

[Titolo](#) || Nello spazio del teatro  
[Autore](#) || Giuliano Scabia  
[Pubblicato](#) || «Teatro» II, 1968, pp. 33-43  
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.  
[Numero pagine](#) || pag 1 di 5  
[Archivio](#) ||  
[Lingua](#) || ITA  
[DOI](#) ||

## ***Nello spazio del teatro***<sup>1</sup>

di Giuliano Scabia

### 1) *La città e il teatro*

Alla Galleria Doria Pamphili di Roma è conservato un quadro di Joseph Heinz il Giovane (è intitolato Piazza S. Marco e fa parte di una serie di vedute veneziane dipinte intorno al 1648), straordinariamente interessante per ciò che racconta sulla Commedia dell'arte e sul teatro in rapporto alla vita cittadina. Vi è dipinta piazza San Marco (per la quale il pittore ha inventato un fiammante selciato rosso), piena di gente, di maschere e di animali, vista da dove oggi si trova l'Ala Napoleonica. Dalla parte delle Procuratie Vecchie si nota un teatro di burattini, con alcuni spettatori attenti, soprattutto bambini, davanti al quale, verso il mezzo della piazza, c'è un palco rudimentale su cui recitano un Mezzetino suonatore e una Ricciolina che danza (sono tolti di peso, anche nel movimento, da una incisione di Callot di qualche decennio anteriore), mentre uno Zanni dal becco d'uccello osserva da dietro una tenda e un altro attore fa la colletta presso il pubblico. Giù dal palco altre due maschere, un Arlecchino e uno Zanni, stanno litigando e discutendo con un suonatore seduto sulla scaletta del palco, forse per convincerlo a lasciarli risalire sulla scena. Fra il pubblico un Capitano, nascosto in un mantello sfolgorante, e vicini a lui un Pantalone e un'Amorosa, stanno osservando lo spettacolo mentre dietro al pubblico, in mezzo alla piazza, un altro Arlecchino (in posizione identica a un Coviello di un'altra incisione di Callot) sta piroettando di fronte a un turco piegato in avanti. Dalle Procuratie Nuove arrivano intanto tre altre maschere, due Arlecchini coi tamburi e uno Zanni mezzo Pulcinella e mezzo Pagliaccio, mentre nei pressi due Capitani (anch'essi presi da Callot) si fanno segnali sopra la schiena di un suonatore. Un altro Capitano (uguale o molto simile al Capitan Babeo e al Capitan Cucurucu di Callot) mostra una fallica spada a una Colombina, e un ultimo Arlecchino se la passa seduto all'ultimo balcone delle Procuratie Nuove, dalle cui finestre (come da quelle delle Procuratie Vecchie) si affacciano cittadini e pubblico, debitamente «costumati». Nel resto della piazza si svolgono altre «scene» (una specie di corrida, un concerto di violino, l'esposizione dei bussola: e poi c'è un cantastorie a cavallo che racconta indicando lo stendardo “a fumetti”, c'è l'incantatore di serpenti, c'è il narratore di storia politica con lo stendardo pieno di ritratti di personaggi illustri), che sembrano “entrare” nello spettacolo, recitato così da tutte le parti. In tal modo tutta la piazza è il teatro. Le maschere sono sul palcoscenico e anche intorno, a vedere altri spettacoli dove giocano sempre le medesime maschere, ad assistere alla commedia che esse stesse recitano, a inventare altrove altri frammenti di spettacolo. La maschera appare un «traslato» dei costumi della gente che si trova in piazza, ed è organica alla folla veneziana, ne costituisce ancora la metafora ironica o grottesca. In questo spazio luogo d'incontro il teatro ha invaso tutto: e malgrado il «punto focale» sia unico (il palco di tavole), le maschere e il pubblico portano lo spettacolo dovunque. È, più che altro una sintesi e un'intuizione di quello che in parte era stata e di quello che avrebbe potuto essere la Commedia dell'arte: cioè della sua contemporaneità nel rapporto società maschera, della sua presenza nel luogo d'incontro fondamentale della città, della sua possibilità di trasferirsi al di là della scena, in un continuo pendolo delle maschere fra piazza e teatro.

### 2) *Un'azione sullo spazio*

Un'indicazione come quella del quadro di Heinz mi sembra quanto mai stimolante non solo per ciò che dice sul teatro all'improvviso e sui rapporti di allora fra comunità e teatro, ma anche perché offre un buon numero di spunti e di pezzi d'appoggio allo sviluppo di una tematica che mi sta particolarmente a cuore, quella sul teatro di avvenimenti e sul teatro come luogo d'incontro: tematica a cui credo sottesa la questione fondamentale del teatro, cioè l'argomento SPAZIO in relazione alla cultura che lo circonda. Uno scrittore che si ponga il problema della mise en scene nel momento in cui scrive, si trova prima di tutto davanti a un certo teatro. Probabilmente alla forma del primo teatro che gli è capitato di vedere, o a quella del teatro che ha frequentato più a lungo e gli è rimasto più impresso nel corpo. Questa forma rappresenta già un condizionamento e una costruzione: perciò il problema dello spazio-teatro si trova alla base, di qualunque scrittura. Solo prendendo coscienza e possesso di questo spazio, accettandolo, o rifiutandolo, o ristrutturandolo e agendo su di esso, uscirà un nuovo gioco teatrale. In fondo, anche chi non si pone coscientemente il problema dello spazio viene agito da esso, condizionato dalle strutture architettonico-umane del teatro dato. Gli esperimenti più interessanti per concretare nuove relazioni fra pubblico che vede e pubblico che agisce, spettatori e attori, hanno operato, negli ultimi cinquant'anni, nel tentativo di trasformare, imprimere, segnare, smontare, ricostruire lo spazio teatrale offerto dalla tradizione. Ed è indubbio che cambiando la prospettiva, mutando il rapporto fra palcoscenico e platea (la prospettiva «classica»), operando sui moduli stessi di base del teatro, muta, insieme al modo di concepire lo spazio, anche il modo di fare teatro. E viceversa. La ricerca di un nuovo spazio teatrale è anche un nuovo metodo di lavoro, e un nuovo metodo di lavoro deve essere anche ricerca di un nuovo spazio teatrale.

### 3) *Dentro una nuova prospettiva*

---

<sup>1</sup> Intervento letto al *Convegno per un Nuovo Teatro*, tenutosi a Palazzo Canavese dal 9 al 12 giugno 1967, pubblicato in «Sipario», n.255, luglio 1967.

Titolo || Nello spazio del teatro  
Autore || Giuliano Scabia  
Pubblicato || «Teatro» II, 1968, pp. 33-43  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 2 di 5  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

Questo nuovo spazio non può essere antropocentrico, come lo era lo spazio della prospettiva classica, ma deve farsi antropocentrico. Per lo spettatore ciò significa essere avvolto dallo spettacolo, non esserne solo il giudice. Lo spettatore in poltrona conserva qualcosa del re che stava di fronte ai comici, e ne costituiva lo specchio dominatore. Da una parte uno spettacolo ieratico e immobile, la corte, anch'esso da vedere, dall'altra gli attori, lo spettacolo mobile, propiziatorio (i comici erano alla mercé del sovrano). Due spettacoli che si fronteggiavano, si specchiavano, senza confondersi (c'è un intervento rivoluzionario in questo sistema di specchi contrapposti: quando Amleto istruisce i comici perché «mimino» l'assassinio del padre: allora si stabilisce un rapporto, tramite Amleto, fra, specchio e specchio, corte e teatro – e gli specchi qui sono perfetti – perché l'azione dei comici riflette esattamente l'azione della corte avvenuta in un momento «precedente»; e tramite Amleto la ieraticità della corte viene distrutta, viene superato il rapporto arcaico, «all'italiana», fra corte e teatro). Oggi accade quasi la stessa cosa, il pubblico assiste in modo analogo a quello in cui assisteva la corte. In un certo senso lo spettatore si mitizza «come re» andando a teatro, si veste come per una cerimonia di corte: si trova lanciato sul binario delle identificazioni che codificano il suo comportamento e gli vengono somministrate dalla tradizione, dalla stampa e dai mezzi di informazione in genere. Si sente portato vicino agli strati più alti della società, all'idea di regalità, alla condizione aristocratica o altoborghese. Ma uscendo dalla propria condizione si trasfigura. Agisce seguendo modelli lontanissimi, che però lo condizionano rimanendo inaccessibili. Così il teatro della città, scatola fantasmagorica delle classi alte, è anche scatola delle compensazioni per chi non può essere né re, né aristocratico, né altoborghese. Uno spazio acentrico può agire contro questa prospettiva (anche se non può certo agire a fondo sulla società, che ha bisogno di ben altri capovolgimenti). Un teatro non speculare costringe l'attore e lo spettatore in un legame nuovo, diretto contro l'archetipo che sta in ognuno, che è l'archetipo del teatro prospettico. Si tratta di fare del teatro uno spazio analogo, utopicamente, a quello della città contemporanea, griglia di maglie uguali, luogo di apparenti pari diritto. Uno spazio organicamente acentrico.

#### 4) *Una nuova azione dell'attore.*

Un nuovo metodo di lavoro significa innanzitutto ricerca di un nuovo modo di recitare: e cioè di un tipo di attore capace di essere il personaggio e la maschera, il tipo e il carattere (per usare termini antichi) del nuovo spazio teatrale. Credo che siamo tutti d'accordo nel ritenere che l'attore è il materiale primario della messa in scena e, per quanto mi riguarda, io credo necessario che questo materiale sappia essere insieme (per usare alcune generiche indicazioni) spazio vuoto e spazio pieno, segno e significato, schermo e immagine, figura e sfondo, parola e silenzio, seguendo e cercando le proprie caratteristiche da giocare ogni volta in relazione a tutti gli altri elementi della scena. Non deve quindi essere solo un attore che sa parlare, ma anche un atleta capace di usare il proprio corpo totalmente, capace di usare la propria voce in tutte le sue molteplici possibilità, senza fermarsi a quella cattiva imitazione di un ipotetico parlato medio che così spesso sentiamo a teatro. Occorre un attore che sappia essere insieme un inventore personalissimo e un «corpo bianco», capace di lasciarsi imprimere da qualunque segno. Occorre un attore specializzato ma in molti settori. Il clown del resto è uno specialista (e lo sono i rari sopravvissuti). E anche il grande attore di estrazione ottocentesca era a suo modo uno specialista. L'attore per il teatro del futuro deve essere un attore completo, capace di qualunque acrobazia, di qualunque pronuncia, di qualunque monologo. Deve a suo modo essere un attore «acentrico», attivo e passivo, capace di spostarsi ovunque, organico al nuovo spazio teatrale, alla nuova prospettiva interiore ed esteriore, continuamente cosciente di tutti gli elementi mediante cui agisce.

#### 5) *All'improvviso nel teatro*

Nella mia esperienza teatrale questa ricerca di spazio ha cominciato a concretarsi con *All'improvviso*, che è partito da una situazione quasi tradizionale di «visione» del palcoscenico, e per me ha costituito una risposta al bisogno fisico di accatastare, far volare per lo spazio del palcoscenico una serie di figure e di oggetti, di ritagli di cultura e di frammenti scenografici. Nello stesso tempo mi interessava far balenare il sospetto, negli spettatori e negli attori, che il teatro non è quel luogo tranquillo a cui ci si era abituati. Per questo forse è venuta fuori quasi inconsciamente una dinamica di agguato e assalto, che è grosso modo rappresentabile in questo modo:

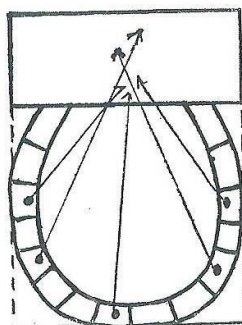


Immagine 1. Disegno di Giuliano Scabia

Titolo || Nello spazio del teatro  
Autore || Giuliano Scabia  
Pubblicato || «Teatro» II, 1968, pp. 33-43  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 3 di 5  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

Il palcoscenico è considerato «scatola magica», un caleidoscopio gigante dalla cui soffitta e dalla cui cantina calano e salgono serie di ingredienti: mentre la schiena del teatro (la schiena dello spettatore) è sentita come un luogo di agguato (paura del buio, paura del poliziotto, paura del bombardamento, paura degli assassini, ecc.) e lo spazio viene dissacrato partendo dal fondo, da certi luoghi deputati in cui lo spettatore sovrano è collocato in base alla sua carte d'entrée. In *All'improvviso* il palcoscenico è ancora privilegiato semplicemente perché è il foro del caleidoscopio, il bersaglio e il luogo d'assalto attraverso il teatro e continuamente assalita attraverso lo spazio teatrale, che alla fine si presenta pericoloso da ogni parte. L'ultimo colpo di scena, non scritto, dovrebbe portare allo scatenamento di una mostruosa partita di rugby nel teatro e al massacro, recitato, coi cecchini attori che impazzano sparando nel magma. Come in una piazza contemporanea.

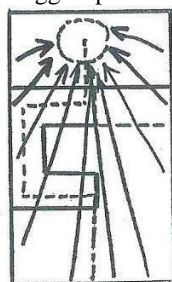
#### 6) *Lo spazio del suono*

Qualche anno fa, lavorando a un testo per musica insieme a Nono (prima di fare *La fabbrica illuminata*), si era pensato di realizzare un coro che travolgesse l'ascolto e lo spazio in modo che il suono diventasse una specie di acqua apocalittica che si riversasse sopra e nel corpo degli spettatori. L'idea rimase scritta sulla carta (testo e musica), e non diventò teatro per una serie di motivi, ma non certo perché fosse utopistica: un tale movimento del suono è possibile usando i nuovi mezzi tecnici, gli apparecchi elettronici e l'amplificazione stereofonica, e soprattutto concependo il suono in una dimensione non più speculare all'ascolto, ma capace di entrare nell'ascoltatore da tutte le parti, al limite rendendolo attore del suono. Questa del suono avvolgente (che è una situazione in fondo già realizzata, su coordinate del tutto diverse, nei cori collettivi nello spazio della chiesa e sviluppata in senso straordinariamente moderno nella tripartizione "stereofonica" realizzata dai Gabrieli per i cori della basilica di San Marco) rappresenta la novità formale nei confronti, ad esempio, del canto all'italiana (analogo al teatro

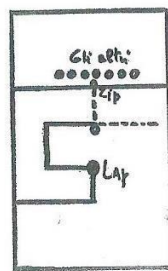
all'italiana), dove la voce viene da un unico luogo e il suono è costretto nella direzione fissa palcoscenico → a mistico → platea. Oggi siamo tecnicamente in grado di realizzare un suono che sorge da tutti i luoghi del teatro, soffitto, pavimento, fronte, dietro, lati. La musica costruita elettronicamente per l'apparato stereofonico (che trasmette in modo straordinariamente analogo al movimento del suono nella città moderna: non più il predicatore dal pulpito, il signore dal balcone del palazzo, ma sollecitazioni sonore e visive che vengono da tutte le parti: lo spazio della città è una serie di scatole una dentro l'altra, ma anche una accanto all'altra e una sopra l'altra: fino ai sotterranei) è una musica intrinsecamente diversa da quella tradizionale "partita" per orchestra o strumenti o voci. La medesima voce o suono possono venire sdoppiati, comparire in luoghi diversi, ripetersi all'infinito, moltiplicarsi nello spazio e nel tempo. Questo è lo spazio fonico su cui mi interessa lavorare: non più antropocentrico, ma anch'esso antropo-acentrico. Il vecchio spazio teatrale con la sua monodirezionalità sonora è lo stesso delle architetture che vanno dal quattrocento all'ottocento (e gli corrisponde, in gran parte, l'arco della musica tonale). È uno spazio antropocentrico a suo modo emozionante: ma entrare alla Fenice o alla Scala non è motagliatilo diverso che entrare in una Villa Veneta: veniamo portati in un'altra epoca. E questo spazio attira le forme, e cioè le parole, i suoni, i gesti, tutti i segnali, indietro nel tempo. (Ciò non vuoi dire che bisogna mancare di rispetto alla Fenice o alla Rotonda. Certo, i cittadini di Porto Marghera non possono abitare alla Rotonda. Non ci stanno da svariati punti di vista).

#### 7) *Un modo per coprire uno spazio*

Un teatro nuovo fa un'enorme fatica a muoversi in un, teatro antico: perché bisogna cominciare col "coprire" lo spazio antico con schemi spaziali nuovi: quasi calpestare (con grande rispetto, naturalmente), lo spazio che ci è dato. Ad esempio con *Zip* rappresentato soltanto in teatri tradizionali e scritto tenendo conto di questo, ci siamo trovati davanti alla necessità di definire il teatro con schemi diversi e opposti rispetto allo spazio dato. Ma in teatri fortemente "segnati" in senso tradizionale come il Durini di Milano (si tratta di un vero e proprio teatrino "di corte") lo spazio non si è lasciato che in piccola parte "coprire" e ha invece ributtato lo spettacolo indietro, verso un movimento ancora prospettico in senso tradizionale. Alcuni schemi del movimento in certi punti della messa in scena di *Zip* possono forse dare un'idea più concreta di un'azione portata sopra lo spazio di un teatro all'italiana col quale si deve nella maggior parte dei casi fare i conti



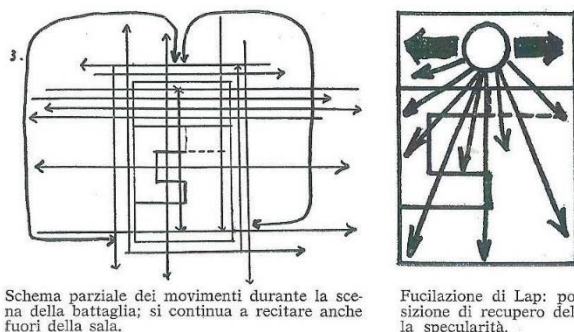
Movimento iniziale.



Percorso della grande Mam e ritorno degli attori dopo la vestizione.

### 8) *Maschera e spazio*

Con *Zip* venne fuori il problema della maschera contemporanea, che è anch'esso un problema di spazio, e di spazio contemporaneo, fuori dagli archetipi della Commedia dell'arte, coi quali si è soliti identificare la maschera. Si trattava di realizzare delle maschere che fossero metafore dell'uomo d'oggi, dei "luoghi" dello spazio contemporaneo ritagliati in una serie di tipi in costruzione durante tutto lo spettacolo costruite con elementi dello spazio "ritrovati", figli in un certo senso dello spazio teatrale profanato.



Maschere aderenti alla realtà, formate allo stesso modo in cui è formato lo spazio del teatro, organiche alla società che lo circonda. Ma quanto sia forte una tradizione anche recente costretta dentro un determinato spazio, l'abbiamo potuto sperimentare con Quartucci e Luzzati durante la messa in scena di *Zip*, dove spesso siamo ricaduti, quasi senza rendercene conto, indietro verso il clown, che è la maschera figura del cinema teatro di ieri, da Blok, Mejerchol'd, Picasso a Buster Keaton e Chaplin, fino a Beckett di *Aspettando Godot*. È tuttavia nelle indicazioni che vengono dal quel cinema, da quel teatro e da quella pittura che stanno i germi di una nuova età della maschera, di una adeguazione al tempo tecnologico e informazionale da cui deve trarre i suoi materiali e le sue forme il teatro d'oggi. In questo senso una serie di invenzioni geniali per la maschera contemporanea sono state quelle di Schlemmer, nell'ambito del Bauhaus: ma anche qui talvolta i ricordi di Arlecchino o di Pierrot rischiano di riportare indietro l'invenzione, verso il vecchio teatro. Forse il pericolo è in nuce proprio nell'entusiasmante partenza di Schlemmer («La storia del teatro è la storia della trasfigurazione della forma umana e la storia dell'uomo in quanto attore di eventi fisici e spirituali»), più fissata sul corpo che sul costume, elemento questo fondamentale per la maschera. Lo stesso balletto triadico, almeno per quanto possiamo giudicarlo dai documenti, accenna alle antiche maschere italiane, e sembra molto meno organico alla società del tempo di quanto non lo fossero, ad esempio, alcuni dei tipi del balletto "Il tavolo verde" di Joos, l'assassino in *M* di Lang, o quei personaggi che avevano trovato nella città di Mahagonny e dintorni i luoghi deputati ideali: ring, bordello, bisca, birreria, automobile, trasfigurati sappiamo tutti come.

### 9) *Una scrittura secondo lo spazio*

Lo spazio è pieno di virtualità: deve coagularsi in immagini. È lo spazio che suggerisce le scene. Bisogna "svelare" lo spazio: la fantasia si concreta nello spazio come teatro. In un certo senso, si tratta di "scrivere nello spazio", inventare secondo lo spazio. Ecco la reale differenza fra il teatro e il resto della letteratura e il cinema. Bisogna riempire lo spazio di eventi. Questi eventi devono essere suggeriti e scovati già nella scrittura: oltre che un elenco di dialoghi essa deve essere un elenco di tutto ciò che può accadere sulla scena. In tal modo si avventura in un campo nuovo (e in gran parte da esplorare), per tutto ciò che concerne la fonetica, la gestica, il movimento, le luci, gli oggetti. Bisogna che la scrittura si svincoli dai modi della commedia borghese, dove le didascalie facevano da soprammobile (molto diversamente dalla commedia del cinquecento, ad esempio nei dialoghi del Ruzante, dove lo spettacolo è la parola e l'invenzione scenica è lasciata all'attore; o negli scenari della Commedia dell'arte). Oggi, mutata l'idea dello spazio teatrale, bisogna andare verso una scrittura completa, e alla scrittura prospettica (la parola come punto focale dello spettacolo) va sostituita una scrittura anch'essa acentrica, in cui non ci sia un elemento privilegiato. In un certo senso si tratta di approntare delle partiture teatrali non limitate alla scrittura del dialogo, inventando lo spazio teatrale già in sede di stesura del testo. In tal modo non ci saranno più battute & didascalie (e Squarzina ha ragione quando rifiuta la didascalia della commedia borghese), ma tutto: dialoghi, descrizioni di luce, di tono, di gesti, di movimento, farà parte del testo e della scena.

### 10) *Un esperimento in uno spazio "non teatrale"*

La stretta connessione di spazio e, maschera e l'invenzione di una dinamica partendo soltanto dalle Coordinate di uno spazio "bianco", ho provato a sperimentarla in un ambiente del tutto diverso dal teatro e con un materiale umano completamente plasmabile perché non segnato ancora da nessuna concezione teatrale. Eccone qualche elemento. Ipotesi di partenza: 1) messa in scena, nello spazio di un'aula scolastica, di un racconto africano (sugli animali della foresta), con partecipazione di tutti, in tal modo attori e spettatori insieme; 2) uso delle maschere. Le maschere, costruite in forme geometriche regolari, cubi e

Titolo || Nello spazio del teatro  
Autore || Giuliano Scabia  
Pubblicato || «Teatro» II, 1968, pp. 33-43  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 5 di 5  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

parallelepipedi, in funzione dell'ambiente cubico, dovevano fungere da elementi decorativi dell'aula fino a quando avevano luogo le “investiture”, ossia le “entrate” degli attori nelle maschere, entrate che costituivano, insieme alle corrispondenti “uscite”, i momenti culminanti della messa in scena, ripetute in forme gestiche diverse da ognuno degli attori “con maschera” (sette su venticinque). Alla fine dell’“investitura”, in entrata o in uscita, l'attore doveva compiere un salto gestico diventando l'animale di cui portava la maschera astratta o ridiventando lo scolaro spettatore seduto al proprio banco. All'inizio della recita l'aula si presentava come una qualsiasi classe all'inizio della lezione. Ognuno partiva dalla sua posizione di scolaro, ma appena il meccanismo si metteva in moto tutti si trovavano immersi in qualche frammento di azione, inventato secondo le attitudini e la fantasia di ognuno, ma rigidamente fissato: si trattava di suonare uno strumento, produrre dei suoni, portare e riporre le maschere, aiutare gli attori animali nella vestizione, dare, segnali di partenza o di arresto di qualcuna delle parti in cui era strutturata la recita, gonfiare e lanciare palloncini, mostrare cartelli con didascalie, spostarsi per l'aula-foresta e così via. L'azione non aveva più un centro fisso e si coagulava ora in un punto ora in un altro, “appesa” a diversi settori dello spazio. Di questa messa in scena realizzata in un ambiente linguisticamente “umile”, limitata a un esperimento di teatro didattico, credo che l'aspetto più interessante e per me nuovo sia consistito nel rapporto di organicità realizzatosi fra spazio e Schauspiel. Lo spettacolo, nato dall'ambiente cubico dell'aula, ne era la metafora gestica, sonora e fantastica (nel senso che costituiva una proiezione fantastica del mondo fonico, gestico e grafico dei ragazzi), ma nello stesso tempo non poteva staccarsene: non ammetteva altri spettatori che quelli recitanti (perché lo spazio era già tutto riempito dai movimenti) e non poteva essere trasferito che in un ambiente uguale, cubico, coi banchi e il resto. La “recita” era prigioniera dello spazio da cui era nata e della comunità che l'aveva formata, non più in posizione speculare, ma tutta “dentro lo specchio”.

#### 11) *In uno spazio maschera*

Qualunque spazio teatrale è misura di una condizione umana, sua espressione. Perciò la ricerca di nuovi spazi non è soltanto invenzione di nuovi recipienti, ma proposta anche di una nuova parola, perché la parola in teatro è spazio, ed è il dialogo che si stabilisce fra tutti gli elementi (attori-spettatori; ambiente, oggetti, parole e suoni, gesti ecc.) l'aspetto concreto e pieno di questo spazio. Il quale è uno spazio fantastico e metaforico rispetto al quotidiano da cui si esce appena mettiamo piede nel teatro. In esso deve avvenire un movimento continuo, appunto l'azione che ci strappi dall'abitudine e ci mostri le radici del meccanismo su cui rotoliamo all'interno e all'esterno del teatro. In tal senso il teatro deve essere organico e opposto alla società di cui vive: opposto perché deve esserne la coscienza critica, non l'apologeta (ma è mai esistito un serio teatro apologetico?), organico perché deve in ogni modo corrisponderle servendosi dei materiali linguistici più contemporanei che essa gli offre. Perché lo spazio teatrale, con tutti i suoi elementi, è una maschera della contemporaneità in metamorfosi.