

# Romeo e Giulietta

Testo originale dalle edizioni 1597 e 1599  
Traduzione di Salvatore Quasimodo

## INTRODUZIONE

### *Data*

La data di composizione di *Romeo and Juliet* è determinabile entro limiti abbastanza ristretti (salvo successivi rimaneggiamenti) dalle indicazioni fornite dal frontespizio della prima edizione abusiva del 1697. In primo luogo, il fatto stesso che la pubblicazione sia abusiva suggerisce che l'editore voleva sfruttare a tutti i costi il successo recente di un dramma che andava ancora per la maggiore, e perciò la prima rappresentazione non può risalire a più di un paio d'anni prima; inoltre il frontespizio afferma che esso era stato « spesso (con grande successo) rappresentato pubblicamente dai Servitori dell'Onorevolissimo Lord Hunsdon »; ora, la compagnia del Lord Ciambellano Henry Hunsdon si era costituita intorno al giugno 1594, e non è detto che Shakespeare – il quale, come risulta dall'edizione di *Titus Andronicus* pubblicata appunto nel 1594, aveva collaborato con le compagnie dei conti di Derby, di Pembroke e del Sussex – ne fosse entrato a far parte immediatamente. Si può anche notare che Henry Hunsdon morì nel 1596 e il titolo di Ciambellano fu conferito a Lord Cobham; la compagnia invece rimase alle dipendenze della famiglia Hunsdon, ed è per questo che nell'edizione del 1597 si parla non di « servitori del Lord Ciambellano », ma di Lord (George) Hunsdon, il figlio dello scomparso (l'anno stesso però il titolo di Ciambellano tornò a lui). Tutto ciò fa ritenere che *Romeo and Juliet* risalga agli anni 1595-96, e tale datazione è confermata, come si vedrà, da considerazioni stilistiche e di tecnica drammaturgica.

### *Fonti*

Shakespeare certamente non conobbe le redazioni italiane della vicenda di Giulietta e Romeo, e cioè la storia di Ganozza e Marriozzo da Siena nel *Novellino* di Masuccio salernitano (1476), la *Istoria novellamente ritrovata di due Nobili Amanti* di Luigi da Porto (circa 1530), e la novella IX della seconda parte delle *Novelle* di Bandello (1554). Già il da Porto aveva trasferito la vicenda da Siena a Verona, chiamando gli amanti Romeo Montecchi e Giulietta Cappelletti – sulla base dell'accenno dantesco

alla rivalità fra le due famiglie veronesi (*Purgatorio*, VI 106) – e introducendo i personaggi di Frate Lorenzo, di Thebaldo Capelletti, del servitore Pietro (alle dipendenze di Giulietta e non della Nutrice), di un giovane della casa di Lodrone (che diventerà in *Bandello* il Conte Paris di Lodrone), e infine, come comparsa, di certo Marcuccio Guercio (che sarà trasformato in *Mercutio*). Nonostante i notevolissimi meriti letterari e implicitamente drammatici della novella del *Bandello*, quando il *Boaistuau* la tradusse in francese, includendola fra le *Histoires Tragiques extraictes des oeuvres italiens de Bandel* (1559), la riscrisse da capo a fondo, modificando molti episodi (in *Bandello*, p.e. *Romeo* è ancora vivo quando Giulietta si sveglia nella tomba, e quest'ultima muore non suicidandosi con il pugnale di *Romeo*, ma per forza di volontà, trattenendo il respiro, ma *Boaistuau* presenta già la versione di questi eventi che sarà adottata da *Shakespeare*). È appunto questa *Histoire tragique* la fonte indiretta della tragedia shakespeariana; indiretta in quanto del testo francese erano comparse due traduzioni inglesi: innanzitutto quella in versi di *Arthur Brooke*, *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet* (1562), e poi quella che si può considerare la versione ufficiale in prosa, nella popolarissima raccolta di *William Painter*, *The Palace of Pleasure* (1567), che divenne il maggior repertorio di « soggetti » per i drammaturghi inglesi. *Shakespeare* non conosceva direttamente la versione francese, ma era certamente familiare con l'opera del *Painter*; tuttavia taluni echi verbali e il trattamento di certi episodi rendono indubbio che egli seguì soprattutto e quasi esclusivamente il testo del *Brooke*. È questo un prolisso poemetto in sgraziati distici rimati di alessandrini, di ben 3020 versi, ossia più di quanti ne conti la tragedia shakespeariana, e gravato da un tono pesantemente moralistico. È nella versione del *Brooke* che i personaggi assumono i nomi nella forma che avranno in *Shakespeare*: le famiglie dei *Montague* e dei *Capulet* (o *Capels*), *Tybalt*, *County Paris*, *Friar Laurence* e *Friar John*, *Mercutio* (che però vi figura solo come ospite al ballo dei *Capuleti*, caratterizzato, come il *Marcuccio Guercio* del *da Porto* e del *Bandello*, dall'aver le mani gelate), *Peter*, che però è al servizio di *Romeo* anziché della *Nutrice* (ed è significativa la confusione in talune edizioni originali di *Shakespeare*, nelle quali *Peter* è il nome non solo del servo della *Nutrice* ma anche di quello di *Romeo* nelle ultime scene del dramma, al posto di *Balthasar*); persino lo speziale di *Mantova* è caratterizzato con una certa cura, e si aggiunge che il *Duca Escalus* lo condannò poi a morte per aver fornito il veleno a *Romeo*. Sostanzialmente dunque *Shakespeare* scorse nel poema tragico di *Brooke* la materia per farne un'autentica tragedia poetica (in Italia *Luigi Groto* aveva tratto dalla vicenda la sua tragedia, *Hadriana*, 1578, certamente rimasta ignota al drammaturgo inglese). A tal fine, innanzitutto ridusse e con-

centrò i tempi dell'azione, secondo una pratica che del resto aveva già ampiamente sperimentato nelle prime « storie inglesi »; anticipò l'apparizione nella vicenda di *Tybalt* (che nel *Brooke* figura solo nello scontro con gli uomini dei *Montecchi*) e quella del *Conte Paris*, che nelle altre versioni viene proposto come sposo di *Juliet* solo dopo la morte di *Tybalt*, e non si reca alla tomba di *Juliet* né viene ucciso da *Romeo*; quest'ultima aggiunta shakespeariana, come pure l'annuncio nell'ultima scena della morte di *Lady Montague* e, incredibilmente (solo secondo la testimonianza dell'edizione spuria del 1597), di quella di *Benvolio*, rispondono alle esigenze delle convenzioni drammatiche elisabettiane, che riconoscevano come catastrofe tragica non la morte dei soli protagonisti, ma piuttosto una vera e propria « trage » finale. Infine *Shakespeare* ha dato un nome, *Benvolio*, all'amico e consigliere di *Romeo*, ha dato corpo e sostanza alla figura puramente accessoria della *Nutrice* (che nel poemetto del *Brooke* viene infine condannata all'esilio per aver tenuto segrete le nozze di *Romeo* e *Juliet*), e, prendendone dal *Brooke* soltanto il nome, ha creato *ex novo* il personaggio di *Mercutio*.

### Il « *Romeo and Juliet* » di *Shakespeare*

L'aver scelto come fonte per l'appunto un « poema tragico » piuttosto che una novella, e le modifiche introdotte nella vicenda, sono una prima valida indicazione delle intenzioni, delle ambizioni e dello stadio di evoluzione della drammaturgia shakespeariana. Andrà in primo luogo osservata la volontà deliberata di fare un dramma di poesia riconoscibile come tale: al pari del *Brooke*, *Shakespeare* pone come prologo del suo poema tragico un sonetto; oltre l'86 per cento del testo è in versi, e tali versi sono, per un quinto circa, rimati o disposti in forme chiuse; d'altra parte lo stesso omaggio alle convenzioni « sanguinarie » della tragedia elisabettiana nella scena finale, della quale si è parlato a proposito dell'utilizzazione delle fonti, dimostra uno *Shakespeare* deciso a presentarsi come esperto drammaturgo, oltre che come poeta, autore dei fortunati poemetti *Venus and Adonis* e *Lucrece* (1592-94) e di almeno alcuni di quei sonetti che dovevano a quell'epoca circolare in manoscritto. Questa è un'altra ragione per fissare la data di *Romeo and Juliet* a poca distanza da quella della composizione dei due poemetti. Sul versante più propriamente teatrale, la distribuzione stessa dei ruoli, con l'inconsueta ampiezza di quelli femminili (*Juliet*, la *Nutrice* e *Lady Capulet* hanno complessivamente circa il 30 per cento delle battute pronunciate nella tragedia), in contrasto con la relativa economia nella parte del protagonista (*Romeo* non arriva al 20 per cento del totale delle battute), e la prolissa e antiquata retorica nei ruoli dei vecchi (*Capulet* e il *Frate*) con indubbia intenzione

di benevola ironia, fanno pensare che Shakespeare, almeno inizialmente, non fosse ben certo della destinazione del suo dramma. È significativo che nell'unica breve scena in prosa che compaia nella seconda metà della tragedia, quella fra il servitore Peter e i musicanti dopo la morte apparente di Juliet, Peter venga designato nell'edizione del 1599 con il nome dell'attore William Kemp, che dal 1594 a quell'anno era stato il più popolare comico della compagnia del Lord Ciambellano: chiaramente la scena era stata introdotta in un secondo tempo per permettere un'ulteriore esibizione di un attore caro al pubblico. Tutti questi elementi suggeriscono che l'autore avesse intrapreso la stesura di *Romeo and Juliet* poco dopo la totale riorganizzazione delle compagnie teatrali nel 1594 (dopo quasi due anni di chiusura dei teatri londinesi per epidemie di peste), e non avesse perciò ancora un'idea chiara delle capacità e delle caratteristiche del gruppo di attori per i quali scriveva. Contava perciò in parte sulla fama raggiunta come elegante poeta nella vena cortese, e si proponeva di fornire un testo che potesse essere presentato non solo in un teatro pubblico, ma, all'occorrenza, anche a corte e nei più sofisticati teatri privati; un dramma che anche i « letterati » potessero apprezzare, e che si prestasse eventualmente ad essere recitato da quelle compagnie di ragazzi (per esempio i coristi di San Paolo) che fornivano intrattenimenti del genere; e che potevano sostenere indifferentemente parti maschili e femminili, mentre i ruoli di vecchi risultavano necessariamente un po' caricaturali. Ecco dunque la ragione dell'introduzione del linguaggio tipico delle corti d'Amore nelle prime parti del dramma, e l'elegante inserzione nel dialogo di sestine recitate a turno da Benvolio e Romeo, e, nell'ultima scena, da Paris e dal Principe, l'insistito concettismo e le preziose metafore (p.e., Juliet sullo sfondo della notte: è una perla all'orecchio di un Etiope), o, raffinatezza suprema, il sonetto dialogato in cui si risolve il primo colloquio fra Romeo e Juliet (I v 94-107). La presenza affatto anomala e superflua di un sonetto come prologo al secondo atto indica l'intenzione, poi abbandonata, di rifarsi addirittura ai modelli della tragedia aulica francese o italiana, che la precettistica accademica voleva suddivisa in cinque parti, ciascuna preceduta dal suo prologo. *Romeo and Juliet* viene dunque considerato come prototipo di « tragedia lirica », applicazione del modello eufuistico in campo teatrale. E tuttavia l'autenticità delle doti poetiche di Shakespeare, e ancor più il suo senso del teatro, non gli permisero, anche se lo fosse effettivamente proposto, di rimanere nell'ambito di una convenzione codificata. Perfino nelle parti nelle quali sembra rispettarla rigorosamente, il linguaggio eufuistico dei vari personaggi si viene diversificando in ciascuno tanto da diventarne elemento caratterizzante; e proprio in queste parti, cioè fino alla scena dell'uccisione di Mercurio e di Tybalt (III 1), dove più

massiccia appare la formalizzazione poetica tanto che un terzo dei versi sono rimati, sono comprese diverse scene in prosa (nel resto del dramma, in cui i versi rimati sono solo il 7 per cento del totale, l'unica scena in prosa è quella breve cui già si è accennato, fra Peter e i musicanti); ed è appunto nella prima metà del dramma che si affermano e, per così dire, « rubano lo spettacolo », i due personaggi che sono di pura invenzione shakespeariana, la dimostrazione del suo infallibile istinto teatrale. Proprio laddove il linguaggio è più formale e conforme alle convenzioni della lirica d'amore e cortese, emergono a contrasto, con le loro battute in prosa o in versi sciolti che assecondano il moto naturale del linguaggio, l'uno della ribalderia cortigiana e l'altra della schietta volgarità popolare, Mercurio e la Nutrice. Grazie ai loro interventi la rarefatta atmosfera del dibattito poetico sull'amore cortese improvvisamente si inverte; la loro fisicità di personaggi, pur lontana da una piattezza realistica, ma piuttosto maliziosamente volgare, trasforma l'amore « romantico » di Romeo e Juliet in una credibile e autentica passione terrena. È grazie a loro che nella seconda metà del dramma, con l'incalzare degli eventi, si accetta l'insensibile transizione dalla chiave lirica a quella veramente tragica, assecondata dalla sapienza formale di Shakespeare, che viene alterando i moduli del discorso poetico, inserendo quelle immagini di luce e tenebre, di presenze astrali, che all'inizio sembravano avere una funzione puramente decorativa, nel contesto di un verso sciolto che si fa sempre più parola umana — anche se Mercurio è ormai scomparso e la Nutrice rivela una più trista volgarità di sentire. Così anche il compianto a quattro voci per la presunta morte di Juliet (IV v 43-64), che forse i quattro attori dovrebbero recitare contemporaneamente, non è più una serie di tirate altisonanti e patetiche, ma grida insensate di coloro che pretendono di piangere la finta morte della fanciulla alla quale i loro rancori e le loro ipocrisie avevano negato una vera vita. E il recupero nell'ultima scena di quelle convenzioni poetiche e metriche che avevano caratterizzato le battute di Romeo, Benvolio e perfino di Juliet nella scena del ballo, ha una sua funzione drammatica precisa: la formale sestina di Paris sulla tomba di Juliet lo caratterizza rivale inconsapevole e vittima designata, in quanto ancora succube di quella convenzione dell'amor cortese cui Romeo si era uniformato all'inizio del dramma, quando penava per la bella Rosaline, e che aveva superato nella sua ben diversa unione con Juliet. *Romeo and Juliet*, dunque, è tanto vitale proprio perché in esso il giovane Shakespeare ha saputo ad un tempo operare nell'ambito di una convenzione poetica e superarla grazie al suo senso sia della disponibilità del linguaggio e dei linguaggi poetici, sia delle esigenze strutturali del teatro: un'opera forse intesa in primo luogo per un pubblico letterato ed elitistico, si è trasformata in una trage-

dia fruibile ad ogni livello. Non, come ancora spesso si dice, tragedia lirica o tragedia del caso, ma superamento dei modelli greci e seneciani, e invenzione della tragedia moderna.

### Testo

Fra le tragedie non storiche di Shakespeare, *Romeo and Juliet* è quella che ebbe il maggior numero di edizioni entro il 1623, data della pubblicazione dell'in-folio. Esse sono (con le sigle adottate dai curatori moderni):

#### Q1-1597

*An Excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet. As it hath been often (with great applause) plaid publicly, by the Right Honourable the L. of Hunsdon his Servants.* Senza indicazione di autore o editore; tipografo John Danter. Si tratta di un cosiddetto « cattivo in-quarto », ossia di un'edizione abusiva pubblicata per sfruttare il successo del dramma sulla scena; il testo è compilato giovandosi di alcune parti di singoli attori e di ricostruzioni mnemoniche del resto, ad opera, presumibilmente, di dipendenti infedeli della compagnia. Non sono omesse intere scene o battute, ma piuttosto le varie parti sono riassunte (è di un quarto più corto dell'edizione successiva), mentre abbondano preziose indicazioni di movimenti di scena, in seguito scomparse.

#### Q2-1599

*The Most Excellent and lamentable Tragedie, of Romeo and Juliet. Newly corrected, augmented, and amended:* ecc. Anonima; tipografo Thomas Creede, editore Cuthbert Burby. Edizione autorizzata dalla compagnia, che reintegra il testo nella sua interezza. Si basa probabilmente sull'edizione precedente, integrata facendo ricorso al manoscritto autografo dell'autore, tanto che include a volte una doppia versione della stessa battuta (p.e. l'ultimo discorso di Romeo), non essendosi accorto il tipografo delle cancellature nel manoscritto. Molti passi sono scorretti.

#### 1607

Dallo *Stationers' Register* risulta che il 22 gennaio l'editore Cuthbert aveva ceduto i suoi diritti a Nicholas Lyngge, e il 19 novembre quest'ultimo li cede a sua volta a John Smethwick.

#### Q3-1609

*The Most Excellent and Lamentable Tragedie, of Romeo and Juliet. As it hath beene sundrie times publicly Acted, by the Kings Maiesties Servants at the Globe.* Anonima, editore John Smethwick. Si basa su una copia di Q2, apportandovi numerose correzioni ma aggiungendo anche nuovi errori.

#### Q4-1622

Ristampa della precedente, a cura dello stesso editore, senza data e con alcune correzioni. Sul frontispizio è aggiunto: *Written by W. Shakespeare.*

#### F-1623

Il testo dell'edizione in-folio, ove figura alle pp. 53-79 della sezione « Tragedie », è ripreso integralmente da una copia di Q3.

*Romeo and Juliet* è uno dei pochissimi drammi di Shakespeare per i quali l'edizione in-folio del 1623 non ha alcuna autorità. Il testo qui presentato, sul quale è condotta la traduzione di Quasimodo, è sostanzialmente quello del 1599 (Q2), con grafia modernizzata, integrato con le indicazioni sceniche contenute in Q1, e collazionato con le altre edizioni originali. Tutte le varianti significative di tali edizioni, adottate o meno, sono indicate in nota. Le didascalie che non figuravano in tali edizioni sono chiuse in parentesi quadre. Delle edizioni moderne si è tenuto conto soprattutto di quelle a cura di T.J.B. Spencer (New Penguin Shak., 1967) e di J. Dover Wilson e G.I. Duthie (New Cambridge Shak., 1955), oltre che della New Variorum, a cura di H. H. Furness, che risale però al 1871. In nessuna delle edizioni cinque-secentesche il dramma è diviso in atti e scene. Tali divisioni, introdotte dai curatori nel Settecento, in taluni casi ovviamente arbitrarie (p.e., non cambia certamente scena a I v, II ii, IV iv e IV v), sono qui indicate in parentesi quadre per comodità di riferimento, data la loro universale adozione nelle edizioni moderne.

### Strutture drammaturgiche

*Romeo and Juliet* è forse il modello più convincente delle funzioni drammaturgiche del teatro barocco inglese: prescinde in primo luogo dalle suddivisioni in cinque atti, imposte poi dalla precettistica accademica, procedendo invece per lunghe sequenze basate sulla continuità temporale; in secondo luogo, sfrutta pienamente le possibilità dello spazio scenico offerto, con quelli che potremmo chiamare i suoi luoghi deputati: un palcoscenico in parte scoperto e in parte coperto, un vano interno chiuso da una tenda, e una galleria sovrastante. Giustamente Masolino D'Amico, nel suo fondamentale studio delle « scenografie verbali » in Shakespeare, ha scelto *Romeo and Juliet* come campione ideale per dimostrare le funzioni essenziali della drammaturgia shakespeariana, e si rimanda alla sua precisa analisi per una trattazione esauriente dell'argomento (*Scena e parola in Shakespeare*, Torino 1974). L'azione di *Romeo and Juliet* occupa cinque giorni, dalla mattina di una domenica alla notte del giovedì successivo, e si

dispone in quattro sequenze, all'interno di ciascuna delle quali, senza alcuna soluzione di continuità nella presentazione scenica, sono concentrate azioni che - in una resa naturalistica - occu- rebbero molte ore. Quanto a durata scenica, le quattro sequenze sono sapientemente dosate in misura costantemente decrescente co- sì da sottolineare il progressivo incalzare dell'azione drammatica. Nella prima sequenza (da I 1 a II III), ad una durata scenica pari a 35 centesimi di quella complessiva del dramma, corrisponde una durata « reale » di una ventina di ore, dalla mattina della dome- nica all'alba del lunedì, e l'azione si muove fra l'esterno della casa di Capuleti (strada, giardino) e l'interno della stessa; solo l'ultima sezione la trasferisce alla cella di Frate Lorenzo. La me- desima concentrazione topografica oltre che cronologica si ha nel- le due sequenze successive: la seconda (da II IV a III IV) ha durata scenica pari a 29 centesimi del totale, equivalente in ter- mini di tempo « reale » al periodo fra le 9 del mattino e le 10 di sera del lunedì; la terza (da III V alla fine dell'atto IV) ha durata scenica pari a 22 centesimi del totale, e durata « reale » dall'alba del martedì alla prima mattina del mercoledì (più di 24 ore). L'ultima sequenza (coincidente con l'intero atto V), con du- rata scenica pari al 14 per cento del totale, e tempo reale dal mer-iggio alla notte di giovedì, abbandona gli stretti limiti spa- ziali delle tre precedenti: solo nel breve episodio centrale (V II) ricompare la cella di Frate Lorenzo che, per la sua presenza in tutte e quattro le sequenze, rivela appunto nel personaggio del Frate il congegno essenziale del *meccanismo* drammatico; il primo e l'ultimo quadro, invece, si svolgono rispettivamente a Mantova e nel cimitero di Verona: la dislocazione ambientale sottolinea il carattere casuale - contrattempo - dell'esito tragico.

L'acclusa tavola intende fornire in forma schematica quelle indi- cazioni di luogo, che, introdotte dai curatori all'inizio di ogni sca- na nelle edizioni moderne dei drammi di Shakespeare, non fanno che impoverire la straordinaria duttilità di presentazione offerta dal teatro elisabettiano; qui sono accompagnate dall'indicazione della parte dello spazio scenico fisso a volta a volta utilizzata, e inserite nella struttura drammatica e temporale complessiva.

#### Schema delle strutture spazio-temporali

##### Indicazioni sceniche

	Tempi « reali »	Durata scenica (in n° di righe)
<b>Prima sequenza</b> (circa 1060 righe = 35 % del totale)		
[I prol.] Palcoscenico del teatro	« presente » dello spettatore	14
[I I] VERONA: esterno: strada presso casa Capuleti		
[I II] stesso luogo	domenica mattina	241
[I III] interno casa Capuleti o giardino	domenica pomeriggio	104
[I IV] esterno: strada presso casa Ca- puleti	continua: da pomeriggio a sera	105
[I V] cambiamento a vista: la strada diventa: interno casa Capuleti	continua: da sera a notte inol- trata	114
[II prol.] Palcoscenico del teatro	« presente » dello spettatore	146
Insero		14

*Indicazioni sceniche**Tempi « reali »**Durata scenica*  
(in n° di righe)**continua prima sequenza**

[II I]	esterno del giardino di casa Capuleti che diventa con cambiamento a vista interno del giardino stesso (= <i>palcoscenico</i> )	continua: da mezzanotte all'alba di lunedì	42
[II II]	con balcone della stanza di Giulietta (= <i>galleria</i> )		189
[II III]	interno: cella di Frate Lorenzo (= <i>palcoscenico</i> )	continua: alba	94

**Seconda sequenza (circa 880 righe = 29,5 % del totale)**

[II IV]	VERONA: esterno: strada presso casa Capuleti (= <i>palcoscenico</i> )	lunedì, ore 9-12 a.m.	220
[II V]	giardino o interno casa Capuleti (= <i>palcoscenico</i> )	continua: ore 12-13	79
[II VI]	interno: cella di Frate Lorenzo (= <i>palcoscenico</i> )	continua: ore 13-14	37
[III I]	esterno: strada presso casa Capuleti (= <i>palcoscenico</i> )	continua: ore 14-16	199

**NB: Punto centrale della tragedia: Romeo uccide Tebaldo***Indicazioni sceniche**Tempi « reali »**Durata scenica*  
(in n° di righe)

[III II]	interno casa Capuleti o giardino (= <i>palcoscenico</i> )	continua: ore 16-18	143
[III III]	interno: cella di Frate Lorenzo (= <i>palcoscenico</i> )	continua: ore 18-20	174
[III IV]	interno casa Capuleti (= <i>palcoscenico</i> )	continua: dopo le ore 20	35

**Terza sequenza (circa 640 righe = 21,5 % del totale)**

[III V]	VERONA: camera di Giulietta con balcone e giardino sottostante che al v. 65 diventa interno casa Capuleti o camera di Giulietta (= <i>galleria</i> ) (= <i>palcoscenico</i> )	martedì, dall'alba al meriggio	243
[IV I]	interno: cella di Frate Lorenzo (= <i>palcoscenico</i> )	continua: pomeriggio	126
[IV II]	interno casa Capuleti (= <i>palcoscenico</i> )	continua: da sera a notte	47
[IV III]	stessa scena, che, aprendo una tenda, diviene camera di Giulietta; (= <i>vano interno</i> )	continua: fino alle 2 a.m. di mercoledì	58
[IV IV]	chiusa la tenda, torna ad essere interno casa Capuleti; (= <i>palcoscenico</i> )	continua: dalle 3 all'alba	28

*Indicazioni sceniche*

*Tempi « reali »*  
*Durata scenica*  
*(in n° di righe)*

[IV v]	riaperta: camera di Giulietta fino al v. 93; poi, richiusa, diviene interno o esterno casa Capuleti	(= vano interno) (= palcoscenico)	continua: dall'alba al mattino	93 50
<b>Quarta sequenza</b> (circa 425 righe = 14 % del totale)				
[V I]	MANTOVA: strada con case Romeo e speciale	(= palcoscenico)	giovedì durante il giorno	86
[V II]	VERONA: interno: cella di Frate Lorenzo	(= palcoscenico)	continua: sera	29
[V III]	cimitero con tomba Capuleti	(= palcoscenico) (= vano interno)	continua: notte	310