

## 1. 2. CENNI SUL CINEMA SHAKESPEARIANO

Sin dai primi anni della sua esistenza il cinema ha dimostrato grande interesse per l'opera di William Shakespeare, portandola a misurarsi con un pubblico sempre più vasto. Nonostante il fatto che il cinema muto, per motivi intrinseci, permettesse solo una trasposizione parziale, limitata e non definitiva dei drammi del Bardo<sup>1</sup>, già al 1899 risale quello che può essere considerato il primo film shakespeariano: un *King John* con Herbert Beerbohm Tree, filmato in Gran Bretagna negli studi della Biograph Company e basato su un precedente allestimento al Her Majesty's Theatre. Di questo film, considerato perduto, è stato recentemente ritrovato un breve frammento<sup>2</sup>.

Molti grandi cineasti di ogni nazionalità, da Giovanni Pastrone a David Wark Griffith, da Max Reinhardt a Ernst Lubitsch, si cimentarono, nei primi decenni del secolo, con l'opera di Shakespeare, e persino Georges Méliès realizzò, nel 1907, un *Hamlet* e un *La Mort de Jules César*, che purtroppo sono andati perduti<sup>3</sup>.

Leggendarie rimangono le interpretazioni di Amleto di Sarah Bernhardt, nel 1900 e, in modo particolare, quella di Asta Nielsen, nel 1920. In questa lettura del dramma - che resta una delle versioni cinematografiche shakespeariane più significative del periodo muto - la regia di Svend Gade e Heinz Schall fece vestire alla Nielsen i panni di un principe che in realtà era donna - e costretta a celare il suo amore per Orazio - ma che sin dalla nascita per motivi dinastici era stata fatta credere uomo<sup>4</sup>.

Un'altra opera degna di nota rimane *Othello (Otello)* diretto nel 1922, in Germania, dal regista tedesco di origini polacche Dimitri Buchowetzki, che si avvale di una grande ricostruzione storica e di un Werner Krauss diabolico nel ruolo di Iago.

---

<sup>1</sup> J. J. JORGENS, *Shakespeare on Film*, Indiana Univ. Press, Bloomington & London, 1977, pag.1. Per marcare il contrasto, in rapporto al testo, tra le prime letture cinematografiche dei drammi shakespeariani e quelle odierne si può prendere ad esempio *Hamlet* di Kenneth Branagh (1996) che usa il testo integrale della tragedia e, grazie ad una forte spettacolarizzazione della vicenda, può permettersi la debordante lunghezza di 4 h 02'.

<sup>2</sup> K. S. ROTHWELL, A. HENKIN MELZER, *Shakespeare On Screen: An International Filmography and Videography*, Mansell, London, 1990, pag. 127. A questo testo si farà costante riferimento per quanto riguarda i dati tecnici dei film, le date, il cast, la produzione, ecc.

<sup>3</sup> R. VACCINO, *Shakespeare e il cinema* in S. TOFFETTI, R. VACCINO (a cura di), *Shakespeare e il Cinema*, Città di Torino Assessorato per la cultura, Torino, 1979, pag. 10.

<sup>4</sup> K. S. ROTHWELL, A. HENKIN MELZER, *op. cit.*, pag. 57.

Con l'avvento del sonoro Shakespeare potè essere affrontato dal cinema in maniera più completa e ricca di implicazioni, grazie alla possibilità di recitare tutto o una parte cospicua del testo originale che nel cinema muto veniva, ovviamente, ridotto a compresse didascalie.

Nel 1929 Sam Taylor diresse Douglas Fairbanks e Mary Pickford in *The Taming of the Shrew*: la lunga ed estenuante lavorazione - a cui si aggiunsero numerosi contrasti tra il regista e gli attori - e il rudimentale sonoro non aiutarono certo gli incassi ai botteghini<sup>5</sup>.

Nel 1934 fu la volta di *A Midsummer Night's Dream* per la regia di Max Reinhardt e William Dieterle, i quali cercarono di creare un clima di "beauty and delight"<sup>6</sup>; in alcuni dei ruoli principali troviamo *star* di sicuro richiamo del calibro di Olivia de Havilland e James Cagney. L'atmosfera del film è fiabesca e romantica - grazie anche alle splendide musiche di Felix Mendelssohn e all'enfasi attribuita alla danza - e particolare attenzione viene riservata al personaggio di Puck, poetico folletto interpretato dal giovanissimo Mickey Rooney.

Nel 1936 vide la luce un *Romeo and Juliet* per la cui costosissima realizzazione venne appositamente costruita una verosimile città italiana del Rinascimento. Il film, che ha come protagonisti Norma Shearer e Lesley Howard (convincenti nei loro ruoli benché entrambi molto più vecchi dei personaggi che interpretano), fu prodotto da Irving Thalberg per la Metro Goldwyn Mayer e diretto da George Cukor che si limitò semplicemente ad assecondare la recitazione degli attori. Inaspettatamente l'impresa si rivelò un fiasco sia al *box-office* che nelle recensioni della critica<sup>7</sup>.

Sempre al 1936 risale *As You Like It* di Paul Czinner, che vanta nel ruolo di Orlando la presenza di Laurence Olivier; questi, tentato dal lauto compenso, accettò di partecipare al progetto, pur non essendo del tutto convinto - paradossalmente - che Shakespeare potesse essere portato con successo al cinema<sup>8</sup>. *As You Like It* è l'ultima produzione cinematografica di rilievo tratta dalle opere di Shakespeare prima del secondo conflitto

---

<sup>5</sup> R. VACCINO, *op. cit.*, pagg. 11-12.

<sup>6</sup> J. J. JORGENS, *op. cit.*, pag. 38.

<sup>7</sup> K. S. ROTHWELL, A. HENKIN MELZER, *op. cit.*, pag. 249.

<sup>8</sup> D. SPOTO, *Laurence Olivier. Una biografia*, Baldini e Castoldi, Milano, 1993, pag. 131.

mondiale<sup>9</sup>.

Fu, significativamente, lo stesso Olivier ad inaugurare una nuova era del cinema shakespeariano. Nel 1944, deciso a portare sul grande schermo *Henry V* con lo scopo dichiarato di ringraziare, sostenere e incoraggiare la popolazione e l'esercito inglesi duramente provati dalla guerra, sir Laurence non riuscì a trovare un regista adatto all'operazione e disponibile a cimentarvisi. Non gli restò, quindi, che assumersi personalmente il compito di dirigere il film.

Approdato dunque alla regia cinematografica quasi per caso, Olivier riuscì tuttavia, in questo e nei successivi adattamenti shakespeariani, a dar vita a opere non semplicemente didascaliche, illustrative e piatte - come molti dei suoi predecessori - ma profondamente innovative. Piegando il *medium* cinematografico alle esigenze shakespeariane, e non viceversa, egli riuscì a mettere in evidenza degli elementi contenutistici del dramma identificabili tramite un'analisi semantica particolarmente approfondita del testo di Shakespeare. Olivier fece iniziare il suo *Henry V* riproducendo la messa in scena teatrale dell'opera shakespeariana avvenuta al Globe Theatre di Londra il primo maggio del 1600. Questa trovata originale permette allo spettatore di assistere a una ricostruzione interessante e filologicamente verosimile<sup>10</sup> di uno spettacolo teatrale elisabettiano e, allo stesso tempo, consente al regista di sfruttare e sviluppare le riflessioni metateatrali contenute nel prologo dell'opera: le considerazioni sulla povertà della scena e la richiesta agli spettatori di ricorrere alla propria fantasia portano lo spazio teatrale ricostruito all'inizio a trasformarsi durante il film.

Il vivace pubblico seicentesco, che avevamo visto riempire il Globe Theatre ricreato da Olivier, scompare e lo spettatore cinematografico si ritrova ad assistere senza mediazioni alle vicende di re Enrico. L'antinaturalismo delle scenografie iniziali, scarne e stilizzate, lascia il posto al realismo nella scena finale della battaglia, girata *on location* nella tenuta di Powerscourt in Irlanda, con centinaia di cavalli e comparse. Per ciò che riguarda i tagli al testo originale e i mutamenti nella disposizione delle scene, la tendenza di Olivier è sempre

---

<sup>9</sup> R. VACCINO, *op. cit.*, pag. 14.

<sup>10</sup> Giuseppe Tomasi di Lampedusa nel suo breve saggio su Shakespeare nota che, nel suo *Henry* cinematografico, Olivier ha, di fatto, attenuato le rozzezze degli spettacoli elisabettiani, durante i quali, talvolta, il pubblico arrivava a gettare sulla scena carogne di animali e ad abbandonarsi alla sessualità più sfrenata. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *op. cit.*, pagg. 31-32.

stata quella di escludere gli episodi secondari che potessero deviare l'attenzione dello spettatore dalla vicenda principale; egli adoperava lo stesso criterio per il carattere e la personalità del protagonista di cui tendeva ad esaltare principalmente un aspetto - in questo caso il valore militare - a scapito degli altri che venivano eliminati per creare un personaggio tutto d'un pezzo, senza ambiguità o incertezze.

Nel 1948 Olivier portò di nuovo Shakespeare al cinema con il suo *Hamlet* in bianco e nero, acclamato al Festival di Venezia. Attuando lo stesso procedimento di 'semplificazione' già utilizzato in *Henry V* vennero eliminati i personaggi di Fortebraccio, perché caratterialmente opposto all'irrisolutezza di Amleto, e di Rosencrantz e Guildenstern, perché troppo spensierati rispetto alla sua dolce tristezza. Del protagonista venne esaltata la dimensione psicologica tramite l'utilizzo del monologo interiore e delle soggettive sfuocate che accentuano l'aspetto onirico della vicenda.

Anche in quest'opera è da notare il particolare utilizzo dello spazio: l'uso espressionistico di luci e ombre crea una serie di simboliche contrapposizioni e rimandi tra spazi aperti e chiusi, alti e bassi; i tortuosi percorsi della macchina da presa attraverso le stanze e le scale del castello, parallelamente ai tortuosi percorsi mentali del principe di Danimarca, creano una dimensione labirintica e irreali.

L'ultima regia shakespeariana di Olivier fu *Richard III* nel 1957. Anche qui l'impostazione teatrale non venne celata ma esaltata e resa organica alla narrazione: Riccardo, attore e regista dei più efferati crimini, spezza una convenzione fondamentale del cinema rivolgendosi direttamente alla macchina da presa per interpellare lo spettatore che diviene così, suo malgrado, complice delle sue malvagità. Soltanto alla fine del film Gloucester perde il regno, la vita e il potere di guidare il nostro sguardo; l'ordine cosmico viene ristabilito e noi assistiamo, finalmente da un punto di vista oggettivo, alla sconfitta e alla morte del gobbo e deforme sovrano.

Intanto nel 1947, oltreoceano, anche Orson Welles si era cimentato con il primo dei suoi adattamenti shakespeariani, *Macbeth*. Questo film memorabile, girato in tre settimane e con un budget ridottissimo, può essere considerato per Welles un ritorno alle origini della sua storia di uomo e di artista, rappresentando anche una sua affermazione di indipendenza

artistica rispetto alle *major* di Hollywood<sup>11</sup>. Basato su un allestimento teatrale del 1936, curato dallo stesso Welles e recitato da attori di colore in un'atmosfera impregnata di stregoneria *voodoo* e di ritualità primitiva<sup>12</sup> questo *Macbeth* "barbaro"<sup>13</sup> ci mostra un mondo immerso in una sorta di caos primigenio in cui Cielo e Terra, Bene e Male non appaiono ancora nettamente separati<sup>14</sup> e nel quale le sfumature del testo shakespeariano vengono quasi totalmente eliminate. Le scenografie rudimentali e palesemente false, immerse in una nebbia perenne che rende lo spazio indistinto, contribuiscono a creare lo sfondo su cui si inserisce il dramma metafisico<sup>15</sup> del protagonista. Rispetto a quello di Olivier, l'approccio di Welles a Shakespeare è stato spesso considerato irriverente<sup>16</sup>.

In realtà il criterio teorico in base al quale i due cineasti si accostano al drammaturgo elisabettiano, anche se produsse risultati esteticamente molto diversi, è fondamentalmente il medesimo: la concentrazione dell'attenzione solo sulla vicenda e sui personaggi principali e l'utilizzo degli strumenti propri del cinema per interpretare e focalizzare elementi presenti ma celati dal testo. Di conseguenza, nel confronto tra Olivier e Welles, vale ciò che Fernaldo di Giammatteo notò riflettendo in particolare su *Hamlet* e *Macbeth* che, presentati entrambi al Festival di Venezia nel 1948, diedero avvio a una serie di discussioni sulla possibilità e l'opportunità di portare Shakespeare sul grande schermo: "Non si tratta di discutere, in linea generale, su due modi di intendere Shakespeare, ma su due diverse possibilità di interpretazione che scaturiscono da due testi intimamente differenti"<sup>17</sup>.

---

<sup>11</sup> Secondo i ricordi dello stesso Welles, il suo avvicinamento a Shakespeare avvenne in età precocissima, intorno ai due anni, e da quel momento il rapporto col drammaturgo fu sempre strettissimo. P. MEREGHETTI, *Affinità elettive: Shakespeare-Welles* in E. MARTINI (a cura di), *Ombre che camminano. Shakespeare nel cinema*, Lindau, Torino, 1998, pagg. 145-146.

<sup>12</sup> C. M. VALENTINETTI, *Orson Welles*, Il Castoro Cinema, Milano, 1993 (1980), pag.48; R. MARIENSTRAS, *Orson Welles, interprète et continueur de Shakespeare*, in *Positif* n°167, marzo 1975, pag. 37.

<sup>13</sup> F. DI GIAMMATTEO, "Macbeth", in *Bianco e Nero* n° 4, aprile 1951, pag. 73.

<sup>14</sup> André BAZIN, *Orson Welles*, Paris, 1972, citato in: R. MARIENSTRAS, *op. cit.*, pag. 38.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> O. WELLES, P. BOGDANOVICH, *Io, Orson Welles*, Baldini e Castoldi, Milano, 1993, pag. 230.

<sup>17</sup> F. DI GIAMMATTEO, *op. cit.*, pag. 72.

Dopo *Macbeth* Orson Welles si cimentò con un *Othello* dalla lavorazione contrastata e continuamente interrotta (iniziata nel 1948 e portata a termine nel 1952)<sup>18</sup>. Per reperire i fondi che continuamente gli venivano a mancare, Welles si vide costretto a interpretare come attore numerose pellicole altrui. Inoltre il regista si trovò a dover affrontare ulteriori ostacoli. Le continue defezioni degli attori, l'impossibilità di averli tutti a disposizione contemporaneamente nello stesso luogo e la necessità di girare parti della stessa scena in località differenti lo costrinsero a privilegiare i primi piani e i campo-controcampo e a utilizzare numerose controfigure. Questo insieme composito venne reso omogeneo dallo stesso Welles tramite un "montaggio pirotecnico"<sup>19</sup>, che egli curò personalmente. In questo *Othello*, in cui troneggia il personaggio di Iago interpretato da Micheál MacLiammóir, Welles si trovò a dover decidere se "filmare la *pièce* o proseguire nell'esperienza di adattare liberamente Shakespeare alle esigenze del cinema"<sup>20</sup>. Welles cercò di rendere la sua realizzazione cinematografica di *Othello* un'opera con valore autonomo rispetto all'originale, proprio come Verdi aveva fatto nella lirica.

Oltre dieci anni più tardi, nel 1966, Welles girò *Falstaff*, tratto da ben cinque drammi shakespeariani (*Richard II*, *Henry IV* parti prima e seconda, *Henry V* e *The Merry Wives of Windsor*). Pur non aggiungendo una sola battuta propria, il regista condensò parti diverse di numerose tragedie per tracciare il profilo di un personaggio buono "come il pane"<sup>21</sup> che, creando una contrapposizione tra l'ambiente della corte e quello della taverna, gli permise di analizzare 'dal basso' i meccanismi del potere. Per l'affinità spirituale del regista con questo personaggio, di cui egli non indagò solo il lato comico, *Falstaff* rimane una delle sue interpretazioni emotivamente più convincenti.

Non è un elemento da trascurare il fatto che gli adattamenti di Welles si inserivano all'interno della polemica che aveva allontanato il regista dalla Mecca del cinema. Infatti,

---

<sup>18</sup> Nel 1978, Orson Welles realizzò per una rete televisiva tedesca *Filming Othello*, un documentario nel quale mostrava alcune scene del suo film di trent'anni prima e ne discuteva con colleghi e studenti; egli riportava, inoltre, alcuni aneddoti della sua travagliata lavorazione ed esprimeva liberamente le proprie idee su Shakespeare e sul cinema. Questo film sul film è una 'chicca' per gli amanti di Welles e un documento insostituibile per la comprensione del suo lavoro; era stato pensato come il primo di una serie di film in cui il nostro autore avrebbe dovuto riconsiderare alcune delle sue opere.

<sup>19</sup> P. MEREGHETTI, *op. cit.*, pag. 147.

<sup>20</sup> L'affermazione, riportata in C. M. VALENTINETTI, *op. cit.*, pag. 53, è dello stesso Welles.

<sup>21</sup> O. WELLES, P. BOGDANOVICH, *op. cit.*, pag. 131.

dopo i fallimenti commerciali dei film shakespeariani prodotti prima della guerra, Hollywood non considerava proficuo investire in pellicole di tal genere. Parallelamente a quelle di Welles, infatti, le uniche eccezioni all'ostracismo nei riguardi dei riadattamenti shakespeariani furono le opere di David Bradley, film sperimentali girati con pochissimi soldi, che comunque non riuscirono a modificare l'atteggiamento di indifferenza delle grandi case di produzione hollywoodiane nei confronti dell'opera del Bardo<sup>22</sup>.

Finalmente nel 1953, John Houseman riuscì a persuadere la MGM a produrre *Julius Caesar* con James Mason, John Gielgud e Marlon Brando per la regia di Joseph Mankiewicz. La vicenda di Cesare fu interpretata alla luce del nazismo e il film venne girato in bianco e nero forse perché, secondo Houseman, la gente era solita associare gli avvenimenti politici e la figura stessa del dittatore con le riprese in bianco e nero dei cinegiornali<sup>23</sup>.

L'anno seguente fu la volta del *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani, letto come tragedia della disfatta della gioventù. In questo film scenografia e costumi traggono spunto dalla storia dell'arte ma la recitazione risulta "indifferente"<sup>24</sup>.

Un'altra opera che mostra una notevole sensibilità pittorica è *Othello (Otello)* del russo Sergei Yutkevich (1955), in cui il protagonista non uccide per gelosia ma perché ha perso la fede nell'Uomo e in tutto ciò che considerava importante. Nello stesso anno l'Unione Sovietica produsse anche un adattamento di *Dvenadtsataia noch (La dodicesima notte)* per la regia di Yakow Fried<sup>25</sup>.

Il 1957 fu l'anno del magnifico *Kumonosu-Jo (Trono di sangue)* di Akira Kurosawa, ispirato a *Macbeth* e ambientato nel barbaro medioevo giapponese. Il film, influenzato dal teatro No, si avvale di una recitazione stilizzata e simbolica, raggiungendo in alcune scene un'incredibile efficacia visiva. Nel 1959 Jirì Trnka, maestro della scuola d'animazione

---

<sup>22</sup> K. S. ROTHWELL, A. HENKIN MELZER, *op. cit.*, pagg. 116-117, pag. 150; R. VACCINO, *op. cit.*, pag. 17.

<sup>23</sup> K. S. ROTHWELL, A. HENKIN MELZER, *op. cit.*, pag. 117; R. MANVELL, *Shakespeare and the Film*, J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1971, pagg. 86-87.

<sup>24</sup> J. J. JORGENS, *op. cit.*, pag. 1. Molte parti essenziali del dramma furono tagliate in maniera non coerente e senza badare alla metrica e al ritmo del testo; la maggior parte degli attori, inoltre, non riuscì ad entrare nel proprio personaggio. Castellani cercò di evitare la poesia dei discorsi, che costituisce un aspetto essenziale del dramma, e da buon neorealista volle che gli attori recitassero in maniera naturalistica, benché questo non fosse sicuramente il tipo di approccio più adatto per affrontare un testo come *Romeo and Juliet*. R. MANVELL, *Shakespeare and the Film*, J. M. Dent and Sons Ltd, London, 1971, pagg. 97-98.

<sup>25</sup> K. S. ROTHWELL, A. HENKIN MELZER, *op. cit.*, pag. 304.

cecoslovacca, realizzò un *Sen noci svatojanske* (*Sogno di una notte di mezza estate*) con pupazzi animati.

Nel 1964 ritroviamo i russi alle prese con Shakespeare: Grigorij Kozintsev diresse, infatti, *Gamlet* (*Amleto*) - dalla traduzione di Boris Pasternak - nel quale il protagonista era visto come un giovane eroe rinascimentale e sognatore, che rifiutava la falsità del mondo<sup>26</sup>. Nel 1970 il regista portò sullo schermo *Korol Lir* (*Re Lear*): la tragedia, in questo caso, era letta come paradigma del viaggio dell'individuo e della società dall'ignoranza e dalla sofferenza verso la pietà e la redenzione<sup>27</sup>.

Con gli anni '60 nei paesi anglosassoni la produzione dei film shakespeariani aumentò, specialmente per quanto riguarda quelli destinati alla programmazione televisiva<sup>28</sup>.

Nel 1960 George Schaefer diresse un *Macbeth* basato su un precedente allestimento teatrale e molto rispettoso della parola poetica. L'eccessiva fedeltà al testo era però di ostacolo, secondo alcuni critici, a un'interpretazione originale dal punto di vista cinematografico<sup>29</sup>.

Nel 1964 John Gielgud mise in scena a New York un *Hamlet* in abiti moderni con Richard Burton nel ruolo del protagonista; lo spettacolo venne filmato e distribuito nei circuiti americani per cercare di avvicinare il pubblico cinematografico all'esperienza dello spettacolo teatrale.

Qualche anno dopo Peter Snell affidò a Stuart Burge - che nel 1965 aveva già curato la trasposizione cinematografica dell'*Othello* di John Dexter con Laurence Olivier e Maggie Smith - la regia di un nuovo *Julius Caesar* con Charlton Heston, John Gielgud e Jason Robards. Il film però sarebbe uscito solo nel 1970.

Nel 1968 Peter Hall diresse per la televisione *A Midsummer Night's Dream*, il cui stile documentaristico, che ricorreva spesso all'effetto 'camera a mano', fu considerato da critica e pubblico stridente rispetto al mondo fatato della vicenda; il film, dunque, si rivelò un insuccesso nonostante le lunghe riflessioni del regista sull'opera e i suoi tentativi di

---

<sup>26</sup> J. J. JORGENS , *op. cit.*, pag. 219.

<sup>27</sup> *Ivi*, pagg. 236-237.

<sup>28</sup> *Ivi*, pag. 2.

<sup>29</sup> K. S. ROTHWELL, A. HENKIN MELZER, *op. cit.*, pag. 157.

modernizzarla<sup>30</sup>. In questa stessa direzione, con l'*Hamlet* del 1969, Tony Richardson creò un'opera di grande valore sperimentale: basato su un allestimento teatrale preesistente, il film venne girato nel Round House Theatre di Londra, un ex magazzino, che richiamava adeguatamente l'ambiente claustrofobico della corte di Elsinore. Il film è costruito quasi esclusivamente con primi e primissimi piani: in nessuna inquadratura appaiono soffitti o esterni, generando in tal modo nello spettatore un intenzionale senso di angoscia. Il ruolo del protagonista fu affidato a un attore molto "fisico"<sup>31</sup> quale Nicol Williamson, mentre altri ruoli di spicco vennero interpretati da Anthony Hopkins, Judy Parfitt e Marianne Faithful.

Tra il 1969 e il 1970 Peter Brook filmò il suo *King Lear* nei desolati esterni dello Jutland, caratterizzandolo con pochi elementi essenziali che assurgono a simbolo e vengono valorizzati dalla straordinaria interpretazione di Paul Scofield.

Del 1966 e del 1968 sono, rispettivamente, le prime due produzioni shakespeariane di Franco Zeffirelli, *La bisbetica domata* e *Romeo e Giulietta*: la prima, interpretata dalla coppia Richard Burton - Liz Taylor, crea effetti di grande comicità e intensità spettacolarizzando le liti che caratterizzavano le due *star* anche nella vita reale; la seconda, grazie all'irruente passionalità e alla dolcezza degli interpreti adolescenti, rimane una delle trasposizioni più fortunate della tragedia shakespeariana. In quest'ultimo film il regista italiano, che aveva già messo in scena l'opera all'Old Vic, si collega alla grande tradizione teatrale inglese facendo recitare Prologo ed Epilogo a Laurence Olivier (come già Castellani aveva fatto con John Gielgud).

Nel 1971 fu realizzato il *Macbeth* di Roman Polanski: sanguinario, cinico, ossessivo. Con questo adattamento il regista volle mettere in risalto, in contrasto con le fattezze angeliche dei due protagonisti, la natura pagana e spietata della Scozia medievale. Il numero particolarmente elevato di monologhi interiori, inoltre, rende il protagonista di questa rilettura shakespeariana molto pensoso e tormentato.

Del 1972 è l'*Antony and Cleopatra*, sogno divenuto realtà, che Charlton Heston realizzò con Hildegard Neil; nonostante il grande impegno del regista il lavoro riscosse scarso

---

<sup>30</sup> *Ivi*, pagg. 195-196.

<sup>31</sup> *Ivi*, pag. 72. Williamson ha una presenza scenica particolarmente forte e lavora molto sui movimenti e sulla dimensione corporea.

successo e la protagonista fu definita “disastrosa”<sup>32</sup>. A soli due anni di distanza un altro *Antony and Cleopatra* venne girato per la TV. Esso era basato sull’allestimento teatrale di Trevor Nunn ed era interpretato da Janet Suzman, Ben Kingsley e da un indimenticabile Patrick Stewart. Questa versione del dramma, per il sapiente e ponderato uso del *medium* di cui si serve, si impone come imprescindibile modello per le successive produzioni televisive di opere shakespeariane<sup>33</sup>.

Durante gli anni ’70 e ’80, a causa dell’avvento dei grandi film hollywoodiani di fantascienza e di avventura - ricchi di azione ed effetti speciali - che calamitavano l’attenzione della maggior parte degli spettatori (si pensi al ciclo di *Star Wars* e a quello di *Indiana Jones*), si verificò un calo di interesse da parte di cineasti e produttori a portare le opere di Shakespeare sul grande schermo.

In compenso il Bardo sembrava mantenere intatta la sua attrattiva in televisione, grazie soprattutto alle registrazioni di allestimenti teatrali di qualità e alla serie di produzioni televisive della BBC<sup>34</sup>.

Di questo periodo sono inoltre da citare alcune riletture shakespeariane in chiave sperimentale. Vale la pena ricordare l’*Hamlet* di Celestino Coronado (1976), in cui il principe è interpretato da due attori gemelli mentre Gertrude e Ofelia sono interpretate dalla stessa attrice. Notevole è pure l’*Othello* di Liz White, girato negli anni ’60 ma distribuito nel 1980 e solo all’interno del circuito universitario della Howard University di Washington-DC: nel film tutti i ruoli sono interpretati da attori di colore con l’intento di annullare la diversità fisica tra Otello e gli altri personaggi del dramma<sup>35</sup>. Inoltre è il caso di segnalare *The Tempest* di Derek Jarman (1979), interpretazione molto libera dell’opera shakespeariana, onirica e visivamente inventiva, che però riesce a mantenersi fedele allo

---

<sup>32</sup> Ivi, pagg. 28-29.

<sup>33</sup> Ivi, pagg. 29-30.

<sup>34</sup> L’iniziativa di trasporre l’intero canone shakespeariano in versione televisiva è stata una delle imprese più ambiziose della storia di questo *medium* e, anche se i risultati estetici e divulgativi non hanno soddisfatto le aspettative, l’operazione è comunque interessante per le riflessioni che ne sono scaturite e per l’ennesima dimostrazione di interesse nei confronti di Shakespeare. Per ciò che riguarda in generale le produzioni della BBC dedicate al drammaturgo è di notevole interesse il saggio di M. WILLEMS *Verbal-visual, verbal-pictorial or textual-televisual? Reflections on the BBC Shakespeare series* in A. DAVIES, S. WELLS (a cura di), *Shakespeare and the moving image*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

<sup>35</sup> P. S. DONALDSON, *Shakespearian Films/Shakespearian Directors*, Unwin Hyman, Boston, 1989, pagg. 127-128.

spirito del Bardo<sup>36</sup>. Infine è da citare *A Midsummer Night's Dream* del 1984, ancora di Coronado, con Lindsay Kemp nella parte di Puck.

Del 1983 è la versione *made in Italy* di quest'ultima commedia shakespeariana: si tratta di quel *Sogno di una notte d'estate* che segnò l'esordio cinematografico di Gabriele Salvatores. Tratto da un allestimento teatrale portato in scena al Teatro dell'Elfo di Milano, il film è una sorta di *musical-rock* interpretato da Alberto Lionello, Erica Blanc, Flavio Bucci e Gianna Nannini nel ruolo di Titania.

Del 1985 è un'altra meravigliosa rilettura shakespeariana di Kurosawa; si tratta di *Ran*, dichiaratamente ispirato a *King Lear*. Nonostante il regista non si sia basato fedelmente sul testo di Shakespeare e abbia apportato delle modifiche al *plot*, *Ran*, come il precedente *Trono di sangue*, per la fedeltà di spirito con cui si accosta al drammaturgo inglese merita di essere considerato a tutti gli effetti parte integrante del cinema shakespeariano.

Con *Henry V*, del 1989, diretto e interpretato da Kenneth Branagh, si entra - cinematograficamente parlando - in un'epoca di rinnovato interesse per Shakespeare. Fra le opere più note di questo *revival* del Bardo che persiste tuttora con successo è da ricordare l'*Hamlet* di Zeffirelli del 1990 che, operando dei tagli radicali rispetto al testo originale, ne riduce il valore poetico; in questa rilettura del dramma il personaggio principale, interpretato da Mel Gibson, mostra il suo lato più virile e risoluto, anche se la vera protagonista dell'intreccio risulta essere Gertrude, una grande Glenn Close. Sono da citare, inoltre, *Prospero's Books* di Peter Greenaway (1991), ispirato a *The Tempest* e ricco di citazioni pittoriche, e il 'solare' *Much Ado About Nothing*, dello stesso Branagh (1993). Del 1995 sono invece l'*Othello* di Oliver Parker, molto sensuale ma un po' didascalico - nel quale troneggia Kenneth Branagh con il suo Iago che è *villain* e *fool* allo stesso tempo - e il *Richard III* di Richard Loncraine. Quest'ultimo film, basato su un'acclamata produzione teatrale di Richard Eyre, trasporta le vicende di re Riccardo in un'immaginaria Inghilterra totalitaria degli anni trenta con riferimenti facilmente identificabili alle dittature di quel periodo e cerca di rendere comprensibili le complesse dinamiche dell'azione; Gloucester, interpretato da un superbo Ian McKellen, viene presentato come una vera e propria *star*<sup>37</sup> - i

---

<sup>36</sup> N. SINYARD, *Filming Literature*, Croom Helm, London and Sydney, 1986, pag. 6.

<sup>37</sup> "Now is the winter", in *Preview* n° 20, marzo-aprile 1996, pag. 42.

suoi baffi, a ben vedere, sono più simili a quelli di Clark Gable che a quelli di Hitler - che si avvale dei moderni mezzi di comunicazione per conquistare le masse e raggiungere il proprio scopo. Del 1996 sono il 'colossale' *Hamlet* di Branagh, *Twelfth Night* di Trevor Nunn, commedia gradevole ma un po' superficiale, e l'innovativo *William Shakespeare's Romeo and Juliet* di Baz Luhrmann, che, pur recitato in versi, trasforma Verona in una immaginaria città della Florida dominata dagli scontri fra bande giovanili e non si tira indietro di fronte all'eccesso e a trovate indubbiamente *kitsch*.

Per finire è del 1997 un *Macbeth* diretto da Jeremy Freeston<sup>38</sup>, tentativo solo parzialmente riuscito di creare un'opera totalmente rappresentativa dello spirito scozzese del dramma shakespeariano e che sembra non tenere conto dei precedenti di Welles e Polanski.

Oltre alle trasposizioni cinematografiche che si basano direttamente sul testo shakespeariano non vanno inoltre dimenticati i film che dal drammaturgo, sin dall'inizio della storia del cinema, hanno tratto spunto, più o meno liberamente, o che ad esso si sono ispirati: da *My Darling Clementine (Sfida infernale)* di John Ford a *Cleopatra* di Mankiewicz, da *West Side Story* di Robert Wise a *Theatre of Blood (Oscar insanguinato)* di Douglas Hickox, da *To Be or Not To Be (Vogliamo vivere!)* di Lubitsch a *Un Amleto di meno* di Carmelo Bene, da *Kiss Me, Kate (Baciarmi, Kate!)* di George Sidney a *Shakespeare Wallah* di James Ivory, da *A Midsummer Night's Sex Comedy (Una commedia sexy in una notte di mezza estate)* di Woody Allen al *King Lear* di Jean Luc Godard, senza tralasciare *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead (Rosencrantz e Guildenstern sono morti)* di Tom Stoppard, il recentissimo successo di *Shakespeare In Love* di John Madden - sceneggiato da Marc Norman e dallo stesso Stoppard - o la fantascienza di *Forbidden Planet (Il pianeta proibito)* di Fred M. Wilcox e, addirittura, del ciclo di *Star Trek*<sup>39</sup>. Inoltre notevoli sono da considerarsi, per l'impegno e la ricerca metateatrale e metacinematografica, *In the Bleak Midwinter (Nel bel mezzo di un gelido inverno)* di Kenneth Branagh e *Looking for Richard (Riccardo III. Un uomo, un re)* di Al Pacino<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> C. MCARTHUR, "Macbeth", in *Sight and Sound*, giugno 1997, pag. 56.

<sup>39</sup> Si consultino in proposito gli studi di Franco La Polla, in particolare F. LA POLLA, *Star Trek. Foto di Gruppo con Astronave*, Punto Zero, Bologna, 1995.

<sup>40</sup> Il film di Pacino per la varietà e profondità delle riflessioni che raccoglie può, a mio avviso, essere considerato come un saggio su Shakespeare, sul teatro e sul cinema.