

Il GLOBE di Shakespeare Il teatro della dis-illusione

Uscendo dal Globe di Shakespeare, dopo un'affascinante rappresentazione del *Racconto d'inverno*, pensavo al paginone che Sandro Viola, su un *Repubblica* di fine luglio, aveva dedicato al degrado turistico di Londra provocato, da masse di giapponesi discinti, a quelli che erano un tempo gli esclusivi negozi di New Bond Street. Forse dovuto a un calo di ispirazione, lo straziante *ubi sunt* di Viola si era levato, stonato e snobistico, nella terribile calura estiva. Uscendo dal Globe, mi chiedevo allora, da un lato, se Sandro Viola avesse mai lanciato il suo grido di dolore anche per Venezia, ridotta a un unico, grande museo di massa, e, dall'altro, se egli si fosse mai spinto, a Londra, fino alla South Bank, oltre i ristretti confini del turistico West End, al di là del Tamigi. Avrebbe potuto dedicare un bellissimo articolo al Globe, che se lo merita proprio, e se lo merita Londra che ospita questa ottava meraviglia del mondo. Altro che turisti in calzoncini che guastano l'atmosfera raffinata di un negozio di camicie: qui, a quattro secoli di distanza, è stato ricostruito il teatro di Shakespeare, e la gente vi corre a frotte da tutto il mondo, anche se trovare un posto a sedere è talvolta una vera impresa. Se si è sportivi abbastanza, tuttavia, si può trovare, a sole cinque sterline (nel '600 era un penny), un biglietto per *groundlings*, ma in piedi, in una platea priva di poltrone. A volere la ricostruzione del Globe è stato l'attore americano Sam Wanamaker, che vi ha dedicato tutte le sue energie sin dal 1970, ricorrendo al sostegno del mondo culturale e finanziario. I nomi degli sponsor (e dei dedicatari *in memoria*) sono iscritti nella pavimentazione antistante il teatro: Yehudi Menuhin, Alan Bates, Ben Kingsley, Alan Ayckbourn, Alfred Hitchcock, Vivien Leigh, la Metro Goldwyn Mayer, la Paramount, e infiniti altri. Un sogno, quello di Wanamaker, realizzatosi purtroppo solo tre anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1993. Ora il Globe si eleva sulla riva meridionale del Tamigi, non lontano dalla sua sede originaria, stagliandosi bianco dal grigiore dei casamenti circostanti: un colpo d'occhio per chi vi si avvicina da Southwark Bridge.

Sin dal suo inizio, la storia del Globe ha il sapore della leggenda: il legname con cui fu costruito fra il 1598 e il 1599 proveniva dalla demolizione di un altro teatro, The Theatre, ed era stato trasportato nottetempo oltre Tamigi. Il Globe era poi andato distrutto nel 1613: durante una rappresentazione dell'*Enrico VIII* una cannonata aveva mandato a fuoco il tetto di paglia perimetrale e, in un baleno, l'incendio si era propagato a tutto il teatro. Una descrizione colorita del disastro la dà una lettera di Sir Henry Wotton, già ambasciatore a Venezia: «nulla perì, a parte legno e paglia e pochi mantelli abbandonati; solo a un uomo presero fuoco i pantaloni, e forse sarebbe andato arrostito se, grazie a uno spirito previdente, non li avesse spenti con una bottiglia di birra»¹. Il Globe era stato ricostruito subito, ma con un tetto di tegole; poi, nel 1642, il regime puritano di Oliver Cromwell aveva chiuso tutti i teatri, considerati luoghi di corruzione: a parte le frequentazioni poco raccomandabili, gli uomini vi recitavano in costumi femminili,

contrariamente al dettato della Bibbia. Nel 1645 il Globe fu demolito. Era stato il teatro dei Lord Chamberlain's Men, poi divenuti i King's Men, la compagnia di attori che godeva della protezione del Re (Giacomo I) e in cui operavano Richard Burbage e lo stesso Shakespeare, che della compagnia era il drammaturgo, oltre che attore e azionista.

La ricostruzione del Globe è dunque il recupero di un pezzo di cultura e di storia londinesi. Nel '600 la gente faticava a raggiungerlo, oltre il Tamigi, in un'epoca in cui a unire le due rive c'era soltanto il London Bridge, poco più a valle. L'alternativa al ponte erano i barcaioli, a pagamento. I teatri, allora, erano un luogo di intrattenimento popolare, assieme alle sanguinarie arene per i combattimenti dei tori e degli orsi — accanto alle quali sorse il Globe —, e il sindaco di Londra li aveva voluti al di fuori della propria giurisdizione (a nord, nord-est della città o a sud del Tamigi) per evitare assembramenti e tumulti in città e facili contagi in tempi di pestilenza. Le arene e i teatri accostati ai numerosi bordelli della South Bank avevano dato vita a una simbiosi commerciale assai proficua. Ma i teatri erano reputati luoghi di corruzione anche per un motivo assai più banalmente economico: le rappresentazioni, che per sfruttare la luce del giorno avevano luogo nel primo pomeriggio, distraevano dal loro lavoro masse di garzoni, apprendisti e artigiani.

Un teatro contro l'illusione

Malgrado la carenza di documentazione specifica, il criterio che ha ispirato la ricostruzione del Globe è stato quello della fedeltà alle forme, ai materiali e alle tecniche di costruzione originari. Si ha così un teatro a pianta poligonale, ma i venti lati del poligono danno la sensazione di un cerchio, il "wooden O", la 'O' di legno, di cui parla il Coro nel prologo dell'*Enrico V*. Nei suoi 13 metri di altezza vi è spazio per tre ordini di gallerie e per il tetto di paglia ('thatch') che le ricopre. A tenere insieme la struttura nemmeno un chiodo, ma cunei di legno e giochi d'incastro. La sua capienza è di 1500 persone, mentre nel '600 ne poteva stipare fino a 3000.

Il miracolo del Globe non sta soltanto nel recupero, magari un po' museale, di una struttura architettonica, ma anche, e innanzitutto, nella sua restituzione al teatro shakespeariano di una 'lettura filologica' più corretta. A creare la differenza è il grande palcoscenico che si proietta maestoso, come una lingua di terra, fino al centro di quella che più che 'platea' si dovrebbe chiamare 'arena'. Alto più di un metro e mezzo e coperto da un tetto, è circondato, ai tre lati, da una folla di spettatori in piedi (fino a 500), molti dei quali appoggiati ai suoi bordi. Nessun sipario lo chiude mai alla vista del pubblico; non vi è possibilità di segnare così la fine di un atto o di un dramma, né di far velo alla realtà della scena separandola dalla realtà del pubblico. Lo spazio della realtà è uno solo, per tutta la durata della rappresentazione e oltre. Si inverano le parole di *Come vi pare*: «Tutto il mondo è un palcoscenico, e tutti gli uomini e le donne semplici attori», ma nel senso più ampio di «totus mundus agit histrionem», perché il pubblico è, in questa situazione, un osservatore osservato, che può vedere ed essere visto, e dunque sempre consapevole di trovarsi a teatro. A rendere possibile ciò, quando la

rappresentazione inizia nel tardo pomeriggio, si accendono dei fari a luce bianca, collocati sotto il tetto, che illuminano a giorno ogni cosa, scena, arena e gallerie insieme, proprio a dichiararle *spazio unico*. Non vi è luce di ribalta che lasci nascosti gli spettatori. Attori e pubblico si confrontano dall'inizio alla fine, dando vita a quel fenomeno di interazione che caratterizza questo teatro della *disillusione*.

Sul fondo del palcoscenico, due porte servono alle entrate e alle uscite, come dice Shakespeare: «E tutti gli uomini e le donne sono semplici attori;/ hanno le loro entrate e le loro uscite;/ e un solo uomo, nel suo tempo, fa molte parti» (*Come vi pare*); fra le due porte una tenda nasconde la nicchia che si apre, al bisogno, alle rivelazioni, e sopra a tutto ciò una balconata per i musicanti. Qui un tempo sedevano anche i nobili per distinguersi e mettersi in bella mostra, più che per assistere, da quella scomoda posizione, allo spettacolo sottostante. Il soffitto del palcoscenico è il cielo, il *Heaven*, su cui sono dipinti lo zodiaco con le stelle tutto attorno e al centro di tutto una nuvola da cui si irraggia il sole. Da quel cielo calano, a seconda dei casi, gli dei durante un *masque* mitologico o il sartiame di una nave su cui si rincorrono i personaggi. Sul pavimento del palcoscenico, una botola, la *stage trap*, che può servire da tomba di Ofelia o per l'apparizione dello Spettro in *Amleto*.

La prima stagione del nuovo Globe

Dopo *I due gentiluomini di Verona*, che ha aperto una stagione di prova, il nuovo Globe ha aperto ufficialmente i battenti quest'anno producendo quattro drammi: due di Shakespeare, *Henry V* (1599) e *The Winter's Tale* (*Il racconto d'inverno*, 1609-11) e due di autori coevi, *The Maid's Tragedy* (*La tragedia della fanciulla*, 1610) di Francis Beaumont e John Fletcher, e *A Chaste Maid in Cheapside* (*Una casta fanciulla di Cheapside*, 1613) di Thomas Middleton.

La scelta dell'*Enrico V* è dovuta apparire obbligatoria, perché è nel suo prologo che il Coro espone, senza remore e falsi pudori, l'antiillusionismo di un teatro che si dichiara apertamente *illusione e sineddoche*, e chiede al pubblico di farsi complice e coautore del dramma, per compensare, con l'immaginazione, i limiti imposti dalla scena. «Can this cock-pit hold/ The vasty fields of France?» In questa "O di legno" il pubblico deve allora immaginarsi grandi campi di battaglia e immensi eserciti e cavalli scalpitanti, assecondando l'invito del Coro: «Colmate le nostre carenze con i vostri pensieri». Ma il riconoscimento delle manchevolezze della scena mira a glorificare, insieme, la grandezza della storia e dei suoi personaggi. L'*Enrico V* fa leva, infatti, sui sentimenti nazionalistici del pubblico, attraverso la storia dell'eroe che batté i Francesi e ne costrinse il re a dichiararlo suo erede dandogli in sposa la figlia. Un dramma che, rappresentato nel 1599 in un'epoca ancora tesa all'espansionismo, venne ripreso dal film di Laurence Olivier, durante la seconda guerra mondiale, quasi come auspicio di vittoria, e, nel 1989, dal film di Kenneth Branagh, forse a riflettere la ripresa del nazionalismo inglese in occasione della crisi delle Falkland (1982).

Evidentemente, i sentimenti della gente, operano in ogni epoca allo stesso modo; è sorprendente, infatti, assistere alla prontezza con cui il pubblico raccoglie, pur

con divertita consapevolezza, gli inviti dei personaggi/attori a rumoreggiare scherno per i francesi e ad applaudire le imprese inglesi. Un soldato irrompe lancia in resta nell'arena e tutto il teatro diventa improvvisamente un campo di battaglia. Poi il conte di Exeter si colloca al centro del proscenio, come circondato e sostenuto dai *groundlings*, e chiede la resa al re di Francia e parla delle possibili vittime di una guerra, «mariti, padri, fidanzati», indicando gli spettatori ai suoi piedi, come fossero essi quelle vittime potenziali, coinvolgendoli così loro malgrado nella rappresentazione.

Ma il dramma di Shakespeare controbilancia e stempera lo spirito nazionalistico contaminando il dramma storico con la convenzione della commedia. E proprio da certe scene comiche, come quella fra Pistol e il soldato francese tutta giocata sui malintesi generati dall'ignoranza di una lingua, si ricava la conclusione che i *groundlings* non dovevano essere poi così culturalmente sprovveduti come in genere si pensa, se ci si aspettava che apprezzassero gli equivoci linguistici. Certo ci si accorge che questo non è un intrattenimento per intellettuali sussiegosi; non si riesce proprio a distanziarsi più di tanto dall'azione. Non vi è nessuna concessione all'effetto illusionistico: sul palcoscenico non si *finge una realtà* diversa dalla nostra, anzi, si *finge* apertamente una *finzione*. Un soldato entra nell'arena fra gli spettatori in piedi e chiede a uno di loro di aiutarlo a salire sul palcoscenico, e intanto nel cielo azzurro si sente e si vede passare rumorosamente un aereo.

«O se solo avessimo qui diecimila di quegli uomini che oggi in Inghilterra non lavorano», dice un nobile inglese alla guerra guardando gli spettatori, e questi ridono, con una reazione non diversa da quella di un garzone fannullone di quattro secoli fa. E altra comicità la si ha quando re Enrico indica la luna in un cielo che più azzurro non si può, o quando, dopo aver baciato la figlia del re di Francia, le mormora «le tue labbra sono stregate, Kate», e il pubblico sa che a impersonare Catherine è un giovane attore, come ai tempi di Shakespeare, quindi a baciarsi sono stati due uomini.

Il racconto d'inverno, appartiene all'ultima fase shakespeariana, quella dei *romances*, i drammi fantastici e 'romantici', fra i quali emerge il capolavoro de *La tempesta*. Ma *Il racconto d'inverno* ha anch'esso il suo fascino straordinario. Storia della gelosia immotivata del re Leontes, che provoca la distruzione dello stato di innocenza portando l'*inverno* negli uomini e nelle cose, presenta il percorso che dalla colpa porta alla rigenerazione attraverso la sofferenza e l'espiazione, con un apparente finale da commedia: un ricongiungimento e due matrimoni come segno di riparazione e del ritorno della primavera. Ma il testo, pur nello sfondo della memoria, non cancella le tracce di una tragedia: due morti provocati da un insensato scoppio di irrazionalità.

Qui, Shakespeare non offre più solo un teatro per gli orecchi, ma un teatro per gli occhi; l'*uditorio* è diventato a tutti gli effetti una folla di *spettatori* chiamati ad assistere a eventi straordinari che si svolgono sotto i loro occhi. E il Globe sfrutta pienamente le proprie possibilità con due classici *coup de théâtre*: l'apparizione dell'orso che sbrana il buon Antigonus (e qui l'orso si identifica con Hermione, moglie di Leontes ingiustamente accusata e data per morta), e il disvelamento finale della statua della stessa Hermione che la musica sembra miracolosamente

riportare alla vita. Ma questa musica non è prodotta di un miracolo, come quella di Ariel nella *Tempesta*, ma la si vede eseguita in scena, dai musicanti sistemati nella balconata sovrastante il palcoscenico, anch'essi in costume, come gli attori. La musica è, infatti, assieme alla danza, un'altra presenza costante di questo teatro, eseguita dalla balconata o direttamente sulla scena; musica puramente strumentale o di accompagnamento a ballate e ritornelli scherzosi o scurrili; o poderosa musica di battaglia, come in *Enrico V*, prodotta dai lunghi bastoni battuti sul palcoscenico da tutti gli attori in perfetta sintonia, come per un antico rituale. Anche *Il racconto d'inverno* contiene spunti di comicità e insieme aperture alla complicità con lo spettatore. Il personaggio del Tempo, che annuncia nel IV Atto il passare degli anni, entra dall'arena e sale sul palcoscenico chiedendo aiuto estemporaneo a uno spettatore che lo solleva da retro, con divertita partecipazione del pubblico. Il briccone Autolycus, personaggio dei brevi inserti comici, strimpella malamente il violino e i *groundlings*, in cerca di complicità, gettano monetine dentro al cappello che egli ha sistemato sul bordo del palcoscenico. L'effetto antiillusionista entra in funzione anche quando Autolycus deruba il figlio del pastore, e il pubblico, che disapprova l'azione, fischia e rumoreggia il suo biasimo. Il rapporto di osmosi fra pubblico e scena segue dunque vari percorsi. Il personaggio può rivolgersi agli spettatori in cerca di sostegno o per servirsene come fossero comparse a costo zero; l'attore può sporgersi dal suo personaggio per parlare al pubblico senza intermediari; ma talora è il pubblico stesso che, riconoscendosi parte dell'azione, si introduce in essa di forza, facendo sentire la sua voce. In ogni caso, lo spettatore dichiara consapevolezza di trovarsi in un teatro dove si finge e si recita, e il personaggio/attore ammette sempre, prima o poi, di vivere in una realtà che non è diversa da quella dello spettatore. A vivacizzare l'azione drammatica contribuisce il colore delle scene, talvolta anche in senso letterale. Durante la famosa festa della tosatura, a esempio, gli attori portano in scena un numero infinito di pelli di pecora che finiscono per ricoprire totalmente il palcoscenico, prima coperto di vistosa terra rossa; così, il bianco della purezza durante la scena pastorale rimpiazza il rosso della passione, del sangue versato e della vergogna che accompagna la coscienza della colpa. In entrambi i casi, la vivacità della scena è strabiliante. A una scenografia sgargiante corrisponde una caratterizzazione sorprendente e senza pregiudizi: Paulina, la fedele dama di corte che tiene nascosta Hermione per sedici anni, è un'attrice di colore, mentre la verità e la giustizia vilipesa sono rappresentate da uno schiavo, scheletrico e imbiancato, trascinato in catene per la scena.

La produzione de *La tragedia della fanciulla*, di Beaumont e Fletcher, palesa l'interesse del Globe non solo per l'opera di Shakespeare, bensì per tutto il dramma elisabettiano e postelisabettiano. Il Globe ha dovuto riscoprire il dramma, che non era neppure in stampa, e farne un'edizione apposta per l'occasione. La storia è quella di una giovane che il solito re prevaricatore (convenientemente dislocato a Rodi) costringe a sposare un uomo 'schermo' per nascondere il loro amore illecito. Una tragedia di sangue e di vendetta di influenza seneciana che si concluderà con un regicidio, un omicidio/suicidio, due suicidi, un tentato suicidio. Anche in questo dramma, non mancano sorprese e colpi a effetto: durante un *masque* rappresentato a corte in onore dei due futuri sposi, il trono viene

collocato nell'arena, cosicché re e pubblico pagante si trovano ad assistere da una medesima prospettiva allo stesso spettacolo. In realtà, si hanno due spettacoli incastonati l'uno nell'altro: dalle gallerie si vedono (e si guardano) il re e i *groundlings* che assistono al *masque* che si svolge sul palcoscenico. E il *masque*, mostra Cynthia, dea della luna, che cala dal 'heaven' e una bizzarra scena di personaggi marini che si sporgono da sotto il grande telo del mare agitandolo senza posa. Il pubblico ride compiaciuto, anche perché, in questa scena di gusto tipicamente rinascimentale, un personaggio fra gli altri va agitando il suo enorme membro a forma di pesce: un gesto di buon auspicio per i due giovani che stanno per convolare a nozze. L'oscenità, di azione e di linguaggio, non solo non scandalizzava il pubblico, ma faceva parte integrante dell'esperienza teatrale. Il pubblico composito del Globe richiedeva dunque il registro popolare e bassomimetico della commedia, anche all'interno di una tragedia. Quando l'amante del re, Evadne, si nega ad Amintor — il giovane sposo impostole —, quest'ultimo si chiede ammiccando desolato al pubblico: «Sono forse queste le gioie del matrimonio», e la risata di compassione è immancabile. E quando Amintor stesso, dopo aver appreso dell'inganno di cui è vittima, esce dalla sua stanza senza aver consumato il matrimonio, ad accoglierlo trova amici che si attardano in lazzi sulla verginità di Evadne da lui conquistata. Ancor più forte è poi la scena del regicidio, quando Evadne accusa il re legato al letto di averla corrotta con le sue «tentazioni su tentazioni», e nel pronunciare le parole punta il pugnale impudico contro il pube di lui. Lo stesso regicidio suscita risate, forse di imbarazzo per la violenza dell'azione. Nella scena successiva, entrano nella stanza alcuni cortigiani che, ignari del re morto sul letto, si scambiano battute scurrili sulla rapidità con cui il re ha assolto al suo dovere amoroso, proprio come un comune mortale. Quando poi Evadne entra con in mano il pugnale insanguinato e lei stessa tutta *credibilmente* sporca del sangue del re, la scena è così ripugnante che il pubblico preferisce riconoscerla per *falsa* e ne ride. In questo caso, l'antiillusionismo funziona anche troppo bene, come esorcizzazione della violenza. Anche di fronte ai tre morti distesi sulla scena il pubblico risponde con un applauso e una risata che non riesce a trattenere. In tutti questi casi, è comunque la recitazione stessa a rendere comico ciò che eccede il comune limite di accettabilità dell'orrore e della violenza. E' evidente che i giacomiani credono sempre meno alla tragedia assoluta. La comicità e l'oscenità che si producono, e che con la tragedia convivono, palesano invece il contrario: il disinteresse per il decoro estetico e la tendenza alla contaminazione dei generi. E ciò, sia per assecondare il gusto del pubblico sia per mostrare la complessità e inclusività dell'esistenza, che non è mai tutta tragica o tutta comica. Si riconosce, sopra a ogni cosa, il gusto inveterato e irrinunciabile per l'*entertainment*, che dura tuttora sulla scena inglese, e fa ricorso spesso a battute anche scontate, e non solo per sottolineare la disperazione senza scampo, beckettiana, di un'esistenza senza significato. La tragedia, alla fine, è una brutta parentesi; la vita ha la meglio, e al vecchio re assassinato ne succede un altro il quale afferma, a scampo di equivoci, che il regicida, anche quando agisce come strumento di Dio per punire un re malvagio, è in ogni caso maledetto. Una giusta precisazione da parte di un monarca, e soprattutto da parte di un autore in un regime monarchico.

Dopo il dramma storico, il *romance* e la tragedia, il Globe ha presentato con *Una casta fanciulla di Cheapside* una vivacissima commedia in senso proprio: uno squarcio su un mondo di stupidità, di avidità, di vanità e di inganni, attraverso il complicato intreccio di quattro storie che portano in scena padri alla ricerca di quarti di nobiltà per le loro figlie, cavalieri decaduti a caccia di dote, grulli, prostitute mascherate da ereditiere, figli illegittimi, mogli infedeli, mariti cornuti e mantenuti, e altri sterili e disposti a tutto pur di avere un figlio dalla moglie. A indicare il tono complessivo della commedia basterebbe forse il nome rivelatore di Whorehound, che si potrebbe tradurre abbastanza fedelmente con 'puttaniere'. Un mondo squallido in cui l'unico valore riconosciuto è quello del denaro. Ma proprio in quanto commedia, *Una casta fanciulla di Cheapside* si presta sin dall'inizio all'improvvisazione, quasi una recita a canovaccio che comprende musica e canti e balli, ma soprattutto un continuo ammiccamento al pubblico che viene stimolato al botta e risposta. Fra una battuta e l'altra, l'orese Yellowhammer (lo splendido Matthew Scurfield, che è stato anche Duca di Exeter nell'*Enrico V*) si rivolge direttamente a una signora fra i *groundlings* e la saluta fingendo di riconoscere in lei una fedele spettatrice. E tanto funziona questo gioco interattivo che quando Whorehound, nasconde dietro la schiena la mano che stringe il pugnale, gli spettatori avvertono il suo avversario del pericolo in agguato.

In questo teatro il pubblico si sente continuamente corteggiato, stanato, si vorrebbe dire, se esso non fosse fin troppo disponibile a farsi stanare; un pubblico che si espone volentieri e svolge appieno il suo ruolo di fruitore-attore-coautore della rappresentazione drammatica. Forse alla fine si può avere la sensazione che la recitazione antillusionistica diventi senza volerlo manierismo, ma l'effetto, la vitalità e il coinvolgimento operati da questo teatro sono spontanei e senza pari. Quel che è certo è che un intero mondo di studiosi dovranno rivedere la propria idea di Shakespeare e compagni alla luce di questa nuova esperienza teatrale, solo vagamente intuibile dai testi, in genere provvisti di indicazioni sceniche assai scarse.

Ciò che colpisce in questo spazio teatrale è il fascino che esso esercita su un pubblico assai vario per età e provenienza. Persino i giovani giapponesi, lasciati i negozi di New Bond Street dove hanno incontrato Sandro Viola, assistono rapiti allo spettacolo, mentre un ragazzo passa a vendere bibite, come ai tempi di Shakespeare. Qua e là studenti in piedi seguono la rappresentazione testo alla mano, come fosse uno spartito. E per fortuna non piove, visto che al Globe non sono ammessi ombrelli, che impedirebbero la vista.

Si esce dal Globe con un senso di rammarico per ciò che si sta lasciando. Il teatro è un campo in cui Londra non ha maestri. Il *Time Out* di una qualsiasi settimana segnala oltre cento spettacoli teatrali di vario livello, oltre a una trentina di *music-hall*. Al Gielgud Theatre di Shaftesbury Avenue si dà *Shopping and Fucking*, di Mark Ravenhill, lo spettacolo teatrale di maggiore successo in città. E' la rappresentazione un po' metallica di una storia di droga, omosessualità e violenza quotidiane. Il teatro, in una serata qualsiasi, non è popolato di pochi abbonati tristi e un po' snob, ma è stracolmo di giovani, magari informalmente armati di bibita e patatine. Peccato che anche da noi le folle di turisti stranieri in calzoncini corti non siano *compensate* da una tradizione che porta a teatro gente di ogni età.