

Sogno di una notte di mezz'estate

Testo originale dalle edizioni 1600 e 1623
Traduzione di Antonio Calenda e Giorgio Melchiori

INTRODUZIONE

Data

A Midsummer Night's Dream è menzionato da Francis Meres nell'elenco di opere shakespeariane incluso nel suo trattato *Palladis Tamia*, pubblicato nel 1598. Fu dunque composto e rappresentato prima di tale data, anche se non esiste alcuna documentazione su dove o quando fosse stato messo in scena per la prima volta. Il frontespizio della prima edizione del 1600 si limita ad informare che era stato «rappresentato pubblicamente molte volte» dalla compagnia dei Chamberlain's Men, che si era costituita nel 1594. Le sue evidenti affinità stilistiche con opere quali *Love's Labour's Lost*, *Romeo and Juliet* e *Richard II*, ossia con la fase più marcatamente eufristica dell'attività shakespeariana, non lascia dubbi sul fatto che debba appartenere allo stesso periodo, cioè agli anni fra il 1593 e il 1596. D'altra parte il carattere epitalamico della commedia, che si apre con l'annuncio delle nozze fra Theseus e Hippolyta, e si chiude con una sorta di consacrazione del talamo nuziale da parte delle fate, ha fatto pensare che sia stata composta in occasione della celebrazione solenne di nozze fra membri dell'aristocrazia inglese. Sono state indicate due cerimonie del genere: il matrimonio, celebrato il 19 gennaio 1595, fra Elizabeth Vere (dei conti di Essex) con il Conte di Derby, il quale era stato il patrono della compagnia dei Lord Strange's (poi Derby's) Men, molti membri della quale erano entrati a far parte dei Chamberlain's Men; quello, celebrato il 19 febbraio 1596, fra Thomas Berkeley e Elizabeth Carey, figlia di Sir George Carey (futuro Lord Ciambellano) e nipote di quel Lord Hunsdon che era appunto il Lord Ciambellano in carica e il patrono della compagnia dei Chamberlain's Men. Se non fosse che in genere in occasione di nozze venivano rappresentati dei *masque* e non vere e proprie commedie, l'ipotesi sarebbe plausibile, soprattutto nel secondo caso: Elizabeth Carey era stata tenuta a battesimo dalla regina Elisabetta, ed è perciò probabile che quest'ultima avesse presenziato la celebrazione, il che spiegherebbe il dichiarato omaggio reso da Oberon alla regina in II 1 158-164.

Comunque sia, una data di composizione compresa fra il 1594 e gli inizi del 1596 rimane la più probabile.

Fonti

Come nel caso delle due commedie precedenti, anche in quello del *Dream* non è possibile indicare una fonte precisa per la vicenda, tranne forse per quanto riguarda quella che potrebbe essere definita la "cornice" del sogno che è la sostanza della commedia, ossia le nozze fra il mitico eroe Teseo e la regina delle Amazzoni Ippolita, da lui sconfitta e divenuta sua preda di guerra. La loro storia era stata l'argomento della *Teseida*, il poema di Giovanni Boccaccio, notissimo in Inghilterra nella versione datata da Geoffrey Chaucer nel più celebre dei racconti di *Canterbury*, *The Knight's Tale*. Shakespeare se n'era già ricordato per la vicenda degli amici rivali in *The Two Gentlemen of Verona*, e lo utilizzerà integralmente nell'ultimo dei suoi drammi romanzeschi, *The Two Noble Kinsmen*, scritto in collaborazione con John Fletcher. Per la storia di Teseo, comunque, Shakespeare attinse anche alla vita di Teseo nelle *Vite Parallele* di Plutarco nella ammirabile versione di Sir Thomas North (1579), un libro cui egli fece costante ricorso non solo ricavando da esso i suoi drammi romani e classici, ma ricordandolo spesso sia nei drammi storici che nelle altre tragedie e commedie.

Ma questa è soltanto la cornice, che ancora una volta, come già per *The Comedy of Errors*, è di carattere romanzesco anziché romantico. Quanto alle altre vicende, agli altri mondi che confluiscono, si alternano e si intrecciano nel "sogno" che è la commedia vera e propria, quello degli amanti, quello delle fate e quello degli artigiani, più che di fonti si può parlare di suggestioni da tutta una serie di opere letterarie e teatrali. L'influenza più pervasiva, anche se rintracciabile soltanto in accenni e richiami ricorrenti in tutta la commedia, è quella delle *Metamorfosi* di Ovidio, che, nella versione inglese di Arthur Golding (1567), sono una presenza costante nella produzione sia drammatica sia poetica di Shakespeare a partire dal *Titus Andronicus* e dal *Venus and Adonis*. Qui la presenza è tanto più manifesta sia nella storia di Piramo e Tisbe (che era già stata parodiata in un componimento di un certo I. Tomson incluso nella raccolta *A Handful of Pleasant Delites* del 1584), sia nella metamorfosi di Bottom, che del resto è certamente indebitata anche all'*Asino d'oro* di Apuleio, la cui traduzione inglese di William Adlington, apparsa nel 1566, venne spesso ristampata. Senza dubbio v'è anche il ricordo della leggenda del re Mida e delle sue orecchie d'asino, argomento della commedia di John Lyly *Midas* (1589, pubblicata nel 1592), una scena della quale aveva già suggerito a Shakespeare i dialoghi fra i servitori sia in *The Comedy of Errors*, sia nei *Two Gentlemen*. Un'altra commedia del Lyly, *Gallathea* (pubblicata nel 1592), anch'essa modello di scrittura teatrale eufuistica, deve aver suggerito a Shakespeare il gioco delle metamorfosi d'amore che pervade il *Dream*.

Storie di uomini trasformati in asini si trovano del resto in quel trattato fondamentale sulla stregoneria e su ogni sorta di prodigi e credenze popolari che è *The Discovery of Witchcraft* di Reginald Scot (1584), al quale attinsero abbondantemente tutti i drammaturghi elisabetiani.

Scot discute a lungo la credenza nelle fate (si noti che in inglese la parola *faury* si riferisce anche agli spiriti di genere maschile), e dedica un paio di capitoli al *puck*, ossia folletto burlone, chiamato Robin Good-fellow. Il fatto poi che Oberon fosse il re delle "fate" era ben noto, e Shakespeare lo aveva certamente incontrato nel celebre romanzo francese *Huon de Bordeaux*, diffusissimo in Inghilterra nella traduzione di Lord Berners. Oberon del resto era già comparso sulle scene elisabetiane nel dramma pseudo-storico (meglio sarebbe chiamarlo fiabesco) di Robert Greene, *The Scottish History of James IV* (circa 1590). Le fate fanno parte del patrimonio folcloristico tipico dell'Inghilterra; ad esso Shakespeare ha aggiunto il nome di Titania per la loro regina, ricavandolo dalle *Metamorfosi* di Ovidio, ove designa le figlie dei Titani.

I nomi dei cosiddetti ateniesi, con la loro mistura di greco e di latino, sono tipici della letteratura romanzesca corrente in Inghilterra, ed Egeus ricorda indubbiamente il mercante Egeon in *The Comedy of Errors*, la cui storia deriva dalla narrativa romanzesca di Apollonio di Tiro nella *Confessio Amantis* del Gower. Gli artigiani però non hanno alcuna pretesa di appartenere al mondo classico: lo spettacolo che allestiscono è una parodia ovidiana, e la presentazione e le accoglienze che riceve si rifanno al *pageant* nell'ultimo atto di *Love's Labour's Lost*; i loro nomi sono quelli degli strumenti dei loro mestieri di artigiani londinesi.

«A Midsummer Night's Dream» di Shakespeare

Lo spettacolo teatrale come sogno: Shakespeare aveva offerto per tempo questa lettura della funzione del teatro e del suo mestiere di fornitore di copioni, ossia di fornitore di sogni ad un pubblico ansioso di evadere dalla realtà quotidiana. Nella scena di chiusura della "cornice" di *The Taming of the Shrew*, una delle scene perdute nella versione finale della commedia, ma di cui ci rimane un qualche riflesso nella prima stampa abusiva dell'opera, il calderai Christopher Sly, risvegliato sull'angolo della strada nella cruda e fredda luce dell'alba, esclama: «O Signore, stanotte ho fatto il più bel sogno che tu abbia mai sentito in vita tua». E quel sogno è appunto l'intero spettacolo, la commedia di come domare una bisbetica. In *A Midsummer Night's Dream* è il titolo stesso ad avvertirci che la commedia cui assistiamo è un sogno, e Puck ce lo conferma nell'epilogo: «Se noi ombre vi abbiamo irritato, non prendetela a male, ma pensate di aver dormito, e che questa sia una visione della fantasia ... Noi altro non v'offrimmo che un sogno». La differenza è semmai nel fatto che quello della bisbetica domata era un sogno invernale, bello come evasione dalla realtà ma ruvido e aspro come la stagione, mentre questo è un sogno di mezza estate, sebbene venga precisato che la notte in cui si svolge gran parte dell'azione è quella della vigilia del *May Day*, ossia calendimaggio, la celebrazione del risveglio della natura in primavera e non in estate. È comunque l'augurio di un risveglio gioioso.

Ma è davvero così? Sono stati rilevati dei risvolti ambigui se non addirittura sinistri dietro lo splendido scenario del sogno: nel dissidio fra Oberon e Titania, che rivela ad un certo punto un terribile sconvolgimento nel corso stesso delle stagioni (II 1 88-117); nel rapporto fra Theseus e Hippolyta, il conquistatore e la sua preda; nella feroce franchezza di certi insulti che gli amanti si scambiano sotto l'influsso del magico succo distillato da Puck; nella protervia dello stesso Puck, pieno di risentimento per la soggezione in cui viene tenuto. Questi elementi negativi sono stati forse esagerati in tempi recenti; ma la loro esistenza stessa è la testimonianza che il *Dream* è molto di più di un semplice gioco elegante e cortese: al contrario, è una costruzione ricca e complessa, che del sogno ha non soltanto la logica tanto più rigorosa quanto più appare irresponsabile, ma anche tutti gli aspetti inquietanti.

A differenza di quanto avveniva in *The Shrew*, in cui la cornice della commedia/sogno era realistica, qui il sogno comincia proprio dalla cornice, la corte di Atene ove si preparano le nozze fra Theseus e Hippolyta, ispirata dalla interpretazione in chiave cavalleresca medievale del mondo classico che caratterizzava il *romance* rinascimentale, ossia la letteratura di evasione per eccellenza. È sempre nell'ambito di questa cornice che si prepara il materiale per il sogno notturno degli amanti, costretti a rifugiarsi nel bosco dalla legge crudele del matrimonio forzato per volontà dei genitori; e non è forse forzato anche il matrimonio di Hippolyta, deposta regina delle amazzoni sconfitte da Theseus? Theseus e Hippolyta non fuggono e non si inseguono nel bosco notturno come i quattro amanti ateniesi; ma lo fanno per loro un altro sovrano e un'altra regina, quelli delle fate, Oberon e Titania. Appare fondata l'ipotesi che solo due attori si alternavano nei ruoli rispettivamente di Theseus e Oberon, e di Hippolyta e Titania, secondo la pratica corrente del *doubling*, di cui Shakespeare fu maestro: è il modo più efficace di far sentire che i sovrani delle fate sono proiezioni oniriche dei sovrani di Atene – sogni nel "Sogno" –, e le loro liti, la crudele beffa di Oberon nei confronti di Titania, i sogni erotici di quest'ultima che si abbandona agli amplessi di un somaro, animale notorio per la sua potenzialità sessuale, mentre Oberon si compiace del suo voyeurismo, rappresentano le fantasie represses di Theseus e Hippolyta.

Queste corrispondenze fra il sogno del *romance* e il sogno nel sogno non sono che un aspetto del sapiente e perfetto gioco di simmetrie che costituisce la struttura portante della commedia. Si guardi la sequenza degli scambi nel quartetto degli amanti, indicando schematicamente la situazione al termine di ciascuna scena in cui i magici filtri operano un cambiamento:

Her. ↔ Lys.	Her. → Lys.	Her. → Lys.	Her. ↔ Lys.
I I: ↑	II II: ↑ ↓	III II: ↓	IV I:
Dem. ← Hel.	Dem. ← Hel.	Dem. ↔ Hel.	Dem. ↔ Hel.

Da una posizione di partenza in cui Hermia ama Lysander ed Helena ama Demetrius, ma quest'ultimo, con l'appoggio del padre di lei, vuole conquistare Hermia, si giunge, attraverso una commedia di equivoci per magia d'amore, alla conclusione in cui le due coppie di amanti sono finalmente perfette. Nell'ultima scena Egeus, che si opponeva all'unione fra Hermia e Lysander, non compare affatto, oppure, secondo la versione dell'in-folio del 1623, assume semplicemente il ruolo di maestro di cerimonie; c'è da chiedersi se questa variante sia dovuta ad una decisione degli attori, dato che comunque uno solo di loro avrebbe dovuto doppiare le parti di Egeus e del cerimoniere Philostrate, oppure all'autore stesso cui sembrava appropriato che Egeus, ricredendosi sul principio del matrimonio forzato, sovrintendesse i festeggiamenti per le triplici nozze.

Nella cornice dunque del sogno estivo classico-romanzesco di una Atene al di fuori di ogni dimensione spazio-temporale si inquadra il sogno della notte di calendimaggio, sognato dal quartetto degli amanti sotto l'influsso di creature veramente di sogno, il mondo delle fate. Un mondo, quello del bosco incantato, tutt'altro che gioioso e sereno: le fate, attraverso il loro agente Puck, coinvolgono nei loro aspri conflitti, nelle loro ripicche e gelosie (motivate, si badi, dalla rivalità fra Oberon e Titania per il possesso di un epiceno paggetto indiano) non soltanto i giovani ateniesi già in preda alla follia d'amore – è a loro che si riferisce il commento di Puck (III II 115): «Signore, che matti sono questi mortali!» – ma anche il mondo più concreto e quotidiano dei *clowns*, i bravi artigiani londinesi piuttosto che ateniesi, la cui unica follia è quella di voler allestire un spettacolo classico ben al di là delle loro capacità. La testa d'asino piantata sulle spalle del loro primo attore, il tessitore Bottom, a parte il valore emblematico che acquista nel mondo delle fate attraverso il richiamo ad Apuleio e a Mida, ha anche una valenza del tutto quotidiana: ricorda il cappuccio con le orecchie d'asino, o semplicemente il cartello con la scritta «asino» posto sulle spalle dello scolarretto punito per la sua ignoranza e indisciplinabilità.

La maestria di Shakespeare sta nell'aver saputo coinvolgere in un unico abilissimo gioco di scambi e di equivoci tre mondi diversi, ciascuno con un suo distinto linguaggio: quello delle fate, che alterna al nobile verso sciolto dei sovrani le canzoni e le vivide filastrocche delle formule magiche; quello degli amanti, dominato dalle rime della lirica d'amore, spesso usate però in feroci battibecchi; e quello degli artigiani, nel quale la solida prosa di ogni giorno è interrotta dalla goffa parodia del verso aulico. Ma l'arte di Shakespeare dà veramente la misura della sua grandezza al risveglio dal sogno nel sogno in quella che – prendendo in prestito l'espressione usata per le feste a Gray's Inn del 1594 ricordate a proposito di *The Comedy of Errors* – si potrebbe chiamare la notte degli equivoci, una notte tutta governata dai mutevoli umori della luna, tanto spesso evocata nel testo. Sarebbe ingannevole definire il risveglio come un ritorno alla realtà: è piuttosto un ritorno al

mondo sognato del *romance*, rappresentato dalla mitica corte di Atene.

La straordinaria ultima scena, la più lunga, ma anche la più esilarante e ricca di contenuti della commedia, è dominata dalla grottesca recita dell'«interminabile breve scena del giovane Piramo e della sua diletta Tisbe, farsa molto tragica». Il teatro nel teatro si sostituisce al sogno nel sogno presentato nella sequenza centrale, che occupa quasi due terzi del testo. In apertura dell'ultima scena Shakespeare aveva posto sulle labbra di Theseus una battuta intesa originariamente a commentare gli eventi della notte degli equivoci nel bosco incantato. È accertato che la prima stesura della battuta, in risposta all'osservazione di Hippolyta «È assai strano quel che raccontano questi amanti», suonava così:

Più strano che vero. Io non ho mai creduto
a queste favole grottesche, a storie di magia.
Amanti e pazzi hanno un cervello così fervido,
una fantasia così fertile, che concepiscono
più di quanto la fredda ragione possa comprendere.
L'uno vede più diavoli di quanti l'inferno ne contenga,
e questo è il pazzo; l'amante, altrettanto frenetico,
scorge la bellezza di Elena in un volto di zingara.
La forte fantasia fa di questi scherzi:
se si spera di provare una certa gioia,
si inventa la persona che reca quella gioia.

È una riflessione sulla follia d'amore. Ma prima ancora di consegnare la brutta copia del copione agli attori, Shakespeare si avvide che quella che Theseus veniva descrivendo era anche e soprattutto la natura e la funzione della poesia. Al pazzo e all'amante andava accomunato il poeta. Perciò dopo il quinto verso citato ne inserì altri due:

Il lunatico, l'amante, e il poeta
sono tutti fatti di immaginazione.

E dopo l'ottavo verso aggiunse quella che rimarrà la più memorabile, se non l'unica, enunciazione della poetica shakespeareana:

L'occhio del poeta, mosso da una sublime frenesia,
si volge dal cielo alla terra, e dalla terra al cielo,
e, come l'immaginazione dà corpo alle figure
di cose sconosciute, così la penna del poeta
le viene modellando, e dà a un aereo nulla
una casa in cui vivere ed un nome.

Si ricordi che al tempo di Shakespeare il termine "poeta" designava anche l'autore teatrale, perfino quando forniva testi interamente in prosa. La funzione del drammaturgo, e cioè del teatro, è dunque quella di

dare un nome e una *habitation*, di creare uno spazio autonomo e di dare vita alle figure dell'immaginazione. È quanto ha fatto Shakespeare immaginando, scrivendo, rappresentando *A Midsummer Night's Dream*. Qual è allora la funzione del teatro nel teatro, della "farsa molto tragica" di Piramo e Tisbe, che ci sarà presentata fra poco come deliberata finzione scenica all'interno di quella casa in cui è stato dato corpo ad un aereo nulla, e cioè la commedia stessa? In questo contesto preparato dal discorso di Theseus, lo spettacolo nello spettacolo assume un rilievo e un valore molto diverso da quello che aveva in *The Taming of the Shrew* (ove l'intera commedia era teatro nel teatro, e perciò deliberata finzione), o dalle inserzioni del *masque*, del *pageant* e del certame poetico nell'ultima scena di *Love's Labour's Lost*, tre stadi nella ricerca di una realtà poetica.

La goffa recita degli artigiani – una delle più splendide e divertenti invenzioni nel teatro di tutti i tempi – rappresenta l'irruzione della realtà più autentica nel mondo del sogno creato dalla commedia. Paradossalmente, la grottesca deformazione della classica storia di Piramo e Tisbe si afferma come l'unico segmento credibile, legato all'esperienza di ogni giorno, di una finzione scenica in cui ci si può perdere, ma non viverla come reale. Il teatro nel teatro è dunque in questo caso la dimostrazione della verità della finzione teatrale in contrasto con la falsità di vicende rappresentate come reali. È giusto che la più perfetta costruzione scenica di Shakespeare si concluda con questa affermazione della validità del teatro in quanto verità.

Testo

A Midsummer Night's Dream venne iscritto nello *Stationers' Register* per conto di Thomas Fisher, negoziante di tessuti appena entrato nell'editoria, l'8 ottobre 1600.

Q1 - 1600

Quello stesso anno il testo fu pubblicato con l'indicazione dell'editore ma non del tipografo. Il frontespizio (se ne veda la trascrizione nelle pagine che precedono testo e versione del dramma) precisa che la commedia era stata recitata pubblicamente molte volte dai Chamberlain's Men, e fornisce anche il nome di Shakespeare come autore. Si tratta dunque di pubblicazione autorizzata dalla compagnia, e, come accadeva spesso in questi casi, il manoscritto su cui essa si basa deve essere stato non un copione in uso sulla scena (documenti custoditi gelosamente dai teatranti), ma una prima stesura di pugno dell'autore, scartata dagli attori dopo che da essa era stato tratto il copione. Fanno fede di tale origine le molte indicazioni alternative dei nomi dei personaggi (Puck o Robin Goodfellow, Titania o Queen, ecc.), il carattere vago o permissivo di molte didascalie di entrata e l'omissione di quelle di uscita, e la grafia peculiare di diverse parole che coincide con quella delle

stesse nelle tre pagine del *Book of Sir Thomas More*, ritenute l'unico documento autografo di Shakespeare pervenuto fino a noi. Si tratta dunque di un testo particolarmente autorevole, benché il tipografo lo abbia spesso frainteso sia per difficoltà di lettura, sia per le molte correzioni, cancellature e aggiunte marginali (è il caso del già citato discorso di Theseus all'inizio del quinto atto) che il manoscritto doveva contenere.

Q2 - 1619

La seconda edizione di *A Midsummer Night's Dream* è un falso editoriale. Tre anni dopo la morte di Shakespeare l'editore-tipografo William Jaggard si imbarcò nell'impresa di pubblicare, per così dire, alla macchia le opere del drammaturgo scomparso, o quelle a lui attribuite. Perciò nel 1619 apparvero ben dieci in-quarto recanti sul frontespizio il nome di Shakespeare, benché almeno due di essi (*The First Part of Sir John Oldcastle* e *The Yorkshire Tragedy*) non siano assolutamente attribuibili a lui. Dato che nella maggior parte dei casi il copyright di tali opere apparteneva ancora ad altri editori, Jaggard pensò bene di far figurare sui frontespizi date risalenti a molti anni prima e nomi di altri editori o tipografi. Nel caso di questa commedia il frontespizio, che per il resto riproduce fedelmente quello del primo in-quarto, indica come data il 1600 e come tipografo James Roberts, il quale a suo tempo aveva stampato altre opere di Shakespeare, ma aveva chiuso bottega ben prima del 1619. Jaggard riproduce pagina per pagina il testo autentico del 1600, e si industria a correggere alcuni degli ovvii errori di stampa di quella edizione, azzardando anche di quando in quando emendamenti di passi che risultavano oscuri, e cercando di regolarizzare la versificazione. Alcune delle correzioni contenute in questa edizione sono plausibili, ma naturalmente non hanno alcuna autorità testuale.

F - 1623

L'intraprendente William Jaggard fu il promotore della costituzione di quel sindacato di editori che nel 1623 intraprese la pubblicazione del grande in-folio contenente tutti (o quasi) i drammi di Shakespeare. Avendo già pubblicato abusivamente *A Midsummer Night's Dream* quattro anni prima, si ritenne autorizzato ad includerla nel nuovo volume senza chiedere un nuovo copyright, come fece invece per un gruppo di altre opere mai stampate prima o appartenenti ad altri. Nell'in-folio il testo appare infatti all'ottavo posto nella sezione *Comedies* e ne occupa le pagine 145-162; risulta chiaramente ripreso dall'in-quarto piratesco del 1619, sul quale però doveva essere intervenuto un "correttore" maldestro, che ha introdotto una trentina di nuove didascalie (talora nei luoghi sbagliati) e alterato qua e là qualche passo. La variante più singolare è la sostituzione, nell'ultimo atto, del maestro di cerimonie Philostrate con Egeus, il padre di Hermia, che non figura affatto in questa scena nelle edizioni precedenti. È difficile dire se questo cam-

biamento rappresenti un'iniziativa autonoma del correttore, o rifletta un uso invalso nel frattempo sulla scena. I tipografi dell'in-folio hanno aggiunto tutta una serie di nuovi errori al testo, nel quale è stata d'altra parte introdotta una ragionevole divisione in cinque atti, ma non in scene.

Le successive edizioni in-folio del 1632 (F2), 1663 (F3) e 1685 (F4) presentano qualche nuova correzione ma naturalmente non hanno alcuna autorità testuale.

Al curatore moderno non rimane che affidarsi al primo autorevole in-quarto del 1600, tenendo conto però di taluni suggerimenti dell'in-folio, soprattutto per le didascalie. È quanto è stato fatto in questo caso: il testo è riprodotto in grafia modernizzata, uniformando i prefissi nominali; le poche integrazioni necessarie sono racchiuse in parentesi quadre, mentre le varianti nei testi secenteschi e gli emendamenti moderni accolti sono indicati in nota. Ci si è ampiamente giovati dei suggerimenti delle più autorevoli edizioni moderne, a partire dalla monumentale *New Variorum* di H.H. Furness, che però risale al lontano 1895, e dal *New Shakespeare* di A. Quiller-Couch e J. Dover Wilson (1924). Occorre aggiungere che *A Midsummer Night's Dream* ha avuto in tempi recenti la fortuna di trovare curatori particolarmente attenti e agguerriti, che hanno fornito edizioni esemplari: W. Clemen (Signet, 1963), S. Wells (Penguin, 1967), G. Blakemore Evans (Riverside, 1974), e soprattutto H.F. Brooks (Arden, 1979), e R.A. Foakes (New Cambridge, 1984).

Strutture drammaturgiche

La struttura di *A Midsummer Night's Dream* è perfettamente simmetrica, più, forse, di quella di qualsiasi altro dramma di Shakespeare. La commedia è costruita intorno ad un formidabile e solidissimo blocco centrale, che rappresenta oltre il 61 per cento dell'estensione del dramma, da II 1 a IV 1 compreso: dalla tarda sera della vigilia di calendimaggio all'alba del mattino successivo, l'azione si svolge senza soluzione di continuità nel bosco incantato, sotto il costante influsso della vigile luna. È lo spazio delle fate (il secondo atto si apre appunto con la canzone di una fata, seguita subito da Puck, mentre poco dopo sopraggiungono Oberon e Titania con i loro corteggi), invaso prima dagli amanti, che si inseguono nel bosco fuggendo dalla città, poi dagli artigiani, che vi si rifugiano per provare lontani da occhi indiscreti lo spettacolo preparato per la corte. La continuità delle cinque scene in cui si articola l'azione è assicurata dal fatto che taluni personaggi rimangono sul palcoscenico in vista del pubblico anche nel passaggio da un atto all'altro: così Titania e il suo seguito fra II 11 e III 1, così gli amanti fra III 11 e IV 1. La lunga notte degli incanti d'amore si chiude al sopraggiungere - alle prime luci dell'alba, non appena Oberon e Titania rap-

pacificati lasciano la scena – delle loro controparti “umane”, Theseus e Hippolyta e il loro corteggio, annunciati da ben altra musica rispetto a quella delle fate: il clamore dei corni da caccia e il tumultuoso latrare dei cani.

Questo blocco centrale è racchiuso in una perfetta cornice, rappresentata dalla città di Atene. Esso è infatti preceduto e seguito da due sequenze di diversa estensione, ciascuna composta di due scene simmetriche: nel primo caso è presentata prima la corte, poi lo spazio degli artigiani; nel secondo prima lo spazio degli artigiani, poi la corte. La prima sequenza, dunque (corrispondente al primo atto e pari a meno del 17 per cento dell'estensione totale del dramma), presenta innanzitutto in termini da poema cavalleresco le prossime nozze (fra quattro giorni, ma l'azione che segue li ridurrà effettivamente a tre) fra Theseus e Hippolyta; subito però Egeus e i pretendenti alla mano di Hermia danno l'avvio alla vicenda degli amanti. Subentrano quindi gli artigiani, che pianificano il loro intrattenimento per la festa nuziale. In chiusura di ciascuna delle due scene, gli amanti da un lato, i clowns dall'altro, si danno appuntamento nel bosco per la sera del giorno seguente.

Il resto della cornice, ossia la terza e ultima sequenza (IV II e V I, pari a circa il 22 per cento del totale), collocata nel tempo la sera del giorno successivo al sogno, inverte l'ordine di apparizione dei personaggi: prima i clowns, che ritrovano il loro Bottom “metamorfosato”, poi la corte, con gli amanti riconciliati e l'esemplare spettacolo offerto dagli artigiani, sul cui significato non occorre ritornare dopo quanto si è detto più sopra. Quel che invece non si è sottolineato è che l'altro spettacolo, ossia la commedia-sogno che racchiudeva il sogno notturno, è seguita, con il nuovo sopraggiungere della notte, da una sorta di “coda”, l'epilogo più lungo che Shakespeare abbia mai scritto per un suo dramma. Appena usciti – a conclusione dell'azione scenica vera e propria – i cortigiani, gli amanti e i clowns, la scena deserta è invasa di nuovo dal mondo delle fate, che danno la loro benedizione non solo e non tanto alle triplici nozze, ma alla casa che le ha ospitate. E sicuramente per *house* dovrà intendersi ora non l'immaginary reggia di Atene, ma il *playhouse*, il teatro che ha permesso il realizzarsi di quel miracolo che è *A Midsummer Night's Dream*.

Lo schema che segue cerca di dar conto della perfetta architettura della commedia, evidenziando anche il sapiente alternarsi in essa dei gruppi di personaggi.

Schema delle strutture spazio-temporali

Indicazioni sceniche	Personaggi	Tempi «reali»	Durata scenica (in n° di righe)
Prima sequenza: Atene (circa 350 righe = 16,5% del totale)			
I [I]	Corte/Amanti	inizio dell'azione	251
II [I]	Clowns	poco dopo o contemp. a I I	101
Seconda sequenza: il bosco (circa 1305 righe = 61,5% del totale)			
II [I]	Fate+2 Amanti	Sera del giorno seguente I II	268
III [I]	Fate/Amanti	continua: notte	162
	Tirania rimane in scena		
III [I]	Clowns/Fate	continua II II	196
IV [I]	Fate/Amanti	continua: notte fonda	463
	Amanti rimangono in scena		
NB: Punto centrale del dramma: Oberon e Puck sciolgono gli incanti			
IV [I]	Fate+Bottom/Amanti+Corte	continua III II: alba	216
Terza sequenza: Atene (circa 470 righe = 22% del totale)			
IV II]	ATENE: spazio degli artigiani (v. I II) Clowns	Giorno seguente	40
V [I]	ATENE: interno: la Corte (v. I I) Corte/Amanti/Clowns	stesso giorno: sera	359
	Epilogo (tr. 360-427): stesso luogo Fate	notte/presente dello spettatore	68