

NEL CASTELLO DI MACBETH

Centralità dello spazio architettonico nell’opera di Giuseppe Verdi

Massimo Zammerini



SCENOGRAFIA, TEATRO, GIUSEPPE VERDI

Il saggio indaga le modalità con le quali il progetto scenico teatrale vede intersecare gli apporti multidisciplinari dell'arte teatrale (testo letterario, libretto d'opera, musica, regia, scenotecnica, illuminotecnica ecc.) con le tecniche ideative del progetto di architettura, dove la terza dimensione e il rapporto tra osservatore e oggetto architettonico si specializzano in funzione della narrazione e dei criteri di visibilità imposti dalla tipologia del teatro all'italiana.

La dimensione spazio temporale della rappresentazione teatrale richiede al regista e allo scenografo uno sforzo immaginifico informato da una pluralità di contenuti radicati in un patrimonio culturale molto vasto. L'apporto autoriale alla scenografia da parte di artisti, scenografi e architetti, tra i quali citiamo rispettivamente per brevità solo tre nomi, Mario Ceroli, Pier Luigi Pizzi e Paolo Tommasi, testimonia una relazione serrata tra l'arte scenica e l'architettura, agita nello spazio particolare del palcoscenico collegato alla sala, mediante la cornice del boccascena che separa e unisce al tempo stesso il mondo della vita reale e quello della finzione scenica.

Il testo propone una riflessione a partire dal *Macbeth* di Giuseppe Verdi, tema del Corso di Scenografia da me tenuto nell'A.A. 2025-2026, che offre la possibilità di interpretare il luogo centrale del castello nei suoi valori simbolici. In particolare *atrio del castello* viene acquisito come “nocciolo” attorno al quale costruire la molteplicità dei cambi di scena descritti nel libretto d'opera di Francesco Maria Piave, scrittura di sintesi che rende possibile il passaggio dal dramma shakespeariano al melodramma verdiano. La versione operistica del testo produce un incremento determinante dovuto alla partitura musicale che entra tra gli elementi di maggiore ispirazione per il progetto scenico/architettonico.

SET DESIGN, THEATER, GIUSEPPE VERDI

The essay explores how theatrical stage design integrates the multidisciplinary elements of the theatrical arts (literary text, opera libretto, music, direction, stagecraft, lighting design, etc.) with the conceptual techniques of architectural design, where the third dimension and the relationship between observer and architectural object are shaped by the narrative and visibility criteria dictated by the Italian-style theater.

The spatio-temporal dimension of theatrical performance requires the director and set designer to make an imaginative effort informed by a plurality of contents rooted in a vast cultural heritage. The creative contribution to set design by artists, set designers, and architects—among whom we mention, for brevity's sake, only three names: Mario Ceroli, Pier Luigi Pizzi, and Paolo Tommasi, testifies to a close relationship between the performing arts and architecture, played out in the specific space of the stage connected to the auditorium, through the frame of the proscenium that simultaneously separates and unites the world of real life and that of theatrical fiction.

This text offers a reflection inspired by Giuseppe Verdi's Macbeth, the subject of the Set Design course I taught during the 2025–2026 academic year, which provides an opportunity to interpret the central setting of the castle in terms of its symbolic significance. In particular, the castle's atrium is established as the “core” around which to construct the multitude of scene changes described in Francesco Maria Piave's opera libretto, a concise text that facilitates the transition from Shakespeare's drama to Verdi's opera. The operatic adaptation of the text yields a significant enhancement due to the musical score, which serves as one of the primary sources of inspiration for the scenic/ architectural design.

Massimo Zammerini

Università Sapienza di Roma, Dipartimento di Architettura e Progetto
massimo.zammerini@uniroma1.it

NEL CASTELLO DI MACBETH

Centralità dello spazio architettonico nell’opera di Giuseppe Verdi

Massimo Zammerini

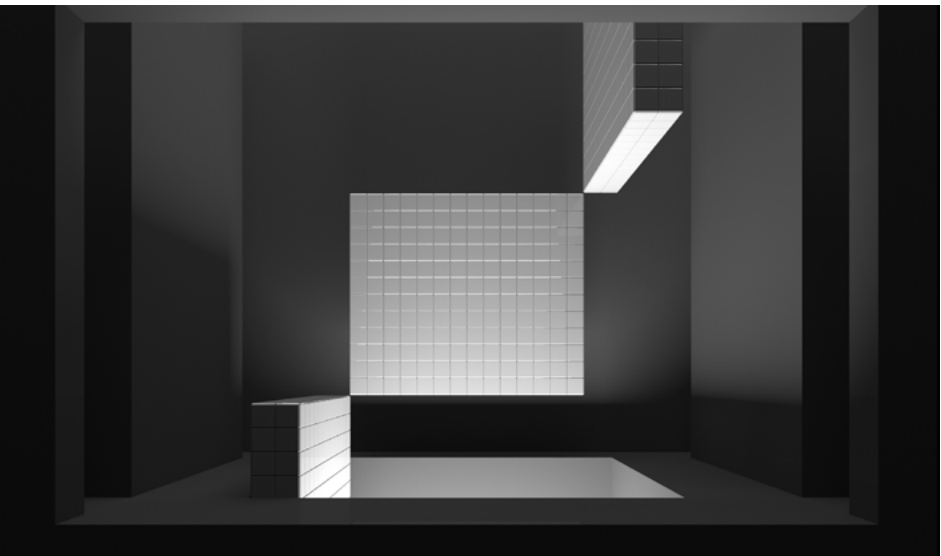
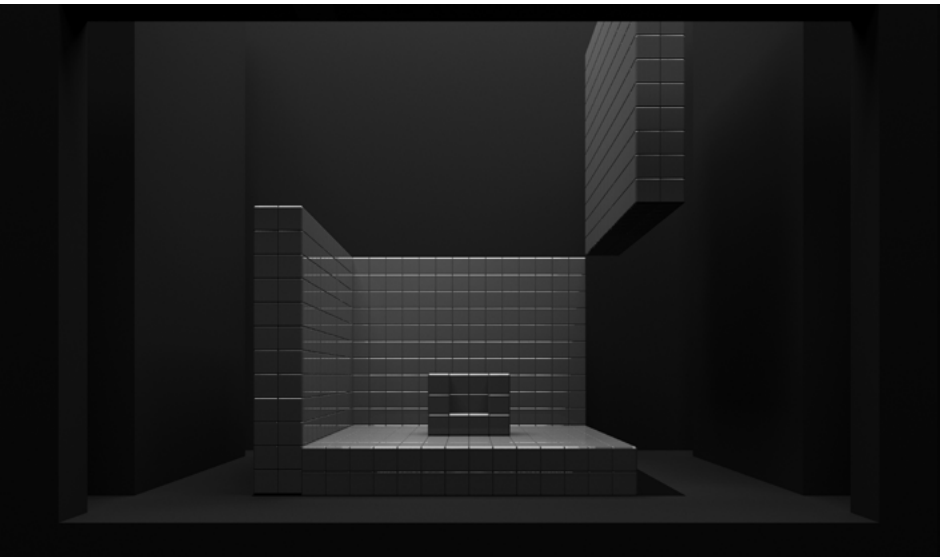
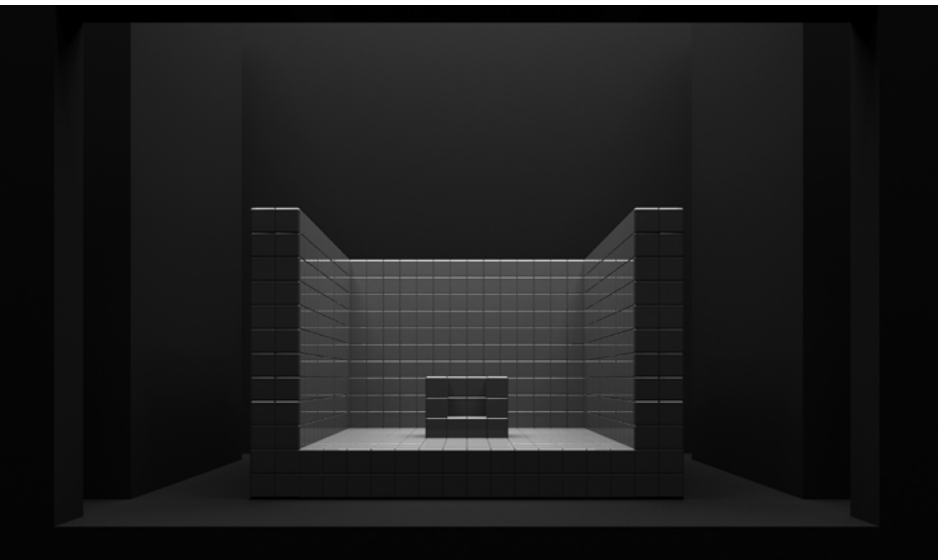
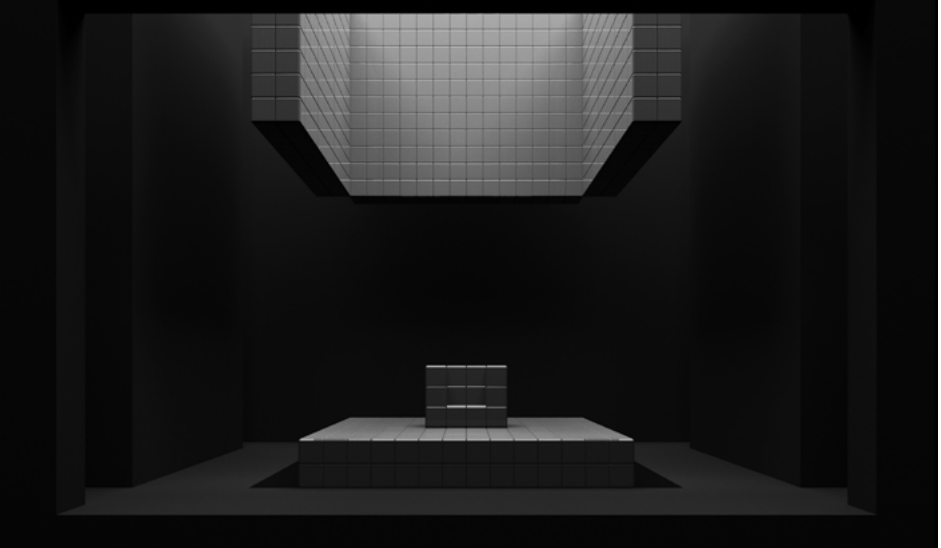
La dimensione interdisciplinare della Scenografia teatrale

La scenografia teatrale è una forma di espressione artistica che rappresenta per la disciplina dell'architettura un ambito di sperimentazione ricco di implicazioni. Innanzitutto richiede al progettista una formazione culturale di ampio respiro che abbracci le molte forme d'arte coinvolte nella pratica della messinscena, con diversi livelli di complessità nella Prosa e nella Lirica: le arti figurative e le arti plastiche, la musica, la danza, la recitazione e ovviamente l'architettura e la scenografia. Poi il dominio della scenotecnica, nella sua dimensione storica e contemporanea, e la disponibilità a rinnovare per ogni allestimento strategie d'invenzione all'interno di un metodo che ha le sue regole e anche alcune consuetudini. Il primo compito del progettista è quello di entrare nello spirito del testo da mettere in scena, mediante un lavoro preventivo di conoscenza dei diversi aspetti che riguardano figure artistiche storicamente consolidate o di nuova generazione. Il punto di partenza è il riconoscimento del pensiero dell'autore nel suo contesto culturale e l'interiorizzazione del “clima” dell'opera da rappresentare. In questa fase avviene una sorta di rispecchiamento nel quale il progettista deve comprendere le intenzioni artistiche dell'autore, un processo molto simile a quello che l'attore innesca nello studio del personaggio da interpretare. La comprensione di questi caratteri è agevolata quando si riescono ad individuare dei temi dominanti dal punto di vista del linguaggio, e quando le indicazioni, sia pur sommarie, dei luoghi nei quali si svolgono le azioni sceniche esprimono significati simbolici accessibili e comprensibili.

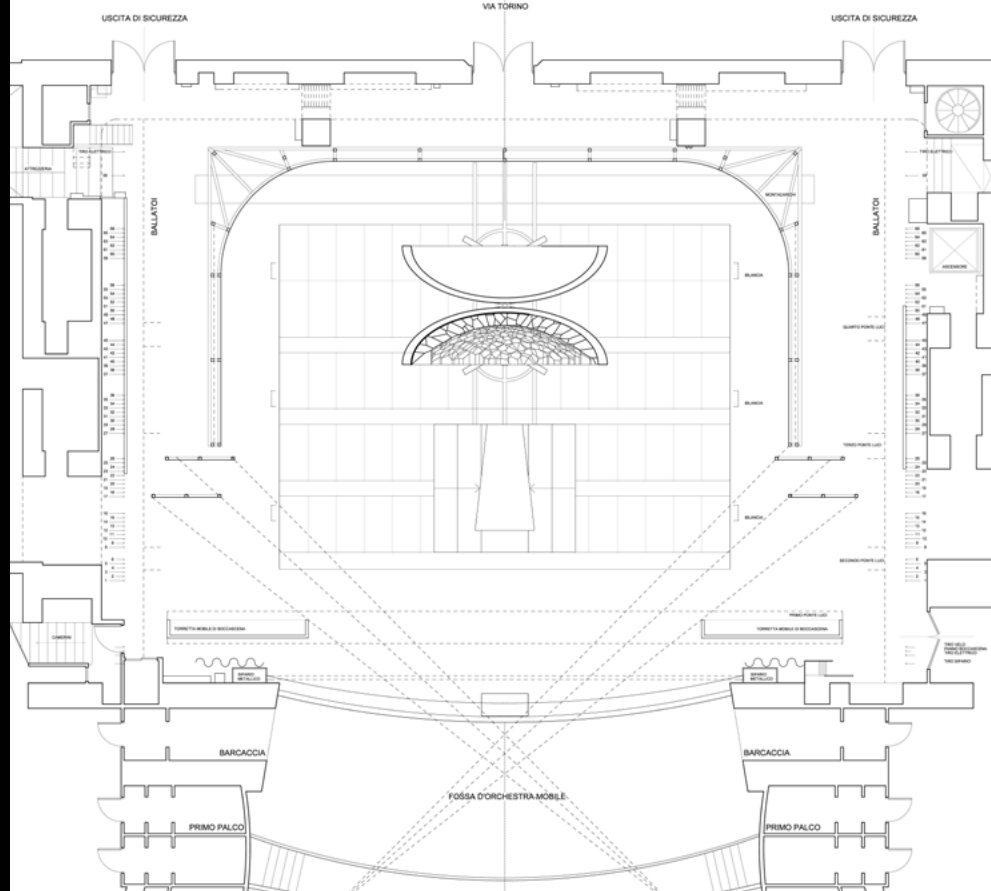
L'interpretazione scenica dei luoghi nel melodramma verdiano

Accade nel melodramma verdiano dove tra le molte ambientazioni impresse nella memoria collettiva ricordiamo il salone delle feste e la camera da letto di Violetta nella *Traviata*, il Consiglio dei 10 e le carceri de *I due Foscari*, il chiostro del *Don Carlo*, l'Egitto di *Aida* e, più di ogni altro, il castello di *Macbeth*. Il teatro è spettacolo ed è il pubblico, oltre alla critica, che decreta il successo di una messinscena. Questo punto cruciale chiama in causa due questioni che non si possono ignorare e che influiscono sulle strategie d'invenzione della messinscena: la ricerca di una chiave di lettura originale da offrire al pubblico e la necessità di renderla comprensibile. La strada più facile passa per la formulazione di alcuni stereotipi, anche visivi e spaziali, che se da una parte assicurano l'aderenza al testo, dall'altra inibiscono il rinnovamento e la ricerca, con il risultato di un appiattimento, ahimé molto frequente. Dall'altra assistiamo ad interpretazioni talvolta arbitrarie, supportate da impianti visivi scollegati dal senso dell'opera e quindi rifiutati da un pubblico che in una certa percentuale ha le sue pigrizie intellettuali. Detto questo, capiamo che la ricerca del consenso, imprescindibile, coinvolge anche il lavoro dello scenografo. La scenografia, si suole dire in gergo, deve essere “giusta”, ma cosa significa? Significa che deve suggerire dei rimandi congruenti con i caratteri espressi dall'opera e al tempo stesso deve fornire una visione originale, inedita ma in qualche modo familiare. L'esempio di *Macbeth* si presta per capire di cosa stiamo parliamo. A partire dal dramma shakespeariano Verdi compone una partitura che interpreta un clima intriso di violenza, secondo una tecnica collaudata che affida all'ouverture delle opere (a sipario chiuso) il ruolo di introdurre musicalmente al dramma dando luogo talvolta a brani “autonomi” e al tempo stesso capaci di riassumere e anticipare i caratteri e i temi salienti dell'intera opera, primo fra tutti quello dell'ouverture della *Traviata*. Nel *Macbeth* l'incipit per il progettista è molto chiaro. Il castello assume una sua centralità, è immanente anche quando la scena non lo prevede, una suggestione da cogliere perché sappiamo che le immagini più forti

1 (in apertura)
Flavia Virgilio,
immagine di progetto del Corso
di Scenografia della Facoltà
di Architettura – Università
Sapienza di Roma, A.A. 2025-
2026, Prof. Massimo Zammerini,
Assistenti Jacopo Di Criscio,
Joana Giorgia Simion.
Tema: “Macbeth” di Giuseppe
Verdi. Pianta del palcoscenico
del Teatro dell’Opera di Roma



2-5
Massimo Zammerini,
Studio scenico per Macbeth di
G. Verdi, 2025



6-7-8
Giulia Roio,
progetto del Corso di
Scenografia della Facoltà
di Architettura – Università
Sapienza di Roma, A.A. 2025-
2026, Prof. Massimo Zammerini,
Assistenti Jacopo Di Criscio,
Joana Giorgia Simion.
Tema: “Macbeth” di Giuseppe
Verdi. Pianta del palcoscenico
del Teatro dell’Opera di Roma

sono quelle che intravediamo, un trucco ben conosciuto dagli scenografi, dove conta ciò che riesci a far immaginare più di ciò che vedi. Fin dalla profezia delle streghe, che avviene in un luogo di natura, capiamo che la narrazione procederà con un’alternanza tra bosco e castello, tra Natura e Architettura. Parliamo di una nozione di natura pervasiva, in tutto il suo splendore e in tutta la sua ferocia, uno scenario che si preannuncia cupo fin dall’inizio, pieno di meandri, di zone d’ombra, dove proliferano trame orribili e su tutto il rapporto tra profezia e destino.

Chiariamo subito che il “castello” di *Macbeth* viene interpretato nella nostra lettura come un luogo mentale.

Tra le molte produzioni che hanno lasciato un segno indelebile nella messinscena teatrale di quest’opera ci concentriamo su quegli allestimenti che hanno sviluppato un’idea concettuale dei luoghi del *Macbeth* e che hanno fornito chiavi espressive molto diverse.

Dal Macbeth cinematografico di Orson Welles alle trascrizioni teatrali

Iniziamo con l’adattamento cinematografico del dramma shakespeariano in prosa firmato e interpretato da Orson Welles nel 1948. Per comodità di lettura riportiamo una sintesi della trama del dramma:

Macbeth, fedele generale del re di Scozia e signore di Glamis, e Banquo, suo luogotenente, incontrano alla conclusione di una battaglia tre streghe che profetizzano loro il futuro: Macbeth sarà signore di Cawdor e presto re; Banquo non sarà mai re, ma sarà padre di re. Concluso l’incontro, gli emissari del re onorano Macbeth con la signoria di Cawdor, in quanto il precedente signore è decaduto sotto l’accusa di tradimento. Vedendo l’avverarsi della prima profezia e desiderosi della seconda, Macbeth e Lady Macbeth pianificano la morte di Duncan, il re di Scozia. Compiuto il delitto, Macbeth inizia il proprio regno di terrore consumato dalla colpa e dal sospetto per Banquo, presto assassinato, e per la sua dinastia, sopravvissuta e fuggita. Il tiranno sarà in seguito sconfitto dalle forze di Macduff, venuto a reclamare il trono per Malcolm, il figlio di Duncan.

Questi, in sintesi, i fatti. Nella versione cinematografica di Orson Welles il luogo naturale e il castello si fondono in un’unica situazione: un’ambientazione melmosa e una montagna informe circondata da una larga teoria di gradini irregolari, il tutto a tratti avvolto nella nebbia. Come spesso accade nello spettacolo, la realizzazione in teatro di

posa di questa scenografia, tanto spartana quanto calzante rispetto al clima dell’opera, fu dovuta alle ristrettezze economiche della produzione nella quale lo stesso regista e interprete era coinvolto, ma permise al talento di Welles di elaborare una sintesi espressiva di grande effetto e “giusta”. Le azioni sceniche e i movimenti degli attori si svolgono secondo una traiettoria a spirale ascendente e discendente, una scelta interessante rispetto ai percorsi di ascesa sanguinaria dei due personaggi simmetrici, Macbeth e Lady Macbeth. Lei, come sappiamo, armerà di pugnale il consorte, futuro re, per il primo efferato delitto ai danni di Duncan. Da qui prende avvio una dinamica imprevista che consiste nella rapidissima conversione criminale del personaggio maschile alla quale fa da contrappunto la discesa, fino al delirio, della protagonista. Questa “forbice” si traduce in spazi e immagini destabilizzanti che devono esprimere tensione, ben rappresentata, con due soluzioni sceniche opposte, da Graham Vick e da Chiara Muti, entrambi sotto la direzione orchestrale di Riccardo Muti.

Per l’inaugurazione della stagione del Teatro alla Scala di Milano del 1997 Vick mette in scena un grande cubo semovente ed instabile disegnato da Maria Bjornson. Il cubo/castello nelle sue variazioni, per la posizione, l’orientamento e le cromie cangianti fino al rosso sangue, espone nei vari cambi di scena meandri obliqui e cavità imprevedibili, approfondendo nello spettatore un senso di vertigine. In questo allestimento l’elemento architettonico geometrico del cubo, forma perfetta, viene sottoposto ad alcune perturbazioni, sottrazioni di pezzi nei lati e ricomposizioni, perché nella visione shakesperiana del mondo “il cerchio chiude sempre”. Al tempo stesso, rispetto alla tradizione verdiana della scena che richiede una certa opulenza e una “grevità” insita nella corposità del testo musicale, questo enorme cubo ci si aspetta che ad un certo punto si ricomponga “a piombo” sul piano di palcoscenico, cosa che non accadrà.

Fa da contrappunto a questa impostazione scenica la scelta artistica di Chiara Muti per l’allestimento del dramma verdiano ideato per il Teatro Regio di Torino nel 2025, dove nelle scenografie di Alessandro Camera non vi è traccia di strutture architettoniche vere e proprie e dove una stratificata teoria di panneggi discendenti dalla graticcia, generosamente appoggiati a terra in guisa di strascichi, come i costumi di Lady Macbeth, realizzati in diversi materiali, ora a velario, ora più materici e cangianti, danno vita ad un movimento ondulatorio delle pieghe di leonardesca memoria, mischiandosi ora con le allusioni agli esili tronchi della foresta ora incupendo progressivamente la scena. Ne risulta l’idea di un continuo cambio di scena, senza cambi. Tutto è tutto, meandri del



9-10
Davide Poleggi,
progetto del Corso di
Scenografia della Facoltà
di Architettura – Università
Sapienza di Roma, A.A. 2025-
2026, Prof. Massimo Zammerini,
Assistenti Jacopo Di Criscio,
Joana Giorgia Simion.
Tema: "Macbeth" di Giuseppe
Verdi. Pianta del palcoscenico
del Teatro dell'Opera di Roma

castello e meandri dell'animo, chiaroscuri cangianti in un continuo delirio senza soluzione, un enorme letto catafalco in posizione obliqua, dove la fine è preannunciata. In entrambi gli allestimenti c'è l'allusione ad uno spazio, o meglio ad un'entità, la cui immagine viene spostata sul piano dell'astrazione. La centralità del "castello" di Macbeth è quella di un luogo che è finito all'interno di un processo distruttivo, che nella versione del Regio di Torino con il bosco prende avvio e nel bosco (che avanza) si conclude, un ribaltamento dunque della versione scaligera che identifica nell'astrazione del cubo il suo centro allegorico e instabile. Queste attribuzioni di senso nascono da letture e interpretazioni singolari del melodramma verdiano che a sua volta trascrive in forma musicale il testo di Shakespeare, secondo quel processo di sovrascrittura che è la sostanza del progetto scenico.

Nella tradizione moderna del teatro d'opera sono molti gli allestimenti per *Macbeth* che hanno introdotto apporti significativi dal punto di vista scenico. Ricordiamo le diverse versioni a firma di Josef Svoboda, il più visionario, e il più copiato, che approda al *Macbeth* in prosa per la prima volta nel 1966 per il Teatro San Babila di Milano dopo una lunghissima carriera iniziata nel 1943 e circa trecento scenografie già realizzate. Seguiranno la versione per Colonia del 1969, per la Smetana Hall di Praga nel 1978, nel 1980 ad Amburgo, poi per l'Opera di Montreal del 1983 e per l'Opernhaus di Zurigo del 1985 e infine, nel 1995, all'Opera di Roma. Nel panorama internazionale spicca anche la figura di Pier Luigi Pizzi che per il Teatro dell'Opera di Roma progetta nel 1969 un memorabile allestimento per il *Macbeth*, ricco ed essenziale al tempo stesso, che sfrutta al meglio i principali elementi della scenotecnica teatrale. A tal proposito riteniamo utile un accenno ad alcuni punti essenziali che sovrintendono alla progettazione di una scenografia teatrale.

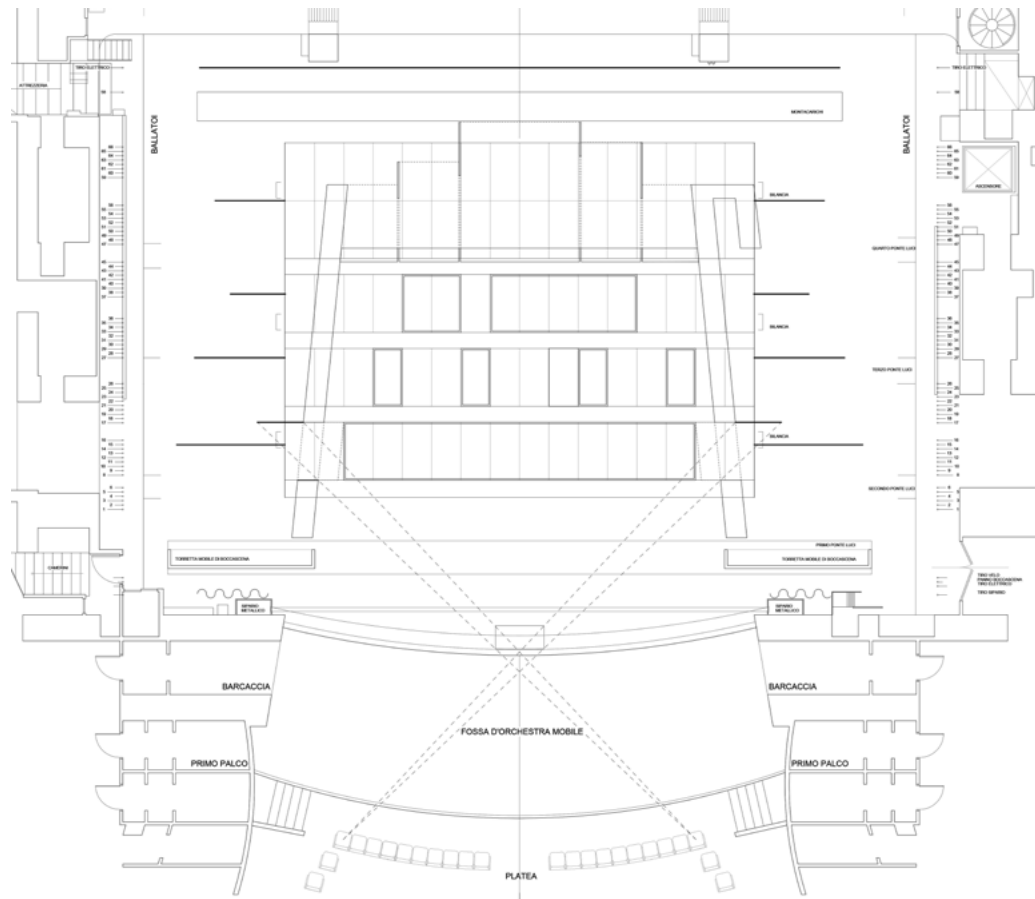
La progettazione dell'allestimento scenico e i condizionamenti della scenotecnica

Il primo condizionamento è il rapporto di frontalità tra scena e spettatore, secondo l'impostazione del teatro all'italiana. Questa condizione determina scelte progettuali che sono pensate in funzione della percezione da parte del pubblico, distribuito nella sala non solo frontalmente ma anche sui lati destro e sinistro e a diverse quote di altezza. Per fare un esempio banale la progettazione delle pavimentazioni della scena acquista una grande importanza per chi si trova nelle parti alte della sala, è parte essenziale dell'idea scenica, mentre dalla prima fila è fondamentale il "controllo dei traguardi" per impedire che si vedano le parti tecniche del palcoscenico determinando quelli che in gergo si chiamano "sfiori". Al tempo stesso la scenografia non può essere una scatola chiusa, pur priva del lato rivolto verso gli spettatori, perché gli attori devono poter entrare e uscire di scena dai lati e dal fondo, in base alle esigenze della regia, e la luce dei proiettori deve penetrare sia dall'alto che dai fianchi con le luci "di taglio". La storia della scenografia ci insegna che dal Quattrocento in avanti la scoperta delle regole della prospettiva permise di controllare lo spazio della scena con artifici molto sofisticati che in epoca barocca daranno luogo a virtuosismi estremi, con le prospettive d'angolo, il "di sottinsù" e l'invenzione delle macchine teatrali come la macchina del vento, dalla pioggia, della neve, le simulazione di crolli e inondazioni che impressionavano il pubblico e anticipavano i moderni effetti speciali.

Un secondo fattore che influisce sul progetto è costituito dalle dimensioni limitate del palcoscenico in larghezza, profondità e altezza. Per avere un riferimento, quello del Teatro dell'Opera di Roma ha un'apertura massima di boccascena mobile di m. 16 x 9 di altezza, una profondità di circa 12 metri utili e una torre scenica di altezza leggermente inferiore alla regola canonica che la vedrebbe estendersi per tre volte l'altezza massima di boccascena, in modo da permettere di alloggiare "in soffitta" i cambi di scena a scorrimento verticale che il pubblico non deve vedere.

Poi, la presenza o meno del declivio di palcoscenico, compreso tra il 3% e il 5%, presente quasi sempre nei teatri d'epoca, un accorgimento nato per venire incontro alle esigenze di visibilità dalle poltrone di platea e che evita di "tagliare" visivamente gli attacchi a terra della scenografia e i piedi degli attori quando il palcoscenico è rialzato dal piano della sala. Il declivio richiede però soluzioni adeguate affinché gli elementi della scenografia si

11-12
Flavia Virgilio,
progetto del Corso di
Scenografia della Facoltà
di Architettura – Università
Sapienza di Roma, A.A. 2025-
2026, Prof. Massimo Zammerini,
Assistenti Jacopo Di Criscio,
Joana Giorgia Simion.
Tema: “Macbeth” di Giuseppe
Verdi. Pianta del palcoscenico
del Teatro dell’Opera di Roma



mantengano “a piombo”, con le linee verticali dritte, e il problema si complica quando la scenografia deve essere montata su palcoscenici diversi che presentano diversi gradi di declivio o sono in piano. Nasce da qui l’esigenza di realizzare i cosiddetti “contro declivi”.

Va notato che i problemi tecnici non solo incidono sulle scelte progettuali ma stimolano l’invenzione di soluzioni espressive che traggono ispirazioni dalla scenotecnica. Ne è derivato nei secoli una sorta di abaco di soluzioni tipiche in risposta ai temi introdotti e al grande tema del “cambio di scena” a sipario chiuso ma soprattutto a sipario aperto, il cosiddetto cambio di scena a vista, dove gli elementi della scena (praticabili, ponti mobili, carri su ruote o su strade, quinte armate o contrappesate, fondali, spezzati, plastici, panorama, ecc.) vengono movimentati sotto l’occhio dello spettatore. I cambi sono indicati nel testo e vengono messi in scena seguendo le relazioni spazio temporali espresse dall’autore e interpretate dal regista e dallo scenografo. Ne deriva una narrazione visiva molto complessa e suggestiva, un’occasione per mettere in atto una vera e propria strategia compositiva dei movimenti di scena, dove la scenografia esprime la sua vocazione coreografica. I diversi quadri scenici venivano tradizionalmente rappresentati con i bozzetti di scena, uno per ogni cambio, eseguiti in prospettiva centrale con le tecniche grafiche e pittoriche scelte dallo scenografo e con modellini in scala realizzati in legno. Oggi abbiamo la possibilità di integrare le rappresentazioni grafiche con le animazioni 3D, che permettono la simulazione dei movimenti di scena e dei cambi di luce a telecamera fissa, un’inversione espressiva rispetto alla tecnica cinematografica dove è lo spettatore che esplora la scena, attraverso l’occhio del direttore della fotografia. In teatro invece l’osservatore è fermo ed è lo spazio scenico che subisce, in relazione alla vicenda narrata, un certo numero di trasformazioni. Ne risulta una vera e propria geometria dei movimenti agita dal vero in tempo reale ma tesa talvolta a simulare spostamenti nel tempo, basata su slittamenti verso l’alto, i lati e il fondo, e nei teatri dotati di ponti mobili o sottopalco anche verso il basso. La cornice del boccascena inquadra quindi, da un punto di vista espressivo e simbolico, una “porzione” di uno scenario ben più ampio, virtualmente infinito, suggerito ma non mostrato allo spettatore. Da tutto questo nasce un vero e proprio linguaggio scenico teatrale, diverso da ogni altra concezione architettonica e scenografica, prestato alle scorribande spazio-temporali invocate dalla narrazione.

Materia e luce

L’invenzione scenica prevede un uso dei materiali molto particolare e anche in questo caso facciamo un esempio. In una versione del *Macbeth* di Svoboda, e nel *Trovatore* del 1966 per l’Opera di Berlino, lo scenografo inventa una superficie scabrosa realizzata mediante un composto di diverse superfici e colla, dipinte di grigio, a simulare una “roccia” che non ha nulla di realistico ma interpreta in modo scenografico le esperienze artistiche “alla Burri” per intenderci, un’intuizione che gli permette di realizzare con una serie di quinte contrappesate tutte le ambientazioni, dal bosco al castello, con un uso magistrale della luce che a seconda che sia più o meno radente le superfici rocciose ne accentua o ne smorza i chiaroscuri. La sensibilità artistica della figura dello scenografo è imprescindibile e il materiale con il quale la scena si offre al pubblico deve funzionare a distanza, non è come nel cinema dove esiste il primo piano della telecamera. Il dettaglio è ingigantito, come il trucco dell’attore che visto da vicino si dice “è un mascherone”, perché è studiato per essere visto a diversi metri di distanza, e così i costumi di scena. Ne è la riprova la presenza di una galleria sospesa a molti metri da terra nei laboratori per la pittura dei fondali, che si lavorano a terra, che permette al pittore di osservare ciclicamente il buon esito del proprio operato. In teatro la materia viene inventata per ottenere un effetto. Nell’allestimento per *I due Foscari* di Verdi a firma di Pier Luigi Pizzi per il Teatro dell’Opera di Roma, restaurato in occasione di una ripresa all’inizio degli anni Ottanta, con la regia di Giorgio De Lullo (la sua ultima regia), il Quattrocento veneziano prende vita grazie ad una scelta di forma, materia e colore di gusto pittorico: una serie di praticabili lignei dipinti di grigio ricoperti da una rete incollata che li rende “materici”,

che sfruttano la movimentazione in verticale dei ponti mobili del teatro per i cambi di scena a vista, una scalinata al centro divisa in settori e su questa composizione rigorosa e monocroma il colore dei costumi ispirati a precise fonti pittoriche. La scenografia è una sintesi tra le arti, presuppone una cultura ampia e una disponibilità intellettuale ad entrare ogni volta, per ogni testo, in un nuovo mondo.

Le immagini che qui riportiamo riguardano uno mio studio scenico sul tema del castello di Macbeth e alcuni progetti redatti dagli studenti del Corso di Scenografia della Facoltà di Architettura dall'Università Sapienza di Roma da me tenuto nell'anno accademico 2025-2026.

Riferimenti

ARRUGA, Lorenzo, CELLA, Franca (a cura di). *Pier Luigi Pizzi Inventore di teatro*, Umberto Allemandi & C, 2006.

CALBI, Antonio (a cura di). *Arnaldo Pomodoro Il teatro scolpito*, Feltrinelli, 2012.

MELLO, Bruno. *Trattato di Scenotecnica*, Gorlich – Istituto Geografico De Agostini, 1984.

PERELLI, Franco. *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Carocci Editore, 2002.

SVOBODA, Josef. *I segreti dello Spazio Teatrale*, Ubulibri, 1997.

ZAMMERINI, Massimo. *Cambio di Scena, La scenografia teatrale, architettura tra realismo e astrazione*, Edizioni Kappa, 2012.

ZAMMERINI, Massimo. "Architetture per la musica: il Cambio di scena a vista nell'opera lirica", in: Capanna A., Cifariello Ciardi F., Del Monaco A., Gabrieli M., Ribichini L., Trovalusci G. (a cura di), *Musica e Architettura*, Edizioni Nuova Cultura, 2012.

ZAMMERINI, Massimo. "Colore e luce nella scatola nera. Artifici della Scenografia teatrale moderna nell'opera di Josef Svoboda e Beni Montresor", in: M. Rossi, V. Marchiava (a cura di), *Colore e Colorimetria - Contributi Multidisciplinari*, Vol. X A, Maggioli Editore, 2014.

ZAMMERINI, Massimo. "Traiettorie curvilinee tra architettura, teatro, cinema e design", in: L. De Carlo, L. Paris (a cura di) *Le linee curve per l'architettura e il design*, Franco Angeli, 2019.

Zammerini, Massimo. *La casa in palcoscenico*, LetteraVentidue Edizioni, 2025.