

BUR
Rizzoli

Dello stesso autore in BUR
Rizzoli

Le allegre comari di Windsor
Amleto
Antonio e Cleopatra
La bisbetica domata
Come vi piace
Commedie romantiche
Coriolano
Cymbeline
La dodicesima notte
Doppia falsità
Enrico IV (Parte I-II)
Enrico V
Giulio Cesare
Macbeth
Il mercante di Venezia
Misura per misura
Molto strepito per nulla
Otello
Re Lear
Riccardo II
Riccardo III
Sonetti
La tempesta
Tito Andronico
Tragedie
Tutto è bene quel che finisce bene

William Shakespeare

SOGNO DI UNA NOTTE
DI MEZZ'ESTATE

Introduzione, traduzione e note
di Fernando Cioni

Testo inglese a fronte

Pubblicato per



da Mondadori Libri S.p.A.
Proprietà letteraria riservata
© 2024 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-16488-7

Titolo originale dell'opera:
A Midsummer Night's Dream

Prima edizione BUR Classici: luglio 2024

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

 [/RizzoliLibri](https://www.facebook.com/RizzoliLibri)

 [@rizzolilibri](https://twitter.com/rizzolilibri)

 [@rizzolilibri](https://www.instagram.com/rizzolilibri)

INTRODUZIONE

Sogni, fate e folletti e metamorfosi dell'amore

Ludwig Tieck, il grande scrittore romantico tedesco, si chiedeva, in una nota alla traduzione tedesca del dramma (1830), quale fosse l'occasione per la quale Shakespeare aveva scritto *Sogno di una notte di mezz'estate*. I primi curatori shakespeariani avevano già notato la natura epitalamica della commedia, i riferimenti alla regina Elisabetta e a eventi coevi, ma fu Tieck il primo a individuare la presunta occasione della prima rappresentazione in un matrimonio aristocratico del 1598, quello fra Elizabeth Vernon e il mecenate di Shakespeare Henry Wriothesley, conte di Southampton, uno dei due probabili destinatari della dedica che Thomas Thorpe pose in apertura alla prima edizione dei *Sonetti*. Secondo Tieck, «il germe, o il primo abbozzo, della commedia furono delle felicitazioni ai novelli sposi nella forma del cosiddetto *masque*, dove Oberon, Titania e le altre fate augurano e profetizzano salute e felicità alla coppia nuziale» (p. 353). Il mito della commedia nuziale, recitata per una coppia di novelli sposi, per i loro altolocati ospiti e addirittura per la regina Elisabetta, contagiò la critica shakespeariana per più di un secolo. E.K. Chambers, agli inizi del secolo scorso (1916), riprese la teoria di Tieck, ma avanzò due ipotesi: che il matrimonio fosse quello fra Elizabeth de Vere e William Stanley, conte di Derby, celebrato il 26 gennaio 1595, o quello fra Elizabeth Carey e Thomas Berkeley celebrato il 19 febbraio del 1596. John Dover Wilson utilizzò la teoria del matrimonio per sostenere la sua ipotesi della doppia revisione del testo, per la quale Shakespeare avrebbe scritto una prima versione per il matrimonio che terminava con il *masque*, e una per il teatro che finiva con l'epilogo di Puck. Le allusioni alla regina Elisabetta han-

no fatto avanzare l'ipotesi che la sovrana fosse presente alla cerimonia e che i complimenti a lei diretti (vv. 2.1.157-158) avrebbero avuto più senso se avesse presenziato alla prima rappresentazione. La maggior parte dei critici degli ultimi quarant'anni, a eccezione di Stanley Wells (1967 e 1991), Peter Holland (1994) e Gary Jay Williams (1997), hanno riproposto il mito nuziale, optando per il matrimonio Carey-Berkeley, celebrato cinque giorni dopo san Valentino, il giorno in cui Teseo e il seguito trovano gli innamorati e in cui si celebrano le tre nozze (v. 4.1.138). Wiles (1993) ha fatto notare che in quella notte c'era la luna nuova, Venere era visibile e si congiungeva in Pesci, combinazione astrale favorevole alle nozze secondo gli almanacchi elisabettiani.

Il tutto rimane a livello di ipotesi, in quanto non ci sono prove che la commedia sia stata rappresentata a corte, e non ci sono tracce nei registri di corte che la regina Elisabetta fosse presente a questi matrimoni. Inoltre, non le commedie, ma i *masque* venivano rappresentati durante i festeggiamenti nuziali in epoca elisabettiana. La commedia ruota intorno a un matrimonio, quello fra Teseo e Ippolita, ma questo non implica che sia stata scritta per un'occasione particolare; d'altronde tutte le commedie romantiche di Shakespeare terminano con le nozze celebrate o annunciate dei protagonisti.

Se la data della prima rappresentazione della commedia è speculativa, i termini *a quo* e *ad quem* della sua composizione vanno ricercati sia in prove interne al testo (lo stile, la struttura drammatica, l'articolazione retorica), sia in prove esterne (elementi che collegano il testo a eventi storici, caratteristiche stilistiche, retoriche e drammaturgiche che lo collegano ad altri testi). Il *Sogno* fu iscritto nello Stationers' Register, il registro dei cartolibrari londinesi in cui gli stampatori registravano i testi da loro pubblicati, nell'ottobre del 1600. La commedia è menzionata da Frances Meres nel *Palladis Tamia* nel 1598, anno che costituisce il termine *ad quem* per la sua composizione. Il termine *a quo* può essere stabilito intorno al 1594. Quell'anno alla corte di Scozia, durante una festa, venne annullata la presenza di un carro trainato da un leone per timore che il pubblico ne fosse terrorizzato. Questo evento trova eco nella scena degli artigiani nel quinto atto (vv. 214-219). L'allusione di Titania in 2.1.88-114 al sovvertimento del

ritmo naturale delle stagioni ha fatto pensare al disastroso periodo fra il 1594 e il 1596 quando l'Inghilterra fu funestata da piogge torrenziali fuori stagione che distrussero i raccolti. Se a questo si aggiunge che da un punto di vista stilistico la commedia presenta affinità con *Riccardo II* e *Romeo e Giulietta*, composte proprio in quegli anni, si può avanzare l'ipotesi di una composizione e di una prima rappresentazione fra il 1595 e il 1596.

La commedia fu pubblicata la prima volta in un'edizione in-quarto nel 1600 (Q1). Nel 1619 William Jaggard pubblicò abusivamente un secondo quarto (Q2) datandolo 1600 perché non ne deteneva i diritti che appartenevano, invece, a Thomas Fisher. Nel 1623 la commedia fu inclusa nell'edizione in folio (F1) dove occupa le pagine 145-162. Il testo di F1 è una ristampa di Q2 ma con varianti che fanno pensare all'utilizzazione anche di un copione. F1 presenta una trentina di varianti nelle didascalie, con aggiunte ed espansioni, come in 3.1 quando Bottom entra con la testa d'asino (*Entrano Puck e Bottom, con una testa d'asino*), indicazione assente in Q1 e Q2. In alcuni passi, fra cui l'inizio del quinto atto, pur non essendoci varianti di tipo lessicale, Q1 e F1 differiscono nell'assegnazione delle battute e nella distribuzione del verso e della prosa.

La metamorfosi dell'amore

Le commedie di Shakespeare, scritte fra il 1594 e il 1601, hanno come comun denominatore l'esplorazione dell'amore e del desiderio in intrecci spesso simili in cui troviamo la frustrazione dell'amore, il tema del viaggio dell'innamorato, eventi naturali o fantastici che gli impediscono temporaneamente di portare a compimento il proprio viaggio, il finale con la rivelazione sulla reale identità del personaggio o dei personaggi che si risolve con il matrimonio o la promessa di un matrimonio. Tutti questi ingredienti Shakespeare li trovava nella novellistica italiana o nella commedia plautina e terenziana, dove poteva rifornirsi di giovani amanti in fuga, di amori traditi, di mercanti, spasimanti e perfino di coppie di gemelli divisi dagli eventi. Laddove non trovava quello che cercava inventava, come nel *Sogno*, una trama di fate e folletti, condita con altri ingredienti dalla letteratura classica. I tentativi di prescrivere come dovesse essere una commedia, come quello di George

Whetstone nel prologo a *Promos and Cassandra* (1578), rimangono semplici regole sulla carta, regole che nelle commedie shakespeariane, e quelle romantiche in particolare, vengono infrante. Whetstone descriveva la commedia come il genere in cui «i vecchi austeri devono istruire; i giovani devono mostrare le imperfezioni della giovinezza, le puttane devono essere lascive, i ragazzi infelici, e i clown devono parlare in modo disordinato. Mescolare tutte queste azioni in modo tale che ciò che è austero possa istruire e ciò che è piacevole possa divertire». Shakespeare, come gran parte dei drammaturghi elisabettiani, tralasciava coscientemente queste regole, ignorava il confine fra il serio e il faceto, fra la commedia come puro diletto e la tragedia come pura riflessione.

La forza che mette in moto la trama in queste commedie, che la critica ha definito “romantiche”, è il desiderio erotico. Nel *Sogno* gli innamorati all’inizio non sono in grado di realizzare i loro desideri, frustrati dall’intervento di Egeo e dall’invocazione della legge patriarcale che, alla fine, verrà annullata dalla decisione di Teseo, permettendo al dramma di finire secondo il modello delle commedie romantiche con il matrimonio. Con la messa in scena del *Piramo e Tisbe*, la storia tragica dei due innamorati, che trovava in Chaucer e in Ovidio, Shakespeare crea una parodia del *Sogno*. Se da una parte riflette un possibile finale tragico della storia di Lisandro ed Ermia, dall’altra mette in scena una morte comica, un tragico divertimento, con un sottile gioco linguistico sul verbo *to die*, che nell’inglese elisabettiano significava “morire” ma anche raggiungere l’orgasmo, sublimazione del desiderio. È proprio il desiderio che mette in moto i meccanismi della commedia, prima con Teseo che esprime la sua impazienza per il giorno delle nozze, poi con i quattro innamorati che, attraverso una serie di metamorfosi, realizzeranno nel bosco il proprio desiderio, negato ad Atene. Esso sarà raggiunto trasformandosi in qualcun altro. Come dice Elena nella prima scena del primo atto, *Love can transpose to form and dignity* (v. 1.1.233): l’amore ha un potere metamorfico, è cieco, come il Cupido alato, ma sarà proprio attraverso la vista, gli occhi, che passerà la nuova passione. La passione irrazionale acceca gli occhi, distorce, e offusca la ragione. Sarà proprio sugli occhi di Lisandro, Demetrio e Titania che verrà versato il succo

magico: *love-in-idleness* indica la viola del pensiero, ma in inglese evoca anche passione, desiderio, follia, ma anche amore frustrato, futilità, vanità – come suggerisce il proverbio *Love is the fruit of idleness* (“L’amore è frutto della vanità”). La pozione d’amore avrà alla fine un ulteriore potere metamorfico, quello di restaurare il vero amore, quello di Elena per Demetrio e quello di Ermia per Lisandro. Quando, alla fine, gli occhi torneranno a vedere, la ragione prenderà di nuovo il controllo: Lisandro amerà di nuovo Elena, Titania sarà nauseata dal mostruoso Bottom e si riappacificherà con Oberon. Demetrio sarà l’unico a rimanere sotto l’incantesimo della pozione magica e, non a caso, non riuscirà a spiegare, razionalmente, il suo rinnovato amore per Elena.

Se nel bosco l’amore si trasforma in desiderio appagato, nel mondo razionale di Atene c’è posto solo per un amore inappagato, instabile, provvisorio. Ad Atene l’amore viene inteso razionalmente come duraturo e coincide con il matrimonio, nel bosco l’amore è quello che passa attraverso i sensi ed è lì che l’immaginazione tramite il sogno, la visione, la magia, lo trasforma in desiderio erotico. L’innamoramento di Titania per Bottom, la sua passione, il suo desiderio si alimentano con la vista (*On the first view to say, to swear, I love thee*, v. 3.1.134). Oberon aveva suggerito un innamoramento per un animale feroce, come un felino, che suscita più repulsione che appetito sessuale. Puck, invece, lo trasforma in un asino, la cui “virtù” asinina ammalia la regina delle fate. All’asino, come nota Jan Kott, dall’antichità fino al Rinascimento «fu sempre attribuita la massima potenza sessuale, nonché il fallo più lungo e più rigido di tutti i quadrupedi» (1981, p. 225). Bottom sottolinea l’irrazionalità del desiderio erotico (*to say the truth, reason and love keep little company together nowadays*, vv. 3.1.136-137), che nel bosco genera tutta una serie di metamorfosi, incluso l’amore stesso. Solo attraverso un processo trasformativo l’amore può, in tutti i sensi, realizzarsi e gli innamorati potranno sposarsi solo dopo l’esperienza del bosco (Carroll 1985, p. 146-47).

Il desiderio è ingovernabile e l’unico modo di armonizzare l’eros che regna nel bosco con la castità della corte è il matrimonio, non quello “combinato” che pretendeva Egeo, ma quello basato sul trionfo della ragione sulla passione. Non

c'è più spazio per la donna ribelle, Ippolita è stata conquistata con la spada, Ermia, che si era ribellata alle leggi patriarcali, alla fine viene perdonata da Teseo. Anche nel mondo delle fate Oberon, al risveglio di Titania, recupera il suo dominio su di lei. Tutte le coppie inesorabilmente vanno verso il matrimonio o il suo consolidamento, la follia d'amore e la magia del succo della viola del pensiero hanno esaurito la loro spinta, la ragione ha vinto sulla passione.

Fate e folletti: il bosco incantato

Nell'Inghilterra della prima età moderna convivevano due concezioni del mondo delle fate, quella della tradizione popolare e quella che Shakespeare introduce nel *Sogno*. Nel folklore le fate erano spesso associate alle streghe e avevano una connotazione negativa, incutevano paura e la gente comune era loro devota e, per ingraziarsele, offriva loro cibo e latte. Le fate non erano un'invenzione letteraria, ma facevano parte della tradizione rurale, erano percepite come esseri reali, spiriti maligni e dispettosi. Erano considerate esseri magici e si credeva che avessero il potere di scambiare i neonati in culla, avessero contatti con il diavolo e gli inferi, facessero incantesimi e stregassero gli esseri umani procurando malattie e cecità, danneggiassero il bestiame e distruggessero i raccolti. Questa concezione popolare del mondo delle fate come spiriti tangibili era entrata in crisi per l'influsso della Chiesa, come racconta Chaucer nella *Donna di Bath*: «Negli antichi tempi di re Arturo, di cui parlano i Britanni a grande onore, tutto questo paese era pieno di magie. [...] Ma ora nessun uomo può più vedere degli elfi, perché la gran carità e le preghiere di frati mendicanti e regionali e d'altri santi ordini [...] fanno sì che più non vi sian magie» (pp. 178-179). Falstaff nelle *Allegre comari di Windsor* sottolinea il pericolo dell'entrare in contatto con le fate: *They are fairies, he that speaks to them shall die* («Sono fate, colui che parla con loro morirà», v. 5.5.46). Nel *Sogno* il mondo delle fate assume ulteriori caratteristiche, differenziandosi dalla tradizione popolare. *But we are spirit of another sort* (v. 3.2.388), così Oberon risponde a Puck quando questi lo invita a ritirarsi perché incombe la luce dell'alba. Oberon sottolinea come le fate e gli elfi siano spiriti di un altro tipo, diversi da quelli dei morti, dannati e non: lui