



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

**La spettacolarità dello Shakespeare's Globe: l'esempio del *Giulio Cesare* di Mark Rylance**

Relatore: Prof.ssa Paola Degli Esposti

Laureanda: Vanda Bovo

Matricola: 1168686

Anno Accademico 2021/2022

## INDICE

Introduzione	p. 3
CAPITOLO I. La storia dello Shakespeare's Globe	
1.1 Il contesto	p. 7
1.2 I teatri	p. 10
CAPITOLO II: Sam Wanamaker e la ricostruzione del Globe Theatre	
2.1 Breve biografia di Sam Wanamaker	p. 23
2.2 La ricostruzione dello Shakespeare's Globe	p. 24
2.3 Gli obiettivi della ricostruzione del Globe	p. 29
CAPITOLO III: Le <i>Original Practices</i> e l'esempio del <i>Julius Caesar</i> di Mark Rylance	
3.1 Mark Rylance al Globe	p. 34
3.2 <i>Le Original practices</i> : definizione e contesto	p. 39
3.3 Critiche e problemi di conciliabilità tra autenticità e presente	p. 41
3.4 Il <i>Julius Caesar</i> di Rylance	p. 43
Bibliografia	p. 46

## Introduzione

Lo Shakespeare's Globe di Londra è un teatro che ha fortemente segnato il panorama teatrale inglese, e non solo per l'immediata connessione che ha avuto e ha tuttora con William Shakespeare e le sue opere. Nell'elaborato si illustra la storia di questo importante teatro, nel contesto storico dell'Inghilterra del XVII secolo, per raccontare poi la sua rinascita, grande progetto di ricostruzione voluto da Sam Wanamaker negli anni '90 del Novecento. Infine, si analizza il periodo di direzione artistica di colui che ha maggiormente contribuito a definire il ruolo dello Shakespeare's Globe nel panorama teatrale contemporaneo, Mark Rylance, considerando nello specifico la sua produzione del *Julius Caesar* per cercare di delineare le caratteristiche empiriche della messinscena in rapporto al progetto del Globe concepito prima da Wanamaker e poi dallo stesso Rylance.

Il primo capitolo introduce ed espone il contesto storico del dramma inglese del XVII secolo e la nascita e lo sviluppo dei teatri pubblici e privati inglesi. Sotto i Tudor, che riportarono la stabilità politica dopo la guerra dei cent'anni tra l'Inghilterra e la Francia (1337-1453), la cultura rinascimentale cominciò a diffondersi anche in Inghilterra. Le prime rappresentazioni furono allestite nelle Università. Sullo sviluppo del dramma inglese di fine Cinquecento influirono profondamente le controversie politiche e religiose che infuriarono nel paese dopo la rottura della corona inglese con la chiesa di Roma nel 1534, ad opera di Enrico VIII. Verso il 1580 apparvero le prime opere di un gruppo di autori colti e letterati, chiamati *University Wits*, che iniziarono a scrivere per il teatro pubblico. Successivamente dominarono la scena Christopher Marlowe e William Shakespeare. Durante gli ultimi anni del regno della regina Elisabetta le formazioni teatrali facevano affidamento sul mecenatismo aristocratico per il loro sostegno, e vi fu un notevole miglioramento del loro status quando Giacomo I prese i gruppi principali sotto il patrocinio reale dopo il 1603.

I teatri di Londra si dividevano in due categorie: da una parte quelli che avevano la struttura di un teatro all'aperto, progettati per un pubblico più ampio, di tipo "pubblico", dall'altra le costruzioni coperte, riservate a un pubblico più aristocratico, di tipo "privato". Entrambi, comunque, entrarono in uso dopo il 1570, e dopo il 1610 le stesse compagnie utilizzarono spazi di entrambi i tipi. Il Globe, uno dei teatri pubblici all'aperto, fu eretto nel 1599, bruciato poi per incidente nel 1614 e ricostruito, nella zona londinese di Bankside.

Conosciamo oggi la struttura dei teatri pubblici all'aperto anche grazie ad uno schizzo dello Swan realizzato nel 1596 da De Witt, di cui nel capitolo si analizzano gli elementi.

Il secondo capitolo tratta di Sam Wanamaker e del progetto di ricostruzione esatta del Globe negli anni Novanta del Novecento. Il capitolo racconta i tentativi e le ricerche volte a una ricostruzione che avesse misurazioni, materiali, design e collocazione stessa dell'edificio il più possibile vicino all'originale seicentesco. Nel 1982 è stato formato l'International Shakespeare Globe Center (ISGC) Trust; Andrew Gurr e John Orrell sono diventati formalmente responsabili del progetto su cui si sarebbe basata la ricostruzione. La scoperta dei resti del Globe ha inoltre dato la migliore indicazione fino a questo momento dell'esatta posizione geografica del teatro. L'obiettivo del progetto Globe, secondo Wanamaker, è indicato come la promozione dello studio, dell'apprezzamento e della rappresentazione a livello internazionale delle opere di Shakespeare e dei suoi contemporanei con un vasto programma di produzioni, masterclass, dimostrazioni, esibizioni, workshop, conferenze e seminari.

Riguardo al significato di ricostruire il Globe negli anni Novanta, vi sono molti aspetti da considerare. Il Globe costituisce un monumento che contribuisce a definire l'identità culturale nazionale, dandole una forma concreta. È al contempo anche un modo per manifestare opportunamente la popolarità e l'universalità del mito di Shakespeare. La ricostruzione del Globe ha contribuito a innescare la "rinascita elisabettiana". Al centro di tale sforzo c'è il desiderio di comprendere e connettersi più profondamente alle opere sopravvissute, in particolare nell'esecuzione; per i professionisti scoprire, o forse recuperare, un contemporaneo in William Shakespeare attraverso un paradigma o un contesto di *performance* autentica, e forse nessun'altra realtà si avvicina di più al raggiungimento di questo paradigma del Globe di Wanamaker. Tuttavia è importante analizzare i modi in cui l'architettura del Globe esegue la propria nozione di autenticità. Lo Shakespeare's Globe non è solo un sito turistico, ma attua il suo obiettivo di ricerca dell'autenticità anche per chi frequenta il teatro con lo scopo esclusivo di assistere alle rappresentazioni.

Il terzo capitolo, infine, affronta il periodo di direzione artistica di Mark Rylance al Globe, annunciata nel 1995 e durata fino al 2005. Rylance ha supervisionato la trasformazione del Globe da un progetto che inizialmente era stato ampiamente liquidato come un esercizio di turismo del patrimonio culturale a uno che ha cambiato profondamente il moderno paesaggio teatrale inglese. Mentre il Globe era generalmente inteso come un monumento-indagine sulle condizioni storiche in cui Shakespeare originariamente produceva le sue opere teatrali, il Globe di Rylance ha aperto la strada a nuovi approcci alla recitazione, alla regia e

persino al pubblico. Ciò non ha tanto ricreato le condizioni della rappresentazione originale, quanto tracciato una pista per il teatro shakespeariano moderno. Il progetto Globe è stato un esperimento: la direzione di Rylance comincia con dei *workshop*, e dei periodi di studio con gli attori, delineando un set di principi per la messinscena in uno spazio teatrale unico come quello del Globe.

Collegato al periodo di direzione artistica di Rylance è il concetto di *Original Practices* al Globe. *Original Practices* si riferisce a un esperimento unico e radicale iniziato al Globe, che ha sfruttato la rappresentazione teatrale storica per trasformare la pratica teatrale moderna. Il più grande risultato delle *Original Practices* è stata la scoperta di una nuova relazione tra il pubblico e gli attori. A differenza dei teatri convenzionali in cui il pubblico è al buio, al Globe tutti possono vedere ed essere visti e questo ha portato a un'interazione unica con gli attori, che possono parlare direttamente a un membro del pubblico o rispondere alla loro reazione. Questo crea un'esperienza intima in cui il pubblico diventa una componente vitale della performance.

Il progetto attuato dal Globe ha messo in luce critiche e problemi di conciliabilità tra la nozione di autenticità teatrale e la pratica teatrale del presente: le problematiche principali hanno riguardato ad esempio la mentalità degli interpreti e del pubblico, in un contesto socioculturale diverso da quello dei tempi di Shakespeare, il design architettonico dell'edificio, la gestione del rapporto attore-pubblico, che viene principalmente analizzata nel paragrafo sul *Julius Caesar*, opera di William Shakespeare diretta da Mark Rylance con la collaborazione di Giles Block, messa in scena dal 13 maggio al 21 settembre 1999.

Mark Rylance ha scelto di presentare *Julius Caesar* nel 1999 perché l'opera era stata presentata in anteprima al Globe originale nel 1599, con un cast di quindici uomini. L'opera è di utile esempio perché risponde con esattezza ai requisiti del palcoscenico elisabettiano: nell'affrontare un tema politico e storico di una certa statura, l'omicidio di Cesare, non rispetta le unità di tempo e luogo aristoteliche ma mantiene uno stile severo, evitando la commistione di commedia e tragedia.

Nel 2005 Mark Rylance è alla sua ultima stagione come direttore artistico del teatro. A differenza della maggior parte dei direttori artistici, ha nel contempo interpretato ruoli principali sul palcoscenico del Globe per ciascuna delle ultime nove stagioni. L'elemento di maggior interesse del periodo della direzione artistica di Rylance allo Shakespeare's Globe è la presa di posizione del teatro in una via intermedia tra arte alta e cultura popolare; il dialogo tra attore e pubblico per il quale il teatro è diventato famoso; il simbolismo dell'edificio stesso, mezzo sacro e mezzo profano; un luogo in cui l'irriverenza e la provocazione

diventano quasi una forma di riverenza, in cui lo scherno e la sovversione rivendicano una sorta di autorità shakespeariana; un edificio in cui il passato è evocato tra virgolette e la ricostruzione non è scevra da citazioni ironiche e parodistiche del passato.

## CAPITOLO I

### LA STORIA DELLO SHAKESPEARE'S GLOBE

#### 1.1 *Il contesto*

Sotto i Tudor, che riportarono la stabilità politica dopo la guerra dei cent'anni tra l'Inghilterra e la Francia (1337-1453), la cultura rinascimentale cominciò a diffondersi anche in Inghilterra: l'influenza delle opere classiche cominciò a sentirsi anche nella letteratura drammatica, soprattutto nelle scuole e nelle università.<sup>1</sup>

Le prime rappresentazioni furono forse allestite all'Università di Cambridge verso il 1520 e presto diventarono comuni anche in altre scuole come Eaton e Oxford. La maggior parte delle commedie veniva rappresentata in latino, ma qualcuna era recitata in inglese, mentre il pubblico era composto essenzialmente da studenti e da spettatori invitati.

Sullo sviluppo del dramma inglese nell'ultima parte del Cinquecento influirono profondamente le controversie politiche e religiose che infuriarono nel paese dopo la rottura della corona inglese con la chiesa di Roma nel 1534, ad opera di Enrico VIII.<sup>2</sup> Durante il regno di Elisabetta, l'interesse delle università e delle scuole si spostò lentamente dai drammi ispirati alla cultura classica ad opere basate sulla storia inglese o sulla recente produzione drammatica italiana, ma fu soltanto quando gli scrittori cominciarono a lavorare per le compagnie professionali che iniziò per il teatro inglese un'epoca di autentica grandezza. Verso il 1580 apparvero le prime opere di un gruppo di autori colti e letterati, chiamati *University Wits* (begli ingegni universitari), che iniziarono a scrivere per il teatro pubblico. I più importanti scrittori del gruppo furono Thomas Kyd, Christopher Marlowe, John Lyly e Robert Greene.

In particolare *Edward II* di Christopher Marlowe fu importante per lo sviluppo del dramma storico: Marlowe infatti alterò, modificò e combinò eventi storici diversi in modo da costruire una vicenda coerente in cui gli avvenimenti sembrano svolgersi secondo un nesso di

---

1 REGINALD A. FOAKES, *Playhouses and Players in The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, edited by A.R. Braunmuller and Michael Hattaway, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 1-52. Citazione alla p.1.

2 SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, in 2 voll., Milano, Garzanti, 1960, vol. 1, pp. 209-210.

successione causale. Ma soprattutto contribuì in modo determinante, tra gli autori che precedettero Shakespeare, a rendere il *blank verse* (decasillabo non rimato) un efficace strumento per la scrittura drammatica.

Intorno al 1590 erano quindi apparsi diversi autori che con le loro opere avevano colmato la distanza che separava i gusti del pubblico colto da quelli del pubblico popolare. La fusione degli elementi del teatro classico e del teatro medioevale con temi, figure e materiali tratti dalle fonti più diverse, che si realizzò nelle loro opere, stabilì le fondamenta su cui Shakespeare e i suoi contemporanei costruirono il nuovo dramma.<sup>3</sup>

William Shakespeare (1564-1616) nacque a Stratford-on-Avon. Probabilmente frequentò la King's New School di Stratford dove veniva impartita un'istruzione che comprendeva la grammatica e la letteratura latina. Nel 1592 doveva comunque già essere un attore e un autore drammatico affermato a Londra. Inizialmente attore e riduttore di copioni, nel 1594 diventò con Richard Burbage, divo dei palcoscenici londinesi, azionista nella compagnia dei Lord Chamberlain's Men, che si era formata a Londra al termine dell'epidemia di peste, e che nel 1603 avrebbe preso il nome di King's Men. Nei diciotto anni successivi Shakespeare recitò per questa compagnia. Quando nel 1599 costruì il proprio teatro, il Globe, che fu inaugurato con l' Enrico V, Shakespeare ha la quadruplice esperienza d'autore, attore, impresario e regista.<sup>4</sup> Probabilmente alcune delle opere di Shakespeare furono scritte per essere rappresentate a corte, o privatamente, ma la maggior parte della sua produzione si rivolgeva agli spettatori dei teatri pubblici.<sup>5</sup>

La presenza di un pubblico che richiedeva costantemente nuovi drammi rese possibile lo sviluppo della professione dell'autore drammatico; tuttavia la stabilità del settore teatrale dipendeva in larga parte dalla normativa fissata dal governo. Quando Elisabetta I salì al trono nel 1558, ogni nobile poteva mantenere una compagnia di attori. Gli attori che non erano protetti da uno stemma nobiliare venivano considerati vagabondi o fuorilegge ed erano soggetti a pene severe. D'altra parte, poiché era previsto che le compagnie protette dai nobili viaggiassero, compiendo anche lunghe *tournées*, spesso né le compagnie né i testi rappresentati subivano un severo controllo governativo.

L'autorità della corona sull'attività teatrale si estese ulteriormente nel 1574, quando la responsabilità di concedere le licenze ai testi e alle compagnie fu interamente affidata al Master of Revels, che era il funzionario della casa reale incaricato di sovrintendere ai

---

3 OSCAR BROCKETT, *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 171-177.

4 SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, [...], vol. 1, cit., pp. 223-224.

5 OSCAR BROCKETT, *Storia del teatro*, [...], cit., pp. 177-180.



divertimenti di corte. Dopo il 1570 l'attività teatrale diventò più stabile e regolare in seguito alla decisione della corona di permettere che le rappresentazioni potessero essere tenute tutti i giorni. Nel 1583 il Master of Revels selezionò da diversi gruppi dodici attori per formare la compagnia dei Queen's Men che per un decennio fu considerata dai contemporanei la migliore d'Inghilterra. Dopo la crisi causata dalla peste emersero due compagnie a contendersi la supremazia: i Lord Admiral's Men, sotto la guida di Edward Alleyn e con il sostegno finanziario di Philip Henslowe, e i Lord Chamberlain's Men, impresa di carattere cooperativo che aveva tra i soci i membri della famiglia Burbage e gli attori principali della compagnia. Quando Giacomo I salì al trono nel 1603 i Lord Chamberlain's Men presero il nome di King's Men. Nel 1583, il segretario della regina, Sir Francis Walsingham, ordinò al Master of the Revels, Edmond Tylney, di selezionare attori dalla dozzina o più di compagnie che allora operavano principalmente nelle province. La costituzione di questa società sotto la protezione reale a Londra ha segnato l'inizio di una nuova e accresciuta statura sociale per i protagonisti.

Tylney scelse dodici uomini per formare la compagnia della regina, e forse era già stata stabilita una norma di dodici partecipanti alla compagnia. Questi gruppi teatrali non possedevano edifici teatrali, ma normalmente stipulavano un accordo con il proprietario di un teatro per esibirsi lì in cambio di una parte degli incassi. Prima dell'erezione dei primi teatri su misura a Londra nel 1576, le *troupes* erano abituate a una vita in viaggio. A quel tempo le compagnie non avevano l'abitudine di stabilirsi in un posto e investire in un teatro. Anche quando i primi teatri professionali furono istituiti a Londra, la vita della maggior parte delle compagnie poteva in qualsiasi momento diventare precaria.

Durante gli ultimi anni del regno della regina Elisabetta le formazioni facevano affidamento sul mecenatismo aristocratico per il loro sostegno, e vi fu un notevole miglioramento del loro status quando Giacomo I prese i gruppi principali sotto il patrocinio reale dopo il 1603. I Lord Admiral's e i Lord Chamberlain's Men godettero di relativa stabilità e successo per un lungo periodo.

Legami di amicizia tra il proprietario del teatro e la compagnia furono anche di vitale importanza nella carriera ancora più lunga e di maggior successo dei Chamberlain's Men, che divennero i King's Men sotto Giacomo I. James Burbage, che costruì il primo teatro londinese, era il padre di Richard, l'attore protagonista della compagnia. Nel tempo le azioni passarono di mano, ma l'effetto fu di consolidare la proprietà del Globe e del Blackfriars tra i

componenti dei King's Men, che controllavano i principali teatri pubblici e privati negli ultimi anni di Giacomo I e il regno di Carlo I.<sup>6</sup>

Ogni attore azionista di una compagnia reale riceveva inoltre dal suo protettore un compenso annuale e un'indennità per il vitto e l'alloggio. Occasionalmente ai membri della *troupe* venivano elargiti finanziamenti particolari, per acquistare nuovi costumi o per contribuire al mantenimento degli attori nei periodi in cui non era possibile dare rappresentazioni pubbliche. In cambio agli attori veniva chiesto di collaborare all'allestimento dei *masques* di corte e di recitare in particolari occasioni ufficiali.

I membri del gruppo teatrale dei Lord Chamberlain's Men, più tardi King's Men, guadagnarono una fama durevole grazie alla presenza di Shakespeare e alla bravura del primo attore Richard Burbage (c. 1567-1619), che interpretò i ruoli di Riccardo III, Amleto, Lear e Otello e fu considerato il massimo attore del suo tempo.<sup>7</sup>

## 1.2 I teatri

I teatri di Londra si dividevano in due categorie. Da una parte quelli che avevano la struttura di un teatro all'aperto ed erano progettati per un pubblico più ampio, di tipo “pubblico”, dall'altra le costruzioni coperte, riservate a un pubblico più aristocratico, di tipo “privato”. Entrambi, comunque, entrarono in uso dopo il 1570, e dopo il 1610 le stesse compagnie utilizzarono spazi di entrambi i tipi.

Nei primi anni del regno di Elisabetta gruppi di attori si esibivano dove potevano, occasionalmente al chiuso in sale per fornire intrattenimento a corte o in grandi case, ma più frequentemente in pubblico nella piazza o in cortili rettangolari, spazi usuali nelle locande di Londra. Le compagnie erano tutte autorizzate a viaggiare e ad esibirsi solo se in possesso del patrocinio di qualche grande signore poiché, se prive di licenza, erano, secondo uno statuto del 1598, tecnicamente considerate gruppi di vagabondi e mendicanti, rischiando così il carcere. Le autorità civiche della città di Londra generalmente mostravano ostilità nei confronti degli artisti teatrali, considerati fonte di disordine.

Dopo un divieto del 1559, che non sembra aver avuto molto effetto, il Consiglio Comune di Londra nel dicembre 1574 vietò gli spettacoli nelle taverne della città a meno che i

---

6 REGINALD A. FOAKES, *Playhouses and Players* [...], cit., pp. 40-42.

7 OSCAR BROCKETT, *Storia del teatro* [...], cit., pp. 184-187.

locandieri non fossero autorizzati e le opere teatrali fossero prima sottoposte a stretta supervisione e censura. Non sappiamo quanto fossero efficaci tali divieti, ma potrebbero aver stimolato gli imprenditori a prendere in prestito denaro e costruire i primi teatri professionali al di fuori della giurisdizione delle autorità cittadine. Si pensa che i teatri pubblici all'aperto derivino quindi in genere da due diversi modelli di sistemazione spaziale: i cortili delle locande e le arene. Secondo la ricostruzione usuale i teatri allestiti nei cortili delle locande avevano un palcoscenico circondato da gallerie che giravano lungo le pareti della locanda e che assicuravano posti a sedere su più livelli, mentre la maggior parte degli spettatori restava in piedi nel cortile.

Il primo fu il Red Lion, eretto a est di Londra a Stepney nel 1567 da John Brayne, cognato di James Burbage, che, con Brayne, costruì The Theatre nel 1576. Non si sa molto del Red Lion, tranne che aveva un grande palcoscenico, circondato da gallerie e una "torretta" alta trenta piedi, con un pavimento realizzato sette piedi sotto la parte superiore.

I nuovi teatri apparivano sontuosi ai visitatori e ai critici puritani del palcoscenico, e molto più lussuosi dei cortili delle locande che avevano sostituito. Il tentativo della città di limitare le messinscene nei cortili delle locande contribuì quindi allo sviluppo di compagnie completamente professionali che recitavano regolarmente quasi tutti i giorni, tranne che durante la Quaresima o in tempi di peste, in teatri appositamente costruiti.

Il successo di queste prime imprese spinse alla realizzazione di altre strutture teatrali permanenti. Senza contare i rimaneggiamenti e le ricostruzioni, prima del 1642 furono costruiti almeno dieci teatri pubblici. Tra questi, oltre al Red Lion e al Theatre, vi erano il Rose (1587-c. 1606) e il Fortune (1600-1621, 1621-1661), gestiti da Edward Alleyn e Philip Henslowe, poi lo Swan (c. 1595-c. 1632), il Globe (1599-1613, 1614-1644) e il Red Bull (1605-1663). Tutti furono costruiti fuori dai confini della città, nei sobborghi a nord oppure sulla riva meridionale del Tamigi.

La maggiore concorrenza portata dalla presenza del Globe fu la rovina del Rose, e il fatto che il contratto di locazione sarebbe scaduto nel 1605 spinse Philip Henslowe a cercare un teatro sostitutivo. Nel 1600 aprì il suo nuovo teatro, il Fortune, in un sobborgo settentrionale. La città si stava espandendo a ovest e a nord e il Fortune si trovava a breve distanza a piedi per una popolazione in crescita.

I teatri all'aperto, il Globe (bruciato nel 1613 e ricostruito), il Fortune (bruciato nel 1621 e ricostruito) e il Red Bull, continuarono a funzionare fino a quando il Parlamento chiuse i teatri nel 1642. In tutto il periodo dal 1576 al 1642, queste grandi sale attirarono un vasto pubblico. Dalle informazioni a noi pervenute, ognuno di loro aveva un palcoscenico che

si proiettava in un'arena parzialmente aperta al cielo e circondata da tre ordini di gallerie. Secondo Thomas Platter, un visitatore svizzero che aveva assistito al *Julius Caesar* eseguito al Globe nel settembre 1599, lo spettatore pagava un penny per stare nell'arena.

Il Fortune prevedeva che le “stanze dei signori” e le “stanze da due soldi” fossero intonacate. Queste stanze si trovavano nella galleria sul retro del palcoscenico o da sezioni ricavate dalle gallerie principali - forse quelle sezioni più vicine al palco divise per creare "stanze da due soldi". Ovunque si trovassero queste stanze, si nota come i teatri fossero caratterizzati da ordini di posti gerarchizzati, segno di un pubblico socialmente ed economicamente diversificato.

I primi teatri erano costruiti in legno, probabilmente, come specifica il contratto del Fortune, su pali e fondamenta di mattoni. Potrebbe essere stata usata della silice per lo Swan, ma le prove sono contrastanti; e come gli altri, questo teatro appariva rotondo, tanto che Johannes De Witt, in visita a Londra nel 1596, descrisse tutti e quattro i teatri che vedeva (Theatre, Curtain, Rose, Swan) come anfiteatri.

Con l'erezione dello Swan a Bankside nel 1595, quest'area divenne un punto focale dell'attività teatrale. Il fiume formava qui il confine meridionale della città, anche i palchi di Bankside erano fuori dal controllo del consiglio comunale. Nel 1592, e di nuovo nel 1595, il proprietario del Rose Theatre, Philip Henslowe, spese ingenti somme per riparare, migliorare e ampliare il suo teatro. È probabile che il teatro e il sipario in legno fossero ormai in rovina e obsoleti, dopo quasi vent'anni di utilizzo. Burbage aveva preso in affitto un sito su Bankside per la costruzione di un nuovo teatro, il Globe, in funzione nel 1599.<sup>8</sup>

I teatri avevano forme diverse, circolari, ottagonali o quadrate. La maggior parte dei teatri disponeva di tre piani di gallerie coperte, che giravano intorno al cortile. Alcuni settori, in almeno una galleria, erano divisi in scomparti, corrispondenti ai palchi di una sala moderna. Nelle altre gallerie, che erano provviste di panche per gli spettatori, non c'era nessuna particolare separazione. Le gallerie circondavano un'area scoperta abbastanza ampia, detta *yard* (cortile), che probabilmente era lastricata ed aveva una leggera pendenza verso il palcoscenico per favorire una buona visione.

---

8 REGINALD A. FOAKES, *Playhouses and Players* [...], cit., pp. 3-6.



Fig. 1 Disegno della Swan Playhouse, Jonathan DeWitt, c. 1596

Dell'interno di un teatro sopravvive solo un disegno, una copia di Aernout van Buchell di uno schizzo dello Swan realizzato nel 1596 da De Witt. Questo mostra il grande palcoscenico rettangolare aggettante, sovrastato da un baldacchino sorretto da due colonne. Il disegno incorpora anche una struttura apparentemente sopra e dietro la tettoia sopra il palco, con un trombetta che suona come per annunciare un'esibizione e una bandiera sventolante.<sup>9</sup>

Lo Swan (1595) fu il primo della seconda generazione di teatri appositamente costruiti e potrebbe essere stato il più grande e splendido dei teatri quando fu eretto, come osservò De Witt, ma probabilmente era diverso dal Globe e dal Fortune sotto molti aspetti. Le strutture più semplici dei teatri a duplice scopo potrebbero averle rese sempre meno attraenti come teatri durante un periodo in cui le playhouses stavano diventando gradualmente più elaborate e confortevoli.

---

<sup>9</sup> REGINALD A. FOAKES, *Playhouses and Players* [...], cit., p.9.

Il nuovo Swan colpì De Witt, che nel 1596 lo definì il più splendido dei teatri londinesi, apparentemente perché era più riccamente arredato e decorato rispetto ai teatri precedenti. Il Globe (1599) e il Fortune (1600) furono senza dubbio ancora più elaborati. La facciata interna del palcoscenico e l'intero teatro del Fortune, costruito in emulazione del Globe, dovevano essere imponenti. La "copertura" del palcoscenico era forse inizialmente una semplice tettoia, progettata per proteggere attori, oggetti e tendaggi dalle intemperie; era dipinta sul lato inferiore con una rappresentazione del sole, della luna, delle stelle e dello zodiaco, soffitto noto come "i cieli". Sembra che lo Swan avesse una simile tettoia e un palco rimovibile; ma al Globe e al Fortune, il baldacchino era probabilmente più consistente, e poteva essere praticabile lo spazio tra il tetto spiovente e un soffitto piatto posato sotto di esso, per i verricelli e le macchine per far scendere attori e oggetti di scena sul palco. Tali macchinari avrebbero potuto facilmente essere sistemati nel secondo Globe, che aveva una copertura sormontata da ampi tetti a due falde, e si estendeva quasi al centro dell' arena. L'uso di almeno una grande botola rendeva possibili vari tipi di apparizioni sorprendenti (ad esempio il diavolo che sale dal palco nella scena terza del *Dottor Faustus* di Marlowe). *All Fools* di George Chapman, scritto probabilmente nel 1599 per l'esecuzione degli Admiral's Men, fu stampato nel 1605 con un prologo progettato per il Fortune che richiama l'attenzione sulla natura sorprendente degli effetti scenici resi possibili dall'uso dell' "inferno" scenico e cieli.

Conosciamo meno l'aspetto della facciata del palcoscenico: il disegno dello Swan mostra due porte in una parete a schermo piatto, forse un'eco delle due porte comuni nelle pareti delle sale domestiche dei college e delle case private. Allo Swan una galleria correva per la larghezza del palco sopra le porte ed era suddivisa in sei "stanze", se ci si può fidare del disegno di De Witt. Qui forse c'erano le quattro "stanze dei signori" specificate nel contratto del Fortune; ma al Fortune e al Globe, una parte di questo spazio sembra essere stata riservata ai musicisti e all'azione scenica che richiede un livello rialzato. La galleria era sospesa sul palco e gli arazzi montati su aste fissate a questa proiezione potevano essere usati per nascondere gli attori. Gli arazzi o le tende appesi al palcoscenico potrebbero, ovviamente, essere decorativi o simbolici, e ci sono diversi riferimenti all'uso di arazzi neri per le tragedie; potrebbero anche essere disegnati su una delle porte o aperture per rendere possibili scene di "scoperta".

Una questione da considerare è che per la conoscenza odierna sui teatri del periodo hanno grande peso le prove fornite dalle didascalie implicite e dall'azione delle rappresentazioni messe in scena; quando l'azione si riferisce a zone sul palco, o richiede che

più uomini entrino da porte diverse, è considerabile come indizio dell'effettiva esistenza di zone ed entrate che dovevano essere lì. Al di là di tali requisiti c'è un'area grigia in cui gli oggetti o le posizioni avrebbero potuto essere reali o semplicemente immaginati; le finestre, ad esempio forse appartengono a questa categoria. Vi sono poi spettacoli in cui il muro di fondo del palcoscenico funge da merlatura di una città sotto assedio, o un castello, o case e negozi in una strada, o una foresta, una spiaggia o qualunque cosa il drammaturgo dichiari che sia, ma non c'è alcun modo per stabilire un confine tra ciò che era rappresentato in pratica sui palcoscenici dei teatri pubblici e ciò che era lasciato all'immaginazione. Molti studiosi hanno una visione minimalista e, credendo che lo Swan sia tipico, tendono a presumere che qualsiasi caratteristica menzionata nel testo o nelle direzioni di un'opera teatrale debba essere immaginata dal pubblico a meno che non sia indicata nel disegno dello Swan.

I teatri successivi, come il Fortune e il Globe, avevano certamente finestre utilizzabili sul retro o sui lati del palcoscenico, e il contratto del Fortune suggerirebbe che questi fossero lì, allo stesso livello della galleria, insieme a "luci" o grate nelle porte del palcoscenico.<sup>10</sup>

La maggior parte degli studiosi ritiene che il palcoscenico, in tutti i teatri pubblici, si protendesse nel cortile, e fosse visibile da tre lati. Solo alcuni sostengono che le gallerie girassero completamente intorno al palcoscenico e che per ciò l'azione fosse visibile da quattro lati. Il palcoscenico era sollevato di uno o due metri da terra per migliorare la visibilità degli spettatori che stavano in piedi, e per usufruire di uno spazio sottostante che permettesse l'uso delle botole. La piattaforma era generalmente coperta da un tetto, chiamato *shadow* (ombra) o *heavens* (cielo) che serviva a due scopi: da una parte proteggeva il palcoscenico dalle intemperie e dall'altra nascondeva alla vista del pubblico le macchine teatrali e le altre attrezzature. Dal tetto potevano infatti essere calati i troni o altri oggetti di scena, oppure prodotti effetti sonori come i tuoni, le campane o le cannonate. Lo sfondo del palco era costituito da una facciata a più piani, come si è visto per il Fortune. Nella parte inferiore della facciata erano collocate due ampie porte (qualche studioso sostiene che fossero tre o anche più) che svolgevano un'importante funzione scenografica. I cambiamenti di scena erano indicati sovente dall'uscita dei personaggi attraverso la prima porta, e dall'entrata di altri attraverso la seconda. Le porte, inoltre, potevano essere usate per rappresentare case, cancelli, castelli o altre costruzioni.

Il teatro era dotato di una sorta di palcoscenico interno (*inner stage* o *discovery place*). Si trattava di uno spazio nascosto alla vista del pubblico, che poteva essere rivelato, quando

---

<sup>10</sup> *Ivi.*, pp. 11-16.

l'azione lo richiedeva, aprendo una porta o tirando delle cortine. Ma non è chiaro dove l'*inner stage* fosse situato (se allo stesso livello del palcoscenico, oppure sopraelevato, come una *mansion* medioevale, se dietro le porte della facciata di sfondo, o davanti, come un baldacchino chiuso da tende). E non si conosce con certezza neppure il suo effettivo impiego. Per alcuni, infatti, l'*inner stage* doveva svolgere una funzione prevalentemente scenografica, mentre l'azione si sarebbe svolta sul palcoscenico principale. Per altri si sarebbe invece trattato di uno spazio in cui venivano recitate scene particolari. In ogni caso dovevano esservi sistemati, quando chiuso, oggetti di scena, come sedie e tavoli, da utilizzare nel corso della rappresentazione.

Un altro problema riguarda l'esistenza e l'uso, sulla scena, di uno spazio sopraelevato. Quasi tutti gli studiosi sono d'accordo sul fatto che l'esecuzione di alcune scene doveva richiedere l'impiego di uno spazio superiore, che poteva essere utilizzato per rappresentare una finestra, una veranda, dei bastioni, e via dicendo. Secondo una delle teorie più accreditate, i diversi spazi scenici di cui disponeva il teatro elisabettiano sarebbero stati utilizzati secondo uno schema fisso che prevedeva l'uso in regolare successione del palcoscenico principale, quindi del palcoscenico interno, e infine del palcoscenico superiore, per poi ricominciare da capo. Altri sostengono che praticamente tutte le scene venivano rappresentate sulla piattaforma centrale, mentre gli altri spazi erano usati solo raramente.

Sul fondo del palcoscenico poteva forse essere sistemato, oltre all'*upper stage*, anche un terzo piano praticabile, ma non esistono documenti davvero attendibili per sostenere questa ipotesi. Comunque gli studiosi che accettano l'esistenza di un terzo piano, lo chiamano "galleria dei musicisti" in riferimento a quello che poteva essere il suo uso originario.

La compagnia dei King's Men era l'unica che possedesse il proprio teatro, appunto il Globe. Le altre invece pagavano un affitto ai proprietari, i quali dovevano poi provvedere alla manutenzione dell'edificio al pagamento dell'affitto per il suolo occupato dal teatro, e ai salari del personale addetto alla riscossione del denaro dagli spettatori.<sup>11</sup>

È stato calcolato che all'inizio del seicento si tenevano in media spettacoli per 214 giorni all'anno, equivalenti a circa sette mesi d'attività. Se i teatri pubblici avevano un'ampia capienza, i teatri privati raggiungevano a stento 500 posti a sedere.

Finché esistevano solamente teatri all'aperto, i teatri pubblici avevano una sorta di monopolio delle rappresentazioni, e questo fino al 1600 circa. In inverno gli spettatori dovevano essere stati spesso esposti al freddo e all'umidità. Se il primo Globe avesse avuto un

---

11 OSCAR BROCKETT, *Storia del teatro* [...], cit., pp. 193-198.



di diametro di circa 100 piedi (equivalente a circa 30 metri) , di conseguenza un'area di oltre 2.000 piedi quadrati (circa 185 metri quadri) avrebbe dovuto essere direttamente esposta alla pioggia. Il nuovo design del secondo Globe (1613), come mostrato in "Long View" di Hollar<sup>12</sup>, comprendeva un'ampia area coperta che copriva tutto il palco e almeno metà dell'arena. Questa modifica ridusse l'area esposta direttamente alle intemperie e ha reso le gallerie, soprattutto quelle vicine al palco, meno battute dal vento e dalla pioggia.

Il pavimento del primo Globe era ricoperto di paglia, il secondo, come il Fortune, piastrellato. Ovviamente doveva esserci luce diurna sufficiente agli attori per recitare, e sembra che alcuni palcoscenici fossero rivolti a nord-est, forse per garantire una luce uniforme, evitando che il pubblico fosse abbagliato e senza forti contrasti nell'area del palcoscenico. Sotto questo aspetto i teatri del periodo 1576–1642 erano radicalmente diversi dai teatri moderni, in cui gli attori di solito compaiono dietro un arco scenico, sotto i riflettori, di fronte a un pubblico seduto in un auditorium oscurato. È una questione di fondamentale importanza che attore e pubblico condividessero la stessa illuminazione e, di fatto, quindi, lo stesso spazio, dal momento che il palco si proiettava al centro dell'edificio. Uno dei motivi per cui questi teatri rimasero in attività era che fornivano un rapporto particolarmente stretto tra attori e pubblico, senza barriere visive, permettendo all'attore di comunicare in modo diretto con gli spettatori, o di prendere le distanze all'interno dell'azione.

La consapevolezza dell'illusione era un elemento caratterizzante, per tutto il tempo della rappresentazione. I drammaturghi hanno continuamente sfruttato questa consapevolezza, in prologhi, induzioni, battute, metafore e spettacoli all'interno dell'opera, ricordando al loro pubblico la natura fittizia di ciò che stavano guardando, e dell'incerto confine tra illusione e realtà. Due espedienti usati con particolare brillantezza erano l' "a parte", in cui un attore poteva uscire dal suo ruolo per un momento per commentare l'azione, e il soliloquio, in cui l'attore poteva rivolgersi direttamente al pubblico.<sup>13</sup>

---

12 WENCESLAUS HOLLAR, *London (The Long View)*, incisione ad acquaforte su carta, 48.0 x 40.5 cm, 1647, New Haven, Yale Center of British Art.

13 REGINALD A. FOAKES, *Playhouses and Players [...]*, cit., pp. 21-23.



Fig. 2 “Long view of London from Bankside”, Wenceslas Hollar, 1647

Fonte: *Long view of London from Bankside*  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Long\\_View\\_of\\_London\\_from\\_Bankside](https://en.wikipedia.org/wiki/Long_View_of_London_from_Bankside)

Il costruttore del primo Globe, Peter Streete, portò il legname attraverso il Tamigi, a Southwark, e lo usò per erigere il teatro. Southwark era un buon posto per il nuovo edificio: era fuori dal controllo dei funzionari della città, ostili ai teatri, e vi erano già due sale (il Rose e lo Swan), oltre a arene per la lotta degli animali, taverne e bordelli. Streete e i suoi operai costruirono una base di mattoni per il teatro. Le pareti erano costituite da grandi strutture in legno, riempite con piccole doghe di legno ricoperte di intonaco con pelo di vacca: utilizzarono le opzioni più economiche nel processo di costruzione. Ad esempio, il tetto del teatro era ricoperto di canne. Nel 1599 il teatro fu aperto e riscosse un enorme successo.



Fig. 3 Le fasi del Globe in costruzione, dalle fondamenta in mattoni e la struttura in legno, al tetto di paglia e alle pareti intonacate. Fonte: *Shakespeare's world* (<https://www.shakespearesglobe.com/>)



Fig. 4 Questa incisione di Bankside, realizzata nel 1644, mostra il tetto di tegole e la *tiring house* e il tetto del palcoscenico (come una W rovesciata) del secondo Globe. Fonte: *Shakespeare's world* (<https://www.shakespearesglobe.com/>)

Il disastro colpì il Globe nel 1613. Il 29 giugno, durante un'esibizione di Enrico VIII di Shakespeare, furono sparati alcuni piccoli cannoni. Non usavano palle di cannone, ma utilizzavano polvere da sparo trattenuta dall'ovatta. Un pezzo di ovatta ardente dette fuoco al tetto di paglia, che bruciò il teatro in circa un'ora. La cooperativa dei Lord Chamberlain's Men costruì un secondo Globe sulle fondamenta in mattoni del primo, con uguali dimensioni e forma, ma decorata in modo molto più stravagante, parallelamente alle aumentate finanze della compagnia. Fu inoltre sostituito al tetto di paglia un tetto di tegole.<sup>14</sup>

Le differenze strutturali dei teatri privati rispetto a quelli pubblici ci aiutano a capire la loro diversa utilizzazione: in primo luogo i teatri privati erano coperti, illuminati da candele, potevano accogliere meno della metà delle persone normalmente ammesse in un teatro pubblico, erano previsti posti a sedere per tutti gli spettatori, e l'ingresso costava molto più caro.

All'inizio tutti i teatri privati erano situati in aree particolari (le *liberties*) di Londra. Queste aree, di cui le principali erano quelle di Blackfriars e Whitefriars, appartenevano in origine ad ordini monastici. Il primo teatro privato, il Blackfriars, che prese il nome dall'area in cui sorse, fu aperto nel 1576, lo stesso anno in cui fu costruito The Theatre.

La tradizione di includere la recitazione di opere teatrali all'interno dell'educazione umanistica per gli adolescenti aveva portato le compagnie di ragazzi a diventare una parte importante dell'intrattenimento a corte, durante il periodo natalizio e a Carnevale. Le rappresentazioni erano messe in scena a corte per le occasioni festive sin dal regno di Enrico VII, e la regina Elisabetta mantenne l'usanza, facendo molto affidamento sulle esibizioni dei ragazzi del coro e delle scuole di grammatica associate alla cattedrale di St. Paul e i cantori della Cappella Reale a Windsor. Durante i primi anni del regno di Elisabetta fino al 1576, le esibizioni a corte dei ragazzi furono più numerose di quelle dei gruppi di adulti: solo dopo il 1576 le compagnie professionali di attori adulti divennero molto più importanti e iniziarono a esibirsi in teatri permanenti a Londra. Nel 1580, l'affitto del Blackfriars passò al drammaturgo John Lyly, e sotto la sua guida continuò fino al 1584. Questa fu il primo teatro al coperto di Londra. Lo spazio disponibile era veramente piccolo, in tutto circa 46 per 26 piedi (equivalente a circa 28 metri per 14), e rettangolare. Probabilmente i ragazzi si esibivano una o due volte a settimana, e il pubblico doveva essere scarno, sicché il loro impatto sui teatri pubblici fu inizialmente lieve. Tuttavia dopo il 1576 le compagnie professionali per adulti sostituirono sempre più i ragazzi negli spettacoli di corte.

---

<sup>14</sup> Fonte: *Shakespeare's world* (<https://www.shakespearesglobe.com/>), ultimo accesso in data 18/12/2020.

L'istituzione del primo teatro dei Blackfriars tra il 1576 e il 1584 segnò un'importante innovazione nell'offrire a un pubblico selezionato un'alternativa sofisticata. I ragazzi di St. Paul, sotto il loro nuovo maestro, Thomas Giles, nominato nel 1584, continuarono a presentare spettacoli di Lyly a corte, e si esibirono nei recinti della cattedrale di St. Paul fino a quando le loro attività furono soppresse intorno al 1590, per uno scandalo causato da affermazioni provocatorie sulla questione del rapporto religione e Stato all'interno degli spettacoli. Gran parte del repertorio delle compagnie dei ragazzi di questo periodo è andato perduto, ma includeva commedie morali, pastorali classici e commedie di corte, di solito basate su temi classici, ma intrecciate con allegorie attuali.<sup>15</sup>

Nel 1608, in seguito a un nuovo statuto, i teatri e le loro compagnie furono presi sotto la protezione reale. Da questo periodo circa i teatri al coperto di St. Paul e Blackfriars divennero generalmente noti come teatri "privati", in contrasto con i teatri "pubblici" come il Globe e il Fortune.

Nonostante le differenze, sia nei teatri privati, sia nei pubblici si svolgevano spettacoli per l'intrattenimento di un pubblico pagante. I teatri privati facevano pagare prezzi molto più alti; nel 1599-1600, quando il posto in piedi costava un penny nei teatri pubblici e un posto nelle gallerie da due pence, i teatri privati facevano pagare sei pence.

L'illuminazione era a lume di candela, e sembra che si chiudessero le finestre del teatro per le tragedie per imitare un'atmosfera notturna.

La musica tra gli atti di uno spettacolo era un'innovazione, poiché le divisioni degli atti non venivano considerate intervalli nei teatri pubblici, e la musica non veniva suonata tra gli atti. Al Blackfriars la musica veniva suonata prima dell'inizio dello spettacolo, e a volte si ballava o si cantava anche tra un'esibizione e l'altra. Probabilmente gli intervalli erano necessari anche per la sostituzione delle candele consumate; ma la musica era una caratteristica speciale dei piccoli teatri chiusi, dove era possibile udire suoni morbidi e utilizzare un'ampia gamma di strumenti. Il Blackfriars aveva un'orchestra di organi, liuti, pandores (antenato del moderno banjo), violini e flauti, oltre a un contrabbasso.

Non si sa molto sulla disposizione dei posti nei teatri privati. I palchetti erano piccoli rispetto a quelli dei teatri pubblici. Erano presenti palchetti o stanze dei signori al Blackfriars, apparentemente ai lati del palco scenico. Un'innovazione apparentemente introdotta nei teatri pubblici alla fine del 1590, la pratica di permettere ai membri del pubblico, che pagavano un

---

15 REGINALD A. FOAKES, *Playhouses and Players* [...], cit., pp. 23-26.

extra per il privilegio, di avere uno sgabello e sedersi sul palcoscenico, divenne una caratteristica dei teatri privati, in particolare dei Blackfriars.

I teatri privati, quindi, offrivano raffinatezze non disponibili presso i teatri pubblici: una clientela più selezionata, maggiore comfort, compresi i cuscini sulle panchine, protezione dalle intemperie e musica e canzoni tra gli atti. Le compagnie dei ragazzi si specializzarono per alcuni anni dopo il 1600 in commedie satiriche e il loro stile di recitazione caratteristico è stato descritto come "antimimetico", in contrasto con le compagnie di adulti professionisti e il loro stile più illusionistico ed evocativo. Allo stesso tempo sembrerebbe che i ragazzi, interpretando e imitando gli adulti, invitassero il loro pubblico a essere sempre più critico e distaccato, nella loro frequente ironia su ciò che ritraevano come antiquato.

Inizialmente i teatri privati riuscirono ad attirare il pubblico, ma i ragazzi avevano un raggio d'azione più limitato rispetto agli attori adulti, e le commedie satiriche che preferivano erano spesso offensive nei confronti delle autorità civiche o della corte. Come le compagnie di adulti, i ragazzi di Blackfriars ricevettero una misura di protezione reale nel 1603 con il titolo di Children of the Queen's Revels, ma persero il loro privilegio a causa delle affermazioni offensive nei loro testi.

I teatri privati furono quindi utilizzati esclusivamente dalle compagnie dei ragazzi fino al 1610: il primo cambiamento importante si verificò quando i Burbage ripresero il possesso del Blackfriars nel 1608. Giacomo I, infatti, autorizzò i King's Men a recitare nel teatro, ma le rappresentazioni non poterono iniziare prima del 1610 a causa della peste.

Le compagnie dei ragazzi nei teatri privati fiorirono così per un periodo relativamente breve. Tuttavia, il loro impatto nel periodo dal 1599 al 1614 fu enorme. Crearono nuove opportunità per le rappresentazioni invernali nei teatri chiusi e l'idea di una stagione invernale. Dimostrarono che i piccoli teatri, facendo pagare prezzi più alti, potevano funzionare in modo redditizio per un pubblico selezionato.<sup>16</sup>

Le forme e le dimensioni dei teatri privati potevano variare. La sala e il palcoscenico del secondo Blackfriars, al tempo il teatro più importante, occupavano probabilmente uno spazio rettangolare, lungo complessivamente 20 metri e largo 14. Il palcoscenico, alto circa un metro, non disponeva di sipario. La platea era provvista di sedili, e lungo le pareti correavano le gallerie (da una a tre, secondo le diverse stime degli studiosi) con alcuni palchetti privati.<sup>17</sup> L'acustica dei teatri, specialmente delle strutture dei primi teatri pubblici, non era

---

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 23-29.

<sup>17</sup> OSCAR BROCKETT, *Storia del teatro* [...], cit., pp. 198-200.

buona, perciò recitando bisognava alzare la voce e poggiarsi energicamente su un dialogo ritmato.<sup>18</sup>

---

18 SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico* [...], cit., p. 211.

## CAPITOLO II

### SAM WANAMAKER E IL PROGETTO DI RICOSTRUZIONE DEL GLOBE

#### *2.1 Breve biografia di Sam Wanamaker*

Sam Wanamaker, l'ideatore del progetto di ricostruzione del Globe, nasce il 14 giugno 1919 a Chicago e muore il 18 dicembre 1993; attore e regista americano, si trasferisce poi nel Regno Unito in seguito all'ostracismo operato a suo danno dalla Hollywood del tempo, a causa delle sue idee politiche filo-comuniste.

Nonostante una carriera di successo nell'ambito della recitazione e della regia, Wanamaker ottiene grande notorietà per i suoi sforzi nel portare a termine una ricostruzione esatta del Globe Theatre. L'idea nasce negli anni '70, quando decide di rimediare al fatto che mentre esistono numerose repliche del Globe Theatre negli Stati Uniti, il sito dell'originale Globe a Londra è contrassegnato solo da una targa su un vicino birrificio.

Per ripristinare il Globe Theatre di Shakespeare nella sua posizione originale si assicura il sostegno finanziario di filantropi e amanti di Shakespeare, come Samuel H. Scripps. Wanamaker quindi fonda lo Shakespeare Globe Trust, che raccoglie ben oltre dieci milioni di dollari. Prima della morte è in grado di supervisionare le prime fasi della costruzione del teatro, viene completato nella primavera del 1994.

Per il suo lavoro nella ricostruzione del Globe Theatre, Wanamaker, nel luglio 1993, è stato nominato comandante onorario dell'Ordine dell'Impero Britannico (CBE). È stato anche insignito della Medaglia Benjamin Franklin dalla Royal Society of Arts in riconoscimento del suo contributo al teatro.<sup>19</sup>

Sulla riva sud del Tamigi a Londra, vicino al punto in cui oggi si trova la moderna ricostruzione dello Shakespeare's Globe, c'è una targa che recita: «In ringraziamento a Sam Wanamaker, attore, regista, produttore, 1919-1993, la cui visione ha ricostruito lo Shakespeare's Globe Theatre on Bankside in questa parrocchia». Accanto al Globe fu anche

---

<sup>19</sup> THEO CROSBY, *Sam Wanamaker*, in «RSA Journal», vol. 142, no. 5447, March 1994, p.24.

ricostruito un teatro al coperto in stile giacomiano, inaugurato nel gennaio 2014, e chiamato Sam Wanamaker Playhouse in suo onore.

## ***2.2 La ricostruzione dello Shakespeare's Globe***

Lo Shakespeare's Globe è stato costruito il più vicino possibile al sito del vecchio Globe, solo una strada più vicino al fiume. In collaborazione con l'architetto Theo Crosby, The Shakespeare's Globe Trust, fondato da Wanamaker negli anni '70 del '900, ha svolto enormi ricerche per rendere il teatro la riproduzione dell' originale più accurata possibile, basandosi sulla pianta dello Swan. I costruttori hanno usato lo stesso tipo di legno di quercia verde che avrebbero usato i costruttori originali e le stesse tecniche e gli stessi strumenti per modellarlo impiegati ai tempi di Shakespeare. Ogni giuntura è stata realizzata allo stesso modo e le assi sono state fissate insieme usando pioli di legno. Il tetto di paglia è stato rivestito con materiale ignifugo.



Fig. 5 Proprio come l'originale Globe, il nuovo Globe ha un cortile aperto al cielo. Il palco è coperto da un tetto sporgente nel cortile. Il pubblico è in piedi nel cortile o siede nelle tre gallerie coperte che lo circondano. Fonte: *Shakespeare's world* (<https://www.shakespearesglobe.com/>)

Le moderne norme di salute e sicurezza impongono al nuovo Globe un numero di uscite più ampio dell'originale, oltre alla presenza di porte tagliafuoco. Maggiormente in linea con il comfort moderno, le panche sono ora numerate. La prima rappresentazione al Globe ricostruito (nel 1993) si è tenuta in tedesco ed è stata eseguita mentre il teatro era ancora in



costruzione; è stato poi completato e inaugurato ufficialmente nel 1997. Ogni stagione vengono messi in scena anche nuovi spettacoli, scritti appositamente per il Globe.<sup>20</sup> La ricostruzione di Swanwick ha portato allo scoperto importanti conflitti teorici e pratici. La validità dei metodi storici e la ricerca dell'autenticità sono sempre state questioni controverse, ma l'atto di operare una ricostruzione fisica focalizza la questione in un modo radicalmente differente rispetto a qualsiasi modello ipotetico.

Il primo punto di riferimento nella ricostruzione scientifica del Globe fu *The Elizabethan Stage* di Edmund Kerchever Chambers (1866-1954), che contiene i suoi progetti ipotizzati per l'edificio. Tutti i primi tentativi di ricostruzione mancavano della conoscenza completa di Chambers del teatro moderno e della storia culturale. Chambers sostiene che lo spostamento delle compagnie tra i diversi teatri, specialmente nel periodo precedente alla costruzione del Globe, suggerisce una standardizzazione della progettazione; inoltre ha trovato poche differenze tra le opere teatrali della fine del XVI secolo e l'inizio del XVII che indichino che il Globe o il Fortune differivano sostanzialmente dai loro teatri predecessori. Chambers non offre alcuna difesa precisa della sua ipotesi perché non si tratta di un progetto architettonico specifico, e non mostra né le dimensioni né la disposizione delle componenti strutturali, preoccupandosi più delle caratteristiche generali. Vale la pena notare che il teatro ottagonale, secondo Chambers simile al Globe, sembra riprendere l'incisione di Jansz Claes Visscher del 1616 intitolata *Londinium Florentiss*.<sup>21</sup>

Quando il libro di Chambers viene pubblicato, nel 1923, l'incisione di Visscher è ancora considerata autorevole e che il Globe fosse a sei facce era stato sostenuto da Hester Thrale che, nel 1819, registrò di aver visto le sue fondamenta scoperte circa cinquant'anni prima. Nel 1950 John Cranford Adams e Irwin Smith completarono un bellissimo modello in scala del primo Globe: in seguito all'incisione di Visscher, Adams realizzò il suo Globe ottagonale, e dai contratti di costruzione del Fortune Adams dedusse che il Globe era 84 piedi (circa 26 metri) di larghezza tra le pareti esterne, 34 piedi (circa 10 metri) di altezza fino alla grondaia e 58 piedi (circa 18 metri) attraverso il cortile interno.

Tuttavia, non furono i calcoli delle dimensioni del Globe di Adams il punto focale d'interesse, ma piuttosto le caratteristiche interne e le strutture del suo Globe. Il Globe di Adams aveva un totale di sei botole sul palco principale e un grande spazio scoperto, più ampio rispetto allo spazio dell'alcova. All'altezza della terza galleria dell'auditorium il teatro

---

<sup>20</sup> Fonte: *Shakespeare's world* (<https://www.shakespearesglobe.com/>), ultimo accesso in data 18/12/2020.

<sup>21</sup> GABRIEL EGAN, "Reconstructions of the Globe: A Retrospective.", in «Shakespeare Survey», Vol. 52., 1999, pp. 1-16. Citazione alle pp. 1-2.

aveva una sala da musica. Il palco superiore (alla stessa altezza della seconda galleria dell'auditorium) aveva una botola nel pavimento che permetteva una comunicazione con il palco principale. Adams condivideva la convinzione di Chambers che i teatri fossero in gran parte simili: ma come naturale conseguenza è possibile ricostruire solo un modello generale di teatro "tipico" idealizzato, non un teatro in particolare.<sup>22</sup>

Isaac Avi Shapiro ha dimostrato che l'incisione di Visscher era del tutto senza attendibilità, mentre l'incisione di Hollar del 1647 era la panoramica più affidabile dei teatri di Bankside. Prima di pubblicare il suo lavoro principale sul design del teatro elisabettiano, *The Globe Restored*, C. Walter Hodges ha pubblicato due articoli riguardanti il disegno di De Witt dello Swan. Nel primo Hodges ha insistito sul fatto che De Witt ha mostrato che lo Swan era un poligono con un numero tale di lati da essere praticamente rotondo. Nonostante il titolo, *The Globe Restored* di Hodges non conteneva però alcuna rappresentazione del primo Globe. Richard Hosley ha successivamente dimostrato che il disegno dello Swan di De Witt mostra tutto il necessario per mettere in scena tutte le opere scritte per il Globe; insieme al contratto del Fortune, secondo lo studioso avrebbe potuto costituire la base di una ricostruzione del Globe fintanto che si fosse presunto che i teatri all'aperto di Londra fossero essenzialmente uguali.<sup>23</sup>

Hosley ha basato il suo modello sullo schizzo di DeWitt più due aggiunte: una botola e una macchina per il volo. Da un elenco rivisto di 29 spettacoli del Globe, Hosley ne ha dedotto i dispositivi e gli allestimenti. L'applicazione rigorosa del metodo minimalista di Hosley, che prende il disegno di De Witt come la massima autorità nel design dei teatri elisabettiani, ha l'inevitabile conseguenza di produrre un Globe funzionalmente identico allo Swan. Glynne Wickham ha ipotizzato una separazione radicale tra lo Swan raffigurato da De Witt e tutti i teatri successivi, sostenendo che le origini dei teatri risiedessero in arene polivalenti in cui "rappresentazione" significava una serie di intrattenimenti tra cui il combattimento tra animali.

Nulla è stato ottenuto dal progetto Wanamaker durante gli anni '70, ma nel 1982 è stato formato l'International Shakespeare Globe Center (ISGC) Trust e Andrew Gurr e John Orrell sono diventati formalmente responsabili del progetto su cui si sarebbe basata la ricostruzione. Il primo articolo pubblicato da Orrell sul Globe riguardava le pratiche di edificazione del suo costruttore, Peter Streete. Orrell sosteneva che, poiché Streete era analfabeta (firmò il contratto del Fortune con il suo marchio), il suo lavoro dovrebbe essere

---

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 2-4.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

considerato all'interno della tradizione della pratica medievale piuttosto che dell'innovazione continentale. Streete era un geometra, non un architetto, e lo strumento principale del suo mestiere era la "verga" di 16 1/2 piedi e la "linea a tre canne" delimitate in lunghezze di verga. Secondo Orrell, poiché il secondo Globe era stato costruito sulle stesse fondamenta del primo, doveva aver condiviso la stessa planimetria. Ciò ha permesso a Orrell di dedurre le dimensioni del primo Globe dallo schizzo preliminare realizzato da Hollar per il suo *Long View* di Londra che mostra il secondo Globe.<sup>24</sup>

Da una stima dell'altezza del Globe, Orrell ha ottenuto la scala approssimativa del disegno e ha calcolato una larghezza di 100 piedi. Il primo piano dell'auditorium ricostruito doveva essere alto almeno il doppio di una persona per fare spazio a un tunnel d'ingresso al cortile e a una passerella sul retro della galleria più bassa, ma nell'accuratezza della ricostruzione è stato tenuto conto della differenza dell'altezza media dell'uomo contemporaneo rispetto all'uomo elisabettiano, aumentando considerevolmente l'altezza rispetto allo schizzo di Hollar. Questa è stata la prima scelta numerica che si è discostata dai fatti noti del disegno originale del teatro per soddisfare le esigenze moderne, evidenziando come un mero recupero di dati storiografici fosse inadeguato.

Si è posto poi il problema della decorazione interna del Globe, che doveva essere qualcosa di intermedio tra la tradizione inglese della facciata ornata con un bassorilievo di decorazione e l'innovazione dei principi scultorei classici. Nelle vedute esterne il Globe appare bianco con muri di pietra, anche se deve essere stato realizzato in legno. Poiché De Witt ha elogiato la sontuosità dei teatri, il suo schizzo apparentemente crudo non può da solo determinare l'interno del Globe, ragion per cui si sono ipotizzati esempi contemporanei di sontuose decorazioni. Il progetto Wanamaker sarebbe dovuto procedere con un disegno basato sui risultati di Orrell quando due scoperte archeologiche permisero di acquisire nuove prove. All'inizio di febbraio 1989 vengono portate alla luce le fondamenta del Rose.<sup>25</sup>

Queste fondamenta mostrano sia la configurazione originale dell'edificio sia il risultato delle vaste modifiche apportate nel 1592, note per le spese registrate da Henslowe. A prima vista, i resti del Rose hanno smentito l'ipotesi originaria sulla progettazione del teatro: le planimetrie di entrambe le fasi erano poligoni irregolari.

La ricostruzione teorica alla quale il Rose scoperto somiglia di più fu, con sorpresa di tutti, lo screditato Globe di John Cranford Adams. Quasi in contemporanea un secondo gruppo del Museum of London inizia a lavorare sul sito del primo Globe e il 12 ottobre 1989

---

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 6-8.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 11-13.

annuncia la scoperta di parte delle fondamenta del Globe. I resti del Globe sembrano far parte delle fondamenta del muro esterno e di una torretta delle scale. La posizione di questa torretta, su una radiale a circa 60 gradi a est del nord, non corrisponde a nessuna delle torrette mostrate da Hollar, ed è assai più larga di quanto avrebbe dovuto essere. Orrell ha ammesso che queste anomalie hanno messo in dubbio la rappresentazione di Hollar dell'orientamento del Globe, ma ha tratto conforto dal fatto che la torretta era centrata su un angolo del muro del telaio principale, come ci si aspettava, e non centrata a metà muro come pensava Hosley.

La scoperta dei resti del Globe ha inoltre dato la migliore indicazione fino a questo momento dell'esatta posizione geografica del teatro e Orrell ha inserito le sue formule derivate dallo schizzo di Hollar per produrre un diametro rivisto di circa 98 piedi.<sup>26</sup>

Lo Shakespeare's Globe di Wanamaker è quindi largo 100 piedi secondo il progetto di Orrell. Poiché questa ricostruzione è il primo grande edificio a graticcio nella capitale dopo l'incendio del secondo Globe, la decisione, a conti fatti, è stata quella di esporre la struttura, piuttosto che coprirla come avrebbero fatto all'epoca di Elisabetta I. Si tratta di un sorprendente cambiamento nella base teorica del progetto, poiché l'obiettivo dichiarato era sempre stato il recupero di "ciò che era stato" nel periodo elisabettiano e non "ciò che è evocativo". Gli archi trionfali in legno della struttura interna vengono dipinti per sembrare pietra in base all'affermazione di De Witt secondo cui i palchi dello Swan erano abilmente dipinti come il marmo. Lo schema iconografico dello Shakespeare's Globe, che collega il nome del teatro alla sua funzione, è stato scelto perché combina il "classicismo nord-continentale" con le grottesche, le cinghie, i cartigli e i modelli architettonici finti del manierismo fiammingo.<sup>27</sup>

Una lettera di Sam Wanamaker, datata 26 aprile 1989, afferma che lo Shakespeare's Globe debba essere ricostruito il più vicino possibile al luogo originale, come monumento vivente internazionale al grande drammaturgo inglese; l'obiettivo del progetto è indicato come la promozione dello studio, dell'apprezzamento e della rappresentazione a livello internazionale delle opere di Shakespeare e dei suoi contemporanei con un vasto programma di produzioni, masterclass, dimostrazioni, esibizioni, workshop, conferenze e seminari.<sup>28</sup>

Le opere di Shakespeare consistono fondamentalmente infatti nella partecipazione totale del pubblico, la loro immaginazione che fa da elemento aggiunto al dramma: questo

---

<sup>26</sup> Ivi, pp. 8-10.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 12-14.

<sup>28</sup> SAM WANAMAKER, "Shakespeare's Globe Reborn.", in «RSA Journal», vol. 138, no. 5401, 1989, pp. 25-34.

Wanamaker volle ricreare al Globe; un tentativo di riportare in vita il teatro popolare, riportare a teatro una fetta di pubblico molto più ampia.<sup>29</sup>

### ***2.3 Gli obiettivi della ricostruzione del Globe***

Riguardo al significato di ricostruire il Globe negli anni Novanta, vi sono molti aspetti. Uno dei sostenitori della ricostruzione del teatro elisabettiano, William Poel, paragonava il teatro a un laboratorio: nel 1887 iniziò un lavoro di ricostruzione degli elementi teatrali delle performance shakesperiane originali, e attraverso questa analisi creò un' accurata e autentica ricostruzione del Globe, seppur comunque consistente in congetture teoriche.<sup>30</sup>

Una volta ricostruita la struttura, bisognava studiare le relazioni spaziali e acustiche, per renderle il più possibile vicine a quelle originariamente ricercate da Shakespeare. Si trattava di un processo di ri-scoperte e sperimentazione con i drammi, le modalità di messinscena e il rapporto con il pubblico.

Queste le circostanze: all'aria aperta, senza alcuna amplificazione, e senza effetti di illuminazione. Vengono richieste diverse abilità all'attore, che deve rivolgersi al pubblico (che lo circonda quasi interamente) affidandosi a una comunicazione diretta, non nascosto dal velo della penombra. Nessuna illusione creata da effetti teatrali, ma attori che ricreano la magia e l'immaginario provvisto dalle parole di Shakespeare. Costruendo il Globe e rappresentando lì le opere, Wanamaker mirava all'opportunità di eliminare molte considerazioni sviluppatesi attorno ai lavori di Shakespeare e i suoi contemporanei, o apprezzarle in una nuova forma.

Il Globe costituisce anche un monumento che contribuisce a definire l' identità culturale nazionale, dandole una forma concreta.<sup>31</sup> È al contempo anche un modo per manifestare opportunamente la popolarità e l'universalità del mito di Shakespeare.

In realtà nella seconda metà del Novecento le ricostruzioni erano frequenti nel Regno Unito; per il nuovo Globe la ricostruzione ha seguito le conoscenze del primo Globe, ma con la consapevolezza del contesto storico degli anni '90. Wanamaker aveva come intento infatti

---

29 *Ivi*, p. 29.

30 *Ivi*, pp. 29-30.

31 *Ivi*, p. 30.

creare un luogo di educazione che aiutasse a trasmettere le opere di Shakespeare nel contesto del teatro originario per cui erano state scritte.<sup>32</sup>

Per comprendere meglio l'operazione compiuta con la ricostruzione del Globe, è bene aprire una parentesi sulla Sam Wanamaker Playhouse (SWP), aperta accanto allo Shakespeare's Globe sulla South Bank di Londra nel gennaio 2014. Il teatro è costruito sulla base di un "archetipo" di un teatro giacobino al coperto e si basa sui progetti del Worcester College per un teatro al coperto del XVII secolo. La SWP è un teatro a forma di U, con gallerie che circondano una fossa di posti a sedere e un piccolo palco a piattaforma; è illuminato a lume di candela e può contenere circa 340 persone, e descritto da molti critici come un luogo pieno di intimità e delicatezza. Allo stesso modo, gli attori che lavorano nello spazio lo descrivono come "molto più intimo" del Globe.<sup>33</sup>

Analizzando i primi due anni del suo utilizzo si nota molto degli effetti espressivi conseguenti all'ambiente unico del teatro, sul rapporto attore/pubblico. Inoltre, poiché il lavoro sull'intimità nella performance è sorto dall'analisi di tendenze teatrali molto recenti - esperienze teatrali immersive, produzioni site-specific e performance one-to-one - considerare l'intimità alla SWP dimostra la forte identità di questo archetipo giacobino nell'ambito dei teatri contemporanei.<sup>34</sup>

Il teatro intimo sembra denotare una relazione tra attori e spettatori all'interno di un dato spazio, che favorisce una vicinanza tra i due agenti; una vicinanza che si traduce in una vicinanza di osservazione e conoscenza dell'altro. Chiaramente, però, il tipo di intimità tra attore e pubblico possibile nell'interazione contenuta e limitata di uno spettacolo teatrale è molto diversa: come quindi vengono create le interazioni intime tra attore e pubblico nella cornice spazio-temporale di una data performance? La tendenza alla costruzione di ambienti più piccoli, che consenta una stretta vicinanza fisica tra cast e pubblico, può essere una soluzione artistica.<sup>35</sup>

Considerando l'ambiente e le caratteristiche spaziali, estetiche e sensoriali del teatro, va considerato come la SWP condivida molti valori e idee di performance con il teatro immersivo contemporaneo.

Nella SWP nessuno si trova a più di nove metri dal palco e interprete e spettatore convivono nell'illuminazione condivisa, prevalentemente a lume di candela. In questo modo,

---

32 *Ivi*, p. 31.

33 SARAH DUSTAGHEER, "Intimacy" at the Sam Wanamaker Playhouse, in «Shakespeare Bulletin», vol. 35, no. 2, 2017, pp. 227-246. Citazione alla p. 227.

34 *Ivi*, pp. 227-228.

35 *Ivi*, p. 228.

la SWP si confronta con il suo teatro gemello, il Globe, che è stato anche associato alla parola "intimo" perché nessuno è a più di dieci o dodici metri dagli attori sul palco e gli attori e gli spettatori sono visibili gli uni agli altri, consentendo un incontro diretto.<sup>36</sup> Tuttavia al Globe i membri del pubblico più vicini agli attori sono gli spettatori in piedi nel cortile che guardano il palco; alla SWP, questa distanza verticale viene rimossa per quei membri del pubblico seduti nei palchi a lato del palco: si trovano seduti allo stesso livello degli attori in piedi sul palco.

Il Globe, al contrario, offre agli spettatori la possibilità di sperimentare un ambiente della prima età moderna reimmaginato, ma la sua struttura all'aperto lascia entrare il mondo moderno, concretizzato nei rumori e nel trambusto della South Bank.<sup>37</sup>

Una caratteristica particolare del teatro che accentua l'ambiente immersivo è la luce delle candele: l'effetto estetico è incantevole, magico, onirico.

Nel piccolo spazio della SWP, rispetto al Globe il rispecchiamento fisico ed empatico è più facile tra gli spettatori che siedono vicini; e questo processo è più facile da leggere e da sviluppare per attori e pubblico.<sup>38</sup>

Il repertorio della SWP pone al centro temi quali il decadimento morale, la violenza e la sessualità, che viene modernamente associato al canone delle commedie scritte durante il regno di Giacomo I. Il processo di proiezione di associazioni e idee contemporanee che si creano attorno all'idea di "giacomiano" può essere posto in parallelo a ciò che è avvenuto al Globe, dove idealizzazioni moderne e nostalgia per un passato "elisabettiano", in particolare la natura proto-democratica e comunitaria di quel passato, sono state investite in questo teatro e inevitabilmente vengono a modellare il suo repertorio.<sup>39</sup>

In quanto allo Shakespeare's Globe, conosciamo il volere e le aspettative di Wanamaker riguardo alla sua ricostruzione e attività non rappresentativa ma anche e soprattutto di ricreazione di un ambiente vivo, che reincarni lo spirito del teatro elisabettiano pur nella piena consapevolezza della sua immersione in un ambiente e in una società contemporanea: il nodo concettuale dominante che permette di comprendere l'unicità dello Shakespeare's Globe consiste nella sua volontà di ricerca di un' "autenticità" non solo rispetto ai testi rappresentati, ma nella ricreazione di un'esperienza di condivisione dello spazio, reale/ricostruito e immaginario/evocato, in cui passato e presente si fondono.

---

36 *Ivi*, p. 229.

37 *Ivi*, pp. 229-231.

38 *Ivi*, p. 238.

39 *Ivi*, pp. 240-241.

La ricostruzione del Globe ha contribuito a innescare la "rinascita elisabettiana". Al centro di tale sforzo c'è il desiderio di comprendere e connettersi più profondamente alle opere sopravvissute, in particolare nell'esecuzione; per i professionisti scoprire, o forse recuperare, un contemporaneo in William Shakespeare attraverso un paradigma o un contesto di performance autentica, e forse nessun'altra realtà si avvicina di più al raggiungimento di questo paradigma del Globe di Wanamaker.<sup>40</sup>

Tuttavia è importante analizzare i modi in cui l'architettura del Globe esegue la propria nozione di autenticità.

La posizione del teatro, il suo logo distintivo e la giustapposizione dell'estetica del suo design e dei materiali da costruzione condizionano deliberatamente la *performance*, che si basa fortemente sulla nostalgia per il passato.<sup>41</sup>

Consideriamo innanzitutto come l'ubicazione stessa del complesso influisca sull'autenticità. Il sito odierno, indipendentemente dalla sua storia archeologica o dalla storia delle repliche di Globe, esiste in un paesaggio urbano contemporaneo. Dal momento che lo spettatore oggi non può rientrare nel paesaggio urbano originale ed entrare in un evento londinese del XVI secolo, la nuova ubicazione, a circa 230 metri dal sito originale, è il luogo più vicino possibile. Qui, la percezione dello Shakespeare's Globe come autentico rientra nel costruito sociale dell'autenticità simbolica, dove il luogo visitato è percepito come segno o simbolo di autenticità. L'esperienza cognitiva dello spettatore si sposta dal presente (contrassegnato dall'estetica contemporanea) al passato (distinguibile tramite una non familiare estetica cinquecentesca). Così come l'attore che sta per salire sul palco occupa lo spazio liminale tra sé e personaggio, lo spettatore del Globe occupa lo spazio tra l'oggi e l'allora.<sup>42</sup>

Naturalmente, lo Shakespeare's Globe non è solo un sito turistico, ma attua il suo obiettivo di ricerca dell'autenticità anche per chi frequenta il teatro con lo scopo esclusivo di assistere alle rappresentazioni.<sup>43</sup> Il vero valore storicistico di una ricostruzione autentica si misura dal numero e dal dettaglio di tratti - non solo architettonici - che vengono ricreati, come ad esempio per i costumi originali elisabettiani o la struttura del teatro, in legno a vista, insolito nella Londra della fine del XX secolo.

---

40 VALERIE CLAYMAN PYE, *Shakespeare's Globe: Theatre Architecture and the Performance of Authenticity*, in «Shakespeare», vol. 10, no. 4, 2014, pp. 411-427. Citazione alla p. 411.

41 *Ivi*, p. 412.

42 *Ivi*, pp. 414-415.

43 *Ivi*, pp. 419-420.



Non è necessaria alcuna ulteriore giustificazione teorica per il progetto Wanamaker se si accetta che l'esperimento avrebbe potuto fallire tanto quanto riuscire: ad esempio, si sarebbe potuto scoprire che il design del teatro non aveva alcuna incidenza determinante sul significato e sui metodi di significazione usati all'interno del dramma. Scoperto invece che il design del teatro è un elemento determinante del dramma (come l'analisi spaziale e degli elementi dimostra), il Globe va difeso come uno strumento che mira all'affermazione del lavoro di Shakespeare transcendendo la differenza storica e culturale.<sup>44</sup>

---

44 GABRIEL EGAN, *"Reconstructions of the Globe[...]"*, cit., pp. 15-16.

**CAPITOLO III**  
**LE ORIGINAL PRACTICES E L'ESEMPIO DEL *JULIUS CAESAR***  
**DI MARK RYLANCE**

***3.1 Mark Rylance al Globe***

La direzione artistica di Mark Rylance del Globe Theatre è stata ufficialmente annunciata il 1° agosto 1995 ed è diventata operativa nel gennaio successivo. È rimasto nella posizione per un decennio, passando infine a Dominic Dromgoole nel 2005. Durante questo periodo, Rylance ha supervisionato la trasformazione del Globe da un progetto che inizialmente era stato ampiamente liquidato come un eccentrico esercizio di turismo del patrimonio culturale a uno che ha cambiato profondamente il moderno paesaggio teatrale inglese. Mentre il Globe era generalmente inteso, e in effetti spesso si presentava, come un monumento-indagine sulle condizioni storiche in cui Shakespeare originariamente produceva le sue opere teatrali, il Globe di Rylance ha aperto la strada a nuovi approcci alla recitazione, alla regia e persino al pubblico. Ciò non ha tanto ricreato le condizioni della rappresentazione originale, quanto tracciato una pista per il teatro shakespeariano moderno.

Va quindi messa in luce la natura sperimentale dell'impresa Globe, e non solo lo status del Globe come ricostruzione storica, analizzato nel capitolo precedente.

Il Globe non ha fornito interpretazioni particolarmente innovative delle commedie di Shakespeare nel suo primo decennio, ma giudicare il suo successo o fallimento con questo metro di misura significherebbe fraintendere la natura del suo contributo alla rappresentazione shakespeariana degli ultimi anni.

Nel corso delle prove per le trentotto produzioni interne che hanno avuto luogo durante la direzione artistica di Rylance, il Globe ha accumulato oltre mille pagine di interviste agli attori e bollettini di ricerca che hanno dettagliato le sue indagini ad ampio raggio sull'uso dello spazio, il dialogo diretto, l'improvvisazione, lo studio dei versi, la voce, il movimento, la caratterizzazione e molte altre pratiche. Gran parte del lavoro pratico prodotto in questo primo decennio è di cruciale importanza, perché ha messo in discussione il ruolo del regista e ha aperto la strada ad un modo di lavorare più collaborativo, ha sperimentato un rinnovato rapporto attore/pubblico per il quale il Globe è diventato famoso, permettendo al suo pubblico un ruolo radicalmente attivo nella creazione dell'esperienza

teatrale. L'eredità dell'era di Rylance, alcuni dei modi in cui ha diretto il lavoro del Globe tra il 1995 e il 2005, ha senza dubbio influenzato la moderna produzione teatrale shakespeariana. I primi due anni dalla riapertura del Globe sono stati fondamentali per definire i parametri delle sperimentazioni della messinscena, poi definitisi più chiaramente nel periodo tra il 1995 e il 1998.<sup>45</sup>

Lo stile direttivo di Rylance è consistito nel guidare dall'interno un insieme di attori e artigiani, e la sua influenza sulla pratica teatrale al Globe risiede più nella promozione di un ambiente artistico radicalmente collaborativo che nell'imposizione di idee o tecniche uniche. In un periodo della storia del teatro moderno in cui critica e professionisti del teatro tendono a ritenere che il regista sia la figura primaria nella creazione teatrale, la nomina di un attore di 35 anni a direttore artistico di un'istituzione come il Globe è di per sé una mossa provocatoria. Rylance non è stato solo il direttore artistico del teatro durante il suo primo decennio, ma anche il suo attore più attivo (è stato l'unico attore a recitare in tutte e dieci le stagioni). La leadership artistica di Rylance, infatti, risiedeva spesso nella sua stessa pratica di attore, pratica che condivideva e sviluppava in sala prove con i suoi colleghi attori e che spesso forniva loro un modello nelle performance.

Rylance aveva portato la sua compagnia Phoebus Cart al Globe nel 1991, allestendo la loro produzione itinerante all'aperto di *The Tempest* in quello che a quel tempo era ancora un cantiere. Forse non è esagerato affermare che *The Tempest* fosse un assaggio dell'estetica del Globe dell'era Rylance. Gli attori erano flessibili e reattivi, dovendo fare i conti con i detriti di un cantiere, il tempo imprevedibile e le distrazioni rumorose. Rylance ha spiegato in un'intervista del 7 giugno 1991 all'*Evening Standard* che l'obiettivo era aumentare la qualità della vita dell'evento e per renderlo qualcosa che accade intorno agli spettatori. A seguito di questa rappresentazione è stato invitato a far parte dell'Artistic Advisory Board del Globe.

Istituito nel 1990 l'Artistic Advisory Board (in seguito la direzione artistica), era composto in gran parte da attori, scrittori e registi che Wanamaker ammirava e, al momento della sua morte nel 1993, contava una cinquantina di membri. Dopo la dipartita di Wanamaker, la questione della direzione artistica del teatro divenne urgente e il Consiglio si mise immediatamente alla ricerca di un direttore artistico: la scelta ricadde su Rylance.

Giovane attore più che regista affermato, Rylance non era una scelta tipica per un ruolo di questo tipo. Nato nel Regno Unito nel 1960, si era formato come attore alla Royal Academy of Dramatic Art (RADA), e aveva lavorato poi in diverse produzioni shakespeariane

---

45 PURCELL, STEPHEN, *Shakespeare in the Theatre: Mark Rylance at the Globe*, London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017, p. 25.

con la Royal Shakespeare Company (RSC). Al momento della sua nomina al Globe, era affermato come uno degli attori più promettenti della sua generazione, avendo appena vinto nel 1994 l'Olivier Award come miglior attore per la sua interpretazione di Benedetto in *Much ado about nothing* di Matthew Warchus.

Al momento dell'apertura ufficiale del teatro nel giugno 1997, la Gran Bretagna aveva appena eletto il suo primo governo di centro-sinistra in diciotto anni, dopo che il New Labour di Tony Blair aveva ottenuto una vittoria schiacciante nelle elezioni generali del mese precedente. Il Globe aprì durante uno dei periodi di cambiamento più repentini nella politica britannica dell'ultimo periodo, un'opportunità di capitalizzazione basata su una rinnovata fiducia del governo e dell'opinione pubblica nelle arti, nella moda, nella tecnologia, nell'architettura e nel design.

Il progetto Globe potrebbe quindi essere considerato lievemente in disaccordo con lo stato d'animo culturale prevalente, poiché da un lato è stato chiaramente un esercizio di ricostruzione del passato basato sul patrimonio, per alcuni un esperimento di ricostruzione del passato rivolto più ai turisti che ai londinesi. L'accademico Terence Hawkes ha sostenuto nel 1992 che la ricerca retrospettiva di autenticità del progetto mascherava il desiderio di dimenticare il cambiamento e la storia e la politica che lo producono.

Ma sarebbe un errore presumere che il progetto fosse inteso esclusivamente in questi termini. Il boom del cinema di Shakespeare degli anni '90 aveva iniziato ad associare Shakespeare alla cultura popolare moderna piuttosto che esclusivamente al passato o al pubblico d'élite. Il fenomeno della popolarizzazione di Shakespeare tendeva a costruire la moderna performance shakespeariana sia come un ritorno a un immaginario Shakespeare popolare del passato, sia come una diversificazione rispetto all'immagine elitaria e intellettualizzata che di Shakespeare si ha nell'ambiente teatrale.

Come annunciato da Rylance stesso in un articolo del *The Times* del 2 agosto 1995, il teatro avrebbe dovuto offrire una fusione tra arte elevata e cultura popolare, aperto sia a un pubblico più rilassato sia a un'audience intellettualmente interessata e partecipante.<sup>46</sup>

Il teatro faceva anche parte di una trasformazione molto focalizzata sul territorio locale. Per gran parte della storia della ricostruzione, Southwark è stato uno dei quartieri più svantaggiati di Londra e il progetto del Globe è stato determinante nel determinare un periodo di rapidi cambiamenti. La Globe Education, fondata nel 1989, ha lavorato regolarmente con studenti e insegnanti della zona e ha portato visitatori da molto più lontano, contribuendo a

---

46 *Ivi*, p.26.

spianare la strada al successivo sviluppo del progetto Globe. L'edificio completato ha portato una grande quantità di investimenti e turismo nell'area, e altre attrazioni culturali sono state sviluppate nelle regioni limitrofe della South Bank nello stesso periodo. Il completamento della galleria d'arte Tate Modern e del Millennium Bridge nel 2000 ha collocato il Globe al centro del nuovo centro culturale di Londra.

Fin dall'inizio, il progetto Globe è stato visto dai suoi partecipanti come un esperimento, un laboratorio. I primi partecipanti accademici del Globe tendevano a vedere il progetto come un esercizio per recuperare significati perduti. Per Andrew Gurr, il principale consulente accademico del progetto Globe fin dal 1981, il nuovo Globe era la base per esperimenti volti a ottenere un'idea migliore di come Shakespeare si aspettasse che le sue opere fossero messe in scena. Una ricreazione delle condizioni fisiche della performance originale, sosteneva Gurr, avrebbe consentito ai professionisti di testare le pratiche originali in prestazioni moderne, un'opportunità per recuperare la dinamica che esisteva nello spazio teatrale per il quale Shakespeare e i suoi contemporanei avevano scritto molte delle loro opere.

La direzione artistica di Rylance comincia con un *workshop* di cinque settimane nell'agosto del 1995, i cui risultati vengono messi in scena nelle prime rappresentazioni. All'epoca il teatro non è ancora completato ed è stato costruito un palco provvisorio in ferro e compensato: l'idea è di sfruttare i *workshop* per definire e finalizzare il progetto del palco, esplorandone le varie possibilità spaziali.

Altrettanto importante è lo studio sulle modalità con cui l'attore si rapporta al pubblico davanti e tutt'attorno a lui. I workshop possono essere interattivi o meno, altri più somiglianti a *performances*, *readings* o vere e proprie messinscena.<sup>47</sup>

Rylance ha cercato di delineare con i suoi attori un set di principi per usare al meglio lo spazio del Globe: la configurazione spaziale peculiare del Globe, infatti, obbliga l'attore a considerare una recitazione non solo frontale ma anche protesa verso i lati del palco, sfruttando le diagonali, ed evitare la zona cieca del palco (chiamata in gergo teatrale "la valle della morte") tra le due colonne del proscenio. Tali principi sono basati su tecniche d'improvvisazione, abilità di narrazione, focus sull'aspetto musicale e ritmico dei versi, e la comunicazione al pubblico delle informazioni narrative contenute solitamente nei prologhi o nei primi cinquanta versi dell'opera.<sup>48</sup>

---

47 *Ivi*, pp 26-28.

48 *Ivi*, p. 43.

Non è insolito che le comunità accademiche si trovino in disaccordo su ipotesi e teorie e ciò è successo anche per quanto riguarda il tema delle sperimentazioni del Globe. Le maggiori perplessità espresse da alcuni esperti si sono focalizzate sul rapporto tra la missione educativa che il Globe ha fatto propria e l'effettiva riproduzione di un tipo di pratica teatrale analoga a quella messa in atto ai tempi di Shakespeare. È probabile che questa divergenza di vedute tra le premesse teoriche del progetto *Original Practices* e le reali messinscena possano spiegare il graduale cambiamento nel modo in cui sia i *performer* che gli addetti ai lavori del Globe Theatre hanno vissuto il loro rapporto con il progetto artistico di Rylance. La lettura degli appunti di Andrew Gurr sulla conferenza *Within This Wooden O* del 1995 suggerisce che inizialmente sia gli accademici che i professionisti del teatro fossero concordi nel ritenere che il teatro dovesse essere il luogo per confermare i loro punti di vista attuali sulla messinscena originale delle opere shakespeariane. I partecipanti alla conferenza hanno dibattuto su quali aspetti dell'autenticità desiderassero vedere riproposti sulla scena, dalla sperimentazione della pronuncia originale alla scelta dei cast esclusivamente maschili anche per i ruoli femminili. Alcune perplessità sono state manifestate in merito ad alcuni aspetti, come ad esempio l'introduzione degli intervalli tra gli atti, ma su altri fu raggiunto un consenso pressoché unanime come, per esempio, l'uso di costumi autentici. L'argomento, poi, su cui tutti si sono mostrati concordi riguarda le decisioni registiche e interpretative; nessun dubbio sul fatto che queste debbano fondarsi sul testo stesso e non derivare da valutazioni soggettive.

Rylance, in un'intervista condotta poco prima della stagione del 1995, disse che l'autenticità era uno scopo, ma non lo scopo principale, a meno che non si trattasse della soluzione migliore per aiutare le rappresentazioni teatrali e funzionare in modi nuovi e inaspettati: un'attitudine alla sperimentazione, quindi, ma sempre con un occhio al palcoscenico più che alla teoria. Quando Rylance usa la parola autentico in relazione al lavoro del Globe, tenta di ridefinirne il significato, riferendo il concetto di autenticità soprattutto al coinvolgimento immaginativo da parte sia dell'attore che dello spettatore. A suo avviso il significato teatrale autentico non risiede esclusivamente nel testo o in una sorta di pratica scenica e storica recuperabile; è qualcosa di contingente e fluido che emerge nelle scelte creative degli attori e nel dispiegarsi del loro rapporto col pubblico.

Nel 1997, Rylance annuncia che i termini autentico e a mano libera saranno sostituiti con *Original Practices*. Per gran parte della sua direzione artistica, Rylance si è attenuto a questa formula, presentando all'interno della stessa stagione una produzione "autentica" insieme a diverse produzioni "moderne". Va in direzione opposta verso la fine del suo

mandato, mettendo in scena sette produzioni di *Original Practices* accanto a una sola produzione più sperimentale.

Una drastica distinzione tra produzioni autentiche e non autentiche non era realmente sostenibile; tutte le produzioni sono state influenzate dal desiderio di consentire comunque una sorta di respiro d'arte moderna, che ha portato a una miscela di pratiche moderne e storiche. Fu per questo che, intorno al 1999, Rylance lasciò silenziosamente il termine "autentico" a favore del termine *Original Practices*.<sup>49</sup>

### **3.2 Le Original practices: definizione e contesto**

Prima di affrontare un'analisi specifica del *Julius Caesar* del 1999 diretto da Mark Rylance, è bene spiegare più precisamente il concetto di *Original Practices* al Globe, definendo il tipo particolare di messinscena di cui si tratta.

*Original Practices* si riferisce a un esperimento unico e radicale iniziato al Globe, che ha sfruttato la rappresentazione teatrale storica per trasformare la pratica teatrale moderna. Abbiamo già visionato come la ricostruzione di un teatro shakespeariano si basa sull'idea che questo spazio avrebbe fornito il contesto ideale per testare ciò che gli accademici conoscevano circa le condizioni di messinscena della prima età moderna. Ciò ha portato a un'eccezionale collaborazione tra ricerca e pratica creativa durante la direzione artistica di Mark Rylance, tra il 1995 e il 2005, nel tentativo di scoprire e ricreare la pratica lavorativa della compagnia di Shakespeare.

Il più grande risultato delle *Original Practices* è stata la scoperta di una nuova relazione tra il pubblico e gli attori. A differenza dei teatri convenzionali in cui il pubblico è al buio, al Globe tutti possono vedere ed essere visti e questo ha portato a un'interazione unica con gli attori, che possono parlare direttamente a un membro del pubblico o rispondere alla loro reazione. Questo crea un'esperienza intima in cui il pubblico diventa una componente vitale della performance.

I cosmetici utilizzati nella produzione *Original Practices* di *The Twelfth Night* hanno tentato di simulare l'estetica del tempo di Shakespeare e dei ritratti rinascimentali inglesi. Non è stato possibile utilizzare gli ingredienti originali per la pittura per il viso bianca del primo periodo moderno poiché era realizzata con biacca e aceto; il pigmento bianco mescolato con

---

49 PURCELL, STEPHEN, *Shakespeare in the Theatre: Mark Rylance at the Globe*, London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017, pp. 22 -24.

gesso e olio di mandorle è risultato essere un'opzione simile e sicura. La professoressa Farah Karim-Cooper ha equiparato il cerone bianco usata per l'Olivia di Mark Rylance con il trucco raffigurato nei ritratti di Elisabetta I. Le note sul guardaroba rivelano anche la semplice soluzione trovata per rappresentare il fard dei primi tempi moderni schiacciando del gesso rosa per bambini.

Claire van Kampen, in qualità di direttrice musicale, è stata determinante nello sviluppo di nuovi modi di utilizzare la musica della prima età moderna in teatro. Contro l'uso cinematografico contemporaneo della musica, utilizzata per evidenziare emotivamente l'azione, la musica è diventata parte attiva del procedimento drammatico. Nell'allestimento i musicisti erano spesso sul palco, entrando a far parte della scena, o erano comunque collocati al centro della Galleria dei Musicisti, tra il livello superiore (il Cielo) e il palcoscenico ad alludere alla musica degli Astri. Nelle *Original Practices* la musica non è solo ascoltata, ma vista, e incorpora solo ricostruzioni di strumenti d'epoca senza amplificazione o aiuti elettronici.

Jenny Tiramani si è occupata del guardaroba e del design delle produzioni. Poiché le prime performance moderne si concentravano su ciò che indossavano gli attori, piuttosto che sulle scenografie elaborate che vediamo nella pratica teatrale contemporanea, i suoi studi si sono concentrati sull'abbigliamento. Mark Rylance voleva abiti che avessero la stessa integrità del Globe ricostruito. L'edificio era fatto di quercia e gesso, ha quindi chiesto alla Tiramani di applicare gli stessi principi ai costumi, basando quindi la ricerca sull'abbigliamento elisabettiano e giacobino esistente, utilizzando solo i materiali e le tecniche di quel periodo. Tutti gli attori erano vestiti con abiti shakespeariani, dal semplice grembiule a ricchi abiti allacciati, farsetti o calze. L'abbigliamento ha influenzato la postura e la respirazione degli attori e ha creato una dinamica diversa. Per enfatizzare questo processo, in *The Twelfth Night* i camerini erano aperti in modo che il pubblico potesse vedere gli attori che si preparavano.

Ai tempi di Shakespeare tutti i membri del cast erano maschi, e i personaggi femminili venivano interpretati da ragazzi. I cast delle produzioni di Rylance non hanno escluso a priori attrici donne preferendo giovani attori maschi, ma in alcuni casi gli uomini hanno preso le parti delle donne in cast esclusivamente maschili. Mark Rylance ha interpretato parti femminili, tra cui Olivia in *The Twelfth Night* nel 2002 e Cleopatra in *Antony and Cleopatra* nel 1999.<sup>50</sup>

In un periodo storico post-femminista, c'è stata una reazione contraria all'uso di cast esclusivamente maschili come parte dell'esperimento delle *Original Practices*. La risposta di

---

<sup>50</sup> *Original Practices at Shakespeare's Globe*, <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2020/04/30/original-practices-at-shakespeares-globe/>, ultimo accesso 07/11/2021.



Mark Rylance è stata quella di avviare produzioni con cast esclusivamente femminili ma che utilizzassero elementi di *Original Practices*, come l'abbigliamento.

Nell'immaginario comune dell'ambiente intellettuale e del pubblico, come riferito nella review della *British Theatre Guide* del 2003 redatta da Philip Fisher, all'annuncio della messa in scena del *Richard III* al Globe, l'idea di un Richard maschile sembrava naturale. Dopotutto, così le cose funzionavano ai tempi del drammaturgo.

Gli elementi *Original Practices* si estendono anche all'organizzazione e alla struttura del team creativo: non essendoci registi ai tempi di Shakespeare, un equivalente approssimativo di *Master of Plays* è stato introdotto nelle rappresentazioni, inglobando tuttavia anche donne come responsabili di importanti elementi della produzione. Ad esempio, Claire van Kampen e Jenny Tiramani sono state anacronisticamente indicate rispettivamente come *Master of Music* e *Master of Properties and Clothing*.

### ***3.3 Critiche e problemi di conciliabilità tra autenticità e presente***

Il progetto attuato dal Globe non è stato scevro da critiche, anche da personaggi illustri della scena teatrale contemporanea, come Peter Brook.

Il Globe vuole ricreare il teatro come lo conosceva Shakespeare; il teatro ha bisogno di essere consapevole del suo passato, eppure esiste solo nel presente: questo, in poche parole, è stato il punto sollevato da Peter Brook nel 1999 quando ha ricevuto un premio dalla Society for Theatre Research.

Il punto di Brook sulla natura paradossale del teatro, la sua continuità storica e la sua fugace caducità è particolarmente rilevante per il Globe. Come ad esempio nella messa in scena di Rylance del *Julius Caesar*, esplorazione di *Original Practices*, qualsiasi produzione, se non vuole essere una ricreazione simil museale, deve affrontare le percezioni e la sensibilità di chi assiste allo spettacolo ai giorni nostri.

L'autenticità teatrale è diversa ad esempio, rispetto alla musica, riguardo alla quale conosciamo la forma e il suono degli strumenti d'epoca. Ma a teatro il parallelo si rompe. Si può ricostruire il Globe, più o meno, sul suo sito originale; è possibile mettere in scena gli attori, come nel caso del *Julius Caesar*, in un mix "autentico" di costume elisabettiano, romano e moderno. Ma per esempio non è possibile ricostruire il suono originale dell'inglese elisabettiano, che era, secondo John Barton della Royal Shakespeare Company, un divertente miscuglio di West Country, irlandese e un po' di americano. Né è possibile ricreare la

mentalità degli interpreti del periodo: e anche noi spettatori assistiamo ad una rappresentazione al Globe come membri di una socialdemocrazia piuttosto che di una dittatura monarchica, come era al tempo.

L'originale Globe Theatre non era il non plus ultra del design teatrale, ma semplicemente un palcoscenico-fase architettonica nell'ambito dell'evoluzione del teatro. Ma come ha fatto il Globe a trovare il modo di conciliare la cosiddetta "autenticità" con le esigenze del presente, nella pratica scenica? Il pubblico è un problema ricorrente: nel trattarlo come un elemento passivo, l'intera dinamica attore-pubblico, che è la caratteristica unica del Globe, viene sacrificata.

Nel *Julius Caesar* che analizzeremo nel paragrafo successivo, vi sono diversi momenti problematici nella gestione del rapporto attore-pubblico: la scena della festa di Lupercal e la processione di Cesare al Campidoglio, che si svolgevano attraverso il cortile principale, e gli interpreti degli irascibili plebei, sparpagliati tra il pubblico, secondo la recensione di Michael Billington del Guardian del 2 giugno 1999, non offrivano momenti di interazione con gli spettatori.

Altra questione è l'uso dello spazio scenico e dei ritmi della rappresentazione: data l'assenza di scenografie, non dovrebbero acquisire un ritmo più veloce rispetto ai teatri convenzionali? La pratica introdotta di fare pause di cinque minuti tra gli atti fa perdere lo slancio narrativo, ed è ancora più faticoso reimmergere gli spettatori nel flusso della storia.

Ultimo quesito da porsi è il rapporto tra l'attore e lo spazio: in un luogo peculiare come il Globe, rimane il problema di trovare un metodo di recitazione adatto, tra la possibilità che sia lo spazio scenico a dettare lo stile, o che sia l'attore ad imporsi nello spazio: si può decidere per l'immobilità, che però potrebbe portare a una situazione statica e di blocco, o sullo sfruttamento completo di ogni parte dello spazio scenico, rischiando però di disperdere l'energia e la tensione drammatica con movimenti scenici non realmente motivati.<sup>51</sup>

---

51 BILLINGTON, MICHEAL, *They've rebuilt Shakespeare's theatre and got rid of the actresses. But they still need the public floggings*, in «The Guardian», 02/06/1999, <https://www.theguardian.com/culture/1999/jun/02/artsfeatures2>, ultimo accesso 07/11/2020.

### 3.4 Il “*Julius Caesar*” di Rylance

Passiamo ora ad analizzare un’opera specifica, *Julius Caesar* diretta da Mark Rylance con la collaborazione di Giles Block, che ne ha supervisionato la dizione, e messa in scena dal 13 maggio al 21 settembre 1999. Utilizzeremo le recensioni di alcuni giornalisti dello spettacolo e critici teatrali al fine di confrontare il dato empirico della messinscena con il progetto teorico del Globe Theatre così come era stato concepito da Wanamaker prima e continuato, poi, dallo stesso Rylance durante il suo periodo di direzione artistica.

Mark Rylance ha scelto di presentare *Julius Caesar* nel ‘99 perché l’opera era stata presentata in anteprima al Globe originale nel 1599, con un cast di quindici uomini. Anche per Rylance la scelta è ricaduta su un cast interamente al maschile, composto da quindici attori (quattordici inglesi e un americano). Nella messinscena il pubblico aveva il ruolo del popolo romano.

L’opera è di utile esempio perché risponde con esattezza ai requisiti del palcoscenico elisabettiano: nell’affrontare un tema politico e storico di una certa statura, l’omicidio di Cesare, non rispetta le unità di tempo e luogo aristoteliche ma mantiene uno stile severo, evitando la commistione di commedia e tragedia. Tuttavia, non si concentra strettamente sulla vita di Cesare, ma copre piuttosto le cause e le conseguenze del suo assassinio, e di conseguenza interpretabile alla luce di epoche, società e quindi pubblico differenti. Gli elisabettiani potrebbero averlo visto come il fallimento dei ribelli assassini contro la Corona inglese; di riflesso il pubblico contemporaneo può riconoscere la caparbia di Bruto sostenendo la punizione di un’ipotetica usurpazione, rilevando non solo il cinismo di Cassio, ma che l’assassinio non impedisce la creazione di un impero (Ottavio diventa l’imperatore Cesare Augusto), facendolo piuttosto nascere sotto le peggiori condizioni: la guerra civile diventa internazionale. L’opera è sempre stata sorprendentemente popolare considerando la sua divergenza dalla norma shakespeariana della combinazione di elementi tragici e comici.<sup>52</sup>

Dalle parole di Caldwell Titcomb, che ha recensito lo spettacolo nel luglio del 1999, possiamo apprendere alcune curiosità: lo spettacolo si apre con una sfilata di uomini seminudi che indossano pellicce, mentre nelle scene successive i costumi mescolano abiti elisabettiani, toghe e (per i cittadini senza nome) scarpe da ginnastica, jeans e berretti da baseball

---

<sup>52</sup> *Shakespeare’s Staging, media resources for students and teachers*, <https://shakespeare.berkeley.edu/plays/julius-caesar>, ultimo accesso 07/11/2021.

rovesciati. Gli arredi sono minimali ma suggestivi: il giornalista ci racconta di due statue bianche nella galleria nel primo atto, alberi in vaso e una panchina nel secondo atto, una grande statua di Cesare per la scena del suo assassinio, unicamente tre sgabelli e una mappa appesa nel quarto atto, per concludere con diversi striscioni con la sigla latina SPQR nel quinto e ultimo atto.

Acclamata nella recensione di Caldwell Titcomb è l'interpretazione di Richard Bremmer nei panni di Cassio, in opposizione al Bruto dell'attore Danny Sapani: emerge un contrasto tra uomini di potere, di carisma e umanità. A parere dell'autore si tratta di una solida rappresentazione della potente opera politica di Shakespeare.<sup>53</sup>

In una recensione datata settembre 1999 di Lisa Hopkins, possiamo notare altri elementi problematici della messinscena del *Julius Caesar* di Rylance. La Hopkins scrive di uno spettacolo interessante e terribile, in cui si conferma la nozione di autenticità. Critiche sono mosse alla mancanza di profondità emotiva: la cosa più vicina al coinvolgimento è stato un senso di profonda pietà per il Cassio di Richard Bremmer, che ha insistito sul tentativo di proiettare una presenza scenica imponente e una traiettoria emotiva significativa per il suo personaggio.

Interessante è però vedere un esempio di una correlazione così diretta tra editoria accademica e pratica teatrale: Rylance ha considerato il lavoro di Steve Sohmer, il cui *Shakespeare's Mystery Play* indaga una tesi che si basa essenzialmente sull'idea che le opere di Shakespeare contengono al loro interno l'avvenimento del cambiamento del calendario in Inghilterra, per cui Giulio Cesare sarebbe un'opera teatrale che si collega principalmente al rifiuto di Elisabetta di seguire l'esempio dell'Europa cattolica nella riforma del calendario giuliano. Influenzato da questa tesi, Rylance afferma che il ruolo di Cesare come sacerdote, e quindi anche come figura di riferimento religiosa, è della massima importanza per l'opera, quindi il Cesare di questa produzione indossa una veste cerimoniale viola sopra il costume elisabettiano, abito standard di tutti gli altri personaggi.

Il *Julius Caesar* di Rylance mette a punto diverse opportunità di coinvolgimento del pubblico, (anche se come analizzato nella recensione di Caldwell Titcomb vi sono molte occasioni sprecate): un esempio si trova nel momento in cui i personaggi parlando del Tevere facevano un gesto verso l'invisibile ma adiacente Tamigi, dando un senso dell'attualità che l'opera doveva possedere quando era stata eseguita per la prima volta.

---

53 TITCOMB, CALDWELL, *Julius Caesar*, in *TotalTheater.com*, <http://www.totaltheater.com/?q=node/2723>, ultimo accesso 11/12/2021.

Qualcosa di quello stesso senso di urgenza contemporanea è evocato quando uno dei plebei che avevano assalito il poeta Cinna gli versa addosso benzina e si prepara a dargli fuoco, mentre l'interruzione dell'atto che segue immediatamente (non c'è intervallo, solo una breve pausa dopo ogni atto) rende consapevole dell'astuzia costruttiva della regia che ha fatto sì che alla fine di ogni atto si vedano oggetti di scena o un corpo da rimuovere, mentre in secondo piano l'azione può fluire liberamente.<sup>54</sup>

Nel 2005 Mark Rylance è alla sua ultima stagione come direttore artistico del teatro, ma a differenza della maggior parte dei direttori artistici ha nel contempo interpretato ruoli principali sul palcoscenico del Globe per ciascuna delle ultime nove stagioni. L'elemento di maggior interesse del periodo della direzione artistica di Rylance allo Shakespeare's Globe è la presa di posizione del teatro in una via intermedia tra arte alta e cultura popolare; il dialogo tra attore e pubblico per il quale il teatro è diventato famoso; il simbolismo dell'edificio stesso, mezzo sacro e mezzo profano; un luogo in cui l'irriverenza e la provocazione diventano quasi una forma di riverenza, in cui lo scherno e la sovversione rivendicano una sorta di autorità shakespeariana; un edificio in cui il passato è evocato tra virgolette e la ricostruzione non è scevra da citazioni ironiche e parodistiche del passato.

---

54 HOPKINS, LISA, *Review of Julius Caesar, Shakespeare's Globe*, in «Early Modern Literary Studies», vol. 5, no. 2, 1999, <http://purl.oclc.org/emls/05-2/hopkrev.htm>, ultimo accesso 07/11/2020.

## BIBLIOGRAFIA

### Testi critici

ALLEGRI, LUIGI, *L'arte e il mestiere: l'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, 2005.

ALLEGRI, LUIGI, *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008.

BILLINGTON, MICHEAL, *They've rebuilt Shakespeare's theatre and got rid of the actresses. But they still need the public floggings*, in «The Guardian», 02/06/1999, <https://www.theguardian.com/culture/1999/jun/02/artsfeatures2>, ultimo accesso 30/05/2022.

BLACKSTONE, MARY A.; CAMERON, LOUIS, *Towards 'A Full and Understanding Auditory': New Evidence of Playgoers at the First Globe Theatre*, in «The Modern Language Review», vol. 90, no. 3, 1995, pp. 556-571.

BROCKETT, OSCAR, *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 2018.

CLAYMAN PYE, VALERIE, *Shakespeare's Globe: Theatre Architecture and the Performance of Authenticity*, in «Shakespeare», vol. 10, no. 4, 2014, pp. 411-427.

CLAYMAN PYE, VALERIE, *Review of the Touring Production of Shakespeare's The Merchant of Venice (directed by Jonathan Munby for Shakespeare's Globe) at the Rose Theater, Lincoln Center Festival 2016 NYC, 21 July 2016 and Chicago Shakespeare Theater on the Navy Pier*, in «Shakespeare», vol. 13, no. 2, 2017, pp. 184-186.

COOK, AMY, *Cognition in the Globe: Attention and Memory in Shakespeare's Theatre*. By Evelyn B. Tribble, in «Theatre Research International», vol. 37, no. 2, 2012, pp. 192-193.

CROSBY, THEO, *Sam Wanamaker*, in «RSA Journal», vol. 142, no. 5447, March 1994, p.24.

CROTEAU, MELISSA, *Much Ado About Nothing by the Old Globe Theatre (review)*, in «Shakespeare Bulletin: The Journal of Early Modern Drama in Performance», vol. 37, no. 1, 2019, pp. 154-158.

D'AMICO, SILVIO, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1960.

DUSTAGHEER, SARAH, *"Intimacy" at the Sam Wanamaker Playhouse*, in «Shakespeare Bulletin», vol. 35, no. 2, 2017, pp. 227-246.

DUSTAGHEER, SARAH, *Shakespeare's Two Playhouses: Repertory and Theatre Space at the Globe and the Blackfriars, 1599-1613.*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

ENLOE, SARAH, *Playing Indoors. Staging Early Modern Drama in the Sam Wanamaker Playhouse by Will Tosh (review)*, in «Shakespeare Bulletin: The Journal of Early Modern Drama in Performance», vol. 37, no. 4, 2019, pp. 603-605.

GURR, ANDREW, *Globe Theatre*, <https://www.britannica.com/topic/Globe-Theatre>, ultimo accesso 30/05/2022.

HOLLAND, NICHOLAS, *Review of William Shakespeare's Romeo and Juliet (directed by Dominic Dromgoole) at the Globe Theatre*, London, 2 May 2009, in «Shakespeare», vol. 6, no. 1, 2010, pp. 103-105.

HOPKINS, LISA, *Review of Julius Caesar, Shakespeare's Globe*, in «Early Modern Literary Studies», vol. 5, no. 2, 1999, <http://purl.oclc.org/emls/05-2/hopkrev.htm>, ultimo accesso 30/05/2022.

HORNBY, RICHARD, *Shakespeare's Globe*, in «The Hudson Review», vol. 52, no. 4, 2000, pp. 633-640, <https://www.jstor.org/stable/3853287>, ultimo accesso 30/05/2022.

HUANG, ALEXANDER C. Y., «*What Country, Friends, Is This?*»: *Touring Shakespeares, Agency, and Efficacy in Theatre Historiography*, in «Theatre Survey», vol. 54, no. 1, 2013, pp. 51-85.

KENNY, AMY, «*I Hope 'Twill Make You Laugh': Audience Laughter at the Globe Theatre*, in «Theatre Research International», vol. 40, no. 1, 2015, pp.37-49.

KIRWAN, PETER, «*The Duchess of Malfi Performed by the Shakespeare's Globe (Sam Wanamaker Playhouse) (review)*, in «Shakespeare Bulletin», vol. 32, no. 2, pp. 294–297.

LAWRENCE, W. J., «*Music in the Elizabethan Theatre*, in «The Musical Quarterly», Vol. 6, no. 2, 1920, pp. 192-205.

MOLINARI, CESARE, *Storia del teatro*, Roma, Laterza, 1996.

PANJWANI, VARSHA, «*Review of Shakespeare's Henry VI trilogy (directed by Nick Bagnall for Shakespeare's Globe Theatre on Tour) at The York Theatre Royal*, in «Shakespeare», vol. 10, no. 1, 2014, pp. 88-94.

PURCELL, STEPHEN, «*Performing the Public at Shakespeare's Globe*, in «Shakespeare», vol. 14, no. 1, 2018, pp. 51-63.

PURCELL, STEPHEN, *Shakespeare in the Theatre: Mark Rylance at the Globe*, London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017.

RICHMOND, HUGH, «*The Effects of Audiences on Renaissance Scripts*, <https://shakespeare.berkeley.edu/essays/the-effect-of-audiences-on-renaissance-scripts>, ultimo accesso 30/05/2022.

SHAVE, NICK, «*Shakespeare's rattle and roll: music at the Globe theatre*, <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/09/shakespeares-globe-music>, ultimo accesso 30/05/2022.

SHERIKO, NICOLE, (2018). «*Shakespeare's Two Playhouses: Repertory and Theatre Space at the Globe and the Blackfriars, 1599–1613*. By Sarah Dustagheer. Cambridge: Cambridge University Press, 2017; pp. x 226, in «Theatre Survey», vol. 59, no. 3, pp. 423-425.

SILVERSTONE, CATHERINE, «*Shakespeare live: reproducing Shakespeare at the 'new' Globe Theatre*, in «Textual Practice», vol. 19, no. 1, 2005, pp. 31-50.

SMITH, J., «*Staging in Shakespeare's Theatres*, By Andrew Gurr and Mariko Ichikawa. New York: Oxford University Press, in «Theatre Survey», vol. 43, no. 1, 2000, pp. 89-91.

UE, TOM, *Review of Shakespeare's As You Like It (directed by Blanche McIntyre for the Globe Theatre) at the Globe Theatre*, London, 25 May 2015, and *Macbeth (directed by Ed Hughes for the National Youth Theatre) at the Ambassadors Theatre, London*, 8 October 2014, in «Shakespeare», vol. 12, no. 3, 2016, pp. 319-321.

WANAMAKER, SAM, *Shakespeare's Globe Reborn Author(s)*, in «RSA Journal» , Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, vol. 138, no. 5401, December 1989, pp. 25-34.

WHITE, GARETH, *On Immersive Theatre*, in «Theatre Research International», vol. 37, no. 3, 2012, pp. 221-235.

WOODS, PENELOPE, *Skillful Spectatorship? Doing (or Being) Audience at Shakespeare's Globe Theatre*, in «Shakespeare Studies», vol. 43, no. 12, 2015, 43, pp. 99-113.

*Siti web*

*Elizabethan Playhouses, Actors, and Audiences*, <http://www.theatrehistory.com/british/bellinger001.html> , ultimo accesso 30/05/2022.

*Shakespeare's Staging, media resources for students and teachers*, <https://shakespeare.berkeley.edu/plays/julius-caesar>, ultimo accesso 30/05/2022.

*Shakespeare's Globe*, <https://www.shakespearesglobe.com/>, ultimo accesso 30/05/2022.

*TotalTheater.com*, <http://www.totaltheater.com/?q=node/2723>, ultimo accesso 30/05/2022.