma, al tempo stesso, favorisca la prossimità e la familiarità. Brook utilizza per la prima volta in Africa questo elemento linguistico che diventerà costante centrale delle sue regie successive, è spazio nella sua forma elementare, è una superficie che riveste, aderendo

con uno spazio che non può essere modificato e viene accettato per quello che è e per quello a cui obbliga la messa in scena. Mango, L., *La Scrittura Scenica*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

111 Brook, P., *Il punto in movimento 1946 -1987*, Ubulibri, Milano 1987.

al suolo, qualcosa che già c'è, senza modificarne in maniera netta la fisionomia. Il tappeto non crea barriere né separazioni, ma invita e raccoglie attorno a sé chi abbia voglia di guardare, nella sua discrezione sancisce e marca una linea netta di distinzione. Ciò che accade dentro è *una* cosa, ciò che resta fuori *un'altra*.

Questo è il significato che vogliamo dare con la scacchiera allo spazio scenico, attraverso una sua organizzazione che corrisponde a due distinte funzioni:

- stabilire forme e modi del contatto tra spettatore ed attore (condizione originaria e necessaria del teatro);
- concorrere alla scrittura drammaturgica dello spettacolo.

La scacchiera, da una parte, finalizza l'attività dell'attore aiutandolo all'edificazione di uno spazio reale e sottolineando le qualità materiali della sua presenza scenica; dall'altra ha anche un'implicazione drammaturgica perché assume il significato della costruzione dello spazio scenico e dell'azione a trecentosessanta gradi, occupando tutto il volume della scatola scenica.

Lo spazio è pensato per riprodurre l'attenzione centrifuga e nello stesso tempo policentrica della costruzione poetica del *Romeo e Giulietta*, secondo una disposizione focale multipla, ma coordinata di molteplici punti spaziali di raccordo. Gli spettatori, come gli attori, sono obbligati a girarsi, spostarsi e muoversi per seguire l'andamento della rappresentazione sulla scacchiera, si tratta di creare un tessuto polifonico che dà un senso drammatico al succedersi dell'azione. Questa logica postazione dello spettatore rappresenta una sorta di traduzione in chiave architettonica del punto di vista del pubblico che viene inglobato nella scrittura complessiva del mio spettacolo.

La scacchiera fornisce un nuovo orizzonte di senso ai materiali della rappresentazione, poiché li pone in una disposizione semantica, in un'attitudine a comunicare; la scacchiera è contenuta dentro lo spazio

e svolge appieno la sua strategia di costruzione. Attraverso questa architettura mobile influenzo le modalità di fruizione dello spettacolo, giocate sulla frontalità e sulla separazione, propria della struttura architettonica dell'edificio teatrale e del palcoscenico rettangolare con i suoi sfoghi, le quinte, i cieli etc.; così come influenzo il motivo simbolico della cornice, del buio e del sipario (motivi simbolici della "scena all'italiana", che ha assunto oramai un carattere metastorico, un modo di intendere il teatro che eccede le ragioni stesse della sua nascita).

Questa scelta rappresenta e caratterizza il teatro nato dalle post-avanguardie, cioè l'abbandono dello spazio "convenzione" come luogo istituzionale del fare teatro. Si può fare teatro ovunque, significando la volontà di infrangere la cornice che iscrive il momento estetico in un preciso e riconoscibile ambito linguistico. È una scelta che corrisponde alla tensione di infrangere la cornice, di negare l'identità di un'opera d'arte tutta chiusa nell'orizzonte di riferimento del suo specifico linguistico. "Tradire i teatri"¹¹², liberarsi del palcoscenico, rappresenta una delle affermazioni forti della rivoluzione degli anni Sessanta, ciò vale anche per quelle importate dalle avanguardie storiche, ma ripensate secondo trame e modalità nuove. Uscire dal teatro - come luogo - è espressione della volontà di negarsi ad un certo sistema di produzione e di fruizione dello spettacolo che lo vuole ridotto allo stato di merce¹¹³. Al contrario, il "fuori dai teatri" è visto come un territorio non codificato da cui far nascere un nuovo rapporto di relazione tra spettacolo e pubblico e, per estensione, tra opera d'arte e vita. Attori e pubblico si trovano, così, a contatto con uno spazio letteralmente scritto da un'installazione scenografica che per creazione e risultati, sul piano formale, ricordano da vicino la produzione di ambienti realizzata dalle arti visive negli anni

112 Mango, L., *La Scrittura Scenica*, Bulzoni Editore, Roma 2003, p. 183.

113 Ferro, T., *Attraversamenti*, Edizioni Eclissi, Squillace 2004.

'70, con le installazioni ambientali.¹¹⁴

4.3. Drammaturgie dell'oggetto

Viene privilegiata la dimensione visiva dello spettacolo, dell'immagine intesa come articolazione dei segni del linguaggio che sono destinati unicamente allo sguardo dello spettatore. Lo spettacolo è dato, anzitutto, come "cosa da vedere", e proprio nella *visibilità* risiede la sua qualità più autentica, sia sul piano della costruzione formale sia sul piano della produzione di senso.

Se lo spazio, delimitato nella scacchiera, è il primo e più significativo elemento che qualifica l'immagine teatrale, non si può che riconoscerne altri che assumono il ruolo di tante e distinte scritture che convergono in quella che è la scrittura scenica complessiva.

Nella regia di *Romeo e Giulietta* qui proposta, non c'è la rappresentazione fedele e dettagliata della realtà in senso figurativo, (cara al teatro classico), dove scenografia e oggetti sono solo elementi decorativi e marginali ma, al contrario, la presenza di forme e strutture, realizzate attraverso la scacchiera, (per es. l'uso di oggetti in scena) assume un rilievo tutt'altro che marginale o puramente decorativo.

Il problema dell'oggetto e del suo ruolo scenico è stato argomento di riflessione fin dalle prime battute del teatro moderno, antecedente all'affermazione della scrittura scenica e della regia come specifici ambiti linguistici. Fin da allora, nei primi anni del passato secolo, l'oggetto ha un ruolo importante, e sul piano della ricostruzione dell'ambiente

114 Va ricordato che azioni di spiazamento del punto di vista dello spettatore e di immissione del pubblico nel meccanismo scenico sono presenti già nel Seicento. Memorabile, da questo punto di vista, l'allestimento del Bernini per *L'inondazione*, in cui era previsto, ad un certo punto, un effetto a "specchio" del pubblico in un suo "doppio" disposto simmetricamente sulla scena a simulare una seconda sala teatrale.

scenico e sul piano della recitazione, ruolo limitato ancora alla sola funzione di accompagnamento, ma che anticipa anche se non realizza pienamente le varie potenzialità di scrittura. Perché se ne possa parlare in questi termini, è necessario che l'intervento da parte degli apparati visivi sulla dinamica dell'azione e sulla recitazione acquisisca una pregnanza maggiore, in modo da agire autonomamente sul complesso del linguaggio scenico. È quanto accade nel corso di tutto il teatro del Novecento¹¹⁵, anche se con strategie diverse.

Ritornando all'uso della scacchiera che si fa oggetto e dell'uso degli oggetti in genere nella mia regia, si ricorda che il loro uso non è mai superfluo, se qualcosa si muove in scena o è portata in scena, è perché deve essere usata.

Prima di continuare, mi corre l'obbligo di introdurre e spiegare il mio *modus operandi* che è rappresentato da una figura retorica specifica: la sineddoche. Mutuata dalla pratica retorica, questa consiste nell'utilizzo di artifici linguistici per produrre e ottenere un dato effetto:

- della parte per il tutto (il balcone per l'intero palazzo dei Capuleti);
- del tutto per la parte (la costruzione figurata della cripta per i letti di morte dei due amanti);
- del genere per la specie e viceversa (con un significato ampio, l'esempio potrebbe essere un lampadario di cristalli enorme per rappresentare l'intera sala della festa dove Romeo vede per la prima volta Giulietta e se ne innamora).

Ciò premesso, diventa chiara l'attenzione prestata all'articolazione dei segni visivi attraverso l'uso degli oggetti, la loro presenza, la loro posizione e conformazione, il loro significato rispetto ai personaggi e

115 Sull'argomento si veda ampiamente Bartolucci, G., *Teatro/corpo. Teatro/immagine*, Marsilio, Padova 1970.

allo spazio proprio e degli altri. Si può giungere ad ipotizzare una nuova lettura dello spettacolo attraverso l'uso e il ruolo che viene affidato al singolo oggetto o all'architettura scenografica costituita dal movimento della scacchiera che si fa "oggetto" (diventa, nelle varie scene, balcone, palazzo, cripta, sala da ballo, piazza, chiesa, etc.), leggendone il potenziale espressivo secondo tre linee guida:

- insediamento dell'oggetto;
- descrizione del suo uso;
- rapporto con l'attore.

Nella relazione che si crea con la figura umana, gli oggetti travalicano la propria matrice scenografica, di arredo, per assumere vita propria così da trasformarsi in veri e propri personaggi. Non si limitano, nell'uso che ne faccio, ad accompagnare l'azione ma - letteralmente - la scrivono, creando una sovrapposizione di elementi animati e di elementi inanimati. In assenza di un testo verbale, sono i gesti e gli oggetti ad acquisire una loro parola. Ovviamente, una parola visiva¹¹⁶.

Gli oggetti, gli arredi scenici e le costruzioni architettoniche della scacchiera vengono trattati come altrettanti segni visivi in grado di comporre il quadro complessivo dell'immagine e tramite essa comporre la struttura drammatica dello spettacolo. Si otterranno così momenti in cui l'attore si limita a manipolare, a "far funzionare" teatralmente l'oggetto, e altri in cui la scena si dispone come un'imponente costruzione architettonica sempre in movimento per l'uso degli elevatori - caselle. È una coreografia meccanica: elevare, avanzare, indietreggiare sono momenti di recitazione e quando gli attori intervengono sono, comunque, al servizio delle esigenze sceniche della macchina, così come la macchina è al servizio degli attori.

116 Alle spalle di un simile atteggiamento vi è la ricchissima esperienza compiuta dall'avanguardia storica da Artaud in poi ma, senz'altro, l'attività della Berliner Ensemble con l'attività di Max Reinhardt e Bertold Brecht. Si veda sull'argomento Mango, L., *La Scrittura Scenica*, Bulzoni Editore, Roma 2003, p. 232.

Ciò che emerge dall'uso che si fa della scenografia come oggetto così come degli oggetti stessi, è la "soggettivazione" della cosa, la sua immissione tra quegli elementi che determinano in modo attivo la costruzione dell'azione, come gli attori. La definizione di questo elemento è influenzata dall'ascendente che hanno avuto su di me le arti visive ed in particolare la memoria storica del *ready made* di Duchamp, gli *assemblage* e il *Merzbau* di Schwitters, gli oggetti totemici e fantastici dei surrealisti o i complessi plastici futuristi, in cui l'oggetto, sotto angolature e procedimenti diversi, si fa elemento di linguaggio autonomo e non filtrato dalle tecniche tradizionali della scultura o della pittura: l'oggetto - attore corrisponde alla trasposizione in ambito teatrale di un simile procedimento linguistico¹¹⁷. L'artista visivo che si occupa dell'oggetto - attore è Kantor che ci consente un riferimento a tutta la tradizione dell'avanguardia del '900 e che ci spinge ad affrontare la materia inerte come segno e non come semplice sfondo di contorno. Il rapporto fra teatro e arti visive rappresenta uno dei tratti salienti delle ricerche del '900 e in particolare della scrittura scenica, e determina, in maniera significativa, l'attenzione alla dimensione visiva dello spettacolo (Kantor e Beck sono pittori; Wilson è architetto; Tiezzi proviene dagli studi di storia dell'arte). Il meccanismo di costruzione dello spettacolo, in altri termini, prevede la presenza di una serie di oggetti il cui compito è di agire in scena al pari degli attori.

La scelta degli oggetti ricade sempre, o quasi, su oggetti di "rango inferiore"; più l'oggetto è povero, più ha la possibilità di rivelare la sua "oggettività", e il suo elevarsi - dal disprezzo che ha nell'arte - la

117 La figura che affronta questo tipo di tematiche con più passione e più ricchezza di sfumature nel teatro contemporaneo, e quindi pietra miliare nella storia e critica del teatro moderno, è probabilmente Kantor: "l'oggetto in teatro è quasi sempre un accessorio. In questo termine c'è qualcosa di offensivo per l'oggetto. Di servile. Uomo e oggetto. Due poli. Quasi ostili. Comunque estranei, l'uno all'altro. [omissis] ci deve essere un legame stretto, quasi biologico tra l'attore l'oggetto. [omissis] ho dato a questo casus il nome di BIO - OGGETTO". Kantor, T., *Lezioni Milanese*, Ubulibri, Milano 1988.

fa diventare un atto di pura poesia: l'estremo realismo degli accessori tempera l'astrazione e la decostruzione che si fa della scena. È nella consistenza della cosa che l'oggetto rivela la sua vita, concede la sua anima alla scena. Per trasformare l'oggetto in un segno di scrittura interviene un altro fattore: lo *straniamento*. Per quanto le "cose" siano riconducibili alla realtà quotidiana, manca il contesto di riferimento, con la scacchiera, infatti, è cancellata la natura figurativa dello spazio rappresentativo della scenografia. Ciò che faccio vedere sono frammenti di mondo, avulsi da qualsiasi tentazione rappresentativa, il cui meccanismo di significato è costituito dalla capacità evocativa dell'oggetto e non dal suo dimensionamento in un contesto realistico che lo renda credibile. È un oggetto, che ha valore per la sua forma, per la sua capacità di condizionare l'azione scenica e per la suggestione metaforica. Attraverso gli elevatori, ad es. trasformiamo le caselle della scacchiera in un congegno, che rende una cosa della realtà quotidiana in un'entità altra. L'azione è il risultato di un processo di scambio, essendo gli elevatori elementi indispensabili nel costruire e nel condizionare i movimenti degli attori e, a sua volta, la funzione dell'attore che si prodiga per dar vita ad una macchina scenica.

Nel mio progetto di regia, ambedue gli elementi hanno un equivalente consistenza oggettuale, entrambi sono segni e negano, di fatto, ogni distinzione tra arredo scenico, scenografia e interprete. In questo quadro, è evidente quanto l'oggetto, e la scenografia che si fa oggetto, assumano un rilievo tutto particolare, e sono trattati come elementi costitutivi della scrittura scenica, sia perché determinano la *dynamis*, (l'andamento strutturale sul piano materiale), sia perché diventano dei tramite essenziali nel determinare il passaggio tra piano letterale e piano metaforico del linguaggio. La scelta di mettere in risalto forme, proporzioni, materiali e colori della scenografia e di ogni oggetto presente sulla scena attira la nostra attenzione verso tutti

i particolari, attori compresi. Quello che ho sviluppato è il rapporto tra forma e funzione: la formalizzazione dell'oggetto non consiste nello stravolgimento della sua funzione o della sua forma abituale, quanto nella manipolazione delle sue componenti strutturali, secondo un procedimento di stilizzazione estetica. Si crea una tensione tra la struttura minimale, (lo spazio vuoto della scacchiera), e la presenza dell'oggetto (il che è più suggestivo quando ad essere oggetto è la stessa scacchiera mossa attraverso gli elevatori): mentre nel primo caso viene fornita la struttura d'insieme della visione, nel secondo la scacchiera e/o l'oggetto si pongono come segni iconici. Si definisce, così, una dialettica tra fattori linguistici diversi, secondo un procedimento proposto su di un piano teorico da Appia. Appia parla, infatti, della possibilità che, attraverso gli effetti di luce, si possa decretare la presenza del mondo in scena, come segno iconico straniato dal contesto rappresentativo che incide su di uno spazio architettonicamente organizzato dall'incrocio astratto di linee verticali e orizzontali¹¹⁸. Oggetti e scacchiera si trasformano in vere e proprie sculture in scena e diventano potenti metafore, assumendo un valore simbolico, che influenzano sia il piano drammaturgico dell'azione che quello scenico.

L'oggetto è "uno scrittore importante", nel mio progetto di regia, che si basa sulla drastica riduzione della presenza degli arredi scenici e che potrebbe dare l'idea di essere meno interessato alla dimensione visiva del linguaggio teatrale. Il mio progetto è, al contrario, molto interessato alla dimensione visiva, ma non vuole abusare in quantità degli oggetti, piuttosto ne usa pochi e, in assenza di riferimenti scenografici, i pochi oggetti acquistano significato correlandosi agli altri linguaggi drammaturgici e al lavoro dell'attore.

La scacchiera assolve funzioni molto diverse pur restando

118 Appia, Adolphe, "L'opera d'arte vivente", in Appia, A., *Attore musica e scena*, a cura di Marotti, F., Feltrinelli, Milano 1975.

sempre uguale a se stessa. Il suo uso ricorda la capacità di “traduzione immaginaria”¹¹⁹ tipica dei bambini, che “vedono” in un manico di scopa un cavallo, una spada o un qualsivoglia altro immaginario che giovi alla loro costruzione fantastica. L’oggetto è un segno, non è una “cosa”: l’indicatore di un mondo possibile, immaginario, che perde la sua connotazione rappresentativa. L’uso che viene fatto è riconducibile, quindi, al gioco. In quel contesto esso è , e insieme non è, una cosa: questa è la natura della realtà teatrale. Se un bambino gioca con un bastone fingendo che sia una spada e gli chiediamo di posarlo, lui lo farà indipendentemente dal fatto che lo chiamiamo bastone o spada. Quell’oggetto di gioco è l’una e l’altra cosa insieme. Così è, o meglio, dovrebbe essere il teatro: un luogo di congiunzione tra visibile ed invisibile, tra materia reale e materia dell’immaginario. L’arte del teatro, e in particolare la capacità dell’attore, consiste nel saper continuamente attraversare il confine tra questi due mondi, rendendoli entrambi percepibili.

In conclusione, gli oggetti giovano alla dinamica del dramma, gioco scenico di volta in volta diverso, che si fonda sulla manipolazione continua degli oggetti che diventano *segni* in continua trasformazione. Si otterrà un linguaggio in cui organico e inorganico, animato ed inanimato convergono in una medesima scrittura, che modifica profondamente il concetto stesso di regia e di linguaggio teatrale. Attore, scena, testo, spazio ed oggetti, risultano tutti *segni* che si utilizzano in maniera indistinta e neutra, sul piano espressivo, al fine di creare spettacolo.

4.4. La drammaturgia della luce

Molti, quindi, i linguaggi drammaturgici che concorrono a

119 Brook, P., *Il punto in movimento* 1946 – 1987, Ubulibri, Milano 1987.

formare la scrittura scenica (la lettura simbolica del testo; l'uso dello spazio come drammaturgia attiva; lo spazio che si fa oggetto; gli oggetti - personaggio) ai quali si affianca un altro elemento linguistico: la luce e cioè la funzione dell'immagine nella scrittura scenica.

La scatola ottica della scena è la caverna platonica, insegna sotto la quale si svolge lo spettacolo. È il buio di uno spazio vuoto, su cui la luce tesse una trama di segni, immagini e ombre che accompagnano gli attori nel gioco dell'illusione. La luce incide sul vuoto: taglia la profondità del buio o, al contrario, nasconde o evidenzia corpi e oggetti. Nel buio la luce scrive frammenti di immagini sulla scena che "è un abisso, una vertigine"¹²⁰. La luce cancella, evidenzia, isola, monta; sottolinea spazi, ne inventa di nuovi; mette in primo piano o cancella l'attore; colora il fondo e la scena. La luce rappresenta la qualità pittorica¹²¹ del linguaggio teatrale, qualità tutta scenica ottenuta attraverso strumenti linguistici prettamente teatrali.

La luce, nella mia regia di *Romeo e Giulietta*, è scrittura scenica per antonomasia, risponde a quel "teatro di regia" sviluppatosi nel '900 da Antoine e da Craig per raggiungere i giorni nostri. La drammaturgia moderna è il regista più l'elettricità, proprio perché l'energia elettrica ha cambiato sul piano tecnico e su quello espressivo ed artistico il teatro. D'altronde già Antoine nel 1903 scriveva: "La luce è la vita del teatro, la grande fata della scenografia, l'anima della messinscena. Intelligentemente manipolata, è in grado da sola di restituire l'atmosfera, il colore di uno scenario, la profondità, la prospettiva"¹²², quindi, tramite la luce (anche se solo sul piano visivo), era implicita una possibilità

120 Manzella, G., *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Pratiche, Parma 1993.

121 L'uso del palcoscenico come quadro da scrivere in tutte le sue dimensioni ricorre frequentemente nel teatro di Robert Wilson. Si veda Quadri, F., *Il teatro di Robert Wilson*, Ed. Teatro dell'Opera di Roma, Roma 1984.

122 André, A., "Causerie sur la mise en scène", cit. in Artioli, U., *Teoria della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, Sansoni, Firenze 1972, p. 108.

di aggiornamento e di innovazione del linguaggio teatrale, ed essa assume un ruolo specifico (oltre a dare credibilità allo spazio): quello di segnalare il dato atmosferico e lo scorrere del tempo. Sempre nel '900, Craig teorizzerà che la luce è uno degli elementi che concorre, in modo decisivo, a comporre la scrittura scenica di uno spettacolo. Non illustrazione decorativa, né segnalazione realistica ma *scrittura*. In quanto elemento simbolico e formale, la luce assume il significato, nel discorso di Craig, essenzialmente di *colore*: colore distaccato dalla pittura ma tradotto in elemento squisitamente teatrale¹²³.

Questa premessa storica ed estetica ci consente di spiegare l'idea artistica e l'uso drammaturgico che assegno alla luce. Sulla scacchiera neutra e stilizzata, l'intervento della luce consente la possibilità di definire in termini cromatici l'immagine e di introdurre nell'organizzazione dello spazio scenico un elemento di dinamicità che è autonomo ed indipendente dalla presenza dell'attore. La luce si muove al di sopra della scena e muovendosi produce musica visiva. Se la scena è il motore dell'azione, tanto da proporsi come vero e proprio testo, la luce, definita fattore dinamico ed espressivo, è un elemento linguistico che caratterizza la messa in scena in maniera inequivocabile.¹²⁴

L'uso delle luci e degli *screens* per il fondale, tramite il ruolo creativo - di pari importanza - rispetto agli altri elementi linguistici, caratterizzano l'idea espressa (ad inizio capitolo) dell'autonomia rispetto al testo letterario. L'uso della luce in questo spettacolo è considerata

123 In termini molto prossimi a quelli di Craig si esprime anche Appia ne *L'opera d'arte vivente*, quando parla di un vero e proprio snodo di pensiero comune, capace di legare in modo quasi indissolubile due teorizzazioni che, altrimenti, presenterebbero vistosi elementi di divergenza. È interessante come Craig, per raggiungere il suo obiettivo, proponga delle innovazioni tecniche, sostenendo la necessità di abolire le luci della ribalta che impediscono, di fatto, la possibilità di illuminare la scena come un quadro unitario. Craig, E. G., *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 223.

124 Questo concetto si basa sulle teorizzazioni sceniche dei futuristi, che gli affidano una funzione determinante nel loro progetto di radicale riformulazione dell'idea stessa di scenografia e, a seguire, di linguaggio teatrale.

*materia pittorica*¹²⁵, è luce colorata che costruisce lo spazio attraverso l'intensità e la saturazione dei toni cromatici, componendo piani di colore puro che vengono giustapposti in un gioco di superfici e di volumi. È un segno che, tramite i tagli e i sagomatori, serve a sottolineare le nervature architettoniche dello spazio scenico, piuttosto che un determinato spazio sulla scacchiera tramite una forma.

Nel *Romeo e Giulietta* che propongo si assiste ad un gioco combinatorio tra superfici, linee, forme geometriche ottenuto con un sistema di proiezioni luminose, che trasformano lo *spazio* della scena in un quadro pittorico in movimento, e trasformano la consistenza materiale del *luogo* in un ambiente virtuale, risultato da vere e proprie architetture di luce (vedi il Kandinskij di *Punto, linea e superficie*). Tutto ciò è di grande effetto e bellezza sul piano visivo e pittorico. La pittoricità, sulla scacchiera e nell'idea di regia proposta, non si limita mai ad essere un fattore decorativo, né viene utilizzato, solo, per accentuare la tonalità emotiva dello spettacolo, ma riguarda direttamente le strutture create nello spazio scenico (*environmental creato*) che assumono una forma, in relazione al modo con cui vengono scritte tramite la luce e strettamente unite alla coreografia meccanica.

Come elemento costitutivo dello spettacolo, il disegno luci ideato, determina l'unitarietà della visione, fornendo alla costruzione della scena un amalgama strutturale, in quanto lega i diversi elementi dello spazio, ma coinvolge la strategia di comunicazione dello spettacolo, dal

125 Può essere interessante notare, a proposito delle concordanze tra ricerca pittorica e ricerca teatrale, il caso del teatro concettuale, proprio per una coincidenza terminologica, cioè quello tra il teatro povero di Grotowski, mai realizzato, neanche da Brook, il Living, Kantor e l'Arte Povera, la tendenza delle arti visive teorizzata da Germano Celant il cui più significativi protagonisti sono Kounellis, Merz, Penone, Zorio. In questo caso, contrariamente dal precedente, è poi curioso notare una sorta di primogenitura teatrale del termine in quanto le sperimentazioni grotowskiane precedono di qualche anno la prima mostra dell'arte povera che è del 1968, non a caso, credo, l'anno di pubblicazione in Italia gli scritti di Grotowski.

momento che lo spettatore è fagocitato in un gioco di seduzione e di fascino. Siamo in presenza di una luce – colore, che definisce uno spazio – colore immateriale, etereo, astratto, al cui interno l'azione si dispone con geometrica precisione.

Una simile scrittura della luce, determina in modo decisivo l'immagine complessiva dello spettacolo e concorre a scandire, in termini musicali, il succedersi delle scene. La luce interviene tanto sulla scacchiera (il nostro spazio scenico), quanto sul tempo dello spettacolo. È portatrice di un particolare ritmo proprio, che incide sul ritmo complessivo dell'azione ed in modo primario sugli attori. Giocando sulla saturazione cromatica, il passaggio da una gamma all'altra, da un timbro all'altro determina, non solo, una modifica del quadro compositivo, ma anche uno spiazzamento percettivo. Il luogo virtuale dello spazio – luce acquista o perde, in questi passaggi, profondità; evidenzia o assorbe i corpi, accentua o smorza il tono emotivo della recitazione. Tutto questo all'interno di un gioco formale, in cui non vi sono rimandi o implicazioni di stampo referenziale.

Nel comporre il piano luci, mi sono ispirato ai grandi maestri del '900, da Matisse a Rotko, che utilizzano il colore come materia prima della creazione. I Maestri Pittori citati erano rigidi nel non porre il colore indipendentemente da un oggetto o da un concetto. Nel *Romeo e Giulietta* il colore assume valore simbolico. Il colore conta per la sua valenza di *immagine pura*, come il mantenere il valore simbolico che ad esso associamo (viola: veleno, morte; rosso: amore, sangue; bianco: purezza; oro: giorno, luce; etc.), e come tale dialoga con gli altri elementi dello spettacolo. Non solo, quindi, con lo spazio, ma anche con l'attore che si trova ad agire immerso in questo "assoluto cromatico", quasi si trovasse a galleggiare all'interno di pure geometrie luminose, (non si deve dimenticare che la luce iscrive la presenza dell'attore, ritagliando

spazi, postazioni, direzione di movimento).¹²⁶ L'azione dell'attore è sotto la guida della griglia luminosa: l'architettura creata dal piano luci rappresenta una vera e propria guida al movimento dell'attore, sia quando esegue la trama letteralmente, muovendosi lungo le direttrici della luce, sia quando il corpo entra ed esce dal raggio di luce in un gioco di inabissamento/affioramento dal buio, ottenendo la frantumazione l'immagine. Si determina uno scambio continuo di ritmi, tra i movimenti dell'attore e la cadenza, disegnata dalla luce, dello spazio geometrico.

Oltre all'uso omogeneo ed uniforme del colore proiettato sugli screens utilizzati per il fondale, la luce è pensata (tramite l'uso di fonti quali i sagomatori, proiettori in grado di produrre raggi, tagli o punti, che incidono sul volume, e quindi sulla dimensione plastica dello spazio) in modo lineare, per lasciare emergere distinte e separate le une dalle altre, le diverse componenti architettoniche create con l'uso della scacchiera. Illuminare è in primo luogo dare forma. Il sapiente uso delle luci non si limita a disegnare, in modo analitico, lo spazio scenico ma può accompagnare e condizionare l'azione degli attori, disegnando i tracciati e i percorsi attraverso cui essa si dispone all'interno dello spazio - scacchiera.¹²⁷

Le qualità di scrittura, affidate alla luce, trovano un singolare

126 Una simile condizione dell'uso della luce è particolarmente evidente nel teatro analitico nel quale la luce rappresenta lo strumento principe attraverso cui teatralizzare lo spazio attraverso un processo di sezionamento/scomposizione dei suoi elementi strutturali. Mango, L., *La Scrittura Scenica*, Bulzoni Editore, Roma 2003, p. 258.

127 È d'obbligo ricordare l'uso del neon negli anni '70. Il neon è luce formata e, nella sua veste più semplice, è un tratto, una linea. È un caso, molto evidente, di luce segno. Era luce fredda che rappresenta un'icona della modernità. Il teatro di Tiezzi ne fa un grande uso; ma l'esponente più noto è Joseph Kosuth che espone nel 1168 *Neon Electrical Light English Glass Letters White Eight* in cui utilizza il neon proprio come luce che può farsi forma e può diventare scrittura. Si ricorda anche di Dan Flavin che preleva, come fa Duchamp, un oggetto industriale dalla sua destinazione d'uso e lo ripropone quale segno artistico, senza aggiungervi alcun plusvalore di tipo estetico. Gli interessa il neon come "toccato tecnologico". Mango, L., *La Scrittura Scenica*, Bulzoni Editore, Roma 2003, pp. 259 - 261.

riscontro nell'attenzione particolare prestata ad un elemento che sembra sfuggire, apparentemente, ad ogni codificazione linguistica: il buio.

Il buio è elemento moderno che viene introdotto dall'800, con la precisa intenzione di concentrare l'attenzione dello spettatore, creando un meccanismo di transfert in grado di cancellare la presenza reale del pubblico in sala e di proiettarlo totalmente nell'orizzonte immaginario della finzione. Il buio ha un valore semantico, possiede un proprio significato che prescinde quello dello spettacolo. Il buio diventa la notte, la "vertigine dell'esperienza teatrale"¹²⁸, indica l'atto di trovarsi di fronte ad un mistero che si appresta a svelarsi, è sintomo della trasformazione di stato, dell'attesa. Dovrebbe rappresentare, sul piano simbolico, lo stato originario del teatro visto come condizione di soglia tra mondi, come esperienza di alterità assoluta ed irrimediabile. Il buio è origine della scrittura della luce, in senso tecnico, ma che ha precise ricadute a livello metaforico. Scrivere il teatro attraverso la luce, vuol dire anzitutto scrivere *con* il buio e *nel* buio. Il buio è spettacolo, è figura drammatica oltre che materia linguistica. È figura drammatica in quanto è materia del linguaggio. È lo strumento attraverso cui far vivere la parola poetica in una condizione non quotidiana. È l'elemento che lega tra loro i diversi linguaggi dello spettacolo (attore, spazio, testo) immettendoli in un regime formale che, grazie proprio alla trama dei segni luminosi, si rivela decisamente come astratto. Il buio della scena è il luogo delle apparizioni, in cui l'immagine sprofonda. Spazio magico che rappresenta, uno degli elementi fondanti del fascino visivo del teatro contemporaneo.

Nel piano luci della mia regia, il gioco tra i due elementi ha una parte rilevante nella struttura drammatica, sia per lo sviluppo estetico dell'azione, che per sua forza di evocazione simbolica. La sua struttura non è solo drammaturgia della luce, ma soprattutto drammaturgia del buio. Il rapporto dialettico tra luce e buio ha un ruolo importante nel

caratterizzare la recitazione. Il “prendere la luce”, elemento base della grammatica della recitazione, crea un vero e proprio dialogo tra luce e corpo, cui corrisponde un dialogo altrettanto stretto tra buio e corpo¹²⁹.

Mi corre l’obbligo infine di esprimere una piccola e conclusiva notazione, che riguarda la possibilità di trattare le luci come elemento scenografico, nel momento in cui le strumentazioni dell’illuminazione vengono lasciate a vista, tradendo uno degli assunti della presenza della luce in teatro, e cioè la sua immaterialità, il suo essere un elemento misterioso, la cui origine viene tenuta rigorosamente celata, sul piano tecnico. Preferisco lasciare i proiettori, a vista dello spettatore, con l’intento evidente di contraddire quell’ineffabile motivo di fascino che è rappresentato dall’immaterialità della luce. Si può, quindi, parlare di una luce che illumina se stessa, il cui obiettivo (riconosciuto ormai elemento di linguaggio) consiste nella manifestazione di un segno luminoso autoreferenziale, che ha la sola funzione di illuminare qualcosa (scacchiera – scenografia o attore che sia), di colorare e dipingere l’ambiente scenico.¹³⁰

4.5. La regia scena per scena

...omissis...

129 Il teatro di Carmelo Bene era fondato su questo gioco dell’apparizione/sparizione che gli interessava proprio per il suo doppio, per la possibilità che l’attore ha, come Bene amava dire, di sparire di scena, così che la sua presenza sia sempre in una condizione di soglia, sempre sospesa tra un qui ed un’assenza. Mango, L., *La Scrittura Scenica*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

130 Sulla luce come espediente importante per suggerire l’effetto di straniamento si veda Brecht, B., *Scritti teatrali, La scenografia del teatro epico*, Torino, Einaudi 1987.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, D., *La Divina Commedia. Purgatorio*, La Nuova Italia, Firenze 2004;
- Antoine, A., "Causerie sur la mise en scène", cit. in Artioli, U., *Teoria della scena dal Naturalismo al Surrealismo Sansoni*, Firenze 1972;
- Appia, A., "L'opera d'arte vivente" in A. Appia, *Attore musica e scena*, a cura di Marotti, F., Feltrinelli, Milano 1975;
- Auden, W. H., *Lezioni su Shakespeare*, Adelphi Edizioni s.p.a., Milano 2006;
- Auley, G., *Space in Performance. Making meaning in the theatre*, The University of Michigan Press, Lansing 2000;
- Baldi, S., *La grande sinfonia in «La Nazione» del 23 aprile 1964*;
- Baldini, G., (a cura di) *Romeo e Giulietta*, BUR, Milano 2009;
- Baldwin, T. W., *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greek*, University of Illinois Press, Urbana 1944;
- Bartolucci, G., *Teatro/corpo. Teatro/immagine*, Marsilio, Padova 1970;
- Bertinetti, P., *Saggio introduttivo in W. Shakespeare Romeo e Giulietta Mondadori*, Milano 2011;
- Bianchi, R., *Lo script: dal (pre)testo al (post)testo*, in "Quarta Parete", novembre 1981, n. 6 (sezione Nuovo Teatro U.S.A. script e/o performance);
- Biedermann, H., *Enciclopedia dei Simboli*, Garzanti Libri, Milano 1999;
- Bloom, H., *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, BUR, Milano 2006;
- Brecht, B., *Scritti teatrali, La scenografia del teatro epico*, Einaudi, Torino 1987;
- Brook, P., *Il punto in movimento 1946 - 1987*, Ubulibri, Milano 1987;
- Bryson, B., *Shakespeare: The World as a Stage*, Harper Perennial, London 2008;
- Casadio, G., *Vie gnostiche all'immortalità*, Morcelliana, Brescia 1994;
- Castiglione, B., *Il Libro del Cortegiano* a cura di Quondam, A., Garzanti, Milano 2000;
- Craig, E. G., *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano, 1980;
- Cruciani, F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari 1993;
- De Marinis, M., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 1999;
- Erickson, C., *Elisabetta I. La Vergine Regina*, Mondadori, Milano 2000;

- Fagiolo, M., *Architettura & Massoneria. L'esoterismo della costruzione*, Gangemi Editore, Roma 2011;
- Ferraris, M., *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007;
- Ferro, T., *Attraversamenti*, Edizioni Eclissi, Squillace 2004;
- Groffman, E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969;
- Guarino, R., *Shakespeare: la scrittura nel teatro*, Sergio Carocci Editore, Roma 2010;
- Gurr, A., *The Shakespearian stage 1574 - 1642*, Cambridge University Press, Cambridge 2010;
- Harding, J. M. (a cura di), *Contours of the Theatrical Avangarde. Performance and Textuality*, The University of Michigan Press, Lansing 2000;
- Herford, C. H., Simpson, P. e E. Ben Jonson. *Life and Works vol. II*, Clarendon Press, Oxford 1980;
- Innocenti, L. *Il Teatro Elisabettiano*, Il Mulino, Bologna 1994;
- Kantor, T., *Lezioni Milanesi*, Ubulibri, Milano 1988;
- Manferlotti, S., *Shakespeare*, Salerno Editrice, Roma 2010;
- Mango, L., *La scrittura scenica*, Bulzoni Editore, Roma 2003;
- Manzella, G., *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Pratiche, Parma 1993;
- Marlowe, C., *Doctor Faustus*, Pearson Plc, Edimburg 2008;
- Melchiori, G., saggio introduttivo a "Romeo e Giulietta", in W. Shakespeare, *Le Tragedie*, I Meridiani Mondadori, Milano 1976;
- Melchiori, G., *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*. Laterza, Milano 1994;
- Miller, F. P., Vandone, A. F., Macbrewster, J., *Shakespeare's Globe*, Alphascript Publishing, Beau Basuin (Mauritius) 2010;
- Molinari, C., *Storia del Teatro*, Laterza, Milano, 2003
- Mulryne, J., R., Shewring, M., *Shakespeare's Globe rebuilt*, Cambridge University Press, Cambridge 2009;
- Nicolle, A., *Lo Spazio Scenico - storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 1971;
- Pico della Mirandola, "Apologia", in *Opera Omnia*, cura di Firpo, L., Botteghe Erasmio, Torino 1972;
- Quadri, F., *Il teatro di Robert Wilson*, ed. Teatro dell'Opera di Roma, Roma 1984;

- Schiaffini, I., *Arte contemporanea: metafisica, dada, surrealismo*, Sergio Carocci Editore, Roma 2011;
- Shakespeare, W., *Amleto*, Mondadori, Milano 2011;
- Shakespeare, W., *Enrico V*, Mondadori, Milano 2011;
- Shakespeare, W., *Romeo e Giulietta*, Mondadori, Milano 2011;
- Shoenbaum, S., *Shakespeare. Sulle tracce di una leggenda*, Editori Riuniti, Roma 1979;
- Sidney, P., *Sir Philip Sydney's defence of poetry; and observations on poetry and eloquence, from the discoveries of Ben Jonson*, General Books Llc, London 2009;
- Steevens, G., Pope, A., Johnson, S., *The Plays and Poems of William Shakspeare*, C. Bathurst, London 1975;
- Tillyard, E. M. W., *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, Londra 1943;
- Trevelyan, G. M., *Shakespeare's England in English Social History*, Pelican Books, London 1964;
- Verdone, M., *Teatro Contemporaneo*, Pagine, Roma 2010;
- Willeford, W., *Il Fool e il suo scettro*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998;
- Yates, F. Y., *Cabala e occultismo nell'età elisabettiana*, Einaudi, Treviso 2002;
- Yates, F., A., *L'arte della memoria*, Einauidi, Torino 1993;
- Zazo, A. L., *Saggio introduttivo al Romeo e Giulietta di W. Shakespeare*, Mondadori, Milano 2011.