

STUDI IN SCENA

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE E ARTI APPLICATE
SCUOLA DI SCENOGRAFIA DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BARI

Direttore

Giancarlo CHIELLI
Accademia di Belle Arti di Bari

Comitato scientifico

Emanuele D'ANGELO
Accademia di Belle Arti di Bari

ENZO Nicola TERZANO
Accademia di Belle Arti di Bari

Michele MAIELLI
Accademia di Belle Arti di Bari

Anna DI FRANCO
Accademia di Belle Arti di Bari

Tommaso LAGATTOLLA
Associazione Italiana Scenografi Costumisti Arredatori (ASC)

STUDI IN SCENA

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE E ARTI APPLICATE
SCUOLA DI SCENOGRAFIA DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BARI

Totus mundus agit histrionem.

Motto del Globe Theatre di Londra

La collana Studi in scena accoglie, in forma di quaderni monografici, studi e ricerche dei docenti e dei cultori della materia afferenti al Dipartimento di Progettazione e Arti Applicate e alla Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Bari. Teatro, cinema e televisione sono gli ambiti privilegiati di analisi, con particolare attenzione alle conoscenze e alle metodologie progettuali ed espressive nell'uso degli strumenti della rappresentazione e delle pratiche artistiche.

Vai al contenuto multimediale



Alessandra Negro, Daniela Scardia

Shakespeare in italiano

Il Bardo nella Penisola sulle scene ottocentesche e al cinema

Prefazione di
Emanuele d'Angelo





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXIX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2249-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2019

Indice

- 9 *Introduzione. Nel segno di Shakespeare*
- 11 *Abbreviazioni bibliografiche*
- 13 **La messinscena dei drammi shakespeariani nell'Ottocento**
1. La scena elisabettiana, 18 – 2. Shakespeare nella critica, nella speculazione teorica sulla messinscena e nella prassi scenica dell'Ottocento europeo, 47 – 3. Le messinscene shakespeariane in Italia, 69 – 4. Conclusioni, 113 – 5. Riferimenti bibliografici, 116
- 123 **Rivisitazioni shakespeariane nel cinema italiano**
1. La fortuna di Shakespeare sul grande schermo, 127 – 2. Le commedie shakespeariane al cinema, 129 – 2.1. *“La Bisbetica Domata”* *attualizzata di Poggioli*, 130 – 2.2. *“La Bisbetica Domata”* *di Zeffirelli*, 135 – 2.3 *Salvatores* e *“Sogno di una notte d'estate”*, 143 – 3. *“Romeo e Giulietta”* sul grande schermo, 145 – 3.1. *Gli adattamenti del muto italiano*, 145 - 3.2. *Ritorno a Shakespeare? “Giulietta e Romeo” di Renato Castellani*, 148 – 3.3. *“Romeo e Giulietta” di Zeffirelli*, 171 – 4. Amleto, 192 – 4.1. *“Amleto” muto e parodiato*, 192 – 4.2. *La dissoluzione dell'opera: Carmelo Bene in “Un Amleto di meno”*, 193 – 4.3. *Il «melodramma familiare» di “Amleto” di Zeffirelli*, 201 – 5. I drammi storici shakespeariani al cinema, 212 – 5.1. *Marcantonio e Cleopatra*, 212 – 5.2. *Il Giulio Cesare negli anni del muto: le esperienze cinematografiche di Pastrone e Guazzoni*, 213 – 5.3. *“Cesare deve morire”*: *l'esperimento dei fratelli Taviani*, 217 – 6. Conclusioni, 222 – 7. Riferimenti bibliografici, 224

Introduzione

Nel segno di Shakespeare

EMANUELE D'ANGELO*

Nel 2016, l'intenzione di dare vita a uno strumento che permettesse di fissare su carta le ricerche teatrali di docenti e cultori della materia dell'Accademia di Belle Arti di Bari, per avviare un circolo virtuoso che stimolasse e alimentasse l'approfondimento e la pratica di studio e analisi dello spettacolo, si è inevitabilmente intrecciata al quarto centenario della morte di Shakespeare. Il Bardo è stato scelto, dunque, come argomento naturale di questo primo quaderno del Dipartimento di progettazione e arti applicate, struttura che, in attesa di attivare altre scuole, coincide di fatto colla Scuola di scenografia.

È superfluo notare che, se la bibliografia su Shakespeare è sterminata, la caleidoscopica complessità del genio inglese e la sua inesausta fortuna culturale e artistica porgono sempre nuovi spunti di indagine. L'offerta di pagine critiche inedite, se non altro sul piano di un lavoro di sintesi ampio e sostanzialmente autonomo, è la non semplice sfida accettata dalle due giovani studiose, nel 2016 entrambe cultrici della materia presso la cattedra di Storia dello spettacolo, che firmano i corposi saggi che compongono questo volume, chiusi allo scadere del 2017.

I due lavori sono accumulati dallo spazio in cui è attentamente verificata la portata del fenomeno shakespeariano, ossia

* Docente di Storia dello spettacolo.

l'Italia, ma sono definiti e diversificati da ambiti di indagine specifici, quello della messinscena ottocentesca e quello della cinematografia. Non mancavano, è chiaro, contributi sull'accidentata fortuna teatrale del Bardo nella Penisola durante il XIX secolo o sui film che i cineasti italiani hanno tratti dai lavori del grande drammaturgo elisabettiano, ma i due studi qui raccolti hanno il merito di tracciare inediti quadri d'insieme, solidamente documentati e densi di spunti critici.

Alessandra Negro ha ricostruito l'evoluzione dell'interpretazione e della sensibilità di teorici e pubblico europei per evidenziare adesioni e scarti nel mondo culturale italiano dell'Ottocento, concentrandosi, ovviamente, anche e soprattutto sul fondamentale apporto del melodramma, massime di Verdi e di Boito.

Sulla fortuna cinematografica italiana di Shakespeare si è soffermata, invece, Daniela Scardia, che ha analizzato le più significative riscritture filmiche dei drammi inglesi prodotte in Italia o firmate da registi italiani, ricalcando i tortuosi percorsi con cui, durante un lungo arco temporale, le pellicole hanno mediati e interpretati i celebri testi teatrali, accrescendo infinitamente la popolarità dell'universo shakespeariano.

Insomma, questo primo quaderno dipartimentale, che si propone come un singolare tassello nel vastissimo mosaico degli studi sul Bardo, offre soprattutto un valido esempio di come l'Accademia di Belle Arti possa inserirsi nelle variegate dinamiche della ricerca universitaria con originalità e rigore metodologico, conservando la propria specificità di istituzione di alta cultura per la formazione artistica, tangibile nella particolare attenzione al dato tecnico e performativo.

Ringrazio il direttore dell'Accademia, Giancarlo Chielli, il Consiglio Accademico e i colleghi del Dipartimento per aver sostenuto questo progetto che, nato intorno alla cattedra di Storia dello spettacolo, ha l'obiettivo di diventare un duraturo e solido punto di riferimento per la ricerca d'ambito teatrale nell'istituzione barese.

Abbreviazioni bibliografiche

ALONGE–DAVICO BONINO

ALONGE R., DAVICO BONINO G. (a cura di) *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2000.

BALDINI

BALDINI G., *La fortuna di Shakespeare (1593–1964)*, Il Saggiatore, Milano 1965.

BASSO

BASSO A. (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, UTET, Milano 1995.

BERTINETTI

BERTINETTI P. (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, v. I, Einaudi, Torino 2000.

CORONA

CORONA M., *La fortuna di Shakespeare a Milano (1800-1825)*, Adriatica, Bari 1970.

GATTI

GATTI H., *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Adriatica, Bari 1968.

HUGO 1864

HUGO V., *William Shakespeare*, Castelvechi, Roma 2016.

INNOCENTI

INNOCENTI L., *Il teatro elisabettiano*, Bologna, Il Mulino 1994.

INNOCENTI 2010

———, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Pacini, Pisa 2010.

MELCHIORI

MELCHIORI G., *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*, Bulzoni, Roma 2006.

MELCHIORI 1979

——— (a cura di), *Le forme del teatro. Contributi del gruppo di ricerca sulla comunicazione teatrale in Inghilterra*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1979.

MELCHIORI 1994

———, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Bari 1994.

OTELLO

RICORDI G., *Disposizione scenica per l'opera Otello*, in HEPOKOSKI J., VIALE FERRERO M., *Otello di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano 1994, pp. 113–223.

VAZZOLER

VAZZOLER L., *Due copioni da Shakespeare per Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 1984.

La messinscena dei drammi shakespeariani nell'Ottocento

ALESSANDRA NEGRO*

Alcuni cervellini d'Italia che non sanno nè [*sic*] di latino nè di greco, lingue per essi troppo ardue, vorrebbero menar superbia dell'averle imparate le lingue del Nord [...]. E questi cervellini battono poi le mani ad ogni frascheria che viene di lontano, e corrono dietro a Shakspeare [*sic*] ed allo Schiller, come i bamboli alle prime farfalle in cui si abbattono, perché non sanno che ve n'ha di più occhiate e di più vaghe. Ma viva Dio! quello Shakspeare è un matto senza freno; traduce sul teatro gli uomini tal quali sono, la vita umana tal quale è; lascia ch'entri in dialogo l'eroe col becchino, il principe col sicario, cose che non sono permesse che agli eroi da vero e non da scena. [...] Ed è poco misfatto rispettare l'unità d'azione, che è la meno importante, per dare un calcio poi alle unità di tempo e di luogo, che formano il cardine della nostra fede drammatica, fuori della quale non v'ha salute? [...] L'uomo per virtù della illusione teatrale può arrivare a tanto ch'egli persuada a sè stesso d'essere vissuto trentasei ore, quando non ne ha vissute che le poche tre, per le quali dura lo spettacolo. Ma a un minuto di più la povera mente umana non regge colla sua immaginativa. L'esattezza del computo non è da porsi in dubbio, poiché il *Buon Gusto* egli medesimo, armato di gesso, sedeva alla lavagna disegnando, $36 = 3$. E la illusione teatrale noi sappiamo essere la illusione di tutte le illusioni, la magia per eccellenza.¹

Al di là del tono mordacemente satirico, la gustosa parodia del conservatorismo classicista in cui si produce il letterato romanti-

* Cultrice della materia Storia dello Spettacolo.

¹ G. BERCHET, *Sul cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Burger. Lettera semiseria di Grisostomo I*, in ID., *Opere edite e inedite*, a cura di F. Cusani, Pirotta e Comp., Milano 1863, pp. 258–259.

co Giovanni Berchet nel brano qui citato enuclea efficacemente i principali *tòpoi* su cui si incardina la *querelle* intorno a Shakespeare nella prima metà dell'Ottocento². I capisaldi della drammaturgia shakespeariana, come l'alternanza di comico e tragico, il gusto per il grottesco e per il meraviglioso e la libertà spazio-temporale, divengono infatti vessilli per i drammaturghi romantici e oggetto di esecrazione per i classicisti, ancorati all'idea del *bon goût* quale principio fondamentale dell'estetica, ad una concezione razionalista della verisimiglianza e all'assioma dell'assoluta necessità del rispetto delle regole aristoteliche ai fini della creazione dell'illusione teatrale³. Il trasferimento del repertorio shakespeariano sulle scene ottocentesche non è però reso problematico solo dalle riserve di carattere poetico o drammaturgico avanzate dai fautori dell'estetica neoclassica. Infatti, se il Bardo scriveva per una scena emblematica, immaginifica e convenzionale, erede diretta dell'assetto spaziale simbolico degli spettacoli medievali, nella cultura teatrale del XIX secolo sono ormai saldamente radicati una concezione naturalistica del teatro quale *boîte* illusionistica e uno spiccato gusto per la scenografia di impianto pittorico-vedutistico⁴. Nelle pagine che seguono si tenterà di mettere a fuoco le criticità afferenti alla ricezione di Shakespeare nello spettacolo ottocentesco con particolare attenzione agli aspetti più direttamente riferibili alla *mise en scène*. La trattazione si articola in tre paragrafi: nel primo, si tratteggeranno sommariamente i caratteri generali della messinscena elisabetta-

² Cfr. CORONA, *passim*, M. FAZIO, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico*, Bulzoni, Roma 1993, *passim*, *et al.*

³ Cfr. M. FAZIO, *op. cit.*, pp. 17, 24, 26–27, 29, 64 *et al.*, R.E. GOODKIN, *Neoclassical Dramatic Theory in Seventeenth Century France*, in R. BUSHNELL (a cura di), *A Companion to Tragedy*, Blackwell Publishing, Oxford 2005, pp. 380 e 384, F. VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico*, La Nuova Italia, Firenze 2000, pp. 3–7, R. HARTE FOGLE, *Coleridge on Dramatic Illusion*, in «The Tulane Drama Review», vol. 4, n. 4, 1960, p. 33 *et al.*

⁴ Cfr. M. D'AMICO, *Scena e parola in Shakespeare*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 11 e 20, M. FAZIO, *op. cit.*, pp. 19–20, INNOCENTI 2010, pp. 107–110, MELCHIORI 1979, pp. 175–183, U. ARTIOLI, *Le origini della regia teatrale*, in ALONGE–DAVICO BONINO, v. II, pp. 62–65 *et al.*

na, nel tentativo di rilevare affinità e differenze rispetto alla concezione ottocentesca del teatro e della scena. Il secondo paragrafo verterà sulle modalità dell'assimilazione di Shakespeare nella cultura europea ottocentesca, con particolare riferimento ai critici romantici che manifestano un più vivo interesse per la messinscena (come Ludwig Tieck o Charles Lamb), agli autori il cui pensiero influenza più sensibilmente i maggiori artefici dell'ingresso di Shakespeare nel teatro italiano (ad esempio Victor Hugo, imprescindibile punto di riferimento culturale di Giuseppe Verdi, o Samuel Taylor Coleridge, zelantemente studiato dal celebre interprete ottocentesco di *Amleto* Ernesto Rossi) e ai maggiori esponenti dell'arte drammatica, come Edmund Kean, John Kemble e François-Joseph Talma, le cui innovazioni in ambito attorico e le cui concezioni scenografiche si riverberano sulle cultura teatrale e sulle messinscene shakespeariane in Italia condizionandone gli sviluppi in modo determinante (si pensi a come il primo fautore dell'ingresso di Shakespeare nel repertorio italiano, l'attore Gustavo Modena, abbia viaggiato per l'Europa negli anni del suo esilio, assorbendo l'influsso dei migliori esiti delle ricerche teatrali europee)⁵. Nel terzo paragrafo, infine, si affronterà il tema della complessa ricezione di Shakespeare in Italia, ricezione che si articola su tre livelli: quello meramente letterario, che vede la drammaturgia del Bardo al centro della controversia tra classicisti e romantici; quello delle riduzioni e degli adattamenti coreutici e melodrammatici, e, infine, quello, ancor più problematico, del teatro drammatico⁶. Per quanto concerne

⁵ A proposito di Tieck, cfr. A. BORSANO FIUMI, *La critica shakespeariana di Ludwig Tieck*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano 1970, pp. 115–152. Per il pensiero di Lamb, cfr. C. LAMB, *Sulle tragedie di Shakespeare considerate dal punto di vista della loro possibilità di essere rappresentate*, in BALDINI, v. I, pp. 216–237. Per l'influenza di Hugo su Verdi, cfr. O. JESURUM, *Il personaggio muto. Due secoli di scenografia verdiana*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2014, pp. 7–8. Circa Gustavo Modena, cfr. GATTI, pp. 37–38. A proposito dell'interesse di Rossi per Coleridge, cfr. *ivi*, p. 87.

⁶ Per la polemica sul romanticismo nella prima metà dell'Ottocento, cfr. CORONA, *passim*. Per gli adattamenti melodrammatici e ballettistici di Shakespeare, cfr. MELCHIORI, *passim*, F. VITTORINI, *op. cit.*, *passim* e GATTI, pp. 12–36.

gli aspetti più strettamente riconducibili alla scenografia e alla *mise en scène* dei drammi di Shakespeare, si farà particolare riferimento alla figura del direttore degli allestimenti scaligeri Alessandro Sanquirico e alla messinscena delle opere di ispirazione shakespeariana di Giuseppe Verdi⁷.

1. La scena elisabettiana

Nel saggio del 1836 intitolato *Della fatalità considerata com'elemento drammatico*, Giuseppe Mazzini afferma che l'arte sia una sola, ma che essa trapassi «per una progressione ascendente di formole costituenti le varie scuole che la Storia c'insegna»⁸. Nella sua evoluzione, il dramma europeo avrebbe «raggiunto [...] tre somme formole», corrispondenti alla produzione di tre grandi autori, a tre declinazioni del concetto di fatalità e a tre fasi dello sviluppo della civiltà occidentale. Eschilo «ha l'anima della poesia greca» ed esprime la «lotta fra il libero arbitrio e la fatalità, in altri termini, tra l'uomo e l'universo che l'incatena»⁹. Nel dramma eschileo, il titanismo dell'eroe che, pur essendone inesorabilmente soggiogato e vinto, si oppone al destino è, per Mazzini, «la base del criterio tragico», tanto che tutte le peculiarità della tragedia greca – dalla semplicità dell'intreccio all'unità spazio-temporale – sarebbero ordinate a rappresentare l'incombere dell'ineluttabile fatalità sul protagonista del dramma. Già nel *Prometeo*, tuttavia, il letterato risorgimentale ravvisa la prima manifestazione del processo di emancipazione dell'uomo dal fato; processo che, elaborato dai successivi sviluppi della filosofia ellenica, determinerà l'estinguersi dello spiri-

⁷ Su Alessandro Sanquirico, cfr. V. CRESPI MORBIO, *Sanquirico. Teatro, feste, trionfi (1777–1849)*, Allemandi, Torino 2013.

⁸ Cfr. G. MAZZINI, *Della fatalità considerata com'elemento drammatico*, in ID., *Scritti editi e inediti*, v. VIII: Letteratura, vol. 2, Cooperativa Tipografico–editrice Paolo Galeati, Imola 1910, p. 174.

⁹ Cfr. *ivi*, pp. 177–179.

to della tragedia greca¹⁰. In Schiller, Mazzini intravede invece il precursore di un nuovo modello di dramma, il «dramma della Provvidenza», che sostituisce «alla fatalità che pone in fondo e soggioga, la missione che leva in alto e nobilita»¹¹. Fra Eschilo e Schiller si colloca il «dramma della Necessità», espressione del pensiero religioso e del «principio individuale» che sono «l'anima dell'evo medio». In tale produzione drammatica, la Necessità, «arcana potenza che governa i fati dell'individuo», non giunge ad assoggettare completamente la libertà umana, ma la condiziona mediante degli «strumenti intermedi» come le passioni. L'autore che, scrivendo nel XVI secolo, compendia lo spirito della propria epoca «come forse il migliore tra gli storici non potrebbe» e pare afferrare al varco «l'anima del medio evo spirante» è Shakespeare¹².

Allo scopo di introdurre brevemente la messinscena elisabetiana, lo spunto che qui si intende cogliere da tale tesi mazziniana è triplice: muovendo dalla constatazione del radicamento del teatro shakespeariano nello spirito dell'epoca in cui sorse¹³ — accennando, cioè, all'inestricabile relazione tra «un forte potere politico, una scrittura teatrale e un codice di rappresentazione» che caratterizza lo spettacolo rinascimentale inglese — si intende infatti procedere a illustrare il sistema di convenzioni che soggiace a tale paradigma scenico, evidenziandone in modo particolare la filiazione dalla tradizione del teatro sacro medievale¹⁴.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 181–182.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 196.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 184–187.

¹³ Circa l'idea mazziniana del rapporto tra Shakespeare e lo spirito dei tempi in cui visse, cfr. anche *ivi*, pp. 185–186: «Nel Dramma, la Necessità riapparve come elemento di fatto immedesimato coll'epoca, inseparabile dall'intima vita e dal pensiero dei tempi»; «Il suo [*scil.* di Shakespeare] era un Genio compendiatore, non iniziatore; traduceva un'epoca, non l'annunciava. Ma la Necessità, ch'ei trovò inviscerata nei tempi, era invisibile nei suoi Drammi, magicamente introdotta, se ad arte o istintivamente non so».

¹⁴ Cfr. A. SURGERS, *Scenografie del teatro occidentale*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 119–120 e 136–138. Per la relazione tra teatro e potere politico–religioso, cfr. anche F.A. YATES, *Astrea. L'idea di impero nel Cinquecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. XXI, 50 e 91. Circa le ascendenze medievali del simbolismo scenico elisabettiano, fr. INNOCENTI, pp. 231, 233, 236, 251 *et al.*

Inoltre, riprendendo la chiave di lettura proposta da Loretta Innocenti in merito alle criticità afferenti alla messinscena del repertorio shakespeariano in età neoclassica, ci si propone di evidenziare le implicazioni relative alla concezione dello spazio scenico delle tesi di Lionel Abel riguardanti la differenza tra la tragedia greca, forma drammatica che postula la vulnerabilità dell'esistenza umana al fato quale entità ineluttabile e preordinatrice, e il «metateatro» shakespeariano, che invece «rende l'esistenza umana più onirica con il mostrare che il fato può essere scongiurato»¹⁵.

Prima di entrare *in medias res*, è infine opportuno chiarire che non si intende qui esporre le cognizioni relative all'edificio teatrale e alla messinscena elisabettiana in possesso degli studiosi ottocenteschi, ma delineare i contorni dello spettacolo shakespeariano attingendo in larga parte a fonti novecentesche, al fine di tratteggiare una comparazione tra «simbolicità convenzionale» elisabettiana e «iconicità» ottocentesca¹⁶. Infatti, quantunque la ricerca sugli edifici teatrali e gli arredi scenici del Rinascimento inglese sia stata avviata da Edmund Malone già nel tardo Settecento e benché alcuni studiosi ottocenteschi, quali Ludwig Tieck e J.O. Halliwell-Phillipps, abbiano approfondito tali tematiche, nel XIX secolo «si sapeva meno della *playhouse* elisabettiana di quanto non si sapesse del teatro dell'antica Grecia» e la concezione degli allestimenti shakespeariani era generalmente appiattita sull'idea del primitivismo e della rudimentalità della scena, sicché la nota dichiarazione di Goethe circa il «palco dove tutto era significato ma non spettacolo» può in un certo senso considerarsi un'epitome del pensiero del tempo¹⁷. Nella prima metà del

¹⁵ Cfr. INNOCENTI 2010, pp. 107–108. Le citazioni tra virgolette sono tratte da L. ABEL, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill&Wang, New York 1963, p. 113 (trad. propria). Cfr. anche *ivi*, pp. 2–10 e pp. 57–61.

¹⁶ Cfr. INNOCENTI, pp. 297–298.

¹⁷ Cfr. I. SMITH, *Shakespeare's Globe Playhouse*, Charles Scribner's Son, New York 1965, pp. XI–XIII. La citazione di Goethe si trova invece in INNOCENTI, p. 303. Sulla concezione ottocentesca della messinscena shakespeariana, cfr. anche M. D'AMICO, *op. cit.*, p. 8, nonché HUGO 1864, pp. 14–15: «Le decorazioni erano semplici. Due spade incrociate, talora due sciabole, significavano una battaglia; la camicia so-

Novecento, di converso, si registra una vera propria fioritura degli studi relativi allo spazio scenico e all'architettura teatrale elisabettiana (si pensi, ad esempio, alle ricerche di E.K. Chambers), sicché, come afferma Masolino D'Amico, «possiamo dire oggi di avere sullo stile di quelle messinscene nozioni assai più precise e coerenti che non la stessa generazione protagonista della riapertura dei teatri con la restaurazione della monarchia, a pochi decenni di distanza da Shakespeare»¹⁸.

La produzione drammatica del Bardo si colloca storicamente, dunque, tra i regni di Elisabetta I Tudor (1558–1603) e del suo successore Giacomo I Stuart (1603–1625), ponendosi come crinale tra due fasi della storia del teatro inglese, quella patrocinata dalla regina vergine e quella, propriamente detta “giacomiana” o “giacobiana”, fiorita sotto gli auspici di re Giacomo; fasi non omologhe né sotto il profilo drammaturgico né, come si vedrà, per quanto concerne lo spazio scenico e la messinscena¹⁹. Gior-

pra l'abito indicava un cavaliere; la gonna della donna delle pulizie sopra un manico di scopa significava un cavallo ornato da parata»; e anche S.T. COLERIDGE, *Delle caratteristiche dei drammi di Shakespeare*, in BALDINI, v. I, p. 155: «Il palcoscenico ai tempi di Shakespeare era una nuda stanza con un lenzuolo per sipario».

¹⁸ Cfr. M. D'AMICO, *op. cit.*, p. 7 e I. SMITH, *op. cit.*, pp. XI–XIII.

¹⁹ Quanto al mecenatismo di Elisabetta I, si segnala che, nell'Ottocento, Victor Hugo contestò la qualifica di protettrice delle arti e delle lettere attribuita alla regina vergine asserendo che questa «riuscì a regnare quarantaquattro anni senza accorgersi di Shakespeare» e che mai lo degnò della propria attenzione (cfr. HUGO 1864, p. 22); Samuel Schoenbaum, d'altronde, riferisce della diffusione, nel XIX secolo, di un aneddoto, considerato oggi alla stregua di una leggenda priva di qualsivoglia fondamento storico, circa un incontro a teatro tra Shakespeare e la regina; aneddoto evidentemente teso a dimostrare che il Bardo godesse del favore particolare della sovrana (cfr. S.SCHOENBAUM, *Shakespeare. Sulle tracce di una leggenda*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 224–225). Nell'Ottocento la questione del rapporto tra Shakespeare ed Elisabetta era dunque oggetto di letture antitetiche. A proposito del c.d. “teatro giacomiano”, cfr. F. MARENCO, *Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno*, in ALONGE-DAVICO BONINO, v. I, p. 324: Marenco ritiene insoddisfacente la «divisione della storia per regni» e propone una scansione legata invece alla figura di Shakespeare: lo studioso individua dunque una prima fase dello sviluppo del teatro elisabettiano che va dal 1576 al 1613, anno del ritiro dalle scene del Bardo, e una seconda fase che va dal 1613 al 1642, anno della chiusura dei teatri. Per la definizione di “teatro giacobiano”, cfr. A. PETRINA, *Contaminare lo spazio dell'innocenza: Machiavelli e gli elisabettiani*, in *Prigioni e paradisi. Luoghi scenici e spazi dell'a-*

gio Melchiori ritiene che sia proprio la figura di Shakespeare a rinsaldare «l'equivoco di una costante» nella realtà spettacolare che si sviluppa tra l'edificazione della prima *playhouse* (1576) e la chiusura degli edifici teatrali imposta dal Parlamento puritano (1642) e che è convenzionalmente denominata “teatro elisabetiano”²⁰. Il primo edificio teatrale «con caratteristiche di stabilità e professionalità» è il Theatre, eretto dall'attore e impresario James Burbage in seguito all'ottenimento della licenza regia che permetteva alla sua compagnia teatrale di recitare a Londra nei giorni feriali durante tutto l'anno²¹. La Innocenti nota come la scelta di tale evento quale convenzionale inizio della stagione dello spettacolo elisabettiano indichi emblematicamente che «il teatro nacque e fiorì all'interno di un rapporto complesso e controverso con il potere»²². Anne Surgers individua inoltre un'analogia tra lo stretto rapporto con il potere statale che caratterizza il teatro della Grecia classica e la tragedia francese del *grand siècle* e l'inestricabile interrelazione fra arte drammatica e autorità civile nell'Inghilterra elisabettiana²³. Una prima palmare evidenza di tale complesso legame è riscontrabile, per l'autrice, nella protezione accordata agli attori dai nobili e dai sovrani onde sottrarli all'accusa di vagabondaggio²⁴. Le compagnie teatrali elisabettiane sono infatti composte da professionisti che operano in un regime di libero mercato, ma in forza di provvedimenti legislativi quali il *Retainer's Act* del 1572 sono costrette, per poter recitare senza incorrere in sanzioni, a porsi sotto la tutela di un

nima nel teatro moderno. Atti del convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (1939–2004), a cura di E. Randi *et al.*, Esdra, Padova 2011, p. 31. Sull'evoluzione della drammaturgia e dello spazio scenico in età giacomiana, cfr. MELCHIORI 1994, pp. 4 e 6–10, R. CAMERLINGO, *Il Rinascimento e Shakespeare*, in BERTINETTI, p. 177 e *infra*, n. 62 e n. 74. Per la messinscena giacomiana, cfr. INNOCENTI, pp. 225, 231, 262, 277, 291, 298; A. SURGERS, *op. cit.*, p. 127, A.H. THORNDIKE, *Influence of the Court-Masques on the Drama, 1608–15*, in «PMLA», vol. 15, n. 1, 1900, pp. 114–120 e *infra*, n. 74.

²⁰ Cfr. MELCHIORI 1994, p. 4.

²¹ Cfr. INNOCENTI, p. 127.

²² Cfr. *ibid.*

²³ Cfr. A. SURGERS, *op. cit.*, pp. 119–120.

²⁴ Cfr. *ibid.*