

400 anni di Shakespeare

AMLETO \ 1

Il principe di Laforgue per Flaiano

«Essere o non essere» diventa «avere o non avere». La traduzione dello sceneggiatore abruzzese influenzò anche «La dolce vita»

di Luigi Sampietro

C'è, tra quelli di cui si continua a parlare ancora oggi, chi non ha mai scritto una riga: come Socrate o come lo stesso Messia; e chi, invece, pur avendoci lasciato cose importanti – come Omero, che però, forse, era il nome di una dinastia di poeti con la cetra – può benissimo darsi che non sia mai nemmeno esistito. E c'è chi, ancora, deve essere stato qualcuno, perché quello che ha scritto lo si riconosce dallo stile, e tuttavia, come nel caso di Shakespeare, non si sa bene chi fosse. Resta il fatto che questo Shakespeare è morto – si dice – giusto

400 anni fa, il mese di aprile.

Di Shakespeare sopravvivono i personaggi, che erano comunque – almeno i più importanti – natiprima di lui, cioè presenti in altre trame da lui rivalutate. E tra questi personaggi c'è Amleto, il quale continua a risorgere nella coscienza degli spettatori anche dopo la morte nel quinto atto della tragedia; talché, per andare sul sicuro, sono stati in molti, e non solo attori, registi e registi cinematografici, a ripercorrerne la storia, ciascuno a suo modo, in drammi, poesie, racconti e parodie: da Laforgue a Pasternak, da Vladimir Holan a Bacchelli, da Bertolt Brecht a Tom Stoppard, da Achille Campanile a Petrolini («Io sono il pallido prence danese | che parla solo, che veste a nero. | Che si diverte nelle contese, che per diporto va al cimitero») e da Carmelo Bene a Giovanni Testori.

Sapevo anche di una farsa di Ennio Flaiano, intitolata *Amleto '43* e ambientata in una Danimarca che ovviamente, come quella di Shakespeare, non è la Danimarca; ma non sapevo che, qualche mese prima, Flaiano avesse tradotto l'*Amleto* di Laforgue. Ora, poiché non tutti i centenari vengono per nuocere, Angelo Righetti che è un collega ma anche un bibliofilo – anzi: uno che i libri non solo li colleziona, ma li legge e li fa leggere –, sapendomi un cultore di Flaiano, mi ha fatto avere un prezioso pezzo d'antiquariato: il volumetto in 32°, cioè grande quanto un mazzo di carte da gioco, proprio del racconto postumo

(1887) di Laforgue, tradotto da Flaiano, che si intitola *Amleto, ovvero le conseguenze della pietà filiale* (Documento, Libraio Editore, Roma, 1944).

È un'opera, questa di Laforgue, che si trova facilmente anche in un'altra versione, quella del poeta Nelo Risi, nel volume delle *Moralità leggendarie* pubblicate da Garzanti nel 1998; ma l'interesse della *trouvaille* inviata da Angelo Righetti sta nel fatto che conferma la singolarità del carattere di Flaiano, il quale in quegli anni – gli anni della guerra – cominciava a essere quel che è sempre stato. Un personaggio "amletico", ovvero un moralista classico alla Rochefoucauld o alla Chamfort o, anche, alla Jules Renard, mascherato da "battutista" del varietà. Uno scrittore che avrebbe sempre avuto un occhio «al pallido prence» e l'altro occhio al Pierrot lunare di Laforgue, che proprio attraverso di lui sarebbe trasmigrato, ingentilendoli, nei ruspanti pagliacci di Federico Fellini.

Non solo. È guardando fuori dalla finestra del castello di Elsinore, sopra il margine del giardino di Laforgue, e là dove si accumula «la schiuma dei rifiuti che infracidisce sulla riva di una cala stagnante» e dove «le flottiglie dei cigni reali dall'ironico sguardo non fanno quasi scalo» mentre salgono «dal fondo melmoso di antichi pacchi d'erba» i cori di vecchie coppie di rospi, simili a «rantoli espettorati da catarrosi vegliardi», che possiamo intravedere lo spunto – il «correlativo oggettivo», di-

rebbe T. S. Eliot, un altro allievo importante di Laforgue – che sarà in seguito ripreso da Fellini, probabilmente ancora attraverso Flaiano, nel finale di *La dolce vita* (1960).

Scrivo amleticamente Flaiano a metà degli anni '50: «È la fine, sono già maturo per finirla con questa vita che è stata un seguito di sbagli, di esaurimenti nervosi, di guai. Finirla. Ma non ne sarò capace, lascerò fare al tempo, aspettando la vecchiaia, il gran catarro, le cacarelle, i colpi. Diventerò avaro, sospettoso, indeciso, cattivo e sempre più annoiato. Odierò i giovani, il chiasso, la luce. Ma Roma, soprattutto».

L'*Amleto* di Laforgue è bizzarramente ambientato nel 1601, l'anno della pubblicazione dell'*Amleto* di Shakespeare, e il giorno è il 14 luglio, che – *parbleu!* – è una data in cui non è accaduto nulla di memorabile né in Inghilterra né in Danimarca. Ma poiché questo nostro mondo, e quello

di Laforgue, è, come si sa, fuori di sesto in tutti i sensi, il famoso monologo dell'«essere o non essere» diventa un becero «avere o non avere»; gli anacronismi si sommano, i personaggi si sdoppiano, Amleto non risulta figlio di sua madre ma di una zingara e pertanto fratellastro di Yorick, il defunto buffone di corte. Davanti ai nostri occhi trascorre una fantasmagoria di nomi e di personaggi, quelli presenti nel racconto e quelli che sono soltanto evocati e che appartengono ad epoche diverse o ad altra opera dello stesso Shakespeare, insieme a un filosofo che nel 1601 ancora non aveva scritto nulla, a un pittore francese contemporaneo di Napoleone e a un attor giovane cui Amleto offre delle sigarette turche e che si chiama William, nientemeno; così come l'attrice destinata a interpretare la parte di Geruta, la madre-che-non-è-la-madre del pallido

principe, si chiama Ofelia e, una volta ribattezzata col nome di Kate, diviene la nuova fidanzata dello stesso Amleto.

È follia, quella dell'opera di Laforgue, ma c'è del metodo. Attraverso il susseguirsi di nomi e di immagini tenute insieme da associazioni gratuite, si viene a creare quel teatro della mente in cui sia la storia sia la logica si appiattiscono per aprire la strada a una forma di conoscenza – la poesia – che, come i sogni, non è reale ma è rivelatoria. E Flaiano, cereo reduce della guerra d'Etiopia e prigioniero di una Roma che non è ancora una «città aperta», rispecchiandosi in Laforgue, scopre che certe verità eterne, per essere intelleggibili nel tempo, bisogna tradurle nel linguaggio intermittente di quella che i sani vedono appunto come follia.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

AMLETO\2

Il vecchio re è morto. No, è pazzo, anzi demente

di Renato Palazzi

Se l'*Amleto* è il capolavoro che sappiamo, ciò è dovuto anche a una certa ineluttabilità nel concatenarsi degli eventi, al fatto che essi paiono governati da un meccanismo inesorabile. Ma cosa succederebbe se cambiassero le premesse dell'azione, se fin dall'origine ne venissero alterati i presupposti fondamentali? Michele Santeramo, che già anni fa aveva scomposto e ricomposto il dramma shakespeariano, facendone un allucinato soliloquio del protagonista, prova ora a risalire ai suoi antefatti, cogliendone i personaggi prima che la vicenda abbia realmente inizio.

Questo *Preamleto* che Veronica Cruciani ha allestito per il Teatro di Roma non è una vera riscrittura dell'*Amleto*, e non è una sua libera e personale interpretazione. È piuttosto una sorta di ingegnosa variazione sul tema, una bizzarra operazione algebrica che mira a scoprire se, mutando i fattori, ne derivi un risultato sostanzialmente diverso. E la Cruciani, in questo genere di approccio ai classici, si trova del tutto a proprio agio, come già aveva mostrato una dozzina d'anni fa nel suo felice spettacolo

d'esordio, *Le nozze di Antigone* di Asca-

nio Celestini.

Se in quel caso non si accennava ad alcuna unione incestuosa tra Edipo e Giocasta, ma era Antigone a sognare di sposare il padre, qui il vecchio re non è morto, ma solo affetto da una demenza senile che lo porta a dimenticare di continuo – o a fingere di dimenticare – ciò che ha detto un attimo prima, o ciò che gli hanno detto i famigliari, che d'altronde non sembra riconoscere. Approfittando di questi vuoti di memoria, è Amleto che governa e decide in suo nome. Ed è Gertrude che non accetta questa situazione, è lei che vorrebbe eliminare il figlio per dare il potere a Claudio, il quale dal canto suo preferirebbe starne fuori.

Per risparmiare Amleto il re, smemorato ma diabolicamente lucido, ordisce un piano in base al quale si farà credere morto e apparirà al figlio sotto forma di spettro, facendolo apparire pazzo per screditarlo pubblicamente, mentre Gertrude dovrà mettersi con Claudio al solo fine di esercitare il comando. Lo spettro ordinerà ad Amleto di non vendicarlo, ma lui ribadirà di non poterne fare a meno, «perché solo così io mi salvo». Claudio e Gertrude, ascisi al trono per meri calcoli di opportunità, saranno subito pronti a identificarsi in quella parte. E quindi alla fine tutto andrà nel solito modo.

Non ho ancora ben capito se *Preamleto* sia soltanto un puro *divertissement*

shakespeariano o un arguto esercizio di penetrazione nelle dinamiche dell'*Amleto*. Forse è le due cose insieme, un gioco teatrale che aiuta a mettere a fuoco alcune dinamiche dell'opera originale.

Del testo di Santeramo mi sono piaciute certe argute ambiguità, come quella del re che forse è pazzo e forse semplicemente decide di esserlo, ma comunque mantiene sempre un pieno controllo delle proprie scelte, e non smette di impartire lezioni su quali siano le doti di un capo. Mi è piaciuta l'idea di utilizzare alcune citazioni di Shakespeare, ma come sradicate, strappate dal loro contesto, talora attribuite addirittura a soggetti diversi da chi dovrebbe pronunciarle.

Mi sono parse suggestive anche certe esplicite interferenze fra teatro e vita: «Se siamo arrivati a questo punto, a questa età è solo perché abbiamo fatto commedie», dice il re a Gertrude e a Claudio annunciando l'intenzione di darsi per morto. «È la tua sola possibilità per evitare di ripetere sempre lo stesso ruolo», dichiara lo spettro ad Amleto, nell'invitarlo ad astenersi dalla vendetta. Ho trovato invece meno significativa l'idea di raffigurare i personaggi come gli affiliati di un clan mafioso.

Ambientata nella stanza sghemba e freddamente disadorna ideata dalla scenografa Barbara Bessi, un capannone, un metaforico rifugio più che un palaz-

zo, la regia della Cruciani è agile, pungente, tesa a mettere in continua relazione i vari livelli simbolici di questa trama stralunata. A illuminarne le pieghe oscure sono soprattutto gli interpreti principali, in primo luogo il magnifico Massimo Foschi, buffo e tragico nei suoi repentini oblii, un padre di Amleto che è

anche a sua volta un po' Amleto, cui tocca non a caso l'emblematica battuta: «Non è possibile essere, questo è il problema».

Regge il confronto alla grande Manuela Mandracchia, una Gertrude livida, rabbiosa, madre incapace di sentimenti materni, moglie frustrata, «un pezzo di niente – dice al marito – appeso al niente che sei diventato». Li affiancano effica-

cemente Michele Sinisi e Gianni D'Addario, un Claudio e un Polonio piuttosto comici coi loro incongrui accenti pugliesi, mentre il giovanissimo Matteo Sintucci è un Amleto che, malgrado tutto, non riesce a sottrarsi al suo destino.

* RIPRODUZIONE RISERVATA

Preamleto di Michele Santeramo, regia di Veronica Cruciani, Roma, Teatro Argentina, oggi ultima replica

ANALISI, RIPUBBLICAZIONI E NUOVE TRADUZIONI

Il Bardo scritto e riscritto

di Antonio Audino

È naturale che in clima di anniversario, gli scaffali delle librerie si affollino dei testi del grande drammaturgo o di opere a lui dedicate, con traduzioni di ogni tipo e qualità, innumerevoli edizioni per bambini, saggi che ci dimostrano come il diritto e la finanza di oggi fossero già state comprese da quell'autore, e le immancabili rinnovate congetture sulla sua identità, col riapparire del profilo dell'umanista di origine italiana, quel John Florio che avrebbe usato un giovane attore come prestanome.

Tra queste novità appare qualcosa di interessante, come la riedizione da parte di Sellerio di un saggio che ha sempre suscitato clamori, dedicato a *I personaggi del teatro di Shakespeare* e scritto da William Hazlitt nel 1817 come una sorta di lunga arringa in difesa delle opere del suo conterraneo, espressa proprio nel momento in cui quell'uomo di teatro inizia ad essere il caposaldo della battaglia contro il classicismo, in nome di una visione più libera e moderna dell'arte, non regolata da rigidi canoni espressivi e formali. Questo salta agli occhi ripercorrendo i vari capitoli del volume, dedicati ognuno a un protagonista dei drammi e delle commedie, attraverso i quali il filosofo e critico individua uno Shakespeare in cui "i personaggi sono la natura stessa", concreti e splendidamente modellati in forme che ne fanno calchi di vita, nonostante siano ambientati in periodi diversi, appartengano a classi sociali differenti e si collochino a disparate latitudini. Fa un po' sorridere oggi sia questa linea di analisi così realistico-psicologizzante che quell'accanito tono di opposizione radicale e puntuale a tutti gli attacchi

che tacciavano Shakespeare di approssimazione, grossolanità di disegno, insistenza su dettagli troppo truculenti o estremi, e attraverso i quali i classicisti si opponevano al sempre più vasto dilagare delle opere, diffusione che prendeva forza con il parallelo radicarsi dello spirito romantico.

Non a caso dalla parte di Hazlitt si schierò quello Stendhal che qualche anno dopo con il

suo *Racine e Shakespeare* porrà una pietra tombale sui formalismi del teatro di matrice seicentesca francese indicando nell'autore di *Amleto* il nuovo corso di una scrittura scenica più aderente al suo (e al nostro) tempo. Ma sorprende scoprire attraverso il dettagliatissimo saggio in appendice di Alfonso Geraci quanto quel testo abbia scatenato da allora ad oggi aspre oggi battaglie politiche, a partire da quei tory vicini alla monarchia inglese che non vedevano di buon occhio chi lo aveva composto, considerato un giacobino e sicuramente schierato dalla parte di Napoleone anche dopo la disfatta di Waterloo, cosa evidente nella fitta rete di idee anti monarchiche e anti oligarchiche esposte nel tagliente saggio su Coriolano. In quelle pagine, infatti, Hazlitt ammette che persino il suo adorato drammaturgo, nel raccontare le vicende del tiranno romano, si pone dalla parte di quella poesia che sembra avere «un debole per il versante dispotico della contesa», forse perché si vergognava delle sue umili origini, allineandosi così alla scrittura che ha sempre trovato poco interessante dare spazio o ragione alle classi umili, finendo per diventare specchio di poteri e ceti dominanti. Polemiche che si rinnoveranno, intorno a quel saggio, in epoca di guerra fredda o negli anni del tatcherismo. Ulteriore dimostrazione, se non altro, di quanto le opere di Shakespeare contengano tante di quelle riflessioni e angolature prospettiche che ogni momento storico ci si possa specchiare direttamente, trovando infiniti riflessi e dando anche vita a opposti schieramenti ideologici.

Così, l'evidente e continuo desiderio di misurare quei testi sui propri tempi, mette in gioco un immediato bisogno di avvicinarli alla propria realtà, interpretandoli in vario modo sulla pagina e sul palcoscenico, smontandoli e rimontandoli, e soprattutto ritraducendoli. Interessante da questo punto di vista la nuova versione di *Giulietta e Romeo* realizzata da Sergio Perosa per Cierre Edizioni nel tentativo di ripristinare le rime, che certo sono la spina dorsale di un'opera abitualmente restituita in italiano attraverso la prosa, e per mezzo delle quali Shakespeare escogita soluzioni sorprendenti, come nel

primo incontro in cui i due giovani si parlano, guarda caso, in rima baciata, prima di unire carnalmente le loro labbra, come dimostrava in un acuto saggio, pubblicato da Bulzoni diversi anni fa, Guido Bulla. Proprio di Bulla è la traduzione riedita da Newton Compton di *Macbeth* attualizzata dalla copertina con i volti di Fassbender e della Cotillard nell'ultima pellicola di Kurzel, in parallelo alla nuova traduzione Einaudi curata da Paolo Bertinetti che, finalmente, cerca di non tenere d'occhio soltanto la filologia ma anche la forza necessaria a una parola che va detta davanti a un pubblico. Sempre su que-

sto fronte e fra i recuperi d'epoca di Newton Compton la versione del *Mercante di Venezia* di uno dei padri della regia italiana, Luigi Squarzina, del quale lo stesso editore aveva già proposto la versione dell'*Amleto*, portato in scena per la prima volta in versione integrale col giovane Gassman nel '52.

E per chi volesse attraversare in maniera orizzontale la potente produzione del drammaturgo c'è, fresco di stampa, *Non chiederer ragione del mio amore* curato da Eusebio Trabucchi per L'Orma, antologia delle lettere che si indirizzano i personaggi di alcune opere, secondo un abusato artificio scenico, rivitalizzato con grande finezza dal genio di Stratford.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

AMLETO \ 3

In divisa rossa e blu

di **Emanuela Martini**

Il principe indossa la divisa rossa e blu dei soldatini di piombo a grandezza naturale che troneggiano vicino a lui, di fianco al grande forlino giocattolo. Il principe è giovane, nervoso e tormentato e sta cercando di capire cos'è successo veramente nella reggia, tra sua madre, suo padre e suo zio, e cosa fare della propria vita. Intorno a lui, cortigiani intriganti e affaccendati in una guerra imminente e rari amici, una giovane innamorata con la passione della fotografia, un compagno fedele sempre in giro con lo zaino in spalla, due amici d'infanzia giocherelloni e forse infidi. Si chiamano Ofelia, Orazio, Rosencranz e Guildenstern. E il principe è, naturalmente, Amleto, figura fondamentale del nostro immaginario, creata da Shakespeare all'inizio del 1600, riletta nel trascorrere dei secoli in ogni possibile chiave politica, psicanalitica, filosofica, e sempre attuale.

Dramma della giovinezza che s'interroga sul significato della vita e che non è disposta ad abdicare alla propria purezza in nome delle trame e dei compromessi del potente universo che la circonda, *Amleto* non è solo la più celebre tragedia del Bardo, ma anche il testo con cui ogni attore, prima o poi, desidera confrontarsi. Celeberrimi quelli di Laurence Olivier e Kenneth Branagh, di Richard Burton, a New York nei primi anni Sessanta, in dolce vita nero da esistenzialista, di Vittorio Gassman

e Carmelo Bene, di Ralph Fiennes e, nel 2010, di Jude Law. E nel 2015 è approdato al ruolo Benedict Cumberbatch, l'interprete di *The Imitation Game* e della serie tv *Sherlock*, nell'allestimen-

to del Barbican di Londra diretto da Lyndsey Turner: ottanta repliche sold out tra agosto e ottobre, 250mila spettatori per la trasmissione live del 15 ottobre in cinema selezionati in Gran Bretagna, Stati Uniti, Australia, Canada e alcuni Paesi europei, che il 19 e il 20 aprile arriva nelle sale italiane (per la lista: www.nexodigital.it), a celebrazione dell'anniversario della morte di Shakespeare (il 23 aprile del 1616). Punta di diamante del progetto National Theatre Live, che propone su grande schermo e sottotitolate le migliori produzioni teatrali londinesi, distribuite dalla Nexo, questo *Hamlet* è bello e appassionante, ripreso con un occhio cinematografico che va alla ricerca dei primi piani senza perdere di vista l'insieme della scena. Che è imponente e carica di arredi e costumi (rispettivamente di Les Devlin e Katrina Lindsay) che spaziano tra gli anni Venti-Trenta del XX° secolo e il primo decennio del XXI°, mischiati quasi a ribadire la modernità del testo: lampadari di cristallo Déco e volute di rami fioriti che scendono dall'alto ad adornare le scene del banchetto e della recita, Ofelia in pantaloni e Gertrude in sete aderenti, Claudio e gli altri dignitari in doppio petto e gilet o, spesso, in divisa, mentre i più giovani indossano jeans e parka e camicie a scacchi, e Amleto sfoggia anche una t-shirt di David Bowie e una lunga marsina con la parola "King" ironicamente stampata sul dorso. Aperta sul principe che ascolta *Nature Boy* di Nat King Cole, la scena si dilata e si riempie, per poi incupirsi nel secondo atto, dove pare che la guerra sia davvero scoppiata, e cenere e terriccio e sassi hanno invaso tutto e Ofelia si avvia a piedi nudi verso la follia e la morte e Amleto torna a compiere la propria vendetta.

Alcuni puristi del teatro hanno arricciato il naso, ma lo spettacolo ha sangue e cuore e Cumberbatch è irruente e

molto bravo, soprattutto quando, isolato da un cono di luce (mentre gli altri personaggi s'immobilizzano in ombra, con una soluzione che ricorda il vecchio Strano inteludio di Eugene O'Neill), recita i suoi monologhi, sempre più solo tra gente che non lo ascolta.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



CELEBRAZIONI | L'immagine di Shakespeare proiettata al Guildhall di Londra

I LIBRI

William Shakespeare, Macbeth, cura e traduzione di Paolo Bertinetti, Einaudi, Torino, pagg. XVI-80, € 11

William Shakespeare, Macbeth, cura e traduzione di Guido Bulla, Newton Compton, Milano, pagg. 218, € 4,90

William Shakespeare, Giulietta e Romeo, cura e traduzione di Sergio Perosa, Cierre Edizioni, Verona, pagg. 168, € 14

William Shakespeare, Il Mercante di Venezia, cura e traduzione di Luigi Squarzina, Newton Compton, Milano pagg. 178, € 6

William Shakespeare, Non chiedere le ragioni del mio amore. Da Lady Macbeth ad Amleto le lettere dei personaggi, cura e traduzione di Eusebio Trabucchi, L'orma, Roma, pagg. 64, € 5

Alessandro Serpieri, Avventure dell'interpretazione, Leggere i classici oggi, ETS, Pisa, pagg. 146, € 14 (recensito su «Domenica» del 21 marzo scorso)

William Hazlitt, I personaggi del teatro di Shakespeare, Sellerio, Palermo, pagg. 320, € 18

100 di questi Shakespeare. Otello o la gelosia alla Kasa dei libri

Il 12 marzo (alle 18) alla Kasa dei libri di Milano di Andrea Kerbaker (largo de Benedetti, 4) Armando Massarenti farà una lettura filosofica dell'«Otello» non tanto come dramma della gelosia, ma dell'apparenza e dell'allucinazione. Il 23 marzo (dalle 15) si svolgerà una maratona letteraria in cui i più affezionati autori e frequentatori della Kasa leggeranno 154 sonetti del Bardo



AL NATIONAL THEATRE LIVE | «Amleto» con Benedict Cumberbatch

**SCOMBINARE LE POSSIBILITÀ**

«Preamleto»
di Michele Santeramo,
regia di Veronica Cruciani al Teatro Argentina di Roma

di Mabuse

facebook.com/mabuse1922

TIVUCINEMASITI DA SCOPRIRE**http://bit.ly/otello-1957**

Vittorio Gassman e Salvo Randone: «Otello», film per la TV diretto da Claudio Fino (1956)

http://bit.ly/tempesta-1977

«La Tempesta» (Giorgio Strehler, 1977). Con Tino Carraro e Giulia Lazzarini

http://bit.ly/re-lear-1960

Salvo Randone è il «Re Lear» (Sandro Bolchi, 1960). Con Fosco Giachetti e Mario Ferrari

http://bit.ly/vogliamo-vivere-1942

L'indiscusso capolavoro di Ernst Lubitsch: «Vogliamo vivere» («To be or not to be», 1942). Un film perfetto.

http://bit.ly/romeo-giulietta-1996

Oh Romeo, Romeo, perché sei tu, mio Leo? Leonardo di Caprio in «Romeo + Giulietta» (B Luhrmann, 1996)

http://bit.ly/trono-di-sangue

«Trono di Sangue» («Kumonosu jo» - A Kurosawa, 1957), adattamento del Macbeth ambientato nel Giappone del XVI secolo

http://bit.ly/re-lear-1971

«Dimitri SHOSTAKOVICH: Film Music & Incidental Music for King Lear» (Grigori Kozintsev, 1971). Dirige Claudio Abbado.

http://bit.ly/enrico-v-1989

Kenneth Branagh dirige e interpreta «Enrico V» (1989)

http://bit.ly/shakespeare-colazione

Film di culto in Inghilterra, «Shakespeare a colazione» (B Robinson, 1987). In versione integrale

http://bit.ly/mercante-veneziana-1979

«Il mercante di Venezia» (G De Bosio, 1979). Con Andrea Giordana, Ilaria Occhini, Sergio Fantoni, Lina Sastri

http://bit.ly/pianeta-proibito

Ispirato a «La tempesta», Robby il Robot in «Il pianeta proibito»

(Forbidden Planet - F McLeod Wilcox, 1956)

http://bit.ly/filming-othello

Girato nel 1978, Orson Welles racconta le traversie e le ambizioni artistiche del suo «Othello» (1952)

http://bit.ly/falstaff-1965

«Falstaff» (O Welles, 1965). Tratto da Enrico IV, Enrico V, Le allegre comari di Windsor e Riccardo II

http://bit.ly/enrico-v-1977

«Enrico V», trasmissione

radiofonica della BBC (1977). Con John Howe, John Gielgud, Peter Jeffrey

http://bit.ly/rosencrantz-guildenstern

Gary Oldman, Tim Roth, Richard Dreyfuss: «Rosencrantz e Guildenstern Sono Morti» (T Stoppard, 1990)

http://bit.ly/ran-1985

Il migliore adattamento del Re Lear: «Ran» (A Kurosawa, 1985), in HD con sottotitoli in inglese

http://bit.ly/titus-1999

Tratto da Tito Andronico, Anthony Hopkins è «Titus» (J Taymor, 1999). Con Jessica Lange

http://bit.ly/macbeth-1971

Il «Macbeth» di Roman Polanski (1971). Con Jon Finch e Martin Shaw.

http://bit.ly/mercante-veneziana-2004

Al Pacino, Jeremy Irons: «Il mercante di Venezia» (M Radford, 2004)

http://bit.ly/coriolanus-2011

«Coriolanus», scritto e diretto da Ralph Fiennes (2011). Con Gerard Butler e Vanessa Redgrave

http://bit.ly/shakespeare-ebook

Una raccolta di ebook contenente tutte le opere teatrali di William Shakespeare

**IL MERCANTE DI VENEZIA** | Il film di Akira Kurosawa**OTELLO** | Orson Welles