



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia

Scuola di Dottorato in Studi Umanistici XXVIII Ciclo

TESI DI DOTTORATO

Costellazione Tempesta

Immaginare Shakespeare tra Riscritture e Iconografia

Addottoranda:
Valeria Tirabasso

Tutor:
Prof.ssa Sandra Pietrini

Anno Accademico 2015/2016

Sommario

SOMMARIO	2
NOTE SUI TESTI	4
INTRODUZIONE E PREMESSE TEORICHE	6
CAPITOLO PRIMO. PRIME APPROPRIAZIONI	12
CAPITOLO SECONDO. LA RESTAURAZIONE	19
2.1 William Davenant e John Dryden	19
2.2 Thomas Duffett	38
CAPITOLO TERZO. IL SETTECENTO	45
3.1 David Garrick	45
3.2 John Philip Kemble	61
3.3 Testi minori	70
CAPITOLO QUARTO. L'OTTOCENTO E IL PRIMO NOVECENTO	82
4.1 The Forest Princess	85
4.2 La Tempesta	95
4.3 Charles Kean	105
4.4 Herbert Beerbhom Tree	111
CAPITOLO QUINTO. IL SECONDO NOVECENTO	122
5.1 Aimé Césaire e l'era postcoloniale	125
5.2 Eduardo de Filippo. <i>Nuie simme fatte cu la stoffa de li suonne</i>	132
CONCLUSIONI. LA BENEVOLENZA COME NODO CRUCIALE IN <i>THE TEMPEST</i>	150

APPENDICE: IL PROGETTO <i>ARIANNA</i> – <i>SHAKESPEARIANA</i>	154
TAVOLE	159
BIBLIOGRAFIA	229

Note sui testi

Si elencano di seguito in ordine cronologico le edizioni di riferimento dei testi primari, da cui sono tratte tutte le citazioni. Accanto a ciascuna citazione vengono quindi riportati, tra parentesi, l'atto la scena e, ove possibile i versi di riferimento, oppure semplicemente le pagine da cui sono tratte. Nei casi di possibile ambiguità, l'indicazione di atto e scena è preceduta da un codice qui riportato tra parentesi quadre.

Nelle diverse riscritture si può rilevare una certa variabilità nella grafia di alcuni nomi (ad esempio Antonio – Anthonio, Alonso – Alonzo, Trinculo – Trincalo, Caliban – Calyban, Ferdinand – Ferdinando / Fernando): ho cercato il più possibile di riprodurre fedelmente ciascun nome per ogni riscrittura, anche se a volte, dovendo confrontare versioni diverse, l'operazione risultava complessa. Dal momento che, comunque, tutti i personaggi restano perfettamente riconoscibili nella storia dei vari adattamenti, non ho ritenuto di dover specificare in nota la questione della variabilità dei nomi ogni qual volta si presentava una grafia diversa.

William Shakespeare, *The Tempest*, ed. by Stephen Orgel, Oxford and New York, Oxford University Press, 2008. [*Tempest*]

John Fletcher, *The Sea Voyage*, 1622, in *The Works of Francis Beaumont and John Fletcher*, ed. by A.R. Waller, New York, Octagon Books, 1969, Vol. IX, pp. 1-65. [*Sea Voyage*]

John Suckling, *The Goblins. A Comedy*, Presented at the Private House in Black Fryers, by His Majesties servants, London, Humphrey Moseley, 1646. [*Goblins*]

William Davenant and John Dryden, *The Tempest: or, The Enchanted Island*, 1670, in *Shakespeare Made Fit. Restoration Adaptations of Shakesperare*, selected and edited by Sandra Clark, London, J.M. Dent Orion Publishing Group, 1997, pp. 79-185. [Davenant-Dryden]

Thomas Shadwell, *The Tempest, or the Enchanted Island. A Comedy*. As it is now Acted at His Highness the Duke of York's Theatre, London, J. Macock, 1674. [Shadwell]

Thomas Duffet, *The Mock Tempest, or: The Enchanted Castle*, 1675, in *Three Burlesque Plays of Thomas Duffet*, ed. by Ronald Eugene Di Lorenzo, Iowa City, University of Iowa Press, 1972, pp. 57-111. [Duffet]

David Garrick, *The Tempest. An Opera*, 1756, in *The Plays of David Garrick*, ed. by Harry William Pericord and Federick Louis Bergmann, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1980, 7 vols, vol. 3, pp. 267-300. [Garrick-Opera]

David Garrick, *The Tempest. A Comedy*, 1773, in *The Plays of David Garrick*, op. cit., vol. 4, pp. 325-387. [Garrick-Comedy]

- Anonimo, *The Shipwreck*, 1780. A facsimile published by the Cornmarket Press, London, 1970. [Shipwreck]
- John Philip Kemble, *The Tempest: or, The Enchanted Island*, Written by Shakspeare; With additions From Dryden, As Compiled by J.P. Kemble and First Acted at the Theatre Royal, Drury Lane, October 13th, 1789, London, J. Debrett, 1789. [Kemble]
- Francis Godolphin Waldron, *The Virgin Queen*, A Drama in Five Acts; Attempted as a Sequel To Shakspeare's *Tempest*, London, Printed for the Author, 1797. [Virgin Queen]
- Charlotte Mary Sanford Barnes, *The Forest Princess*, in *Plays Prose and Poetry* by Charlotte M. S. Barnes, Philadelphia, E.H. Butler & Co. 1848, pp. 145-270. [Forest Princess]
- Eugène Scribe, *La Tempesta. An Entirely New Grand Opera*, in three acts, with a prologue: The Music Composed by [Fromental] Halévy, The Poem by [Eugène] Scribe, Founded on *The Tempest* of Shakspeare, and composed expressly for Her Majesty's Theatre, Haymarket, London, Haymarket Theatre, 1850. [La Tempesta]
- Shakespeare's Play of *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, with Historical and Explanatory Notes, by Charles Kean, F.S.A., as First Performed on Wednesday, July 1, 1857, London, John K. Chapman and Co., 1857. [Kean]
- Herbert Beerbohm Tree, Shakespeare's Comedy *The Tempest*, as Arranged for the Stage by Herbert Beerbohm Tree, With Illustrations from Original Oil Sketches by Charles A. Buchel, London, J. Miles & Co., 1904. [Beerbohm Tree]
- Aimé Césaire, *Une Tempête ; d'après la Tempête de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, Sassuolo, Incontri Editrice, 2011. [Tempête]
- Eduardo de Filippo, *William Shakespeare. La Tempesta. Traduzione in Napoletano di Eduardo de Filippo*, Torino, Einaudi, 1984. [Eduardo]

Introduzione e premesse teoriche

Paradossi: Tra l'illusione del testo e l'utopia dell'originale.

Uno studio dedicato quasi interamente alle riscritture di un testo teatrale non può che prendere le mosse da una premessa fondamentale, anche se provocatoria: il testo, e a maggior ragione il testo teatrale, non esiste. La sua esistenza impressa tra le pagine di un libro è pura illusione. Proprio per la sua natura transitoria ed effimera, sempre uguale eppure sempre rinnovata, di replica in replica, il teatro rifiuta le ristrette e rigide maglie intrecciate e definite una volta per sempre in un oggetto limitato. Ancora più illusoria e utopica è la definizione 'testo originale', soprattutto quando usata in rapporto ai drammi Shakespeariani e a *The Tempest* in particolare. Di questo testo, della sua genesi, delle prime rappresentazioni, delle intenzioni del suo autore sappiamo poco o nulla. Per lungo tempo si è pensato si trattasse dell'ultima commedia di Shakespeare e che, per questo, ne rappresentasse l'addio alle scene. La critica si è per anni arroccata su questo punto, in qualche modo indirizzando verso una rotta precisa l'interpretazione di alcuni versi, e vedendo in Prospero un *alter ego* dell'autore. Ma, come fa notare Stephen Orgel nella sua introduzione all'edizione Oxford (pp. 62-64), non esiste alcun dato, alcuna certezza che possa essere effettivamente così. Niente esclude che, precedentemente al 1 novembre 1611, data della prima rappresentazione attestata del *romance* presso il Blackfriars di Londra, esso non sia stato messo in scena altrove, magari al Globe, e che quindi la sua composizione possa essere spostata all'indietro di qualche tempo¹. Il fatto che non esista un'attestazione di precedenti messe in scena ha avuto un'influenza probabilmente eccessiva ed eccessivamente prolungata sugli studi critici. Per di più, anche se fossimo certi della collocazione temporale dell'opera, del disegno complessivo progettato dall'autore, del fatto che l'unica testimonianza sopravvissuta di questo testo, quella contenuta nel *first folio* del 1623, corrisponda esattamente alle parole scritte da Shakespeare, anche se tutto questo fosse scientificamente verificato e provato, dovremmo comunque fare i conti con la transitoria instabilità della parola teatrale. Ovvero, con l'impossibilità di conoscere come l'autore intendesse mettere in scena quel testo. Eppure, e questo vale per tutti i drammi qui analizzati, la parola scritta è l'unica traccia concreta a cui affidare le nostre analisi. Il presente studio nasce e si sviluppa nell'azzardo, ma anche nella fecondità di questo paradosso: da un lato la profonda consapevolezza dell'illusorietà dei testi e dell'utopica conoscenza di un originale; dall'altro la necessità di utilizzare questi stessi termini, così labili, per indicare l'oggetto di studio. Ma possiamo forse affrontare con migliore slancio

¹ Non è possibile, tuttavia, che *The Tempest*, nella forma in cui la conosciamo, sia stata composta molto tempo prima del 1611, perché una delle fonti accertate del *romance* è la nota *Strachey Letter*, che racconta del naufragio della *Sea Venture* al largo delle Bermuda e del miracoloso salvataggio di tutto l'equipaggio. La lettera, datata 15 luglio 1610 raggiunse Londra probabilmente alla fine di quell'anno. Ad ogni modo è scorretto pensare a *The Tempest* come all'ultimo lavoro teatrale di Shakespeare, dato che il drammaturgo scrisse, in collaborazione con altri autori, almeno altre tre opere, *Henry VIII* (1613), *Two Noble Kinsmen* e il perduto *Cardenio*. Cfr. l'introduzione di Stephen Orgel all'edizione Oxford di *The Tempest* (per il riferimento completo si vedano le *Note sui testi*), pp. 62 e segg.

l'analisi critica delle riscritture di *The Tempest* se, pur partendo da questa premessa fondamentale, ci sforziamo di superarla, o meglio, di sospenderla temporaneamente, per provare a tracciare le fila della storia di questo originale, declinata in una serie inesauribile di adattamenti, riletture, re-immaginazioni.

Il problema terminologico

Una seconda, importante problematica che si incontra nell'affrontare uno studio comparatistico di questo genere, riguarda la terminologia da usare per riferirsi ai testi presi in esame. I teorici della letteratura hanno nel tempo prodotto numerosi concetti e diverse etichette per denominare in modo efficace il processo di rivisitazione di un testo. Intertestualità, adattamento, riscrittura, appropriazione, traduzione, configurazione, *tradaptation*, sono solo alcuni dei termini individuati e usati dai critici². Non tutti questi termini sono sinonimi e la scelta di uno di essi a discapito degli altri implica un preciso intento teorico. Pur riconoscendo il peso di ciascuna di queste teorie e la loro fondamentale rilevanza per il lavoro critico sul testo, è importante anche rivendicare la necessità di un approccio più flessibile, per meglio adattare l'analisi di ciascun testo alle caratteristiche di quel determinato lavoro. Per questo motivo a volte verranno utilizzati termini affini svincolati dalle teorie di riferimento, con l'obiettivo di rendere il testo più chiaro ed efficace.

Bardolatria vs. *Bardo-eresia*

È idea di molti critici, soprattutto tra l'Ottocento e il primo Novecento, ma con strascichi anche più recenti, che le riscritture dei testi di Shakespeare abbiano, nei secoli, danneggiato e peggiorato l'immagine dei drammi originali. Questi studi non hanno risparmiato veementi attacchi ai singoli adattamenti, soprattutto a quelli prodotti tra il Seicento e il Settecento, i quali vengono analizzati in rapporto all'originale mettendo in evidenza la loro povertà espressiva e il decadimento generale del complesso sistema poetico e retorico di *The Tempest*. Horace Howard Furness, ad esempio, decide di includere in appendice al suo *New Variorum Edition of Shakespeare's The Tempest*³, la versione di Davenant e Dryden, ma soltanto perché giudica la lettura completa di questo testo necessaria allo sviluppo di un odio decisivo e totale nei suoi confronti:

² Un approccio storico alle teorie dell'intertestualità si può trovare in Graham Allen, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000. Il termine *tradaptation*, introdotto dal regista Robert Lepage, fu in prima istanza utilizzato per indicare il processo di adattamento di un testo teatrale antico ad un contesto contemporaneo. In seguito, però, è stato utilizzato in senso più generico per riferirsi agli adattamenti linguistico/culturali. Si veda Derrick Cameron, "Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theatre", in *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, ed. by Carole-Ann Upton, New York, Routledge, 2000, pp. 17-24. Studi più recenti tendono a privilegiare il termine *configuration*, e dimostrano un interesse più specifico verso il processo di passaggio da un testo all'altro. Piuttosto che un'analisi comparativa, che evidenzia che la 'copia' è sempre in qualche modo inferiore all'originale, questi studi rivendicano l'importanza di analizzare ciascun testo come un testo a sé, seppure mettendone in luce le molteplici interconnessioni con altri testi. Su questo tema si veda Sverre Arve Myklebost, *Shakespeare in Configuration. Models, Comics and Manga*, PhD diss., University of Bergen, Norway, 2013.

³ Philadelphia and London, J.P. Lippincott Company, 1892.

[...] unless we read it, no imagination, derived from a mere description, can adequately depict its monstrosity, —to be fully hated it must be fully seen. Than this *Version*, there is, I think, in the realm of literature no more flagrant instance to be found of *lese-majesty* (p. viii; corsivi nel testo).

Nonostante poco oltre Furness dichiarò che anche questa disprezzata versione sia, come ogni testo, frutto del proprio tempo, il giudizio è così categorico da non ammettere appelli. Anche Kenneth McClelan, riferendosi al ben noto *rumor* che indicava in Shakespeare il padre naturale di William Davenant, definisce *The Tempest: or, The Enchanted Island* «his [Davenant's] crowning act of hypothetical parricide⁴». La studiosa va avanti nell'analisi di un altro adattamento della commedia, realizzato da Herbert Beerbohm Tree per la sua messa in scena del 1904. La scelta del regista di concludere l'opera non con il poetico epilogo scritto da Shakespeare, bensì con un *tableau* in cui Caliban, di spalle al pubblico allunga un braccio nel vano tentativo di raggiungere il veliero di Alonso, salpato verso Napoli con tutti i personaggi a bordo (Fig. 0.1), viene così giudicata sarcasticamente da McClelan: «What a lesson to Shakespeare, who could think of no better way to end his play than a simple epilogue from the background character of Prospero!⁵» (p. 112). Questi atteggiamenti e giudizi critici, sebbene siano comunque utili per comprendere il modo in cui determinati testi vennero recepiti nel corso del tempo, hanno, a mio giudizio, il limite di sovrapporre in qualche modo l'originale al testo analizzato, e di porre l'originale in posizione sempre preminente, come una sorta di *Ur-text*, idolatrato alla stregua del Bardo, suo divino compositore. Agli occhi di questi studiosi, qualsiasi modifica apportata al testo diventa un'imperdonabile eresia da scomunicare e, se fosse possibile, rimuovere per sempre dalla storia del teatro. A questa disposizione nei confronti delle riscritture di Shakespeare si addice particolarmente una battuta tratta dalla commedia *The Goblins* di John Suckling (1638): nel raccontare come i goblin hanno torturato un poeta, uno di loro afferma: «So we have left him to tell strange lies, / Which he'll turn into verse, / And some wise people hereafter into religion» (III.1, p. 348). La religione, nel caso di Shakespeare, ha un nome ben preciso: bardolatria. È piuttosto interessante notare, però, che gli adattamenti più aspramente criticati e giudicati eretici e contrari alla religione del Bardo, siano stati anche quelli che hanno riscosso più successo in assoluto: se si considera, infatti, che l'*Enchanted Island* di Davenant e Dryden rimase in scena e fu l'unica versione di *The Tempest* conosciuta dal debutto (1670) fino al 1838 (con un'unica eccezione rappresentata dalla produzione di David Garrick tra il 1757 e il 1776), allora si comprende che, a prescindere dagli strali della critica, fu il pubblico a decretare vincenti queste riscritture.

L'idea che gli adattamenti peggiorino l'originale non è condivisibile: anche la semplice lettura di un testo qualsiasi, infatti, impone sempre un atto di consapevole e attiva interpretazione critica, che è fondamentale per la comprensione e la vitalità letteraria di quel testo nei secoli. Per di più, non bisognerebbe mai dimenticare che al tempo di Shakespeare esisteva un diverso concetto di

⁴ *Whatever happened to Shakespeare?*, London, Vision, 1978, p. 33.

⁵ Nella messa in scena del 1904 Tree, che interpretò Caliban, diede un ruolo preminente a questo personaggio.

autorialità dei testi: ciascuno poteva liberamente riutilizzare materiali scritti da altri, e il testo finale era sempre il risultato di una molteplicità di voci e interessi. Alla scrittura vera e propria, infatti, prendevano parte attiva non soltanto il drammaturgo, ma anche il capocomico della compagnia, gli attori e persino il pubblico, che con il suo gusto influenzava le modifiche apportate via via ai testi già messi in scena. Osservando nel suo insieme la storia delle riscritture di *The Tempest* si può forse affermare che quel processo collettivo di scrittura si è esteso nel tempo, e che, però, coinvolge anche quei testi, quegli autori e quei temi che Shakespeare stesso ha citato nel suo *romance*. Il drammaturgo, infatti, fu sempre abilissimo nel recuperare storie antiche per diffondere, attraverso esse, i suoi propri significati. Nelle parole di Alan Sinfield:

Shakespeare altered, often hugely, all the stories he dealt with. A conservative academic institution tends to represent those changes as technical improvements or advances in wisdom. But by altering stories of power relations and human possibilities, Shakespeare was working politically, making his culture. And our subsequent work with the idea of Shakespeare and with Shakespearean texts is the same kind of activity⁶.

Riscrivere, in definitiva, vuol dire principalmente tenere in vita un testo, adattarlo alla società che cambia: renderlo sempre nuovo, eppure sempre riconoscibile. Senza questo massiccio e continuo processo di adattamento, *The Tempest* non sarebbe forse arrivata fino a noi, o per lo meno, non l'avremmo considerata come uno dei capolavori Shakespeariani. È anche vero, infatti, che proprio l'abbondanza di riscritture è testimone della grandezza della fonte. Alcuni adattamenti (la versione operistica di Garrick, ad esempio, o l'anonimo *The Shipwreck*) riducono estremamente la trama della commedia, a volte omettendo passaggi importanti e compromettendo il senso stesso dei dialoghi⁷. In alcuni casi si creano addirittura pericolosi doppi sensi a causa del taglio di battute importanti. Questo processo, che possiamo definire di condensazione del *plot*, se da un lato può avere sul testo l'effetto di un aumento del numero e della qualità di quelle incongruenze che già erano presenti nel *romance*⁸, dall'altro dimostra un fatto importante: e cioè che la trama della commedia doveva essere effettivamente ben presente nelle menti e nel ricordo degli spettatori. Così come accade col mito, quindi, proprio grazie al costante rimaneggiamento delle sue trame, *The Tempest* è diventata parte di un patrimonio condiviso di conoscenze che ne ha permesso la conservazione e la trasmissione da una generazione all'altra. E il numero di riscritture di questo testo è l'indice forse più chiaro della sua forza poetica ed evocativa. Ancora Alan Sinfield, infatti, afferma:

The need to adjust myths is proportionate to their power, for they cannot be relinquished or surrendered to subordinate groups without prevailing power relations coming into question. It is a paradox of myth-strategies, that the more a phenomenon is proclaimed as universal, the more it must be adapted to changing conditions. The more a myth is consolidated, the

⁶ Alan Sinfield, "Making space: appropriation and confrontation in recent British plays", in *The Shakespeare Myth*, ed. by Graham Holderness, Manchester, Manchester University Press, 1988, pp. 128-144, cit. p. 129.

⁷ In un caso, ad esempio, Ferdinand rivolge a Miranda la famosa esclamazione «Admired Miranda», senza che prima la ragazza abbia pronunciato il suo nome. Si veda il paragrafo 3.1.1.

⁸ Una fra tutte, il singolo accenno alla presenza, sulla nave naufragata, di un figlio di Antonio: «Fer. Yes, faith, and all his lords; the Duke of Milan / And his brave son being twain» (1.2.438-439).

more it must be interfered with. If Shakespearean texts are truly for all kinds and conditions of people at all times, then the pressure upon them to speak meaningfully to current society, or at least to that part of the society likely to be interested, becomes overwhelming, and the need for cunning adaptations becomes very great⁹.

Oltre alle riscritture teatrali e artistiche in genere, anche lo studio di esse contribuisce a preservare l'immortalità del mito-*The Tempest*. Sebbene gli adattamenti ci sembrino infinitamente 'inferiori' in qualità poetica, rispetto all'originale, quindi, abbiamo il dovere, quando li leggiamo, di considerarli come il frutto del loro tempo e della loro società. Di analizzarli, cioè, con lo stesso sguardo critico che offriremmo ad un dramma di Shakespeare, di Ben Jonson o di Marlowe, rompendo ogni sorta di legame gerarchico tra originale e adattamento, e considerando ciascun testo per se stesso e per le interconnessioni che esso stabilisce con altri testi. È per questa ragione che ho scelto di intitolare la mia analisi *Costellazione Tempesta*: ognuna delle riscritture presentate nei capitoli successivi, così come tutte le rappresentazioni iconografiche di *The Tempest*, vanno considerate come punti separati di una storia che li raggruppa sotto una traccia comune: così come le stelle di una costellazione, questi testi potrebbero avere vita propria, o essere collegati ad altri testi per altri fini. Ma è compito del critico individuare e indicare il segno che connette e raggruppa queste testimonianze letterarie ed artistiche per crearne un disegno complessivo il più possibile completo e significativo.

Consapevole dell'impossibilità di racchiudere, in un solo studio, tutta la vastità di approcci e riletture generate nei secoli trascorsi da *The Tempest*, ho limitato l'analisi ai soli testi teatrali, e, tra questi, ho selezionato solo i più rilevanti. Per quanto riguarda i contributi iconografici, invece, mi sono avvalsa dell'esperienza maturata all'interno del Laboratorio Teatrale del Dipartimento di Lettere dell'Università degli Studi di Trento, dove ho coordinato il progetto di ricerca *Arianna – Shakespeariana* diretto da Sandra Pietrini: il progetto consiste nella creazione e nel continuo aggiornamento di un archivio digitale che conta ad oggi oltre dodicimila documenti iconografici, ciascuno dei quali è corredato di una dettagliata scheda analitica. L'archivio è consultabile all'indirizzo <http://laboratoriotatrale.lett.unitn.it/progetto-arianna/shakespeariana.html> e rappresenta per me, e per le tante persone coinvolte nella sua creazione, uno scrigno prezioso di risorse e conoscenze da arricchire costantemente e condividere con altri studiosi e ricercatori. I criteri di catalogazione e il funzionamento del database sono esplicitati nell'appendice di questo studio.

All'inizio di questo mio percorso sulle tracce di *The Tempest* mi è stato chiesto per quale motivo avessi scelto proprio un dramma di Shakespeare e cosa mi spingesse ad occuparmi di riscritture. Credo che la risposta a questo quesito sia racchiusa all'interno di una citazione che mi ha ispirato profondamente durante il lavoro di scrittura, e con la quale vorrei concludere queste note introduttive. Probabilmente le parole che seguono non si adattano soltanto a Shakespeare e quindi non giustificano, da sole, la mia scelta. Ma la riflessione che pongono sulla necessità di

⁹ Alan Sinfield, "Making space", op. cit., p. 133.

adattare, riscrivere e analizzare i testi letterari nel loro divenire, e sull'importanza dell'osservazione critica di quella evoluzione, mi ha permesso di condurre il mio lavoro di ricerca con maggiore consapevolezza e partecipazione: «For every particular present, Shakespeare is, here, now, always, what is currently being made of him. In writing of that making, we are not merely offering, in a formalised shape, the provisional and undecided hesitancy of a review: we are writing an immediate, continuous and politically active history¹⁰».

¹⁰ *The Shakespeare Myth*, ed. by Graham Holderness, op. cit., p. xvi.

Capitolo Primo. Prime appropriazioni

The Tempest: or, The Enchanted Island di William Davenant e John Dryden è universalmente riconosciuto dai critici come il primo adattamento di *The Tempest*. Quando i due autori misero in scena il loro testo per la prima volta, nel novembre 1667 al Duke's Theatre, l'avversaria King's Company di Thomas Killigrew aveva appena prodotto una propria rielaborazione del *Sea-Voyage* di John Fletcher (che debuttò al King's Playhouse circa due mesi prima col titolo *The Storm*). Nella sua prefazione alla prima edizione dell'*Enchanted Island*, probabilmente più guidato dall'antica rivalità tra le due compagnie con brevetto reale che da un genuino intento critico, Dryden si dilunga nella ricerca delle prime riscritture della commedia Shakespeariana:

The Play it self had formerly been acted with success in the *Black-Fryers*: and our excellent *Fletcher* had so great a value for it, that he thought fit to make use of the same Design, not much varied, a sccond time. Those who have seen his *Sea-Voyage*, may easily discern that it was a copy of *Shakespeare's Tempest* [...]. Sir *John Sukling*, a profess'd admirer of our Author, has follow'd his footsteps in his *Goblins* [...] (Davenant-Dryden pp. 83-84; corsivi nel testo).

Nessun accenno viene fatto alla recente messa in scena di Killigrew¹, che pure aveva riscosso un discreto successo. In questo, che ha tutta l'aria di essere un volontario atto di rimozione, Dryden sembra voler da un lato riconoscere il valore del testo di Fletcher, dall'altro, screditare la compagnia rivale, presentando il proprio lavoro come 'autentico', perché affonda le sue radici in un originale di indiscusso valore, anziché in una copia «not much varied». Ma a ben guardare *The Sea Voyage*, pur avendo indubbiamente alcuni temi in comune con *The Tempest*, rappresenta una trama del tutto diversa, e solo con un pizzico di azzardo se ne può definire la 'copia'.

Come *The Tempest*, *The Sea Voyage* si apre con una scena di naufragio. Il pirata Albert, protagonista della vicenda, si è messo per mare con un gruppo di uomini, per cercare il fratello della sua amata Aminta, sottratta con la forza, ma per amore, alla propria famiglia. Nell'isola in cui approdano, i naufraghi incontrano due uomini, Sebastian e Nicusa, a loro volta naufragati su quelle stesse spiagge tempo prima. La vicenda prosegue con la fuga dei due uomini, che, dopo aver distratto i nuovi arrivati con l'offerta di un baule pieno d'oro e gioielli, rubano la nave francese per fuggire dall'insospitale isola. Segue l'incontro tra Albert, ferito in un duello, e un gruppo di Amazzoni che, approdate in passato in una zona più rigogliosa, sebbene quasi inaccessibile, dell'isola, hanno deciso di sfruttare la forzata reclusione per creare una società di sole donne con a capo Rosellia, madre della giovane Clarinda, che non ha mai visto un uomo nella sua vita. L'incontro tra le Amazzoni e Albert costringe queste ultime a riconsiderare i loro piani: le donne curano le ferite di Albert e, dopo una mediazione con la rigida Rosellia, decidono che si uniranno ai compagni di viaggio del giovane, con i quali divideranno il cibo e le

¹ Per quanto, bisogna notare, la prefazione porta la data del dicembre 1669, e fu stampata per la prima volta nel 1670.

risorse della loro parte dell'isola. Proprio come nel regno delle Amazzoni, Rosellia stabilisce che, al termine del mese in cui le giovani donne potranno vivere con i naufraghi, questi ultimi saranno allontanati, e che i figli che nasceranno dalle loro unioni verranno mandati con i padri, mentre le figlie resteranno nell'isola. Nel frattempo Clarinda si innamora di Albert e gli consegna cibo da portare ai suoi compagni di viaggio. Nella parte deserta e brulla dell'isola, intanto, i naufraghi, stremati dalla fame, decidono di uccidere Aminta per potersene cibare, ma vengono prontamente bloccati da Tibalt. Quando le Amazzoni arrivano all'incontro con i naufraghi, questi decidono, per poterle meglio corteggiare, di offrire loro parte dei gioielli lasciati da Sebastian e Nicusa. Ma le donne riconoscono in quei gioielli il tesoro della loro famiglia, che fu rubato dai pirati che uccisero i loro mariti e padri: Rosellia quindi, certa di avere di fronte quegli stessi pirati, condanna gli uomini a morte. Lo scioglimento della vicenda è affidato ancora a Sebastian e Nicusa: i due vengono riportati sull'isola da Raymond, fratello di Aminta, che solca i mari in cerca dell'amata sorella rapita da Albert. Dopo alcune intricate vicende Raymond riesce a raccontare alle Amazzoni la storia di Sebastian e Nicusa che viene subito riconosciuta dalle donne come la storia dei loro mariti e padri. All'entrata in scena di questi ultimi, l'agnizione finale si completa, con la ricostruzione dei vecchi, e la creazione di nuovi, legami familiari.

Come si può vedere, *The Sea Voyage* e *The Tempest* hanno in comune alcuni temi: il naufragio, la ragazza che non ha mai visto un uomo, l'isola, il cannibalismo (quest'ultimo, pur non annotato da Dryden nella sua prefazione, diventerà motivo importante dell'*Enchanted Island*), ma definire il testo di Fletcher «not much varied [...] a copy» di quello di Shakespeare è forse esagerato. Per questo motivo sembra lecito dubitare della buona fede di Dryden nel citare questo testo, senza fare accenno alcuno alla recente messa in scena di Killigrew. Analizzando più da vicino le possibili influenze che *The Tempest* può aver avuto su *The Sea Voyage*, in primo luogo, bisogna notare che la prima scena, quella della tempesta, assume nel testo di Fletcher tutto un altro significato: scompare la critica al potere politico, che in Shakespeare rappresentava parte importante della scena e della commedia in generale (con quel «What cares these roares for the name of king?» I.1.16-17, potente e sovversivo attacco ad un re già in pericolo), per essere sostituita con un discorso diverso. Sulla nave di Fletcher non ci sono re e sudditi, non c'è una differenziazione in classi marcata come su quella di Shakespeare, ma c'è una donna: Aminta. È lei che viene rimandata in cabina, lei che viene addirittura accusata di aver attirato la cattiva sorte, è la sua presenza sulla nave, la presenza di una peccatrice, a condannare definitivamente gli uomini agli occhi di un Dio spietato:

Aminta. Oh miserable fortune, \ Nothing but horror sounding in mine ears, \ No minute to promise to my frighted soul. \ *Tibalt.* Peace woman, \ We ha storms enough already; no more howling. [...] \ *Master.* Clap this woman under hatches. \ *Albert.* Prethe speak mildly to her. [...] \ *Mast.* Am I a God ? for heavens sake stow this woman. [...] \ *Amint.* Must I die here in all the frights, the terrors, \ The thousand several shapes death triumphs in? \ No friend to counsel me? \ *Alb.* Have peace sweet Mistriss. \ *Amint.* No kindreds tears upon me? oh! my country? \ No gentle hand to close mine eyes? \ *Alb.* Be comforted, heaven has the same \ Power still, and the same mercy. \ *Amint.* Oh, that wave will devour me. \ *Mast.* Carry her

down Captain; \ Or by these hands I'll give no more direction, \ Let the Ship sink or swim, we ha ne'er better luck, \ When we ha such stowage as these trinkets with us; \ These sweet sin-breeders: how can heaven smile on us, \ When such a burthen of iniquity \ Lies tumbling like a potion in our ship's belly ? *Exit.* (I.1, pp. 3-4)

Così come in *The Tempest*, anche in questo caso il viaggio per mare che si trasforma in naufragio è dovuto a una donna: ma mentre Claribel, nella *Tempesta*, è stata lasciata a Tunisi, sposa e regina di un regno lontano², il caso di Aminta è più triste proprio per la sua presenza sulla nave. È stata lei a chiedere ad Albert di cambiare rotta per andare in cerca del fratello, ed è quindi lei sola ad essere incolpata di quanto sta accadendo. Il discorso politico vira quindi su un piano diverso, dove è l'identità maschile, e non più l'autorità regale, a essere minacciata. Per di più questo spostamento dell'asse interpretativo della tempesta assume particolare rilevanza se si pensa a quanto i discorsi di genere diventeranno determinanti nelle future riscritture del testo Shakespeariano.

Anche il tema del cannibalismo presenta importanti differenze rispetto a *The Tempest*: accennato come costante e sotterranea minaccia, incarnata dal mostro Caliban in Shakespeare, in *The Sea Voyage* diventa un pericolo concreto, non più impersonato da un indigeno isolano, culturalmente inferiore al conquistatore europeo e, dunque, sottomesso, ma proprio da quegli occidentali che dovrebbero dimostrare la propria supposta superiorità. L'analisi dello scambio di battute rivela anzi un'ulteriore sovversione: non solo gli aspiranti cannibali sono uomini 'civili', ma sono anche dichiaratamente e orgogliosamente cristiani: «*Amin.* O hear me; / Hear me ye barbarous men. / *Morillat.* Be short and pithy, / Our stomachs cannot stay a long discourse. / *Surgeon.* And be not fearful, / For I'll kill ye daintily. / *Amin.* Are ye not Christians? / *Lamure.* Why, do not Christians eat Women?» (III.1, p. 33). Ecco che la sovversione raggiunge il suo culmine: l'insospitale habitat dell'isola ha degradato questi uomini al rango di bestie, spogliandoli di ogni residuo retaggio culturale. Anche in questo caso l'analisi appena presentata assume maggior valore se si guarda alle future riscritture, invece che al solo testo Shakespeariano. Nell'*Enchanted Island*, infatti, il tema della contrapposizione tra natura e cultura si farà molto più presente, anche in questo caso con echi e richiami al motivo antropofagico, sulla scorta delle teorie filosofiche Hobbesiane.

Un altro punto di contatto tra i due testi, come sottolineato da Dryden, è l'approdo sull'isola, nelle parole esatte dell'autore Seicentesco, sulla «desart Island» (p. 83). In realtà le due isole, nessuna delle quali è deserta, hanno maggiori punti di discontinuità che di contatto. In primo luogo nel *Sea Voyage* l'isola è suddivisa in due parti distinte, una rigogliosa e florida, abitata dalle Amazzoni, l'altra vuota e sterile, sulla quale approdano i naufraghi. È assente, poi, dall'ambientazione Fletcheriana qualsivoglia richiamo a incanti, magie, spiriti e folletti: il luogo insospitale che accoglie Aminta e i suoi compagni di viaggio sembra stregato piuttosto che incantato, e questo modifica in modo netto le due trame, non potendo i personaggi del *Sea*

² Claribel, figlia del re Alonso e sorella di Ferdinand, è un personaggio soltanto nominato in *The Tempest*, ma molto importante, perché il suo matrimonio con il re di Tunisi fornisce ai cortigiani l'occasione del viaggio per mare che si concluderà con il naufragio sull'isola di Prospero.

Voyage contare sugli incantesimi di Prospero e Ariel per cercare sollievo alle proprie sofferenze e sperare, di tanto in tanto, nella risoluzione positiva delle loro vicende. In definitiva si può dire che le due isole sono distanti tanto quanto un mondo fatato e immaginario può esserlo da uno reale e concreto. Più simile a *The Tempest* nella scelta del luogo rappresentato sarà, come vedremo a breve, *The Goblins* di John Suckling.

L'ultimo elemento di un certo rilievo in comune tra *The Tempest* e *The Sea Voyage* è la presenza di una ragazza, Clarinda, cresciuta nell'impossibilità di confrontarsi con alcun uomo. Il suo caso è forse più 'assoluto' rispetto a quello di Miranda, che, se non altro, conosce le due estreme rappresentazioni del mondo maschile: da un lato la bestialità di Caliban, dall'altro la tenerezza e il rigore paterno. Anche la personalità di Clarinda è più forte e volitiva, rispetto alla delicatezza dell'eroina Shakespeariana. La prima è infatti cresciuta come un'Amazzone, dovendo affrontare con tenacia e vigore la vita sull'isola, votata all'arte venatoria e all'autosufficienza. Non è un caso il fatto che, laddove Miranda, alla vista di Ferdinand, è portata a scambiare il giovane per uno spirito («What is't?—a spirit?» I.2.410), la più concreta Clarinda esclama alla vista di Albert: «What new game have ye found here, ha! / What beast is this lies wallowing in his gore?»³ (II.1, p. 22). Ancora una volta bisogna notare come la rappresentazione dell'uomo come bestia da cui fuggire, presente in Shakespeare solo per mezzo del corpo e della mente deformi di Caliban, diventi motivo maggiormente rappresentato nelle riscritture della Restaurazione. Anche in quel caso, come per *The Sea Voyage* il genitore inculca nell'animo della figlia l'idea che l'uomo sia un essere immondo da cui stare alla larga, infettivo e pericoloso nella sua bestialità.

Parrebbe quindi, da questa prima analisi, che *The Sea Voyage* sia una delle fonti di Davenant e Dryden, piuttosto che la prima riscrittura di *The Tempest*. Questa idea prende ancora più sostanza se si accostano il nome della giovane Clarinda, con la sorella aggiuntiva di Miranda nell'*Enchanted Island*, Dorinda. È inoltre presente, tra le Amazzoni, una giovane di nome Hippolita, che potrebbe aver ispirato il nome di un altro personaggio di Davenant: Hippolito⁴, il giovane duca di Mantova, esiliato con Prospero sull'isola incantata.

Il personaggio della giovane donna ignara dell'amore e dell'esistenza degli uomini è presente anche in *The Goblins* di John Suckling⁵, il secondo adattamento di *The Tempest* citato da Dryden. In questo caso la prefazione dell'*Enchanted Island* è più vaga e non si spinge a dichiarare un vero e proprio rapporto di originale/copia tra i due testi. Dryden si limita, infatti, a notare che la Reginella disegnata da Suckling ha molte caratteristiche in comune con la Miranda Shakespeariana, e che gli spiriti, i *goblins* del titolo, sono ricalcati sul modello di Ariel. Per quanto riguarda questi ultimi, sono certamente simili all'*airy spirit* nell'offrire sensazionali colpi di scena e improvvise risoluzioni nello svolgersi dell'intricato *plot*. Non sono, però, degli eterei e leggiadri spiriti, bensì dei ladri, che si mascherano da diavoli per applicare una sorta di giustizia

³ Albert è ferito a causa di un duello intrapreso precedentemente con alcuni compagni di viaggio e viene creduto morto dalle Amazzoni.

⁴ Come vedremo, assume particolare importanza nel testo della Restaurazione il fatto che il personaggio di Hippolito sia stato interpretato da un'attrice.

⁵ Anche questa commedia fu ripresa nel 1667 al Drury Lane dai King's Men di Killigrew.

del popolo sulla scorta del modello di Robin Hood. Condividono quindi con Ariel il carattere ‘meraviglioso’ di alcuni momenti (soprattutto nel finale, quando grazie alle loro azioni le vicende raggiungono un lieto fine), la frequenza di canti e danze, e il fatto di obbedire ad un capo, Tamoren, che qui, però, è uno di loro, non un’ autorità a loro superiore. Ma i *goblins* hanno anche alcune caratteristiche in comune con il terzetto Caliban, Trinculo e Stefano, soprattutto nel loro prendersi gioco del concetto di autorità. Quando *The Goblins* fu scritto, pochi anni prima della chiusura dei teatri⁶, la decadenza del potere monarchico e della corte erano già sotto gli occhi di attenti osservatori come Suckling. Spesso, nei suoi testi, si possono trovare accenni più o meno velati e satirici all’incapacità e alla grettezza dei governanti, come nel caso di questa battuta, affidata a uno dei *goblins*/ladri che, dopo aver escogitato un piano, assieme ai suoi compari, per far giustiziare un messaggero per complicità con le loro malefatte, invece che ucciderlo direttamente, esclama: «Excellent! [...] / We should have made rare statesmen, / We are so witty in our mischief» (III.1, p. 341). Sebbene la battuta non citi direttamente alcuna delle scene tragicomiche della *Tempesta* con Caliban, Trinculo e Stefano come protagonisti, sembra riecheggiare il loro proporsi come nuovi padroni, re e viceré dell’isola, nonostante, o forse proprio per merito delle loro nefandezze.

Ma, come già anticipato, al di là di una serie di rimandi e convergenze più o meno evidenti, il motivo principale che lega *The Goblins* a *The Tempest* è da rintracciare nel personaggio di Reginella, una giovane donna che non ha mai conosciuto alcun uomo e che si innamora del naufrago Orsabrín, il quale alla fine si rivelerà essere il fratello del principe. Se, però, Clarinda, come abbiamo visto, si dimostra diversa e più forte di Miranda, Reginella sembra superare la figlia di Prospero nell’altro eccesso: ovvero nell’essere più ingenua e semplice. Osservando da vicino il primo incontro tra Orsabrín e Reginella, infatti, ci si accorge subito che la ragazza assomiglia ad una versione meno vivida, quasi sbiadita di Miranda, anche perché non possiede la vivace proprietà di linguaggio a cui Shakespeare ci ha abituato.

Orsa. She cannot be less than a goddess; / [...] Thou beauteous queen of this dark world, / That mak’st a place so like a hell, / So like a heav’n, instruct me / In what form I must approach thee, / And how adore thee. / *Reg*. Tell me what thou art first; for such a creature / Mine eyes did never yet behold – / *Orsa*. I am that which they name above a man; [...] / Have you a name too? / *Reg*. Why you ask? / *Orsa*. Because I’d call upon it in a storm, / And save a ship from perishing sometimes. / *Reg*. ’Tis Reginella. / *Orsa*. Are you a woman too? / I never was in earnest until now. / *Reg*. I know not what I am, / For like myself I never yet saw any. / *Orsa*. Nor ever shall. [...] / But I’d carry thee where there is a glorious light, [...] / *Reg*. Indeed? / *Orsa*. Yes indeed. / I’ll bring thee unto shady walks, [...] / *Reg*. Will you indeed? (III.1, pp. 346-347).

La reiterazione della semplice domanda «Indeed?» ci rende un’immagine della giovane piuttosto chiara, che verrà confermata nei dialoghi successivi: la sua inesperienza del mondo si traduce nell’impossibilità di dare voce e nome ai propri pensieri e sentimenti. Al confronto, l’eroina

⁶ Fu messo in scena per la prima volta al Blackfriars nel 1638, e poi stampato nel 1646, tre anni prima della decapitazione di Charles I.

Shakespeariana, che, non solo esprime ciò che pensa, ma «Took pains to make [Caliban] speak» (I.2.353), diventando quindi più che un'insegnante di lingua, un'educatrice del pensiero del mostro⁷, assume un carattere decisamente più risoluto. È certamente vero che la battuta appena citata fu lungamente attribuita a Prospero, proprio a partire dall'adattamento di Dryden e Davenant (1667) sul fronte teatrale, mentre dall'edizione Theobald sul fronte critico (1733). Negli ultimi decenni, tuttavia, si è dato maggior credito alla lezione originale del *folio*⁸, restituendo a Miranda non solo una battuta, ma, con essa, tutta la forza e il vigore che questa giovane donna esprime nel testo Shakespeariano in un violento attacco contro il suo aspirante stupratore. Le ragioni che Theobald offre per motivare la sua scelta farebbero pensare a una vera e propria influenza della pratica teatrale sull'avanzamento delle sue teorie critiche, proprio come lo stesso studioso suppone un'influenza della pratica teatrale sui curatori del *first folio*:

In all the printed Editions this Speech is given to Miranda: but I am persuaded, the Author never design'd it for her. In the first Place, 'tis probable, Prospero taught Caliban to speak, rather than left that Office to his Daughter: in the next Place, as Prospero was here rating Caliban, it would be a great Impropriety for her to take the Discipline out of his hands; and, indeed, in some sort, an Indecency in her to reply to what Caliban was speaking of. Mr. Dryden, I observe, in his Alteration of this Play, has judiciously placed this Speech to Prospero. *I can easily guess, that the Change was first deriv'd from the Players, who not loving that any Character should stand too long silent on the Stage, to obviate that Inconvenience with Regard to Miranda, clap'd this speech to her Part*⁹.

Le evoluzioni che il personaggio di Miranda ha subito nel tempo, il suo indebolimento da giovane donna certamente sottomessa al potere paterno, ma anche capace di risolutezza e determinazione, a ingenua fanciulla, dimostrano, a mio parere, che questi primi due testi, indicati da Dryden come adattamenti e copie di *The Tempest*, furono in realtà tra le fonti utilizzate da Davenant e Dryden nella stesura del loro adattamento. Si osservi, ad esempio, questo scambio di battute tra Reginella e Orsabin:

Orsa. [...] Oh thou kind innocence! / Witness all that can punish falsehood, / That I could live with thee, / Even in this dark and narrow prison; / And think all happiness confin'd within the walls. / Oh, hadst thou but as much of love as I! / *Reg*. Of love? What's that? [...] Sure I should learn it, sir, if you would teach it (IV.1, p. 354).

e lo si metta in confronto con i numerosi e reiterati momenti dell'*Enchanted Island* in cui Dorinda, Miranda e Hippolito si interrogano, stupiti e meravigliati, ma anche spaventati e turbati,

⁷ È utile citare la battuta nel suo complesso, perché permette di comprendere come la giovane donna abbia permesso a Caliban non, semplicemente, di parlare, ma di dare senso e forma ai propri pensieri: «I pitied thee, / Took pains to make thee speak, taught thee each hour / One thing or other: when thou didst not, savage, / Know thine own meaning, but wouldst gabble like / A thing most brutish, I endow'd thy purposes / With words that made them known» (I.2.352-357).

⁸ Si veda l'introduzione citata di Stephen Orgel per la Oxford edition, p. 17. Lo stesso Orgel afferma che la mancata attribuzione della battuta a Miranda si registra fino all'edizione Kittredge del 1939. Data l'enorme popolarità della commedia di Davenant e Dryden fino a metà Ottocento, verrebbe da chiedersi in che modo la loro scelta abbia potuto influire sulla decisione di Theobald.

⁹ *The Works of Shakespeare: In seven volumes*, Collated with the Oldes Copies, and Corrected; with Notes, Explanatory, and Critical: by Mr. Theobald. London, Printed for A. Bettersworth *et alii*, 1733, vol. I, p. 18, corsivi miei.

sulla natura dell'amore e dell'opposta sessualità. Sono evidenti, nel testo della Restaurazione, i segni dell'influenza di queste due letture, almeno in relazione a due temi: il primo è la diversa caratterizzazione di Miranda, probabilmente derivata dai *Goblins*, e il secondo, tratto dal *Sea Voyage*, è il contemporaneo e reciproco timore che Miranda e Dorinda da un lato e Hippolito dall'altro hanno del sesso opposto, percepito, per mezzo degli insegnamenti di Prospero, come qualcosa di pericoloso, velenoso, infettivo. In questo secondo aspetto permangono anche richiami all'antropofagia, anche questi particolarmente evidenti nel testo di Fletcher: «*Mir.* And shortly we may chance to see that thing, / Which you have heard my Father call a Man. / *Dor.* But what is that? [...] / *Mir.* [...] I have heard / My Father say we Women were made for him. / *Dor.* What, that he should eat us, Sister?» (Davenant-Dryden, I.2.316-321).

Se qualcosa ci comunica, il rapporto tra *The Tempest* da un lato e *The Sea Voyage* e *The Goblins* dall'altro, è certamente non esprimibile in un rapporto di filiazione e adattamento, ma più realisticamente nella comune e diffusa pratica, in epoca elisabettiana e giacomiana, di continue e naturali appropriazioni di temi, parti di testi e personaggi tra i drammaturghi. Com'è ben noto il concetto di autorialità di un testo teatrale non assumeva allora la forma fissa e definitiva che conosciamo oggi, ma piuttosto si configurava come un elemento fluido, instabile e cangiante: i testi teatrali venivano infatti scritti a più mani, inserendo a volte stralci di altri testi e di altri autori, venivano spesso rielaborati assieme agli attori e subivano numerose evoluzioni e modifiche. Con le parole di Graham Holderness possiamo dire che:

When we deconstruct the Shakespeare myth what we discover is not a universal individual genius creating literary texts that remain a permanently valuable repository of human experience and wisdom; but a collaborative cultural process in which plays were made by writers, theatrical entrepreneurs, architects and craftsmen, actors and audience; a process in which the plays were constructed first as performance, and only subsequently given the formal permanence of print¹⁰.

Il processo collettivo di scrittura dei testi teatrali, di cui *The Sea Voyage* e *The Goblins* sono chiari esempi, potrebbe aver coinvolto anche *The Tempest* all'origine. Ma con questo, più che con altri drammi elisabettiani, l'evoluzione, il «collaborative cultural process» non può dirsi ancora concluso: esso si è esteso nel tempo e nello spazio ad includere altri autori, altri attori, altri *theatre managers*, altre *audience*, altri luoghi per definire altri significati; oppure per veicolare quegli stessi significati del testo originale adattandoli alle nuove culture. Questo processo di appropriazione collettiva, di riscrittura, di re-significazione, sarà l'oggetto dei prossimi capitoli.

¹⁰ Graham Holderness, "Bardolatry: or, The cultural materialist's guide to Stratford-upon-Avon", in *The Shakespeare Myth*, op. cit., p. 13.

Capitolo Secondo. La Restaurazione

2.1 William Davenant e John Dryden

*Alo. Heavens! What new wonder's this?
Gon. This Isle is full of nothing else.
(Davenant-Dryden, IV.3.112-13)*

Atto primo, scena prima. La prima indicazione di regia¹ di *The Tempest* nel *first folio* recita: «A tempestuous noise of Thunder and Lightning heard: Enter a Ship-master, and a Boatswaine» (*Tempest*, I.1, p. 97). La semplice analisi di come queste parole verranno modificate nella seconda riscrittura, in versione operistica, attribuita a Thomas Shadwell, può rivelarsi preziosa nell'offrire un'idea generale sul complesso delle riscritture dei testi drammatici elisabettiani durante la Restaurazione. Shadwell, o, più verosimilmente un insieme di autori², rielaborarono nel 1674 la prima riscrittura del *romance* di John Dryden e William Davenant rappresentata per la prima volta al Duke's Theatre il 7 novembre 1667. Nella prima edizione di *The Tempest: or The Enchanted Island*³ del 1670 (che riproduce il testo di Davenant e Dryden) non viene riportata alcuna indicazione di regia, ma solo quattro anni più tardi, con l'apparizione della nuova versione operistica⁴, la scarna, quasi essenziale indicazione Shakespeariana diventa:

The Front of the Stage is open'd, and the Band of twenty-four Violins, with the harpiscals and Theorbo's which accompany the Voices, are plac'd between the Pit and the Stage. While the Overture is playing, the Curtain rises, and discovers a new Frontispiece, joyn'd to the great Pylasters, on each side of the Stage. This Frontispiece is a noble Arch, supported by

¹ Stephen Orgel, nella sua introduzione a *The Tempest* (Oxford, 2008, pp. 56-62) riassume una serie di ipotesi critiche che, nel tempo, hanno considerato la possibilità che le indicazioni di regia, così come si leggono nel *first folio*, siano state abbondantemente interpolate da Ralph Crane, il quale lavorava a volte per i King's Men come scrivano per la preparazione dei copioni. Queste ipotesi si basano principalmente sull'indicazione che descrive la sparizione del banchetto in III.3 «[...] and with a quaint device the banquet vanishes» che sembra scritta più da uno spettatore che da un 'regista'.

² Esistono numerosi saggi sulla paternità di quest'opera, tema che ha generato una vera e propria disputa tra i critici. Si vedano, ad esempio, W. J. Lawrence, *Did Thomas Shadwell Write an Opera on 'The Tempest'?*, "Anglia", XXVII, 1904, pp. 215-217; W.B. Squire, *The Music of Shadwell's Tempest*, "Musical Quarterly", VII, 1921, pp. 565-578; G. Thorn-Drury, *Shadwell and the Operatic Tempest*, "RES", III, 1927, pp. 204-208; Helene M. Hooker, *Dryden's and Shadwell's Tempest*, "HLQ", VI, 1942-43, pp. 224-228; Charles E. Ward, *The Tempest: A Restoration Opera Problem*, "ELH", Vol. 13, No. 2 (Jun., 1946), pp. 119-130; William M. Milton, *Tempest in a Teapot*, "ELH", XIV, 1947, pp. 207-218. Tuttavia ritengo che addentrarsi in questo tipo di analisi non sia utile al mio discorso, e mi riferirò a Shadwell come all'autore del testo, pur essendo consapevole della possibile inaccuratezza di questo dato.

³ *The Tempest: or The Enchanted Island. A Comedy. As it is now Acted at His Highness the Duke of York's Theatre*, London, Printed by J.M. for Henry Herringman at the Blew Anchor in the Lower-walk of the New-Exchange, 1670.

⁴ Per lungo tempo le versioni di Shadwell e di Davenant-Dryden furono confuse. Si pensava, infatti, che il testo dell'opera fosse andato perduto e moltissimi critici autorevoli fino al 1922 hanno continuato a stampare il testo operistico pensando che si trattasse della commedia. Talvolta questa confusione ha generato dei veri paradossi critici, con il curatore che vantava la netta superiorità della commedia di Davenant e Dryden e si riteneva, quindi, soddisfatto della scomparsa di ogni manoscritto o edizione dell'opera (che veniva considerata infinitamente inferiore in qualità), e che poi, però, stampava esattamente la versione di Shadwell. Una nuova edizione del testo del 1670 fu per la prima volta curata da Montague Summers nel suo *Shakespeare Adaptations. The Tempest, The Mock Tempest and King Lear*, Jonathan Cape, 1922. Si veda Mongi Raddadi, *Davenant's Adaptations to Shakespeare*, PhD diss., Uppsala University, 1979, pp. 14-15.

large wreathed Columns of the Corinthian Order; the wreathings of the columns are beautiful'd with Roses wound round them, and several Cupids flying about them. On the Cornice, just over the Capitals, sits on either side a Figure, with a Trumpet in one hand, and a Palm in the other, representing Fame. A little farther on the same Cornice, on each side of a Compass-pediment, lie a Lion and a Unicorn, the Supporters of the Royal Arms of England. In the middle of the Arch are several Angels, holding the King Arms, as if they were placing them in the midst of that Compass-pediment. Behind this is the Scene, which represents a thick Cloudy Sky, a very Rocky Coast, and a Tempestuous Sea in perpetual Agitation. This Tempest (suppos'd to be rais'd by Magick) has many dreadful Objects in it, as several Spirits in horrid shapes flying down amongst the Sailors, then rising and crossing in the Air. And when the Ship is sinking, the whole House is darken'd, and a shower of Fire falls upon 'em. This is accompanied with Lightning, and several Claps of Thunder, to the end of the Storm⁵ (Shadwell p. 1).

Il confronto tra queste due indicazioni di regia ci offre probabilmente il più lucido esempio di come il fatto di riaprire i teatri, nel 1660, non fosse stata una semplice operazione di recupero e riscoperta dell'antica tradizione del teatro elisabettiano e giacomiano. Non si trattò soltanto di riaprire porte di edifici ormai chiusi da diciotto anni, o di ricostruire edifici distrutti. Il teatro Shakespeariano, un teatro di parola che affidava interamente l'apparato scenografico all'immaginazione del pubblico⁶, era ormai scomparso. Durante l'esilio della monarchia inglese in Francia si prepararono le basi per un cambiamento radicale dei gusti teatrali del pubblico londinese. L'influenza francese si rivelò intensa e produttiva soprattutto in alcuni campi: la spettacolarizzazione delle messe in scena, con l'ausilio della scenografia e dei macchinari scenici tecnologicamente più avanzati; l'impiego delle attrici per i personaggi femminili, e il definitivo abbandono della pratica del *boy actor*; la regolarizzazione delle antiche opere teatrali secondo i dettami pseudo-aristotelici; il massiccio uso della musica in scena. In *The Tempest; or, the Enchanted Island* tutti questi elementi sono visibili e presenti. L'ingresso sulla scena inglese delle attrici, ad esempio, ebbe un immediato effetto nell'inserimento di nuovi personaggi femminili all'interno delle opere elisabettiane e anche, come vedremo, nell'aumento delle cosiddette *breeches parts*. Nella riscrittura di Davenant e Dryden a Miranda viene affiancata una sorella, Dorinda, e il giovane Hippolito è impersonato da un'attrice. Opposto è invece il caso della sorella di Caliban, Sycorax: il suo personaggio, interpretato da un attore, viene utilizzato con l'unico obiettivo di ridicolizzare ulteriormente le sequenze comiche di Stephano, Trincalo e Caliban, ai quali qui si aggiungono Mustacho e Ventoso.

La musica diventò, se possibile, un elemento ancora più importante rispetto al testo Shakespeariano. Alle sei canzoni già presenti in *The Tempest*, tutte riportate nell'adattamento di Davenant e Dryden, ne furono aggiunte altre sei, e progressivamente la commedia diede luogo a diverse rappresentazioni in forma operistica, delle quali quella di Shadwell fu solo la prima.

⁵ In alcune edizioni della versione di Davenant e Dryden (non operistica) questa stessa indicazione di regia è presente in versione abbreviata a partire da «The Scene represents a thick cloudy sky» fino alla fine.

⁶ Una delle migliori descrizioni del tipo di scenografia in uso al tempo di Shakespeare è di Dennis Kennedy, che la definisce "architectural scenography: the theatre building itself provided the design for the production of his plays" (D. Kennedy, *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance*, Second Edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 25).

Anche la regolarizzazione delle opere di Shakespeare secondo i principi pseudo-aristotelici ebbe una considerevole influenza sulla rilettura di *The Tempest*. L'autore elisabettiano, sebbene ammirato e osannato già durante la Restaurazione, fu spesso criticato per il mancato rispetto di una serie di regole⁷, o, meglio, di nuove esigenze stilistiche che si diffusero nel tardo Seicento: al di là delle unità di tempo, di luogo e d'azione generalmente rispettate in *The Tempest*, questi precetti prevedevano, ad esempio: la netta divisione del genere tragico da quello comico, la *poetical justice*, ovvero la necessità di punire sempre i personaggi malvagi e premiare quelli buoni, l'impossibilità di far assumere a un *villain* il ruolo di protagonista, la necessità di aumentare le scene con contenuto amoroso (e, qualora non ci fossero, di inventarne, come accadde per il *Timon of Athens* riscritto da Shadwell) e la necessità di inserire o di aumentare il numero delle scene cruenti⁸. L'insieme delle modifiche apportate a *The Tempest* può ricondursi ora a questa, ora all'altra regola o esigenza, e il personaggio che, più di tutti, fu rimaneggiato in ossequio alle norme fu Caliban. Il suo essere assieme tragica vittima degli incanti di Prospero e comico compagno di bevute di Trinculo e Stephano, volgare e lascivo nella rievocazione del tentato stupro a Miranda, ma anche depositario di sensibilità poetica e musicale, la sua vita nel *play*, in parte protagonista (soprattutto nel primo atto) e in parte personaggio secondario, non potevano soddisfare gli autori e il pubblico teatrale della Restaurazione. La sua figura risulta in complesso enormemente meno sfaccettata e si presenta in un'unica variabile: la comicità. Il ridimensionamento del ruolo di Caliban ebbe ripercussioni, come vedremo, anche sull'intero assetto del dramma, conseguenti allo spostamento e parziale modifica della sua battuta «the isle is full of noises, / sounds and sweet airs» (III.2.133-134).

Per quanto riguarda la spettacolarizzazione, l'indicazione di regia citata in apertura può offrire una visione chiara del modo in cui *The Tempest* fu trasformata. Pur non potendo stabilire con certezza come Shakespeare avesse ideato la prima messa in scena del suo testo, quel «A tempestuous noise of Thunder and Lightning heard», con l'assenza di ogni possibile riferimento iconografico e così concentrato com'è sul dato sonoro, sembra molto distante dalla dettagliatissima descrizione di Shadwell. L'uso di macchinari e scenografie che resero il più possibile verosimile quanto accadeva sul palco fu forse la più importante deviazione dal testo originale: laddove Shakespeare aveva sfruttato il potere evocativo del linguaggio e della recitazione, adattatori e attori tra Sei e Settecento riempirono lo spazio teatrale con una quantità a volte esagerata di oggetti, suppellettili e ricostruzioni necessarie a dare un'immagine realistica delle diverse scene⁹. Ma l'applicazione di scene prospettiche e macchinari fu probabilmente allo

⁷ Gli autori del secondo Seicento giustificavano il mancato rispetto delle regole drammaturgiche da parte di Shakespeare con l'attenuante che il periodo elisabettiano fosse un'epoca meno raffinata della loro, e che Shakespeare non possedesse un bagaglio culturale tale da permettergli di conoscere le norme che avrebbe dovuto applicare.

⁸ Per una più ampia trattazione si veda Frederick W. Kilbourne, *Alterations and Adaptations of Shakespeare*, Boston, The Poet Lore Company, 1906.

⁹ Nella produzione di Charles Kean del 1857, ad esempio, erano necessari venti minuti per smontare e ricostruire la scena tra I.1 e I.2. Si veda il paragrafo 4.3 e Mary M. Nilan, *Shakespeare, Illustrated: Charles Kean's 1857 Production of The Tempest*, "Shakespeare Quarterly", Vol. 26, No. 2 (Spring, 1975), pp. 196-204.

stesso tempo causa ed effetto di una particolare considerazione che gli autori del secondo Seicento avevano per Shakespeare: pur essendo ammirato per il suo estro artistico, l'autore elisabettiano era contemporaneamente criticato per l'uso della lingua. L'eccessivo ricorso a immagini, metafore e allegorie non rientrava nei parametri estetici dell'epoca della Restaurazione e, a meno di un secolo dalla morte del drammaturgo, Dryden affermava: «[h]e is many times flat, insipid; his comic wit degenerating into clenches, his serious swelling into bombast. But he is always great, when some great occasion is presented to him¹⁰». La critica potrebbe apparire irrispettosa e ingenua, ma dall'analisi del complesso delle considerazioni di Dryden sulla lingua di Shakespeare, emerge che queste prendevano le mosse da una vera e propria incapacità di comprendere a fondo la ricchezza espressiva del teatro Shakespeariano:

It must be allowed to the present age, that the tongue in general is so much refined since Shakespeare's time that many of his words, and more of his phrases, are scarce intelligible. And of those we understand, some are ungrammatical, others coarse; and his whole style is so pestered with figurative expressions, that it is as affected as it is obscure¹¹.

In altre parole, l'enorme potere immaginifico dei testi Shakespeariani risultava incomprensibile ed eccessivo agli occhi dei contemporanei di Dryden. Questa incomprensione da un lato innescò una serie di processi semplificativi dei testi, volti a ridurre le complessità stilistiche e ad annullare il potere evocativo di metafore e allusioni; dall'altro lato, però, quelle stesse immagini, ai fini della riuscita scenica del *play* dovevano necessariamente tornare sotto forma di fondali dipinti, macchinari, scene prospettiche, e così via. L'insieme di queste scelte, però, ebbe un effetto secondario nel rendere il testo originale sempre meno accessibile agli occhi del pubblico. Data la natura evocativa e immaginifica del *romance*, il ricorso a quel tipo di messe in scena produsse un testo del tutto diverso da quello originale, nonostante la trama, i personaggi e le vicende rappresentate fossero a grandi linee le stesse. La spiegazione di come fu possibile raggiungere un esito così diverso dal testo originale è ben riassunta dalle parole di Samuel Taylor Coleridge:

[*The Tempest*] addresses itself entirely to the imaginative faculty; and although the illusion may be assisted by the effect on the senses of the complicated scenery and decorations of modern times, yet this sort of assistance is dangerous. For the principal and only genuine excitement ought to come from within, from the moved and sympathetic imagination; whereas, where so much is addressed to the more external senses of seeing and hearing, the spiritual vision is apt to languish, and the attraction from without, will withdraw the mind from the proper and only legitimate interest which is intended to spring from within¹².

The Tempest: or, the Enchanted Island è dunque un'opera del tutto figlia del proprio tempo: di un'epoca in cui Shakespeare poteva essere ammirato e trasmesso solo dopo aver opportunamente

¹⁰ John Dryden, "Essay on Dramatick Poesie", in *The Fifth Volume of The Works of John Dryden*, London, Thomson, 1695, p. 33.

¹¹ Dalla prefazione di Dryden al suo adattamento del *Troilo e Cressida*. Cit. in Mongi Raddadi, *Davenant's Adaptations to Shakespeare*, op. cit., p. 49.

¹² R.A. Foakes (ed.), *Coleridge's Criticism of Shakespeare*, London, The Athlone Press, 1989, p. 166.

estrapolato parole evocative dal testo originale, e aver costruito, attorno a quelle parole, un intero apparato scenografico potente e spettacolare.

2.1.1 Aspetti politici

Molti studi critici ravvisano nelle vicende scaturite dall'incontro tra Caliban e i marinai una continua e costante satira della recente storia politica inglese¹³. Non c'è dubbio che quest'analisi sia valida, come vedremo a breve, ma è utile allargare il campo anche alla trama principale, per osservare come anche in quella si possano rintracciare ansie e tensioni relative alla realtà socio-politica della Restaurazione. L'analisi comparata di queste due ramificazioni del tema politico è interessante perché dimostra che, se da un lato gli autori decisero intenzionalmente di utilizzare parte del loro testo per prendersi gioco dell'esperienza repubblicana, dall'altro non poterono evitare di esprimere inconsciamente le loro inquietudini rispetto a un potere monarchico sì ristabilito, ma anche particolarmente fragile.

La prima scena con i marinai protagonisti, dopo il naufragio, si incentra fin da subito attorno al *Leitmotiv* politico. Inizialmente si ha l'impressione che il tema venga affrontato da una prospettiva seria, direi quasi Hobbesiana, con l'individuazione del governo come impedimento alla decadenza morale e civile dei naufraghi:

Must. Our Ship is sunk, and we can never get home agen: we must e'en turn Salvages, and the next that catches his Fellow may eat him. / *Vent.* No, no, let us have a Government; for if we live well and orderly, Heav'n will drive the Shipwracks ashore to make us all rich, therefore let us carry good consciences, and not eat one another (II.3.48-54).

Ecco che il tema antropofagico si presenta in tutta la sua forza sovversiva. Ma prontamente viene individuata da Ventoso l'alternativa politica per evitare di cadere nella barbarie. Appena nella battuta successiva, però, Stephano infrange le speranze di vita pacifica sull'isola, proponendosi come nuovo duca, sulla base del suo ruolo di capitano della nave appena naufragata, e conferendo a Mustacho il titolo di viceré. Al di là della comica incongruenza per la quale un auto-proclamatosi duca nomina un vice-Re, la battuta è interessante per due motivi: in primo luogo perché dà avvio alla revisione satirica degli anni del Commonwealth of England e della guerra civile; in secondo luogo perché contiene già un possibile riferimento alle tensioni inconscie rispetto all'attuale situazione politica. Stephano, infatti afferma: «Whoever eats any of my subjects, I'll breack out his Teeth with my Scepter: for I was Master at Sea, and will be Duke on Land: you *Mustacho* have been my mate, and shall be my Vice-Roy» (II.3.55-58). Com'è ovvio, Ventoso rifiuta di essere sorpassato da Mustacho e si dichiara «a free Subject in a new Plantation» (v. 60), dando inizio a una *querelle* che terminerà solo con la nomina di entrambi nel ruolo di Viceré. Ma il dato più interessante è forse un altro: nessuno dei due marinai fa notare a Stephano che la sua *performance* da capitano della nave non è stata particolarmente brillante, e quindi è quanto meno preoccupante che egli pretenda di essere duca dell'isola sulla base del suo

¹³ Si vedano, ad esempio, Katharine Eisaman Maus, *Arcadia Lost: Politics and Revision in the Restoration Tempest*, "Renaissance Drama", 13, 1982, pp. 189-209; Michael Dobson, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

precedente ruolo in mare. Questa mancata obiezione si rivela a mio giudizio molto più significativa del prosieguo della scena sul versante satirico nei confronti della Repubblica di Cromwell, anticipando una precisa rappresentazione del potere monarchico che vedremo meglio dall'analisi della figura di Prospero. L'equilibrio appena raggiunto con la nomina dei due Viceré viene subito stravolto dall'entrata in scena di Trincalo, nostromo della nave, che rifiuta sia l'autorità di Stephano che quella dei due marinai, in un crescendo di battute che culmina con la proclamazione della guerra civile. Ancora una volta è Stephano a riportare una sorta di ordine, dichiarando Trincalo un ribelle e separando temporaneamente le vicende di questo nuovo governo da quelle del fuorilegge. Da questo momento si crea, nella storia delle riscritture di *The Tempest*, uno strano scambio di personaggi che, sebbene nell'*Enchanted Island* non sia particolarmente rilevante, raggiungerà alcuni eccessi di contraddittorietà, soprattutto con l'anonimo testo *The Shipwreck* (1780). Mi riferisco allo scambio tra Trinculo e Stephano nel loro rapporto con Caliban. Nell'originale Shakespeariano Trinculo incontra Caliban in II.2, nascosto sotto la sua *gabardine*, e a sua volta si inserisce sotto il soprabito per paura dei tuoni. All'arrivo di Stephano si crea un divertente sketch comico per via delle quattro gambe e delle due voci provenienti dal 'mostro', finché Stephano non estrae il suo amico Trinculo dal nascondiglio, felice che anche lui sia scampato al naufragio, e dà da bere a Caliban dalla sua bottiglia di vino. Nell'*Enchanted Island* i due marinai si scambiano di posto, per cui è Trincalo ad essere in possesso del vino (la qual cosa permetterà ulteriori sviluppi del *plot*) e a dividerlo con Caliban. Sebbene la cosa, a prima vista, possa apparire un dettaglio di poco conto, bisogna considerare che lo scambio implica un'importante conseguenza: mentre in *The Tempest* Stephano è sia il neo-autoproclamatosi-Re sia il detentore del vino (strumento di potere e di asservimento di Caliban), nel testo di Davenant e Dryden si sviluppa una rivalità molto accesa tra i due, che può far pensare alle recenti vicende storiche, e al conflitto tra Oliver Cromwell e il Parlamento, che portò, prima all'istituzione del Protettorato, e poi alla definitiva archiviazione dell'esperienza repubblicana e al ritorno di Carlo II Stuart. Le controversie tra Trincalo e Stephano si arricchiscono di nuovi motivi di scontro, quando Caliban offre sua sorella Sycorax in sposa a Trincalo. Da questo momento il nostromo guadagna terreno su due fronti: esercitando la propria autorità su due soggetti, esattamente come Stephano, e legandosi in una sorta di matrimonio all'erede naturale dell'isola. E il secondo incontro tra i due, in III.4, non può che risolversi in una dimostrazione di forza di Trincalo, che rifiuta ogni possibile accordo con Stephano, fino a quando quest'ultimo non avrà per primo cessato le ostilità. Nella seconda scena del quarto atto, finalmente, i marinai raggiungono un accordo: Stephano e i suoi si arrendono al potere di Trincalo perché non sono più in grado di sopportare l'assenza di vino: «*Vent. Duke Trincalo, we have consider'd. / Trin. Peace, or War? / Must. Peace, and the Butt. / Step. I come now as a private person and promise to live peaceably under your Government*» (IV.2.17-20). La scena continua poi con bevute, canti e balli, fino a quando Stephano, approfittando dell'assenza di Trincalo, cerca di sedurre Sycorax, facendole credere che Trincalo non è affatto innamorato di lei, come pure afferma, ma l'ha presa in moglie solo per ottenere l'isola. Il riaccendersi delle

appena sopite tensioni, a quel punto, è inevitabile, con Trincalo che picchia Stephano, Caliban che prende le parti del primo e, per questo viene picchiato dalla sorella e infine i due Viceré di nuovo in lite per chi debba prevalere sull'altro. La scelta di un governo non sembra aver apportato alcun tipo di giovamento al progresso civile dei sei sventurati personaggi. Il dato che emerge dall'analisi della trama satirica è che essa è del tutto inutile ai fini del *play*. Come vedremo a breve, manca, nel *sub-plot* l'unico legame che in *The Tempest* essa aveva con la trama principale del dramma, ovvero la pianificazione dell'attentato alla vita di Prospero. È lo stesso mago a suggerire l'assoluta inconsistenza e inutilità delle vicende legate a Caliban e ai suoi compari:

Pro. Dearly, my dainty *Ariel*, but stay, spirit; / What is become of my Slave *Caliban*, / And *Sycorax* his Sister? / *Ari.* Potent Sir! / They have cast off your service, and revolted / To the wrack'd Mariners, who have already / Parcell'd your Island into Governments. / *Pro.* No matter, I have now no need of 'em (III.2.190-197).

Che facciano quel che vogliono, sembra dire Prospero: non sono loro che devo temere. E in effetti l'assenza della cospirazione e dell'attentato alla vita del mago non deve essere interpretata come una minaccia mancante, e quindi come un accrescimento della forza politica di Prospero, ma come una minaccia inutile, perché il nuovo Prospero ha perso gran parte del proprio potere di *master*, padre e padrone dell'isola. Il segno più evidente di questo suo depotenziamento è segnalato dagli eventi che ruotano attorno al personaggio di Hippolito: dalla profezia sulla sua vita, all'incontro con Dorinda, fino al successivo duello con Ferdinand. All'inizio della quarta scena del secondo atto Prospero ci mette al corrente di una minaccia che grava sulla sorte di Hippolito: in base a calcoli magici da lui stesso determinati, il mago è a conoscenza del fatto che se il giovane osserverà il volto di una donna prima di una certa data, morirà. Per questo motivo Prospero ha separato con grande cura le sue figlie da Hippolito, facendo in modo che per tutti gli anni di permanenza sull'isola questi non si incontrassero mai. Non solo: per essere ancora più sicuro di evitare la tragedia, Prospero ha educato rispettivamente le fanciulle e il ragazzo a sviluppare un terrore sconsiderato per il sesso opposto. Questo è certamente il primo errore del duca: infatti sia Miranda e Dorinda che Hippolito, sebbene intimoriti, nutrono anche un segreto desiderio di incontrarsi, alimentato proprio dalle eccessive raccomandazioni paterne¹⁴. Il desiderio diventa tanto forte da sopravanzare la potenza di Prospero e ben presto le due sorelle incontreranno Hippolito; Dorinda se ne innamora, ricambiata, e arriva persino a parlare con lui e a toccarlo. Prospero reagisce alla disobbedienza rimproverando sia le sue figlie che il giovane. Ma ecco che, rimasto solo a pensare all'accaduto, il mago si abbandona a una riflessione interessante:

True, he has seen a woman, yet he lives; *perhaps* I took the moment of his birth amiss, *perhaps* my Art it self is *false*: on what *strange* grounds we build our *hopes* and *fears*; mans life is all a *mist*, and in the *dark*, our *fortunes* meet us. / *If* Fate be not, then *what can we foresee*, / Or *how can we avoid it, if it be?* / *If* by free-will in our own paths we move, / *How*

¹⁴ Prospero non è il padre di Hippolito, ma rappresenta per il giovane una forte figura paterna.

*are we bounded by Decrees above? / Whether we drive, or whether we are driven, / If ill 'tis ours, if good the act of Heaven*¹⁵ (III.5.153-162, corsivi miei).

Il campo semantico dell'incertezza permea ogni respiro di questa battuta, offrendoci un'immagine di Prospero certamente diversa dal severo e onnipotente mago che conoscevamo. Il dubbio si impadronisce immediatamente di lui, non appena la sua arte sembra dimostrarsi fallace. Nel momento del ferimento e della presunta morte di Hippolito, poi, Prospero non torna sui suoi passi, riconoscendo che le sue profezie erano esatte, ma addirittura sovverte il discorso, screditando ancor di più la sua arte rispetto al potere divino: «Alas! how much in vain doth feeble Art endeavour / To resist the will of Heaven!» (IV.3.33-34). Qui il duca avrebbe potuto semplicemente riconoscere la forza della propria magia, ma invece definisce quest'ultima *feeble art* e ne sottomette la potenza a quella divina. Anche Ariel sembra essere del tutto inutile nel momento in cui il fato minaccia la vita di Hippolito. Quando Prospero gli chiede spiegazioni sul perché non sia intervenuto, egli risponde: «Pardon, great Sir, / I meant to do it, but I was forbidden / By the ill Genius of Hippolito, / Who came and threaten'd me if I disclos'd it, / To bind me in the bottom of the Sea, / Far from the lightsome Regions of the Air, / (My native fields) above a hundred years» (IV.3.57-63). Anche Ariel ha quindi perso gran parte dei suoi poteri magici: nondimeno lo spirito è in grado di risolvere l'intreccio in modo positivo, senza il bisogno di un ordine del suo *master*. In modo del tutto volontario e indipendente, Ariel decide di salvare la vita di Hippolito: compie un viaggio da un capo all'altro del pianeta, raccoglie erbe e fiori medicinali, li porta sull'isola e cura il ragazzo. Dopo aver raccontato di questo suo lungo e fruttuoso volo a Prospero, riceve in cambio dal mago una battuta piuttosto fredda: «Thou art my faithful Servant». In realtà se lo spirito fosse stato un fedele servitore, la vicenda non si sarebbe conclusa in modo positivo. Inoltre non vengono registrate in alcun modo, nei successivi passaggi del testo, le reazioni di Prospero alla vista di un Hippolito di nuovo salvo. Al termine di tutto l'intreccio, quindi, l'arte del duca non è stata in grado né di predire in modo corretto il futuro di Hippolito, né di salvarlo, né di ordinare ad Ariel di occuparsi della faccenda. In generale il ritratto che l'*Enchanted Island* traccia di Prospero è quello di un mago infinitamente più debole del suo antecedente. Forse anche per questo motivo Davenant e Dryden decidono di eliminare la trama secondaria dell'attentato alla vita del duca da parte di Caliban, Trinculo e Stephano: se il suo potere non è così forte, la forza sovversiva del tentato omicidio del *master* non è più necessaria. Inoltre inserire questo elemento avrebbe forse parlato troppo direttamente del recente passato (ricordiamo che Carlo II assistette a diverse rappresentazioni della commedia), della guerra civile, dell'arresto e della decapitazione di Carlo I. Ma il messaggio politico trasmesso dal testo resta comunque importante, nella rappresentazione di un 'sovrano', Prospero, debole e incapace, che ha perso ogni fiducia in se stesso e non ha bisogno di complotti e minacce reali per

¹⁵ Mongi Raddadi in *Davenant's Adaptations to Shakespeare* (op. cit., p. 138), ravvisa un cambiamento netto nei valori di riferimento di Prospero: prima della presunta morte di Hippolito, il mago professa una fede incrollabile nella Natura; dopo il ferimento del giovane, invece, i suoi discorsi chiamano in causa con maggiore frequenza le divinità e la parola *Heaven*.

percepire tutti i limiti della propria autorità. La sfida all'ordine monarchico, drammatizzata nella *low plot* e lì messa a tacere, riemerge con tutta la sua forza nella *high plot*.

In conclusione si può dire che mentre il Prospero Shakespeariano è artefice della trama dal primo irrompere del tuono all'ultimo atto di liberazione (di Ariel, ma anche di se stesso, nell'epilogo), il duca disegnato da Davenant e Dryden è un semplice duca appassionato di magia, ma debole e sottoposto all'incedere inesorabile degli eventi che il destino, non lui, ha disegnato. Ariel conserva in parte le doti magiche che in *The Tempest* erano condivise tra lui e Prospero, ma anche il suo potere è molto ridimensionato e oltretutto non dipende dalla volontà del mago. Verrebbe quasi da chiedersi: se è in grado di decidere da sé e andare a cercare le erbe che cureranno Hippolito, perché non si libera dalla schiavitù impostagli da Prospero? Infine considerando la più volte affermata corrispondenza tra il potere magico di Prospero/Ariel e la magia del teatro¹⁶, è allora sintomatico che la loro forza sia notevolmente ridimensionata nel testo di Davenant e Dryden (e che questo ridimensionamento sarà quasi certamente la causa di innumerevoli rappresentazioni burlesche e grottesche di Prospero negli anni successivi). È suggestivo pensare che, proprio quando il teatro acquisì la possibilità di fare grande uso di macchinari tecnologici atti a stupire e impressionare il pubblico, e di scenografie dettagliate che poco spazio lasciavano all'immaginazione, il potere di Prospero/Ariel, il potere che il teatro ha di creare e distruggere, a proprio piacimento, «the great globe itself / Yea, all which it inherit» (IV.1.153-154), si indebolì molto, non solo, perdendo parte della propria efficacia, ma anche impedendo a Prospero di avere fiducia nel suo potere.

2.1.2 To find her woman it must be abed

Con questo verso, che conclude il prologo di *The Tempest: or, The Enchanted Island* gli autori realizzano il primo caso di 'smascheramento' preventivo dell'attrice che recita un personaggio maschile nella storia del teatro inglese. Come già affermato, una delle influenze francesi sulla scena della Restaurazione inglese fu il definitivo abbandono dell'utilizzo dei *boy actors* per i ruoli femminili, sostituiti da attrici. Nel testo di Davenant e Dryden, come in molte altre riscritture Shakespeariane dell'epoca il numero delle parti femminili fu aumentato proprio per sfruttare il potere che questa novità esercitava sulle aspettative del pubblico. E nella stessa ottica, molti erano i ruoli maschili interpretati da attrici, le cosiddette *breeches parts*. Il più delle volte il personaggio interpretato era una donna che, per motivi diversi, si travestiva da uomo e tale rimaneva per gran parte del *play*, per poi svelare la sua vera identità soltanto nel finale¹⁷. Per questo motivo una delle prime commedie Shakespeariane ad essere ripresa nel secondo Seicento fu *Twelfth Night*, che, con la metamorfosi di Viola in Cesario e poi con il definitivo ritorno di

¹⁶ Sulla corrispondenza tra Ariel e l'arte teatrale, Agostino Lombardo parla del personaggio «quale lievissimo spirito che percorre con inarrivabile, ambigua grazia la terra e il cielo, identificandosi appunto con la vita – sospesa tra realtà e finzione – del teatro, con la sua inafferrabilità e mutevolezza e immortale precarietà». Agostino Lombardo, *Strelher e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 63.

¹⁷ Si vedano Elizabeth Howe, *The First English Actresses, Women and drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 57-62; Lesley Ferris, *Acting Women. Images of Women in Theatre*, London, Macmillan, 1990, pp. 146-166.

Viola, si prestava particolarmente bene a questo tipo di gioco scenico. Ma il caso di Hippolito nell'*Enchanted Island* è indubbiamente diverso. Non è previsto, per lui, alcuno smascheramento: il personaggio del giovane rimane tale dal principio alla fine della commedia. Il prologo, quindi, diventa il tramite attraverso cui gli autori non soltanto informano il pubblico di questa sorta di inganno, ma dichiarano anche di aver scritto questa parte specificamente per un'attrice travestita. E infatti, dato che il prologo è parte integrante della commedia, chiunque vorrà in futuro metterla in scena sarà in un certo senso costretto a ricorrere allo stesso tipo di cast¹⁸. Oltre ad ammicciare al pubblico maschile e ad anticipare in parte gli avvenimenti del *play*, il prologo diventa anche un importante strumento-ponte tra ciò che avviene in teatro e ciò che avverrà al di fuori di esso:

But, if for Shakespear we your grace implore, / We for our Theatre shall want it more: / Who by our dearth of Youths are forc'd t'employ / One of our Women to present a Boy / And that's a transformation you will say / Exceeding all the Magick in the Play. / Let none expect in the last act to find, / Her Sex transform'd from man to Woman-kind. / What e're she was before the Play began, / All you shall see of her is perfect man. / Or if your fancy will be farther led, / To find her Woman, it must be abed (prologo, vv. 27-38).

I versi non lasciano molto spazio all'immaginazione e risultano particolarmente arditi se si pensa che la parte di Hippolito fu recitata con tutta probabilità da Mary (Moll) Davis, che proprio dopo la prima dell'*Enchanted Island* iniziò una relazione con Carlo II¹⁹ (di certo il più importante esponente tra gli spettatori che il 7 novembre 1677 si trovavano al Duke's Theatre). Se dunque il pubblico borghese non poteva sperare di assistere, nel quinto atto, al palesarsi del vero genere dell'attrice, a Carlo, in una sorta di quinto atto 'aggiuntivo', questo privilegio fu concesso. L'interesse del personaggio di Hippolito, però, non si limita a questo dettaglio, in fondo trascurabile. In lui convergono, infatti, molte delle tematiche fondamentali del *play*, di cui l'equilibrio e le relazioni di potere tra i generi sono soltanto una parte.

Ad esse si affianca e si intreccia quello che senza dubbio può essere considerato il tema principale della commedia: la rappresentazione dell'uomo naturale, del selvaggio, e le problematiche relative al suo addomesticamento in vista della sua inclusione nella società. Questo motivo fu largamente influenzato dalle teorie filosofiche di Thomas Hobbes, che, nel suo *Leviathan* (1651), descrive lo stato di natura come la condizione nella quale tutti gli uomini sono portati per istinto a cercare il soddisfacimento dei propri desideri: inevitabilmente questo status sfocia nel *bellum omnium contra omnes*, per superare il quale gli uomini sono portati alla costituzione di una società. Affinché lo Stato sia efficiente e sicuro, tutti gli individui devono rinunciare a parte dei propri diritti naturali e cedere questi a un'entità superiore, il re, ad esempio,

¹⁸ Un'interessante analisi di una recente messa in scena di *The Tempest: or, The Enchanted Island* presso l'Università di Hull è presente in Tim Keenan, *Adapting the adaptors: staging Davenant and Dryden's Restoration Tempest*, "Practitioner's Perspectives", Vol. 2 No. 1, 2009, pp. 65-77. Nella messa in scena Hippolito era impersonato da un'attrice.

¹⁹ Sandra Clarck (editor), *Shakespeare Made Fit* (op. cit.), p. 502. Cfr. anche Montague Summers, *Shakespeare Adaptations: The Tempest, The Mock Tempest, and King Lear*, London, J. Cape, 1922, p. xlvi-xlix. Mongi Raddadi, invece, nel riportare il cast della prima rappresentazione della commedia, indica che Hippolito fu interpretato da Jane Long. Nessuno dei saggi riferisce da quale fonte venga tratta l'informazione.

che li amministra per il bene dell'intera società. Hippolito, Miranda, Dorinda, Caliban e Sycorax, sebbene in modi diversi, sono tutti rappresentanti di questo 'stato di natura'. Agli ultimi due non è concesso di entrare a far parte della società, incapaci come sono a limitarsi, ad esempio, nel reciproco appagamento sessuale. Anche dopo aver offerto sua sorella in sposa a Trincalo, infatti, Caliban non rinuncia a portare avanti una relazione incestuosa con Sycorax: «*Trinc. Why then I'll tell thee, I found her an hour ago under an Elder-tree, upon a sweet Bed of Nettles, singing Tory, Rory, and Ranthum, Scantum, with her own natural Brother. / Steph. O Jew! make love in her own Tribe!*» (IV.2.106-110). Non solo: Sycorax è anche incapace di comprendere la fondamentale importanza della monogamia, e offre a suo marito Trincalo di fare da mediatrice con i suoi oppositori: «*I'll be kind to all of 'em, / Just as I am to thee*» (IV.2.10-11). Persino lo sfacciato Trincalo reagisce in modo scandalizzato a questa proposta: «*No, that's against the fundamental Laws of my Dukedom*» (IV.2.12-13). Non è un caso che il tentativo di Stephano di sedurre Sycorax sia la causa fondamentale del definitivo fallimento di questa sorta di Stato carnevalesco messo in piedi da Trincalo.

Ma i motivi legati all'appagamento sessuale e alla difficoltà di limitarne il desiderio riemergono in modo palesemente sovversivo anche nel personaggio di Hippolito. Una volta conosciuta la giovane Dorinda e sperimentato il piacere dell'innamoramento, Hippolito è incapace di comprendere per quale motivo egli non possa avere anche Miranda, e, dopo questa, tutte le altre donne del mondo. Il suo stato naturale diventa un ostacolo tanto importante al suo progresso civile da richiedere, per essere superato, il suo ferimento, con un'altamente simbolica perdita di sangue: solo dopo aver sperimentato il dolore e aver rinunciato a parte dei suoi eccessivi desideri fisici, egli potrà essere in grado non solo di entrare a far parte della società, ma addirittura di guidare un ducato. Dal confronto di due battute del giovane emerge chiaramente questo cambiamento nella sua natura. Nella sesta scena del terzo atto, in un dialogo che sarà alla base di tutti i successivi sviluppi della vicenda, Hippolito viene a sapere da Ferdinand che Dorinda non è l'unica donna al mondo:

Hip. Why, are there more fair Women, Sir, / Besides that one I love? / Ferd. That's a strange question. There are many more besides that beauty which you love. / Hip. I will have all of that kind, if there be a hundred of 'em. / Ferd. But noble youth, you know not what you say. / Hip. Sir, they are things I love, I cannot be without 'em: / O, how I rejoyce! more women! / Ferd. Sir, if you love you must be ty'd to one. / Hip. Ty'd! How ty'd to her? / Ferd. To love none but her. / Hip. But, Sir, I find it is against my Nature. / I must love where I like, and I believe I may like all, / All that are fair: come! bring me to this Woman, / For I must have her (III.6.49-63, corsivi miei).

Il giovane rivendica, in base a un diritto di natura, il possesso di tutte le donne, indistintamente amate per la loro bellezza. Ferdinand, sebbene capisca che il discorso del ragazzo è dovuto solo alla sua inesperienza e al fatto di aver vissuto in reclusione per tutta l'infanzia, non riesce a resistere alla continua e ripetuta richiesta di Hippolito di poter avere anche Miranda, e, dopo alcune scene, lo sfida a duello, causandone il ferimento e la presunta morte. Grazie all'intervento di Ariel, come abbiamo già visto, Hippolito viene salvato proprio nel momento di passaggio tra

la vita e la morte, quando «[His] soul stood almost at life's door, all bare / And naked, shivering like Boys upon a Rivers / Bank, and loth to tempt the cold air; but I took / Her and stop'd her in; and pour'd into his mouth / The healing juice of vulnerary Herbs. / [...] *His only danger was his loss of blood*» (V.1.69-75, corsivi miei). Ma al risveglio il ragazzo non interpreta la perdita di sangue allo stesso modo dello spirito, ovvero come un pericolo:

Dor. Pray how began your difference first? / *Hip.* I fought with him for all the Women in the World. / *Dor.* That Hurt you had was justly sent from Heaven, / For wishing to have any more but me. / *Hip.* Indeed I think it was, but I repent it: the fault / Was only in my blood, for now 'tis gone, I find / I do not love so many. / *Dor.* [...] I'm glad the naughty blood, that made / You love so many, is gone out (V.2.41-50).

Riconoscere che la rinuncia alle proprie eccessive passioni è necessaria per vivere in una società pacifica è il primo passo che Hippolito compie verso il definitivo abbandono del suo stato di natura. Ma sopprimere i propri desideri più forti non è semplice. Alla vista di Miranda, venuta a compiere una sorta di medicazione sul giovane ferito, Hippolito sperimenta una 'ricaduta' nella condizione di selvaggio:

Hip. [I]f I had that blood, I then / Should find a great delight in loving you. / *Mir.* But, Sir, / I am another, and your love is given / Already to my Sister. / *Hip.* Yet I find that if you please I can love still a little. / *Mir.* I cannot be unconstant, nor shou'd you. / *Hip.* *O my wound pains me.* / *Mir.* I am come to ease you. (*She unwraps the Sword.*) / *Hip.* Alas! I feel the cold air come to me, / *My wound shoots worse than ever.* (*She wipes and anoints the Sword.*) / *Mir.* Does it still grieve you? / *Hip.* Now methinks there's something laid just upon it. / *Mir.* Do you find no ease? / *Hip.* Yes, yes, upon the sudden all the pain / Is leaving me, sweet Heaven how I am eas'd! (V.2.60-74, corsivi miei).

Il momento è altamente simbolico perché drammatizza una sorta di rappresentazione circolare dell'intera trama della commedia: Hippolito si rammarica di aver perso sangue, perché se così non fosse stato sarebbe ora in grado di amare Miranda. La giovane gli ricorda i suoi obblighi nei confronti di Dorinda, e nel frattempo cura le sue ferite, così come prescritto da Ariel. Il trattamento prevede il ricorso a quella stessa spada che fu causa del ferimento del ragazzo, questa volta imbevuta dei magici unguenti preparati dallo Spirito. In un primo momento, Hippolito sperimenta un grande dolore, che però svanisce immediatamente. Ancora una volta, quindi, la sua tensione verso lo stato di natura viene adeguatamente punita, questa volta da Miranda. La scena prosegue con una serie di incomprensioni tra i quattro protagonisti, per cui ciascuno pensa che il proprio compagno stia corteggiando quello dell'altro, e si conclude con la definitiva riappacificazione delle due coppie. È interessante notare, però, che mentre Miranda, Ferdinand e Dorinda dichiarano il proprio amore in termini di esclusività e di unicità²⁰, Hippolito aggiunge alla sua battuta un chiaro rimando al tema della perdita e della rinuncia, questa volta non in termini di auto-limitazione dei propri desideri, ma in riferimento alla perdita dell'amata Dorinda: «I never knew I lov'd so much, before / I fear'd *Dorinda's* constancy; but now / I am

²⁰ «*Fer.* Madam, I beg your pardon, while I say / I only love your Sister. (To Dorinda) / *Mir.* O blest Word! / I'm sure I love no man but *Ferdinand.* / *Dor.* Nor I, Heav'n knows, but my *Hippolito*» (V.2.113-117, corsivi miei).

convinc'd that I lov'd none but her, / *Because none else can Recompence her loss*» (V.2.118-121). Hippolito sembra aver riflettuto adeguatamente sull'opportunità di scegliere una rinuncia minore, ovvero quella del soddisfacimento dei propri impulsi naturali, per evitare di perdere il bene più prezioso, l'amore di Dorinda. Questa rinnovata consapevolezza lo rende pronto non solo ad entrare a far parte del consesso umano, ma anche, e soprattutto, ad acquisire piena autorità sul suo ducato. Una volta riottenuto il ducato di Mantova dal suo usurpatore Alonzo, il giovane avrà completato il processo di soppressione del desiderio e sarà in grado di affrontare il suo ruolo con la giusta maturità:

Alonz. And that I may not be behind in justice, / To this young Prince I render back his Dukedom, / And as the Duke of Mantua thus salute him. / *Hip.* What is it that you render back, methinks / You give me nothing. / *Prosp.* You are to be Lord / Of a great People, and o're Towns and Cities. / *Hip.* And shall these People be all Men and Women? / *Gonz.* Yes, and shall call you Lord. / *Hip.* Why then I'll live no longer in a Prison, / But have a whole Cave to my self hereafter (V.2.153-163).

L'Hippolito della prima parte del dramma avrebbe certamente gioito in modo diverso alla notizia di essere Signore di città e popolazioni fatte di uomini e donne. Nell'assenza di ogni riferimento alla sfera sessuale e nel ripiegamento del discorso sul lato materiale della nuova acquisizione, Hippolito dimostra di aver del tutto rimosso la sua parte naturale.

Ma l'analisi fin qui condotta non deve far dimenticare l'atto costitutivo del personaggio: riportare alla mente che si tratta pur sempre di un ruolo maschile interpretato da una donna permette di cogliere tutta la natura sovversiva dell'operazione compiuta da Davenant e Dryden. È attraverso il corpo di una donna, infatti, che viene drammatizzato l'eccessivo desiderio sessuale di Hippolito, il suo voler ad ogni costo dominare ogni altra donna, il suo proporsi, nell'ingenuità di un giovane cresciuto su un'isola deserta, come amante persino di Ferdinand («*Ferd.* I cannot help it, I must love. / *Hip.* Well you may love, for Prospero taught me Friendship too: you shall love me and other men if you can find 'em, but all the Angel-women shall be mine» III.6.79-82), il suo rifiuto delle più elementari leggi di pacifica convivenza, il suo partecipare al duello e il suo guarire dalle eccessive passioni attraverso la perdita di sangue, per arrivare, finalmente depurato da ogni smodato impulso naturale, alla moderata consapevolezza richiesta a un duca. Osservando il personaggio sotto questa luce è più evidente anche il legame tra Hippolito e le due figlie di Prospero: tutti e tre i giovani sono accomunati dall'appartenenza al mondo selvaggio e condividono la stessa incapacità di controllare la passione amorosa, che per tutti e tre si esprime spesso sotto forma di metafore antropofagiche²¹. Ma mentre Miranda e Dorinda imparano in fretta a regolare i loro istinti e ad indirizzarli verso un unico uomo (e in questo si propongono come modelli alternativi e opposti a Sycorax), Hippolito, con la sua incerta e allo stesso tempo prorompente identità sessuale attira su di sé tutte le attenzioni del pubblico, diventando il vero protagonista della vicenda. In questo senso l'*Enchanted Island* si allontana da

²¹ Sull'analisi del tema antropofagico come minaccia all'ordine patriarcale si veda Candy B. K. Schille, 'Man Hungry': *Reconsidering Threats to Colonial and Patriarchal Order in Dryden and Davenant's The Tempest*, "Texas Studies in Literature and Language", Vol. 48, No. 4, Winter 2006, pp. 273-290.

The Tempest proponendo un diverso focus tematico attorno al quale ruota la commedia: là dove il testo Shakespeariano si focalizzava attorno al tema della successione, nella commedia di Davenant e Dryden la riflessione si sposta sul senso ultimo e sulla necessità del vivere sociale. Anche in questo, l'*Enchanted Island* si dimostra figlia del proprio tempo: i recenti sconvolgimenti dovuti alla guerra civile e agli anni della repubblica e del protettorato lasciarono un segno profondo nella borghesia inglese, che non poté non interrogarsi sulle ragioni di tanta violenza. Se l'uomo è per natura portato a cercare appagamento ai propri istinti, allora è necessario che i giovani siano educati, con ogni mezzo e ad ogni costo, alla rinuncia e alla soppressione delle proprie pulsioni inconscie, affinché la cultura e il benessere sociale prevalgano sulla violenza.

2.1.3 Come cambia l'isola di Prospero

Alcuni critici, soprattutto in passato, hanno dedicato interi studi al confronto quantitativo tra il testo di *The Tempest* e l'adattamento di Dryden e Davenant. Da questi studi si evince che all'incirca il 31 per cento dell'originale rimane nella riscrittura attraverso citazioni dirette o parziali²². Sebbene l'importanza di un'analisi quantitativa in un confronto tra due testi sia certamente utile al fine di formare un quadro chiaramente definito di cosa e quanto venga modificato del testo originale, il dato in sé non si può considerare sufficiente a stabilire l'impatto complessivo dell'adattamento. Si pensi, ad esempio, ai versi «*Alo. Heavens! What new wonder's this? / Gon. This Isle is full of nothing else*» (IV.3.112-13). Ebbene ci si chiede dove un'analisi meramente quantitativa possa collocare questa breve ma significativa battuta di Gonzalo, che rielabora in modo radicale, pur rimanendo quasi simile nella forma, i versi di Caliban «*Be not afeard; the isle is full of noises, / Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not*» (III.2.133-134). Si tratta forse di una rielaborazione completa? Oppure di una 'quasi-citazione'? Ma è forse ancora più importante chiedersi: cosa può dirci la comparazione tra questi versi sul significato profondo delle due isole messe a confronto? La prima isola, nelle parole molto poetiche di Caliban è «*full of noises, sounds and sweet airs*», mentre la seconda, in una sorta di gioco di parole in cui il testo originale diventa nient'altro che un significante condiviso con il pubblico a cui ammiccare per sovvertirne o stravolgerne il significato, è sì un posto che suscita *wonder*, ma in una negazione che la svuota di ogni possibile senso metaforico. L'isola Shakespeariana, *full of noises*, viene quindi trasformata in *full of nothing*, in un'isola piena di niente, in cui gli incanti e le apparizioni servono solo a spaventare i naufraghi, e non, come invece accadeva in *The Tempest*, a far nascere in loro sincere riflessioni sulla vita e sugli errori commessi. Non è un caso che nell'*Enchanted Island* Alonzo e Antonio abbiano già espiato la colpa derivante dall'usurpazione dei ducati, andando a combattere contro i mori di Spagna in difesa della cristianità (II.1.26-30). Il loro viaggio e naufragio sull'isola, quindi, non ha alcun secondo fine, se non quello dell'incontro tra Ferdinand e Miranda. Non è tramite il viaggio che

²² Si veda, ad esempio: George Robert Guffey (editor), *After The Tempest*, Los Angeles, University of California, 1969, p. viii; Mongi Raddadi invece, in *Davenant's Adaptations of Shakespeare*, op. cit., p. 119, calcola un 23 per cento di testo Shakespeariano rimasto integro nell'*Enchanted Island*.

scopriranno se stessi, non è su quest'isola vuota che ritroveranno il perdono di Prospero attraverso l'espiazione delle colpe e il rimorso. E infatti, quando Ferdinand annuncia al duca la presunta morte di Hippolito, facendo crollare in un solo colpo tutti i progetti futuri del mago, a quest'ultimo non resta che adoprarsi per ottenere vendetta: la condanna a morte di Ferdinand sarà immediata, e Alonzo non potrà far altro che assistere impotente all'esecuzione (poi sventata all'ultimo momento dal prodigio di Ariel).

I versi che il Prospero Shakespeariano aveva pronunciato quasi alla fine della sua commedia «The rearer action is / In virtue than in vengeance» (V.1.27-28), vengono anticipati da Davenant e Dryden al terzo atto, prima che lo scellerato duello tra i due giovani avvenga, compromettendo il prosieguo delle vicende. Alla vista di Hippolito morente Prospero non può che tornare sui suoi passi: «All my designs / Are ruin'd and unravell'd by this blow. / No pleasure now is left me but Revenge» (IV.3.36-38). Ecco che l'isola del perdono e della scoperta di sé si trasforma irreparabilmente nell'isola vuota della vendetta. Tornando ancora per un momento al testo Shakespeariano si può citare una delle battute conclusive di Gonzalo (non a caso tagliata dagli adattatori), che descrive il viaggio e l'isola come passaggio dalla perdita alla ri-acquisizione di se stessi: «In one voyage / Did Claribel her husband find at Tunis, / And Ferdinand, her brother, found a wife / Where he himself was lost, Prospero his dukedom / In a poor isle and all of us ourselves / When no man was his own» (V.1.208-213). Nell'isola di *The Tempest* questo viaggio è stato possibile solo grazie agli incanti di Prospero e alla magia del teatro. Nell'*Enchanted Island*, a dispetto del nome, nessun incanto permette ai personaggi di percorrere lo stesso cammino. Se in qualcosa sopravvive, qui, la magia del teatro, essa resta confinata al regno dello spettatore e al suo sguardo ammaliato da fantastiche scenografie.

2.1.4 Thomas Shadwell

Come ho già anticipato, uno dei problemi principali affrontati dalla critica rispetto alla versione operistica di *The Tempest; or, The Enchanted Island* riguarda l'effettiva paternità di Thomas Shadwell, messa in dubbio o confermata da vari studi²³. La vicenda è stata riassunta efficacemente da William M. Milton, il quale, nel suo articolo *Tempest in a Teapot*²⁴, confuta le tesi contrarie all'attribuzione dell'opera a Shadwell, aggiungendo che comunque non si tratta di un problema di eccessiva importanza, dal momento che l'adattamento operistico differisce dalla commedia di Davenant e Dryden solo in alcuni aspetti dovuti quasi certamente alla messa in scena. In effetti, dal confronto delle due versioni emerge chiaramente che, chiunque si sia occupato di quella operistica, il suo intervento non può in alcun modo ritenersi di natura autoriale, ma più semplicemente si tratta di un adattamento scenico. Se si considera, infatti, che la commedia fu trasformata in opera, con l'aggiunta di musiche, canti e di un sontuoso *masque* finale, si può facilmente intuire la necessità di operare tagli e sintesi e di scambiare l'ordine di alcune scene.

²³ Si veda la nota 2.

²⁴ William M. Milton, *Tempest in a Teapot*, op. cit., pp. 207-218.

In primo luogo, come si è già evidenziato a proposito della prima indicazione di regia dell'opera, la versione operistica descrive in modo molto specifico la spettacolare scenografia realizzata per la messa in scena²⁵, laddove il testo della commedia di Davenant e Dryden non conteneva alcun riferimento all'allestimento. Oltre alla prima scena, altre indicazioni di regia introducono la seconda scena del primo atto, la prima scena del secondo atto e il *masque* finale. Nel primo caso si può leggere:

In the midst of the Shower of Fire the Scene changes. The Cloudy Sky, Rocks, and Sea vanish; and when the Lights return, discover that Beautiful part of the Island, which was the habitation of Prospero; 'Tis compos'd of three Walks of Cypress-trees, each Side-walk leads to a Cave, in one of which Prospero keeps his Daughters, in the other Hippolyto: The Middle-Walk is of a great depth, and leads to an open part of the Island (p. 5).

L'indicazione riprende il finale della scena precedente: «And when the Ship is sinking, the whole House is darken'd, and a shower of Fire falls upon 'em. This is accompan'd with Lightning, and several Claps of Thunder, to the end of the Storm» (p. 1), e viene a sua volta ripresa in un verso aggiunto al dialogo tra Ariel e Prospero, nel momento in cui lo spirito racconta al mago come ha realizzato la tempesta. La battuta di Davenant e Dryden «[...] and sometimes I seem'd / To burn in many Places on the Top-mast, / The yards, and Bore-spirits, I did flame distinctly», viene infatti conclusa con un ultimo verso supplementare «Nay once I rain'd a shower of Fire upon'em» (p. 8), che riprende il motivo iconografico della pioggia di fuoco.

Il secondo atto si apre con la scena dei marinai Stephano, Mustacho e Ventoso. L'ambientazione si sposta dalla «Beautiful part of the Island», regno di Prospero, alla parte più selvaggia e inospitale dell'isola: «The Scene changes to the wilder part of the Island, 'tis compos'd of divers sorts of Trees, and barren places, with a prospect of the Sea at a great distance» (p. 14). L'aspetto interessante di questa descrizione è l'accenno alla scena prospettica, introdotta durante la Restaurazione sul modello del Teatro Olimpico di Vicenza²⁶. Una piantina del palcoscenico realizzata da John Butler per la messa in scena dell'opera di Shadwell (Fig. 2.1.1) dimostra in modo chiaro l'influenza delle teorie palladiane sui drammaturghi e scenografi del tardo Seicento. L'immagine va confrontata anche con l'indicazione di regia della scena I.2, in cui vengono descritti i tre sentieri, due dei quali, ai lati del palcoscenico, portano alle grotte di Prospero e di Hippolito, mentre quello centrale, «of great depth», collega le due parti dell'isola. Proprio quest'ultimo sentiero fu probabilmente utilizzato per la rappresentazione di «a prospect of the Sea at a great distance» nella scena II.1. Tutte le scene successive si aprono con indicazioni di regia molto sintetiche, che individuano l'ambientazione ora con «Cypress Trees and Caves», ora con «A Wild Island».

Le indicazioni di regia assumono rinnovata importanza nell'ultimo atto, quando Prospero decide di inscenare un *masque* per allietare i suoi ospiti. Ma per comprendere appieno la funzione di

²⁵ Si veda George C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, London, Constable and Company, 1921, vol. 1, pp. 186-189.

²⁶ L'introduzione in Inghilterra delle scenografie mobili e dell'architettura teatrale di stampo palladiano si deve in gran parte all'attività di Inigo Jones.

quest'aggiunta di Shadwell sarà utile confrontarla con un altro passo inserito in II.3, che consiste in un *anti-masque* speculare e anticipatorio rispetto alla scena finale. Qui Alonzo e Antonio riflettono sulla malvagità delle loro azioni nei confronti di Prospero e Hippolito e interpretano il naufragio e la supposta morte di Ferdinand come segni della punizione divina nei loro confronti. Gonzalo tenta di confortarli ricordando loro il recente viaggio in Portogallo dove i due si sono battuti valorosamente in difesa della cristianità e contro gli infedeli. Nella versione di Davenant e Dryden a questo punto fanno il loro ingresso in scena una serie di spiriti in forma di diavoli che chiamano in causa altri spiriti, Pride, Fraud, Rapine e Murder che, come in una sorta di *morality play* medievale, incarnano i peccati commessi da Alonzo e Antonio e, danzando attorno ai malcapitati, li spaventano e li costringono a una dolorosa ammissione di colpa. Nella versione operistica questo passo è anticipato e seguito da nuove canzoni affidate ai diavoli. I canti si dividono in due tipologie: quelli che precedono il passo di Davenant e Dryden hanno essenzialmente la funzione di creare *suspense* e attesa rispetto alla danza dei diavoli, mentre quelli posti al termine della scena hanno il compito di raccordare l'*anti-masque* al *masque* e, in maniera circolare, alla scena della tempesta. Per assolvere alla loro funzione le musiche e i canti aggiunti in posizione iniziale si sentono dapprima arrivare da sotto il palco e da dietro le quinte. Successivamente i diavoli iniziano a cantare dalla platea, affrontando fin da subito i temi dell'*anti-masque*: l'ambizione smisurata, il potere tirannico degli usurpatori e la giusta punizione che l'inferno sta preparando per loro. Durante il primo scambio di battute i diavoli salgono quindi sul palcoscenico, terrorizzando Alonzo, Gonzalo e Antonio. A questa prima fase segue una più dettagliata introduzione degli spiriti Pride e Rapine rispetto alla commedia di Davenant e Dryden, che contribuisce a creare nel pubblico un maggiore senso di attesa e di inquietudine. La scena continua con l'apparizione di Pride, Fraud, Rapine e Murder, seguendo il testo della commedia. I canti che invece vengono aggiunti alla fine della scena creano un collegamento tra la tempesta iniziale, le terribili esperienze appena vissute dai *lords* e il *masque* del quinto atto. Il tema della tempesta assurge infatti a simbolo del caos e del disordine morale causati dal malgoverno e dall'ambizione sfrenata dei tiranni:

Arise, arise! ye subterranean winds, / More to disturb their guilty minds. / And all ye filthy
damps and vapours rise, / Which use t' infect the Earth, and trouble all the Skies; / Rise you,
from whom devouring plagues have birth: / You that i' th' vast and hollow womb of Earth, /
Engender Earthquakes, make whole Countreys shake, / And stately Cities into Desart turn; /
And you who feed the flames by which Earths entrails burn. / Ye raging winds, whose rapid
force can make / All but the fix'd and solid Centre shake, / Come drive these Wretches to
that part o' th' Isle / Where Nature never yet did smile: / Cause Fogs & Storms, Whirlwinds
and Earthquakes there: / There let 'em howl and languish in despair / Rise and obey the
pow'rful Prince o' th' Air. (Two Winds rise, Ten more enter and dance. At the end of the
Dance, Three winds sink, the rest drive Alon. Anto. Gonz. off) (p. 30).

In risposta a questo scenario di stravolgimenti naturali, che rispecchiano e rendono tangibili le colpe commesse da Antonio e Alonzo, il *masque* finale si configura come il momento in cui l'ordine viene ristabilito. Prospero, dopo aver riottenuto il ducato di Milano per sé e quello di

Mantova per Hippolito chiama diverse divinità marine a recitare un *masque* per i suoi ospiti sull'isola²⁷. A differenza del *masque* Shakespeariano in *The Tempest* (IV.1), in cui i temi affrontati si concentrano sull'abbondanza e la benedizione dell'unione tra Ferdinand e Miranda, nell'opera di Shadwell l'unico soggetto trattato è il ritorno a condizioni climatiche favorevoli, con la promessa di mari calmi e venti gentili per il viaggio di ritorno verso l'Italia. In apertura del *masque*, per sottolineare la circolarità dell'opera, viene ripresentata la stessa ambientazione della prima scena, ovvero una costiera rocciosa. Ma mentre nel primo atto gli spettatori avevano visto «a thick Cloudy Sky, a very Rocky Coast, and a Tempestuous Sea in perpetual Agitation» (p. 1), in quest'ultimo passaggio il clima si fa più docile e sereno: «Scene changes to the Rocks, with the Arch of Rocks, and calm Sea. Musick playing on the Rocks» (p. 77). A questo punto Prospero chiama gli attori del suo *masque*: Nettuno, Anfritrite, Oceano e Teti, accompagnati da dei acquatici, Tritoni e Nereidi. Come si può facilmente intuire, la semplice scelta dei personaggi del *masque* segna una differenza profonda con il testo Shakespeariano, in cui Prospero evocava Cerere e Giunone, dee dell'abbondanza, della fertilità, del matrimonio e del parto, assieme alla figura mitologica di Iris. Anche la seconda parte del *masque* in *The Tempest* affrontava tematiche simili, con l'arrivo in scena dei personaggi minori, ninfe e mietitori, e la loro danza in onore dell'unione di Ferdinand e Miranda. Parallelamente il *masque* dell'opera di Shadwell prosegue sul tema del ristabilimento dell'ordine naturale, con l'ingresso in scena di Eolo e dei suoi venti che si piegano al volere di Nettuno e Anfritrite, fino all'ultimo cambio di scena, che sancisce in modo spettacolare il riappacificarsi degli elementi e il ritorno alla quiete: «Scene changes to the Rising Sun, and a number of Aerial spirits in the Air, Ariel flying from the Sun, advances towards the Pit» (p. 80). Con il sorgere del sole il tempo atmosferico e quello cronologico confluiscono in un'unica espressione di armonia e serenità, che riporta la pace tra i personaggi del dramma.

A prescindere dal valore letterario del testo, l'opera di Shadwell ha avuto l'indiscutibile pregio di mantenere attorno a *The Tempest* un continuo e costante successo di pubblico. Basti ricordare un'annotazione tratta dal *Roscius Anglicanus* di John Downes, più volte citata dai critici, che, parlando dell'*Enchanted Island* di Shadwell afferma: «[...] all was things perform'd in it so Admirably well, that not any succeeding Operas got more money²⁸». Le ragioni di un tale successo immediato ma anche durevole nel tempo furono diverse e in parte riconducibili al massiccio impiego di elementi scenografici spettacolari e sorprendenti. In questo aspetto i primi melodrammi del tardo Seicento si svilupparono in continuità con il genere drammatico del *masque*. Nato durante il tardo medioevo, il genere acquisì sempre maggiore importanza come spettacolo di corte nell'Inghilterra elisabettiana e giacomiana, e raggiunse l'apice del successo

²⁷ Rispetto a *The Tempest* sia la commedia di Davenant e Dryden che l'opera di Shadwell non attribuiscono alcun peso al pentimento da parte degli usurpatori. Alonzo e Antonio hanno già espiato le loro colpe andando a combattere contro i mori in Portogallo, e il lieto fine della commedia non può essere quindi legato al loro rimorso, bensì alla mera restituzione dei due ducati ai legittimi proprietari.

²⁸ Citato, tra gli altri, da William Barclay Squire, *The Music of Shadwell's Tempest*, op. cit., p. 566.

grazie ad autori come Ben Jonson e Inigo Jones²⁹. L'influenza dei *masque* sul teatro della Restaurazione fu enorme, non tanto nella pratica scenica vera e propria, né nell'uso di testi e stilemi simili, quanto nella definitiva trasformazione del teatro da forma di intrattenimento popolare a un tipo di spettacolo unicamente rivolto alle classi sociali più agiate e all'aristocrazia. Come brillantemente sintetizza Gary Taylor: «Before 1642 plays went to the monarch; after 1660 the monarch went to plays³⁰». Fu quindi naturale che drammaturghi e attori si sforzassero di mettere in scena drammi il più possibile vicini ai gusti del monarca, che spesso era presente in sala e che era abituato ad apprezzare i *masque* per ragioni storiche e culturali. «The *masques* of the 1630s became the *operas* of the 1660s³¹» afferma ancora Taylor, individuando un forte legame di continuità tra i due generi che passava soprattutto attraverso scenografie, costumi e musiche di forte impatto spettacolare. Certamente poco o nulla del dramma Shakespeariano rimaneva nell'opera di Shadwell: se si considera anche soltanto la differenza tra i due *masque*, il primo breve, semplice e con tre personaggi principali, tutto concentrato su un tema strettamente legato allo sviluppo diegetico del *romance*, il secondo con cinque personaggi principali, ricco di canti e danze, attraversato da due cambi di scena, posto in posizione finale e non necessariamente legato alla trama dell'opera, si può comprendere il diverso effetto che Shadwell mirava ad avere sullo sguardo dei suoi spettatori, rispetto all'intimità del dramma originale. Ma fu proprio l'enorme successo di quest'opera che permise di mantenere *The Tempest* nei teatri in modo pressoché continuativo dal 1667 ad oggi. Senza quella fortunata riscrittura probabilmente parleremmo oggi di questo *romance* come di una delle opere minori di Shakespeare, magari riscoperta dall'inventiva di qualche regista contemporaneo finalmente accortosi delle sue potenzialità. L'opera di Shadwell fu anche la prima versione di *The Tempest* a varcare i confini inglesi per essere riscritta e apprezzata anche in altri paesi europei. Come fa notare Alfred Iacuzzi³², infatti, nella seconda metà del Settecento furono prodotte due rielaborazioni dell'opera, in Francia e in Spagna. Il primo testo di Henry de Guerville fu realizzato a partire dalla traduzione francese dell'opera di Shadwell fatta da Philippe Néricault Destouches, e pubblicato nel 1761. Il secondo, invece, è un *sainete*³³ di Ramón de la Cruz, tratto a sua volta dal testo di Guerville e pubblicato nel 1778. Entrambi traggono dall'*Enchanted Island* un unico motivo su cui costruiscono la vicenda: l'incontro fortuito e l'innamoramento di due giovani cresciuti dai propri genitori nella completa ignoranza del sesso opposto (il ragazzo è orfano di madre e la fanciulla è orfana di padre). I titoli sono particolarmente emblematici nell'evocare la tipica semplicità dell'intreccio: *Georget et Georgette* è il testo francese, mentre *Juanito y Juanita*

²⁹ Per approfondire l'argomento si vedano Martin Butler, *The Stuart Masque and Political Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 e Stephen Orgel, *The Illusion of Power*, Berkeley, University of California Press, 1975.

³⁰ Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*, London, The Hogarth Press, 1989, p. 16.

³¹ *Ibidem*, p. 17.

³² Alfred Iacuzzi, *The Naïve Theme in The Tempest as a Link between Thomas Shadwell and Ramón de la Cruz*, "Modern Language Notes", Vol. 52, No. 4 (Apr. 1937), pp. 252-256.

³³ Il *sainete*, genere in cui Ramón de la Cruz fu il massimo esponente, era un testo drammatico breve e in un solo atto, solitamente a carattere giocoso, utilizzato come intermezzo tra gli atti di una commedia più lunga.

quello spagnolo. A prescindere dallo scarso valore letterario di entrambi i testi, il loro aspetto interessante è che diffondono per la prima volta all'estero una versione di *The Tempest* che nulla ha a che fare con il testo Shakespeariano: concentrandosi sull'unico elemento introdotto prima da Davenant e Dryden e poi confermato da Shadwell, Hanry Guerville e Ramón de la Cruz offrono una visione sicuramente limitata di *The Tempest*, che tuttavia può essere utile a comprendere la grande popolarità che l'*Enchanted Island* raggiunse in breve tempo grazie alla fortuna dell'opera di Shadwell.

2.2 Thomas Duffett

Uno dei segnali del grande successo ottenuto dall'opera di Shadwell fu certamente la messa in scena, solo pochi mesi dopo il debutto dell'*Enchanted Island*, di una versione burlesca della stessa, prodotta nel novembre del 1674 dalla King's Company con il titolo *The Mock Tempest: or the Enchanted Castle*. Thomas Duffett, l'autore di questo *burlesque*, non può di certo essere annoverato tra i più noti drammaturghi del suo tempo, ma l'operazione compiuta nel testo risulta interessante sotto molteplici aspetti. In primo luogo, un semplice sguardo alle date in cui vennero presentate al pubblico l'opera di Shadwell e il *burlesque* di Duffett, può rivelarsi utile nel collocare i due testi all'interno della costante rivalità tra le due compagnie teatrali con brevetto reale, quella del Duke's Theatre, per la quale Shadwell adattò la commedia di Davenant e Dryden, contrapposta alla King's Company di Killigrew. Quest'ultima, nel 1674 aveva appena riaperto il proprio teatro, il Theatre Royal a Drury Lane, dopo un incendio che lo aveva distrutto completamente due anni prima. Per questa ragione la compagnia non poteva permettersi produzioni spettacolari e costose e, per risollevarle le proprie finanze, decise di attirare il pubblico tramite la presentazione di rielaborazioni farsesche dei drammi che, al rivale Duke's Theatre, riscuotevano maggior successo. E fu proprio nel 1674, durante la primavera, che l'*Enchanted Island* di Shadwell debuttò a Dorset Garden. Il 19 novembre dello stesso anno il *Mock Tempest* era già in scena (non è chiaro se ci siano state precedenti rappresentazioni o se quella del 19 novembre fu la prima), tra l'altro in un periodo in cui la versione operistica di *The Tempest* veniva rappresentata con una certa frequenza (sono documentate almeno quattro messe in scena l'11, il 17 e il 18 novembre, e il 28 dicembre)³⁴.

Secondo lo schema tipico del genere burlesco, il *Mock Tempest* sovverte ogni aspetto dell'opera di Shadwell, da quelli più evidenti e tutt'ora analizzabili attraverso la comparazione dei testi, a quelli che invece non hanno lasciato traccia, come le scenografie, i costumi e la recitazione. Ma a ben guardare, esiste un indizio che può darci un'idea del capovolgimento attuato da Duffett sin nei più piccoli particolari della messa in scena, e riguarda il ritrovamento, nella metà degli anni Cinquanta, di un *pamphlet*, intitolato *Songs and Masques in the New Tempest*, contenente alcune canzoni del *Mock Tempest* quasi certamente stampato e venduto agli spettatori prima delle messe in scena del *burlesque*. Il libretto, analizzato e ristampato da Charles Haywood, può essere

³⁴ Ronald Eugene Di Lorenzo, *Three Burlesque Plays of Thomas Duffett*, Iowa City, University of Iowa Press, 1972, p. 53.

confrontato con un oggetto simile, *Songs and Masques in The Tempest*, dedicato al pubblico delle rappresentazioni dell'*Enchanted Island*, e rinvenuto e analizzato da James Mc Manaway³⁵. Sembrerebbe, quindi, che la King's Company avesse studiato il capovolgimento di ogni dettaglio per rendere la farsa il più possibile straniante e derisoria rispetto all'opera. Se, infatti, la produzione di libretti destinati al pubblico è al giorno d'oggi una pratica consolidata e abituale, come sottolineano Mc Manaway e Haywood i libretti dell'*Enchanted Island* e dell'*Enchanted Castle* possono con una certa sicurezza essere considerati i primi in assoluto prodotti in Inghilterra. È quindi ipotizzabile che la decisione di stampare e vendere il libretto del *burlesque* sia maturata con il solo obiettivo di imitare e capovolgere la precedente messa in scena. E dato questo elemento è altrettanto probabile che la King's Company abbia voluto riflettere su ogni altro aspetto dello spettacolo, per ottenere un effetto di rovesciamento complessivo, composto di numerosi piccoli particolari.

Ma il principale rivelatore del totale capovolgimento dell'opera di Shadwell da parte di Thomas Duffett è certamente il testo del *burlesque*, che segue di pari passo le scene dell'opera stravolgendone il significato. La trama è semplice quanto geniale: al posto dell'isola incantata in cui Shakespeare, Davenant, Dryden e Shadwell avevano ambientato le loro vicende, Duffett trasporta personaggi e azioni all'interno di un bordello londinese e della prigione di Bridwell, il castello incantato del titolo. Qui tutta la storia si sviluppa seguendo a grandi linee lo stesso intreccio dell'opera, con l'importante differenza che la nuova ambientazione ne mette in ridicolo ulteriormente il già poco attendibile schema originario: se infatti il lettore della commedia di Davenant e Dryden e dell'opera di Shadwell aveva trovato assurdi alcuni passaggi (come l'ostentata innocenza di Dorinda, Miranda e Hippolito, o i continui giochi di parole e fraintendimenti nei discorsi tra questi tre personaggi e Ferdinand), il *burlesque* si concentra proprio su quelli, con l'aggravante di presentarli in un'ambientazione corrotta e dissoluta. Per questo motivo laddove nell'*Enchanted Island* il discorso dei tre giovani innocenti si faceva ammiccante e allusivo, nell'*Enchanted Castle*, per ottenere un effetto comico e straniante, Miranda, Dorinda e Hippolito fanno un uso più massiccio di doppi sensi, i quali, accostati alle continue irruzioni in scena di prostitute e ruffiani, aggiungono alla comicità originaria una robusta componente buffonesca in grado di deridere e demolire quasi il testo di Shadwell. Basti confrontare, tra gli innumerevoli esempi possibili, il primo dialogo tra Dorinda e Miranda, quando le due giovani si interrogano sulla natura dell'uomo. Nella commedia di Davenant e Dryden il testo recita:

Dor.: But what is that? for yet he never told me. / Mir.: I know no more than you: but I have heard / My Father say we Women were made for him / Dor.: What, that he should eat us, Sister? / Mir.: No sure, you see my Father is a man, and yet / He does us good. I would he were not old (I.2.318-323).

³⁵ Charles Haywood, *The Songs & Masque in the New Tempest: An Incident in the Battle of the Two Theaters, 1674*, "Huntington Library Quarterly", Vol. 19, No. 1 (Nov., 1955), pp. 39-56; James G. McManaway, *Songs and Masques in The Tempest*, "Theatre Miscellany", Oxford, Luttrell Society Reprints, No. 14, 1953, pp. 71-96.

Nell'*Enchanted Castle* le due sorelle sembrano più consapevoli di cosa siano gli uomini, e spostano le loro meditazioni su un tipo particolare di uomo, ovvero il marito:

Dor.: Husband, what's that? / Mir.: Why that's a thing like a man (for ought I know) with a great pair of Hornes upon his head, and my father said 'twas made for Women, look ye. / Dor.: What, must we ride to water upon't, Sister? / Mir.: No, no, it must be our Slave, and give us Golden Cloaths, Pray, that other men may lye with us in a Civil way, and then it must Father our Children and keep them. / Dor.: And when we are so Old and Ugly, that nobody else will lye with us, must it lye with us itself? / Mir.: Aye that it must Sister (II.1.17-27).

Ecco che mentre il primo dialogo presenta una serie di incomprensioni e ammiccamenti certamente inseriti per far sorridere il pubblico, il secondo aggiunge immagini iperboliche tali da provocare l'ilarità più esplosiva non soltanto rispetto al dialogo stesso, ma anche e soprattutto rispetto alle due giovani protagoniste dell'opera di Shadwell: l'ipotetico uomo-cannibale immaginato dalla prima Dorinda (che, come abbiamo visto in precedenza, fa sì sorridere per la sua ingenuità, ma anche riflettere per i significati profondi che il cannibalismo assume all'interno dell'opera), diventa dapprima, nella descrizione di Miranda, una sorta di figura mitologica con due grandi corna sulla testa, e poi, nel tentativo di associarlo a un oggetto noto, viene paragonato da Dorinda all'orinale, con un definitivo scadimento del discorso. L'intero *burlesque* è costruito in questo modo. Nelle parole di Barbara Murray:

[...] its language is that of the occasionally witty, but otherwise simply crude, allusion to all that is most base in human social intercourse. Here is talk or enactment of drunkenness, violence, mutilation, cannibalism; of pimping, prostitution, adultery, incest; of hypocrisy, cowardice, torture, execution; of urine, vermin, venereal disease; of deviance, dissolution, and death³⁶.

Non sorprende, quindi, che il testo e il suo autore siano stati spesso oggetto di critiche feroci, soprattutto durante l'Ottocento e il primo Novecento, e specialmente fin tanto che si analizzava il *Mock Tempest* come una parodia non della contemporanea opera di Shadwell, ma direttamente del *romance* di Shakespeare. Joseph Furnivall, ad esempio, definì Duffett «[a] vulgar beast», mentre Hazleton Spencer lo accusava di aver «exercised his talent for throwing dirt at Shakespeare³⁷». Il primo critico a rivalutare la figura di Duffett fu Montague Summers, il quale, nel suo *Shakespeare Adaptations*, lamenta che non si siano prodotti studi scevri da pregiudizi su questo autore, che pure definisce «a writer of extraordinary interest, accidental though it may be³⁸».

In effetti, se pure è vero che il valore drammatico complessivo del *Mock Tempest* non è di grande rilievo, non si può fare a meno di notare un particolare interessante di questo testo, che merita una trattazione più approfondita. Mi riferisco alla caratterizzazione dei personaggi, i quali,

³⁶ Barbara A. Murray, *Restoration Shakespeare*, op. cit., p. 96.

³⁷ Hazleton Spencer, *Shakespeare Improved*, Cambridge, Mass., 1927, citato in Ronald Eugene Di Lorenzo, *Three Burlesque Plays of Thomas Duffett*, op. cit., p. xxviii.

³⁸ Montague Summers, *Shakespeare Adaptations*, op. cit., p. lxx.

pur animando una parodia, talvolta condotta quasi parola per parola sul testo di Shadwell, non vengono appiattiti sui loro modelli antecedenti, né tratteggiati in modo frettoloso³⁹. Oserei dire, anzi, che la riuscita del dramma è intrinsecamente legata alla mutata natura dei personaggi che lo animano. Proprio il fatto di aver adattato la stessa trama a situazioni e soggetti completamente diversi e per di più profondamente coerenti tra loro, rappresenta il principale merito di Duffett. Se è vero, infatti, che il suo *burlesque* si può comprendere e apprezzare (soprattutto nei giochi di parole e nelle allusioni) soltanto in relazione all'opera di Shadwell, è altrettanto vero che il testo possiede una sua uniformità e che i suoi sono personaggi a tutto tondo che nulla hanno in comune con quelli del suo modello. La *low plot* dell'*Enchanted Island*, ad esempio, composta dai marinai e dai due mostri Caliban e Sycorax, viene completamente reinterpretata: ora un gruppo di prostitute, una mezzana e un protettore prendono il loro posto, mantenendo tuttavia, nei nomi, legami importanti con i loro antecedenti. Stephano, il capitano, diventa la mezzana 'Mother' Stephania, seguita dalle prostitute Drinkallup, Beantossier e Moustrappa, i cui nomi riecheggiano e ridicolizzano quelli di Trincalo, Ventoso e Mustacho. Il gruppo è completato da Hectorio, il protettore, che in due particolari elementi richiama il Caliban dell'opera Shadwelliana⁴⁰: in primo luogo la sua funzione all'interno del *burlesque* riprende lo stesso ruolo del mostro, che nella commedia di Davenant e Dryden come nell'opera, offre in sposa sua sorella Sycorax al nostromo Trincalo. Il nome Hector viene poi suggerito da uno scambio di battute tra lo stesso Trincalo e Mustacho nell'*Enchanted Island*, in cui, rispondendo all'accusa di non avere alcun diritto di governare l'isola, il nostromo afferma:

Tri.: To this I answer, that having in the face of the world / Espous'd the lawful Inheritrix of this Island, / Queen *Blouze* the first, and having homage done me, / By this hectoring Spark her Brother, from these two / I claim a lawful Title to this Island. / Mus.: Who, that Monster? he a Hector? (III.3.118-123, corsivi nel testo).

E solo poche battute prima, in un *aside* poi tagliato nella versione operistica, ancora Trincalo definiva Caliban «My Brother Monster is a rare Pimp» (III.3.34). Proprio quest'ultima battuta, fornendo una prova così importante della genesi di Hectorio⁴¹ e non essendo presente nell'opera di Shadwell, dimostra che Duffett non si limitò a mettere assieme in modo frettoloso alcuni elementi e idee per prendersi gioco della compagnia teatrale rivale, ma confrontò le diverse versioni del *romance* Shakespeariano alla ricerca di ogni possibile appiglio per ottenere da un lato la parodia più feroce possibile dei testi precedenti e, allo stesso tempo, costruire una storia per i *suoi* personaggi, non necessariamente adattando *tout court* e in modo acritico le storie che ridicolizzava. Anche Ferdinand subisce un profondo ripensamento: innanzitutto il suo nuovo nome, Quakero, gli conferisce un'identità religiosa precisa che si riflette anche nel suo modo di parlare, ricco di ripetizioni ossessive e, talvolta, insensate. Questa sorta di tic linguistico, che

³⁹ Cfr. Ronald Eugene Di Lorenzo, *Three Burlesque Plays of Thomas Duffett*, op. cit., p. xx-xxi.

⁴⁰ Su questa analisi del legame tra Caliban ed Hectorio cfr. George Robert Guffey, *After The Tempest*, op. cit., p. xiv.

⁴¹ Nelle *Dramatis Personae* è elencato come «Hectorio, a Pimp» (p. 62). Al termine del *burlesque* Caliban e Sycorax appaiono in scena con i loro nomi originari per inscenare una sorta di parodia del *masque* di Shadwell.

esplode letteralmente in V.1, ha origine quasi certamente nella corrispondente scena della commedia di Davenant e Dryden, III.4 (III.3 della versione operistica), in cui Ariel, per convincere Ferdinand a farsi seguire nel cammino verso Prospero e Miranda, ripete per ogni battuta del principe le ultime due o tre parole, incuriosendo, ma anche spaventando il giovane. La scena termina con la canzone *Go thy way*, in cui le voci di Ferdinand e Ariel si inseguono a vicenda nella ripetizione di versi e frasi. La scena colpì particolarmente Samuel Pepys che, dopo aver assistito alla prima rappresentazione della commedia di Davenant e Dryden, annotò sul suo diario: «The house mighty full; the King and Court there and the most innocent play that ever I saw, and a curious piece of musique in an echo of half sentences, the echo repeating the former half, while the man goes on to the latter, which is mighty pretty⁴²». L'anno successivo poi, Pepys si fece addirittura trascrivere la melodia della canzone⁴³, prova del fatto che essa era diventata particolarmente amata e popolare. L'intera scena venne ripresa senza tagli né aggiunte da Shadwell, continuando così a suscitare l'interesse del pubblico, e proprio per questo motivo Duffett ne estrapolò un carattere distintivo del personaggio di Ferdinand/Quakero, che si esprime in tutta la sua comicità nella scena V.1. Qui, spaventato da Ariel, Quakero cerca di tenerlo a distanza accusandolo di essere un diavolo. Ma l'accusa è prontamente ribattuta da Ariel attraverso la ripetizione delle ultime parole del giovane.

Quak. [...] I defie thee, I abhor thee, I renounce thee, / yea, I will scare-crow thee, I will top and scourge thee, and I / will humguing thee, for I see by thy invisible Hornes that thou / art the very Devil. / Ari. Thou art the very Devil. / Quak. Out *Dagon, Bell and the Dragon*, I knew thee long agone. / Ari. I knew thee long agone. / Quak. What dost thou know of me? Speak, say thy worst, what / dost thou know of me? – I may fail, but I cannot fall, for I am / a Friend – a Chosen – One of Us. / Ari. A Chosen one of Us. / Quak. None of thy Usses, Satan, none of thy Usses [...] (V.1.16-27, corsivi nel testo).

In un solo personaggio Duffett riesce quindi a parodiare sia Ferdinand e la sua esistenza all'interno del testo di Shadwell, sia i Quaccheri, che proprio in quegli anni venivano perseguitati e imprigionati per aver messo in discussione, così come altre sette, la religione di stato⁴⁴. Infine, anche i *lord* della commedia vengono trasformati, pur mantenendo i loro nomi, in avventori del bordello preso d'assalto dalla folla inferocita al comando di Ariel nella prima scena (dove, appunto, la tempesta originale si trasforma in una rissa tra moralisti e prostitute). La loro unica preoccupazione durante i momenti concitati dell'assalto, è quella di mantenere intatta la propria reputazione. Prospero e Ariel, invece, mantengono i ruoli originali, seppure la nuova ambientazione e l'obiettivo del *burlesque* lasci un segno profondo anche su di loro. Giochi di parole e stravolgimenti dei dialoghi permeano ogni battuta dei due personaggi, che, tuttavia,

⁴² Thursday, 7 November 1667. *The Diary of Samuel Pepys*, ed. by R. Latham and W. Matthews, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000, vol. 8: 1667, p. 522.

⁴³ Thursday, 7 May 1668: «and thither comes Bannister with a song of hers, that he hath set in Sir Ch. Sidly's play for her, which is I think but very meanly set; but this he did, before us, teach her; and it being but a slight, silly, short ayre, she learnt it presently. But I did get him to prick me down the notes of the Echo in *The Tempest*, which pleases me mightily». *The Diary of Samuel Pepys*, ed. by R. Latham and W. Matthews, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000, vol. 9: 1668-1669, p. 189.

⁴⁴ Solo nel 1689 fu proclamata una legge che pose fine alle persecuzioni, chiamata *Act of Toleration*.

conservano le funzioni di *master* e *servant*: nelle *dramatis personae* sono indicati come «Prospero, a Duke, Head-keeper of the Enchanted Castle» e «Ariel, a Spirit waiting on Prospero». Tra gli esempi più buffi del rovesciamento dei loro dialoghi, si possono menzionare la prima entrata in scena di Ariel, in I.2 e la canzone finale dello spirito. Se nella commedia di Davenant e Dryden, riprendendo quasi alla lettera il *romance* Shakespeariano, Ariel entrava in scena dicendo «I come to answer thy best pleasure, be it to fly, to swim, to shoot into the fire, to ride on the curl'd Clouds» (I.2.108-110), nel testo di Duffett i *best pleasure* di Prospero sembrano essere tutt'altri: «I come to serve thy pleasure. Be it to lye, swear, steal, pick pockets, or creep in at Windows» (I.2.74-75). Allo stesso modo, l'antica canzone *Where the bee sucks, there suck I*, ripresa nel finale dell'*Enchanted Island* (in entrambe le versioni), non sarebbe stata adatta all'ambientazione corrotta dell'*Enchanted Castle*. Qui, infatti il miele viene prontamente soppiantato da una più plausibile birra: «Where good Ale is, there suck I, / In a Coblers Stall I lye, / While the Watch are passing by; / Then about the Streets I fly, / After Cullies merrily. / And I merrily, merrily take up my clo'se, / Under the Watch, and the Constables nose» (V.2.361-367).

Un ultimo elemento degno di nota nel testo di Thomas Duffett è il continuo riferimento metateatrale alla rivalità tra le due compagnie con brevetto reale. Come accennavo già in apertura del paragrafo, si può dire con sicurezza che fu proprio quel clima di competizione che spinse Duffett a scrivere il suo *burlesque*, ed è quindi naturale che se ne possano rilevare evidenti segni nei dialoghi. Uno degli esempi più calzanti si trova nella prima scena del quarto atto, quando Prospero ordina ad Ariel nuovi compiti da svolgere. Duffett rielabora qui uno dei momenti più noti di *The Tempest* (I.2), ripreso sia nella commedia di Davenant e Dryden che nella versione operistica di Shadwell, ovvero il rifiuto di Ariel a sottoporsi a nuove mansioni, la sua disperata richiesta di libertà, e la conseguente minaccia, da parte di Prospero di ripetere sullo spiritello le stesse brutalità compiute dalla strega Sycorax dodici anni prima, con la finale sottomissione di Ariel. Nel caso del *Mock Tempest*, ovviamente, la vicenda si arricchisce di particolari ridicoli e, a tratti, disgustosi⁴⁵. Ma prima di arrivare a questo momento di scontro Prospero si informa sulla sorte dei suoi nemici, ed Ariel prontamente gli riferisce che sono ormai allo stremo delle forze e che persino lui, uno spirito senza cuore, ha avuto pietà di loro. Così il duca si ripromette di porre fine ai tormenti inflitti ad Alonzo, Antonio e Gonzalo, chiedendo al suo fedele servitore di preparare una nuova scena, quella del banchetto: «Well, Ariel, go let a Table be brought to / them furnish'd with most sumptuous Cates, but when they try to eat, / let two great Babboons be let down with ropes to snatch it away. / Ari. O Sir *Punchanello* did that at the Play-house» (IV.1.35-38, corsivi nel testo). Non è chiaro chi sia Sir *Punchanello*. Montague Summers⁴⁶, riportando due tesi di W. J. Lawrence, ipotizza che possa trattarsi del contemporaneo manager del Duke's Theatre, sbeffeggiato da Duffett tramite un accostamento con il personaggio

⁴⁵ La strega Sycorax viene infatti sostituita con una *hairy Woman* che, sempre avida di cibo, spedisce Ariel, munito di candela, all'interno della propria gola per «calpestare il fango del fondo salato» (W. Shakespeare, *La Tempesta*, trad. it. Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2004).

⁴⁶ Cfr. Ronald Eugene Di Lorenzo, *Three Burlesque Plays of Thomas Duffett*, op. cit., p. 127.

di Pulcinella (il cui nome inglese era Punchinello). Un'altra ipotesi, sebbene più improbabile della prima, è legata alla storia della maschera di Pulcinella, che, nel Regno Unito diede vita, proprio durante la Restaurazione, alla popolarissima marionetta Punch. Pur essendo quasi certo che *The Tempest* non fu mai adattata per il teatro delle marionette, Lawrence non si sente di escludere la possibilità che qualche autore di questo specifico settore teatrale potesse aver messo in scena una versione burlesca dell'*Enchanted Island* di Shadwell prima della messa in scena del *Mock Tempest*. Il riferimento metateatrale viene ripreso poche battute più avanti, quando Ariel chiede perdono per aver chiesto la propria libertà e promette a Prospero di tornare al suo lavoro. La risposta del duca chiama in causa la rivale compagnia del Duke's Theatre: «Then do as I commanded, but make hast least the Conjurers / of to'ther House steal the Invention – Thou knowst they snatch at all the Ingenious tricks» (IV.1.59-61). In questo caso la parodia di Duffett diventa quasi una farsa della farsa, ovvero una caricatura di se stessa: è proprio la compagnia di Killigrew, infatti, per la quale sta lavorando Duffett, che è pronta a rubare ai rivali ogni novità per poter riempire il proprio teatro.

Forse il pregio maggiore di questo *burlesque* è che ci offre una chiara idea di quanto fosse ormai nota *The Tempest*, sia nella versione corrente di Shadwell che, probabilmente, anche nella versione originale. Questo perché gran parte della comprensione del significato del *Mock Tempest*, legato alle allusioni e ai continui rimandi all'opera, dipende dalla profonda conoscenza dell'*Enchanted Island*: lo spettatore che non avesse visto quella spettacolare versione, debuttata solo pochi mesi prima, avrebbe sicuramente perso la possibilità di apprezzare il testo di Duffett in tutte le sue sfumature. A prescindere, quindi, dalla rivalità tra i due teatri e dalla necessità di attirare e quasi dirottare il pubblico di un teatro verso la propria platea Duffett sembra essere consapevole dell'importanza di quel testo-modello senza il quale la sua versione non sarebbe mai esistita. La sua coscienza del fondamentale rilievo dell'*Enchanted Island* traspare proprio nell'ossessiva allusione ai versi di Davenant, Dryden e Shadwell e nell'artificiosa complessità del lavoro effettuato su queste autorevoli riscritture del *romance* Shakespeariano.

Capitolo Terzo. Il Settecento

3.1 David Garrick

Circa ottant'anni separano l'apparizione dell'*Enchanted Castle* di Duffett (1674) dal debutto di una nuova riscrittura in forma operistica, per mano di David Garrick (1756). In questo lasso di tempo le versioni di Shadwell, Davenant e Dryden continuarono a essere rappresentate in modo più o meno costante nei teatri londinesi¹. Una rinnovata e proficua attenzione verso *The Tempest* si ebbe durante il periodo di management del Theatre Royal Drury Lane da parte di Garrick (1747-1776), quando non meno di quattro adattamenti del *play* vennero prodotti e presentati in numerosissime messe in scena, ma con alterni successi. Le versioni allestite in quel periodo furono: due riprese dell'*Enchanted Island* che andarono in scena dapprima nella stagione del 1747-48 e poi ancora nel 1750 (entrambe le messe in scena non incontrarono il favore del pubblico); una prima riscrittura in forma operistica (1756) attribuita a Garrick ma la cui paternità, per effetto del pesante fiasco subito, fu rifiutata dall'attore²; infine, l'unica versione di successo, che debuttò nel 1757, rimase in cartellone fino al 1776 e riprendeva quasi filologicamente il testo Shakespeariano. Di queste quattro versioni soltanto le ultime due saranno oggetto della mia analisi, dato che le prime furono una riproposizione dell'opera di Shadwell.

Il dato interessante, e purtroppo non sempre considerato dalla critica, è proprio che quest'ultima fosse così simile all'originale Shakespeariano. Il testo fu pubblicato da Bell nel 1773, ma purtroppo non fu subito chiaro ai critici che quell'edizione riproduceva una *acting version*. George C.D. Odell, nel suo monumentale *Shakespeare from Betterton to Irving* parla di questa edizione Bell in un capitolo diverso da quello dedicato a Garrick e, pur riconoscendo l'ottimo livello di fedeltà all'originale Shakespeariano e la particolare efficacia scenica del testo, non collega in nessun modo l'edizione alla pratica attoriale di Garrick, parlando del testo come di un'invenzione dell'editore: «It seems a great pity that in 1789 Kemble felt called upon to lay hands on this very satisfactory version, and restore all the silly Hippolyto-Dorinda stuff that Bell had cleansed out of it³». Come si evince da questa frase, Odell individua senza dubbio in John Bell l'autore del testo. L'equivoco ha portato per lungo tempo a credere che fu soltanto nel 1838, con la celeberrima produzione di Charles Macready, che la 'vera' *The Tempest* tornò finalmente e definitivamente sul palcoscenico. In realtà, come vedremo da un'analisi più dettagliata, il primo attore che con coraggio riuscì a disfarsi delle aggiunte e delle modifiche di Davenant e Dryden fu proprio Garrick, e quindi la data del tanto lodato ritorno sulle scene di *The Tempest* andrebbe anticipata di oltre ottant'anni. Di certo non si può parlare di un ritorno definitivo

¹ Per una dettagliata trattazione si veda George C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, op. cit., vol. 1, pp. 213-264.

² Tuttavia diversi studi hanno ormai accertato che fu proprio Garrick, se non a scrivere materialmente il testo, quanto meno ad avere piena responsabilità della messa in scena. Si veda, ad esempio, George Winchester Stone Jr., *Shakespeare's Tempest at Drury Lane During Garrick's Management*, "Shakespeare Quarterly", Vol. 7, No. 1 (Winter, 1956), pp. 1-7.

³ George C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, op. cit., vol. 2, p. 28, corsivi miei.

all'originale, perché, dopo Garrick, John Philip Kemble ripropose un'ennesima alterazione del testo della Restaurazione, ma non per questo il valore dell'operazione di Garrick deve essere sminuito. Per apprezzarlo fino in fondo, è sufficiente osservare l'evoluzione degli adattamenti di *The Tempest* proposti da Garrick al Drury Lane, e la loro collocazione temporale. Bisogna considerare che il pubblico era ormai abituato da oltre un secolo alla riscrittura di Davenant e Dryden, e fu quindi naturale che anche Garrick, al suo primo anno di gestione del Drury Lane, partisse da questo testo, che aveva sempre garantito un certo successo. Ma lo spettacolo, andato in scena nella stagione 1747-1748, non fu apprezzato, e gli incassi diminuirono ad ognuna delle quattro occasioni in cui fu rappresentato⁴. La stessa produzione fu di nuovo messa in scena nel 1750, con sei rappresentazioni e una nuova bocciatura del pubblico⁵. Garrick fu probabilmente molto colpito dai due pesanti fiaschi, tanto da dover attendere fino al 1756 per la produzione dell'opera in musica. Quest'ultima, che si liberava delle presenze ingombranti di Dorinda e Hippolito, sintetizzava la trama originale di *The Tempest* in scene brevi e concise, e aggiungeva circa trenta canzoni (alcune Shakespeariane, altre tratte da Davenant, Dryden e Shadwell, altre ancora da fonti diverse). Dopo una prima messa in scena in cui il pubblico fu probabilmente attratto dalla novità proposta, anche questo terzo tentativo risultò fallimentare, tanto che Garrick negò sempre di aver avuto parte attiva nella produzione del testo e della rappresentazione. La cosa non è, ovviamente, possibile, dato che lui era il manager e il responsabile degli spettacoli proposti al Drury Lane. Ad ogni modo, pur non ammettendo il proprio ruolo nella genesi di questo testo, l'attore lo trovava comunque interessante. In una lettera a James Murphy French, scritta nel dicembre del 1756, Garrick scriveva: «if you mean that *I* was the person who altered the *Midsummer's Night Dream*⁶, and the *Tempest*, into operas, you are much mistaken. – However, as old Cibber said in his last epilogue 'But right or wrong, or true or false – 'tis pleasant'⁷». Il suo rifiuto di riconoscere la paternità di quest'opera fu tanto deciso che l'unica edizione del testo non riporta sul frontespizio alcuna indicazione dell'autore del libretto⁸.

⁴ Winchester Stone riporta (*Shakespeare's Tempest at Drury Lane During Garrick's Management*, op. cit., p.1, nota 4) i dati degli incassi di queste messe in scena, annotati nel 'Cross Diary' (il registro tenuto dal *prompter* del Drury Lane, Richard Cross) conservato alla Folger Shakespeare Library di Washington: nel dicembre 1747 l'opera andò in scena tre volte, il 26, il 28 e il 29, incassando, rispettivamente, 160, 150 e 100 £. L'anno successivo venne riproposta l'11 aprile, con un incasso di 130 £.

⁵ Gli incassi registrati, questa volta, vanno dalle 50 alle 150 sterline (ibid. p. 1, nota 5).

⁶ Solo un anno prima della produzione di *The Tempest. An Opera*, Garrick presentò al Drury Lane un rifacimento del *Sogno di una notte di mezz'estate* intitolato *The Fairies*. Anche questo testo non fu apprezzato dai critici. Si veda, ad esempio, l'opinione che ne diede Theophilus Cibber nel suo *Two Dissertations on the Theatres. With an Appendix in Three Parts*, London, Griffiths, 1756. «*The Midsummer's Night's Dream* has been minc'd and fricaseed into an indigested and unconnected Thing, call'd, *The Fairies*: – *The Winter's Tale*, mammoc'd into a Droll; *The Taming of the Shrew*, made a farce of; – and, *The Tempest*, castrated into an Opera» (p. 36).

⁷ Citato in Vanessa Cunningham, *Shakespeare and Garrick*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 24, corsivi nel testo.

⁸ Il frontespizio, riprodotto in copia fotostatica in *The Plays of David Garrick*, ed. by Harry William Pericord and Federick Louis Bergmann, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1980, 7 vols, vol. 3, p. 267, recita: «*The Tempest. An Opera*. Taken from Shakespear. As it is Performed at the Theatre-Royal in *Drury-Lane*. The Songs from Shakespear, Dryden, &c. The Music composed by Mr. Smith. London, Printed for J. and R. Tonson, in the *Strand*. MDCCLVI».

Ancora un anno dopo, nel 1757, Garrick decise di scommettere per la quarta volta su *The Tempest*, e, memore degli insuccessi degli anni precedenti, si rese forse conto che i tempi erano maturi per riportare in scena i sublimi versi Shakespeariani, senza aggiunte e con solo alcuni tagli che vedremo in seguito. La previsione questa volta fu indovinata: la produzione fu rappresentata praticamente in tutte le stagioni successive fino alla fine della *Garrick era*⁹, ottenendo non solo uno straordinario consenso di pubblico, ma anche altri riconoscimenti di particolare pregio. A poco più di un mese dal debutto, infatti, il re stesso richiese una sorta di *Command Performance* di questa produzione. Inoltre, la *pièce* fu scelta oltre venti volte da diversi attori per altrettante beneficiate¹⁰, segno che bastava ormai inserire questo titolo in cartellone per attrarre un pubblico numeroso.

Mi sembra interessante segnalare qui un piccolo paradosso che riguarda queste due *Tempeste*. Da un lato, l'opera in musica, pur non essendo mai stata riconosciuta da Garrick come una sua creazione, fu da subito utilizzata dai critici per sottolineare la bassa qualità dei suoi adattamenti; dall'altro, la commedia, che certamente fu una sua invenzione e produzione, fu lodata per la sua ottima qualità, ma mai messa in collegamento con l'attività di Garrick, elemento che emerse soltanto nel 1956, nell'articolo *Shakespeare's Tempest at Drury Lane During Garrick's Management* di George Winchester Stone Jr. E dunque l'analisi dei due testi e il loro reciproco confronto può permettere una più profonda comprensione delle capacità di David Garrick che, riflettendo sui suoi stessi fallimenti, fu in grado di disfarsi con coraggio e convinzione dell'*Enchanted Island*, per riproporre finalmente al suo pubblico tutta la magia di *The Tempest*, intatta, a quasi centocinquant'anni di distanza dalla prima apparizione attestata dell'opera.

3.1.1 La versione operistica del 1756

Il dato che balza subito all'occhio osservando l'opera è la sua quasi esagerata frammentarietà: i tre atti sono divisi ciascuno in sei o sette scene, talvolta composte da brevi battute. Questo elemento può offrire forse un'idea generale sulla rappresentazione del testo, che richiede otto cambi di scena distribuiti lungo tutto l'arco del suo sviluppo (i cambi sono maggiormente presenti nel secondo atto, con quattro ambientazioni diverse per le sette scene). Uno degli esempi più interessanti della caratteristica frammentazione è rappresentato dall'apparizione del banchetto, con cui Ariel terrorizza i naufraghi Alonzo, Anthonio e Gonzalo. Un'unica scena iniziale (III.3 nel testo Shakespeariano) viene qui proposta in tre tronconi: il primo (II.2) contenente il dialogo tra i nobili italiani che si sviluppa per sole sei battute; il secondo (II.3) con l'apparizione del banchetto e il canto di Ariel «*behind the scenes*» (p. 288) e la sorpresa dei tre uomini (poco più di dieci versi totali); e infine il terzo, con l'apparizione di Ariel che canta un'aria tratta dall'opera di Shadwell, l'uscita di scena dello spirito e dei tre nobili terrorizzati, e l'ingresso e conclusione di Prospero con un ultimo canto. Dunque se da un lato il testo risulta

⁹ Nei 19 anni successivi fu rappresentata più di trenta volte incassando la ragguardevole somma di 4.783 sterline (di altre 29 *performance* non si conoscono gli incassi). George Winchester Stone Jr., *Shakespeare's Tempest at Drury Lane During Garrick's Management*, op. cit., p. 7.

¹⁰ Ivi.

notevolmente frammentato, per un altro versante questa frammentazione viene respinta legando le varie scene tra loro con canti e musiche. In dieci casi, infatti, le scene terminano o iniziano con un'aria, un duetto, un coro, scelta che, come si può immaginare, contribuì ad amalgamare e rendere meno brusco il passaggio da una scena all'altra.

L'opera si apre con un prologo in prosa in cui due personaggi, Wormwood, un critico, e Heartly, un attore, discutono sull'opportunità o meno di alterare i testi Shakespeariani in forma operistica¹¹. Mentre il primo afferma con forza di odiare la musica, il canto e la danza, ma al contempo di amare Shakespeare e, dunque di non tollerare gli adattamenti in musica dei drammi, il secondo ribatte, citando proprio Shakespeare: «The man that has not music in himself / Nor is not moved with concord of sweet sounds / Is fit for treason, stratagems, and spoils. / The motions of his spirit are dull as night. / Let not such man be trusted¹²» (Prologo, 63-67). Il discorso si sposta quindi su un piano patriottico, e Mr. Heartly incalza lo scettico Wormwood attraverso la presentazione di una scena di guerra:

Heartly: Let us suppose an invasion! / Wormwood: Ha, ha, ha! – an invasion. Music and an invasion! They are well coupled, truly! / Hea.: Patience, sir, I say, let us suppose ten thousand French landed. / Wor.: I had rather suppose 'em at the bottom of the sea. / Hea.: So had I, but the ten thousand are upon the coast [...] Why, then, I say, let but “Britons strike home!” or “God save the King” be sounded in the ears of five thousand brave Englishmen with a Protestant Prince at the head of 'em, and they'll drive every Monsieur into the sea and make 'em food for sprats and mackrell (Prologo, 90-101).

Wormwood non può che rinunciare immediatamente al suo scetticismo; esce dal palco cantando e ballando e in questo modo viene legittimata l'operazione, tutt'altro che gradita ai critici, di trasformare la sublime poesia dei versi Shakespeariani in canti, balli e operette di scarso valore artistico. Il dato interessante di questo passaggio è però un altro, e va messo in relazione con il periodo storico all'epoca vissuto dalla Gran Bretagna. Nel 1756, quando Garrick scrive queste parole, il regno di Giorgio II era impegnato da tempo su più fronti contro la Francia, in conflitti che sfociarono proprio quell'anno nella guerra dei sette anni. Inoltre bisogna considerare che a partire dall'insurrezione giacobita del 1745, l'orchestra del Drury Lane (e di tutti i teatri pubblici) intonava l'inno inglese all'inizio di ogni serata¹³. Il dialogo dunque risulta particolarmente utile per comprendere da un lato il contesto storico-politico in cui nacque questa riscrittura, dall'altro la sua strumentalizzazione a fini patriottici: un destino che la produzione teatrale e poetica di Shakespeare andava affrontando proprio in quegli anni¹⁴. Forse condizionato

¹¹ Il prologo non è presente nell'edizione del 1756, ma è sempre stato collegato all'opera in musica grazie a due testimonianze: una è la sua presenza all'interno di un manoscritto dell'opera conservato alla Huntington Library, mentre la seconda è una testimonianza di Richard Cross, il *prompter* del Drury Lane, che afferma che la sera della prima il dialogo fu fischiato e osteggiato dal pubblico, mentre nella serata successiva fu addirittura richiesto e applaudito. Si veda *The Plays of David Garrick*, op. cit., pp. 440-441.

¹² Mr. Heartly cita i versi del *Mercante di Venezia* V.1.83-88.

¹³ Vanessa Cunningham, *Shakespeare and Garrick*, op. cit., p. 24.

¹⁴ Sul tema dell'utilizzo dei testi Shakespeariani e dei loro adattamenti e rimaneggiamenti in funzione patriottica si veda Michael Dorson, *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992, soprattutto alle pp. 198-207.

da questa necessità di utilizzare il drammaturgo elisabettiano in funzione nazionalista, Garrick fece un primo passo verso il ritorno alla versione originale, eliminando alcuni personaggi aggiunti da Davenant: Hippolito, Dorinda, Sycorax e Milcha (restano, però, i marinai Mustacho e Ventoso). E nella stessa ottica bisogna leggere una sorta di *excusatio non petita* stampata nell'edizione del 1756 tra la lista degli interpreti e l'inizio dell'opera: «It is hoped that the reader will excuse the omission of many passages of the first merit which are in the play of the *Tempest*, it being impossible to introduce them in the plan of this opera» (p. 275). Non è molto comune leggere frasi di questo tipo all'inizio di adattamenti Shakespeariani. Il motivo che può aver spinto Garrick ad auto accusarsi in qualche modo delle modifiche apportate al testo originale risiede forse nella freddezza con cui il pubblico del Drury Lane accolse l'opera. Indirizzando probabilmente le scuse ai critici del suo tempo, Garrick tentò di stemperare l'astio che si era generato nei confronti non solo di questo suo adattamento, ma anche dell'altro suo adattamento fortemente osteggiato: *The Fairies* del 1755 (sempre in forma di opera e tratto dal *Midsummer Night's Dream*).

Il testo vero e proprio dell'opera, pur avvicinandosi all'originale Shakespeariano, tradisce in più punti una certa influenza sia della commedia di Davenant e Dryden che dell'adattamento di Shadwell. Da quest'ultimo, oltre a numerose canzoni, Garrick trae la descrizione della prima scena: «The stage darkened – represents a cloudy sky, a very rocky coast and a ship on a tempestuous sea» (I.1, p. 276). Ma lo sviluppo dell'azione, poi, segue uno schema del tutto autonomo, con una novità interessante rispetto alla storia delle riscritture di *The Tempest*. Si tratta della trasformazione della scena iniziale dall'irruzione di una vera e propria tempesta sul palcoscenico alla più pacata progettazione e previsione di essa. Ariel, unico personaggio in scena, utilizzando parte dell'originario racconto che Shakespeare aveva collocato nella lunghissima I.2, annuncia al pubblico che:

Myself will fly on board, and on the beak, / In the waste, the deck, in every cabin, / I'll flame amazement. Sometimes I'll divide / And burn in many places. On the topmast, / The yards, and bowsprit will I flame distinctly, / Then meet and join. Jove's lightnings, the precursors / Of dreadful thunderclaps, more momentary / And sight outrunning, are the fire and cracks / Of sulph'rous roaring; the most mighty Neptune / Shall seem to siege, make his bold waves tremble, / Yeah, his dread trident shake¹⁵ (I.1.10-20).

La battuta segue il canto *Arise, arise, ye subterranean winds*, ripreso dal testo di Shadwell, e completa con esso la prima scena dell'opera. Scompaiono quindi tutti i dialoghi tra i marinai, la *querelle* sul ruolo e sul significato del potere del re confrontato con le grandi forze della natura, il terrore dei naufraghi e, con loro, quello del pubblico, che non vedendo più la scena *princeps*, non può immedesimarsi con i personaggi e soffrire per la loro triste sorte. Forse fu questa

¹⁵ Cfr. *The Tempest*, I.2.196-206: «I boarded the King's ship; now on the beak, / Now in the waist, the deck, in every cabin, / I flamed amazement. Sometime I'd divide / And burn in many places; on the topmast, / The yards and bowsprit would I flame distinctly, / Then meet and join. Jove's lightning, the precursors / O'th' dreadful thunder-claps, more momentary / And sight-outrunning were not; the fire and cracks / Of sulphurous roaring the most mighty Neptune / Seem to besiege and make his bold waves tremble, / Yea, his dread trident shake».

rielaborazione della prima scena a decretare la fredda reazione di pubblico e critici all'opera: non si deve dimenticare, infatti, che il successo delle varie versioni dell'*Enchanted Island* fu in primo luogo legato alla spettacolarizzazione della scena del naufragio (ripresa da Shadwell, in maniera circolare, nel *masque* finale). Il taglio, probabilmente, colse impreparati gli spettatori, che ormai storicamente associavano *The Tempest* alla sua scena iniziale.

L'opera prosegue rielaborando, nei tre frammenti successivi, alcuni momenti chiave dell'originale I.2: il racconto delle passate sofferenze fatto da Prospero a Miranda, il dialogo tra Prospero e Ariel e infine la prima apparizione di Ferdinand, a un tempo attirato e spaventato da Ariel. I versi Shakespeariani vengono riproposti in modo molto asciutto e abbreviati, talvolta addirittura compromettendo l'adeguata trasmissione del messaggio (vedremo nel terzo atto un esempio molto illuminante di malintesi causati dall'eccessivo numero di tagli). Il materiale testuale utilizzato in queste scene è quasi interamente Shakespeariano, a parte l'introduzione di arie, duetti e cori provenienti, oltre che da *The Tempest*, anche dalle due *Enchanted Island* e dalla commedia *Tyrannick Love* di Dryden. L'opera prosegue quindi con due scene, la quinta e la sesta del primo atto, che riassumono le vicende legate ai quattro marinai Stephano, Trincalo, Ventoso e Mustacho. In questo caso, sebbene i versi siano mutuati dalla commedia della Restaurazione (gli ultimi due marinai, infatti, sono un'invenzione di Davenant e Dryden), bisogna riconoscere, con le parole di George Winchester Stone Jr., che l'opera ha il merito «to have reduced Trincalo to Shakespearean proportions¹⁶» tagliando gran parte della *low plot* aggiunta da Davenant e Dryden come controparte alla trama principale e in funzione essenzialmente comica. Infatti in queste due scene e nella successiva II.7, poco più di centocinquanta versi complessivi riassumono e modificano una vicenda che, nella commedia del secondo Seicento, andava avanti per tre lunghe scene e quasi cinquecento versi.

Ma questo recupero della statura originaria del personaggio di Trincalo non è indolore: nel testo della Restaurazione, infatti, Trincalo stringe un'alleanza molto forte con Caliban. E Garrick, scegliendo l'*Enchanted Island* come fonte della sua *low plot*, è costretto a ridimensionare la presenza scenica anche del «savage and deformed slave», che fa quindi la sua prima e unica apparizione in scena solo alla fine del secondo atto (II.7). Viene infatti tagliato il dialogo tra Caliban, Miranda e Prospero che, nell'originale I.2 assumeva un peso e un significato determinanti nello sviluppo diegetico complessivo. Soltanto ventisette versi restano da declamare al povero Caliban, che diventa la più marginale delle presenze in scena.

Il secondo atto riprende le fila della *high plot*, presentando, sempre in modo molto asciutto, le vicende relative all'incontro e all'innamoramento tra Ferdinand e Miranda. Qui si può trovare un primo esempio di come il continuo ricorso a tagli e abbreviazioni comprometta la comprensione del testo: Garrick decide di eliminare, tra le altre battute, un *aside* di Prospero che giustifica, in *The Tempest*, il suo atteggiamento di sfida nei confronti di Ferdinand. «They are both in either's powers; but this swift business / I must uneasy make lest too light winning / Make the prize

¹⁶ George Winchester Stone Jr., *Shakespeare's Tempest at Drury Lane During Garrick's Management*, op. cit., p. 5.

light» (I.2.451-453). Solo dopo aver pronunciato queste parole il Prospero Shakespeariano procede con la messa in discussione dell'onestà di Ferdinand e con la punizione del giovane. Nella versione operistica, invece, l'*aside* non è presente, e viene sostituito con una canzone che non riporta lo stesso significato, ma loda soltanto l'innamoramento tra i due ragazzi: «Prospero (sings): In tender sights he silence breaks, / The fair his flame approves. / Consenting blushes warm her cheeks; / She smiles, she yields, she loves¹⁷» (II.1.24-27). Non è possibile quindi comprendere il perché della successiva battuta del mago, che, riprendendo il testo originale, recita: «Young sir, a word; thou dost here usurp / The name thou ow'st not, and hast put thyself / Upon this island as a spy to win it / From me, the lord on't» (vv. 28-31). O per lo meno si perde il senso iniziale della battuta, che era giustificata dalla necessità di Prospero di far finta di contrastare l'unione dei due giovani per consentire la nascita di un legame più forte. Il testo quindi prosegue con l'apparizione del banchetto, che, come ho anticipato, occupa tre brevi scene. È interessante notare che la scena centrale (II.3) si apre con una canzone che Ariel canta dietro le quinte mentre «A banquet rises» (p. 288): il testo della canzone è ripreso dalla riscrittura di Davenant e Dryden, che a loro volta citano un altro momento del *romance* Shakespeariano, completamente tagliato sia nell'*Enchanted Island* che nell'opera in musica da Garrick. Si tratta del *masque* del quarto atto, e, più precisamente, della benedizione che Cerere fa ai due innamorati. Le seguenti scene (terza e quarta del secondo atto) contengono i dialoghi tra Ferdinand e Miranda, sempre abbreviando le vicende presentate da Shakespeare in III.1. Anche in questo caso il taglio di uno scambio di battute tra i due ragazzi ha come conseguenza la perdita di parte del senso originario. Ferdinand, infatti, non conosce il nome della giovane di cui si è innamorato, e, nell'originale III.1 le chiede «I do beseech you – / Chiefly that I might set it in my prayers – / What is your name? Mir.: Miranda. – O my father, / I have broke your hest to say so. Fer.: Admired Miranda, / Indeed the top of admiration» (III.1.34-38). Ma nella versione operistica queste battute vengono eliminate e Ferdinand si rivolge alla ragazza con un «Admired Miranda» piuttosto fuori luogo e sconnesso dal resto del discorso.

Anche l'ingresso in scena di Prospero che, come nella versione originale, segue Miranda «at a distance, unseen» (p. 290), risulta piuttosto privo di utilità scenica, dal momento che Garrick taglia tutti gli *a parte* che il mago pronunciava in *The Tempest* commentando lo svilupparsi del sentimento amoroso tra i due giovani protagonisti. Il secondo atto si conclude con una scena dedicata alla *low plot*, la prima e unica in cui appare il servo Caliban. I versi sono in parte tratti da Shakespeare, in parte dall'*Enchanted Island*, perpetrando lo scambio tra Trinculo e Stephano nel loro rapporto privilegiato con Caliban che dal testo di Davenant e Dryden si era originato¹⁸. Un altro elemento interessante della scena riguarda l'associazione di Trinculo con la leggenda dell'uomo nella luna, presente già in *The Tempest* II.2.131-135 (dove, però, il *man 'i th' moon* era Stephano), e ripreso con alcuni tagli anche da Davenant e Dryden.

¹⁷ I versi appartengono alla *Serenata for two Voices. On the Marriage of the Right Hon. the Lord Cobham to Mrs. Anne Halsey*, di John Hughes, composta nel 1715 e pubblicata in *The Poetical Works of John Hughes. In Two Volumes. With the life of the Author*, Edimburgh, The Apollo Press, 1779, vol. II, pp. 34-36.

¹⁸ Ne ho parlato a pagina 24.

Il confronto tra l'originale, l'adattamento della Restaurazione e il testo di Garrick può essere utile a comprendere come quest'ultimo ha costruito la propria riscrittura. Nel *romance* il dialogo si sviluppa nel modo seguente: «Cal.: Hast thou not dropped from heaven? / Ste.: Out o' th' moon, I do assure thee. I was the man 'i th' moon when time was. / Cal.: I have seen thee in her, and I do adore thee. My mistress showed me thee, and thy dog and thy bush». Davenant e Dryden tagliano la reazione di Caliban, riportando soltanto lo stupore di Trincalo che si rende conto delle scarse capacità intellettive del povero servo: «Cal.: did'st thou not drop from Heaven? / Tri.: Only out of the Moon, I was the man in her when time was – (Aside) By this light, a very shallow monster» (II.3.182-185). Ed ecco, infine, la versione di Garrick, che recupera la battuta originale, mantenendo tuttavia lo scambio di ruoli tra Stephano e Trincalo: «Cal.: I pr'ythee, did'st thou not drop from heaven? / Tri.: Only from out the moon, I do assure thee; / I was the man in the moon when time was. / Cal.: I've seen thee in her, and do adore thee; / My mother showed me thee, thy dog and bush» (II.7.28-32). Oltre a operare in un certo senso una sintesi tra i testi di Shakespeare e Davenant, Garrick offre anche la propria personale interpretazione di quel *mistress* che, diventando *mother*, viene sottratto alla caratteristica polisemia del testo Shakespeariano: lì infatti la *mistress* poteva essere certamente Sycorax, ma anche Miranda, che, avendo insegnato a Caliban la propria lingua e numerose altre cose¹⁹, potrebbe anche avergli parlato della leggenda dell'uomo della luna. Il secondo atto si chiude infine con un terzetto cantato da Trincalo, Stephano e Ventoso, basato su una poesia di Abraham Cowley che elogia il bere come stile di vita. Il terzetto fu criticato in modo particolarmente duro da Teophilus Cibber, come vedremo a breve.

L'ultimo atto si apre ancora sulle vicende legate ai due innamorati: Prospero si riconcilia con Ferdinand, giustificando il proprio comportamento e le punizioni inflitte al giovane con la grande ricompensa rappresentata dall'amore di Miranda. Una delle parole scelte per la battuta iniziale dimostra che Garrick si servì dell'edizione Theobald del 1733 per la creazione della propria opera: «If I have too austere punished you, / Your compensation makes amend; for I / Have given you here a *thread* of mine own life, / Or that for which I live» (III.1.1-4; corsivi miei). Nella lezione del *folio* Prospero comunica a Ferdinand di avergli donato «a *third* of mine own life», ma Lewis Theobald rigettò questa scelta, sostituendo *third* con *thread* sulla base di motivazioni legate sia alle vicende personali di Prospero e Miranda, sia ad altre occorrenze della locuzione 'thread of life' in altre opere Shakespeariane²⁰. Stephen Orgel, nel ripristinare la lezione del *folio* offre una breve carrellata sulle varie motivazioni avanzate dai critici nel tempo per preferire 'thread' o per giustificare 'third', ma esprime anche in modo piuttosto chiaro la sua

¹⁹ «I pitied thee, / Took pains to make thee speak, taught thee each hour / One thing or other» gli rinfaccia Miranda in I.2.352-354.

²⁰ Ecco le parole di Theobald: «[...] but why is She only a *Third* of his own Life? He had no Wife living, nor any other Child, to rob her of a Share in his Affection: So that We may reckon her at least *half* of himself. Nor could he intend, that he lov'd himself twice as much as he did her; for he immediately subjoins, that it was *She for whom he liv'd*. [...] There is no Room for doubt, but I have restor'd to the Poet his true Reading; and the *Thread of Life* is a Phrase most frequent with him» (seguono poi tre esempi tratti da *King Henry V*, *King Henry VI, part I e part II*). *The Works of Shakespeare: In seven volumes*, op. cit., vol. I, p. 53, corsivi nel testo.

interpretazione: «The simplest explanation is that a third merely signifies a very important part, as it clearly does in Prospero's later declaration that 'Every third thought shall be my grave' (5.1.311)» (p. 170). La scena prosegue quindi con la reazione del giovane che, felice di aver ottenuto la mano di Miranda, canta l'aria *Have you seen but a bright lily grow*, tratta dalla quarta lirica del poemetto *A Celebration of Charis in Ten Lyric Pieces* di Ben Johnson, intitolata *Her Triumph*. Le tre battute conclusive, mutuata dal *romance*, riportano la richiesta che Prospero formula a Ferdinand di rispettare il *virgin knot* di Miranda fino alla celebrazione del matrimonio, la rassicurazione del giovane, e la definitiva benedizione dell'unione della coppia. Nelle successive due scene viene riassunta la restante parte del quarto atto dell'originale Shakespeariano, senza alcun accenno né al *masque* di Iris, Cerere e Giunone, né alla punizione di Caliban e dei suoi compari (che non compaiono più in scena dopo il terzetto di II.7). Le canzoni inserite in queste scene sono in parte riprese da *The Tempest* (*Before you can say, "Come and go"*²¹ che viene conclusa con quattro versi presi in prestito dal *Tyrannick Love* di Dryden), in parte adattate da poesie di altri autori (*Hope waits upon the flowery prime*, che riproduce l'ultima strofa della poesia *To my young Lady Lucy Sidney* di Edmund Waller).

Il quinto e ultimo atto dell'originale Shakespeariano viene riportato più o meno fedelmente (sebbene sempre abbreviato e con numerosi tagli) nelle ultime quattro scene dell'opera. Nella prima di queste, III.4, Prospero pronuncia il suo celebre monologo di rinuncia alla magia, tagliato nella parte finale, che viene sostituita con una canzone, probabilmente composta dallo stesso Garrick, dal titolo *Let magic sounds affright no more*. La scena quinta riporta il dialogo tra Alonzo e Prospero: la prima battuta che, in *The Tempest*, apparteneva al nobile Gonzalo, viene trasferita ad Alonzo («All torment, trouble wonder, and amazement / Inhabits here. Some heavenly powers guide us / Out of this fearful country» III.5.1-3). La scelta risulta piuttosto interessante perché nell'originale, alle parole terrorizzate di Gonzalo, Prospero non risponde, rivolgendosi direttamente al re: «Behold, sir king, / The wronged duke of Milan, Prospero» (4-5). Lo spostamento, in definitiva, ottiene l'effetto di chiarire il senso del dialogo, anche se ne risulta un ridimensionamento dello spessore drammatico del personaggio di Gonzalo²². La scena sesta recupera il celebre *tableau* della partita a scacchi tra Ferdinand e Miranda, che era stato eliminato da Davenant e Dryden. L'effetto generale della presentazione dei due giovani risulta meno inaspettato e meraviglioso rispetto all'originale perché mentre in *The Tempest* Prospero e i suoi ospiti restano in scena quando all'improvviso il mago, scostando una tenda, scopre i due innamorati al tavolo da gioco, nella versione operistica i personaggi escono di scena alla fine di III.5, e i giovani appaiono seduti all'inizio della successiva III.6. Dopo il celebre scambio di battute tra i due, Garrick inserisce un'aria cantata da Ferdinand e che riproduce le ultime due strofe di una canzone, *To Myra*, di George Granville (Lansdowne). Infine, nell'ultima scena

²¹ Anche se in *The Tempest* questa canzone viene inserita nel momento in cui Prospero richiede ad Ariel di chiamare a raccolta tutti i suoi aiutanti per mettere in scena il *masque*, mentre nella versione operistica viene utilizzata quando il mago ordina allo spirito di andare a chiamare Gonzalo, Anthonio e Alonzo.

²² Il quale, però, a causa di frequenti tagli delle sue battute (compresa la formulazione della sua utopia in II.1), non ha la stessa importanza del Gonzalo Shakespeariano nell'economia dell'opera.

Ferdinand e Alonzo si ritrovano, l'unione tra i due innamorati viene benedetta anche dal re di Napoli, e l'opera si avvia verso la conclusione. Altri tre canti, due arie e un duetto, vengono inseriti prima della fine. La prima aria, per la voce di Ferdinand, si frappone tra due battute concettualmente molto legate e, assieme al taglio di alcuni versi determinanti dell'originale, causa non solo la perdita del significato iniziale, ma addirittura una completa sovversione di esso. In *The Tempest* il re Alonso, vedendo per la prima volta la giovane Miranda, chiede a Ferdinand se si tratti di una dea dell'isola. Il ragazzo, felice e combattuto allo stesso tempo, confessa al padre di aver scelto la giovane donna come sua sposa, quando non poteva chiedere consiglio al proprio padre, creduto morto, e infine aggiunge: «She / Is daughter to this famous Duke of Milan, / Of whom so often I have heard renown, / But never saw before; of whom I have / Received a second life; a second father / This lady makes him to me. Alo.: I am hers» (V.1.191-196). Nella versione operistica lo scambio di battute viene trasformato in questo modo:

Fer.: She / Is daughter to this famous duke of Milan, / Of whom I have received a second life. AIR Life resembles April weather; / Bright the purple dawn appears; / Noon is shade and shine together, / Dark the eve descends in tears. / Follow then the voice of reason! / Use the moment as it flies! / Calm in every cloudy season, / Gay beneath serener skies. / Alo.: I am hers (III.7.18-29).

In questo breve scambio di battute Garrick compie due operazioni: da un lato taglia un inciso fondamentale per la comprensione della risposta di Alonzo (quel «a second father this lady makes him to me» a cui il re si collegava, rispecchiando il proprio ruolo per Miranda nello stesso ruolo che Prospero aveva avuto per Ferdinand); dall'altro inserisce un'aria piuttosto lunga e slegata dal punto di vista semantico al resto del discorso. Come conseguenza di ciò la risposta di Alonzo («I am hers») non essendo più immediatamente comprensibile nel senso in cui Shakespeare l'aveva pensata, diventa una frase a sé stante, con il risultato che il re sembra alludere a un proprio legame amoroso con Miranda. È chiaro che Garrick non avesse alcuna intenzione di suggerire questo tipo di lettura. Il fatto che le due battute vengano rielaborate in modo così maldestro indica, a mio giudizio, che il senso originario era ormai diventato talmente chiaro e ovvio (per lo meno agli occhi di Garrick) che anche operando dei tagli così profondi e delle alterazioni così incisive non era possibile accorgersi che il significato generale veniva stravolto. Le vicende narrate in *The Tempest* erano ormai diventate come la traccia di un mito, una leggenda che viaggia di racconto in racconto, arricchendosi di nuovi personaggi, modificandosi nel continuo incedere tra le pieghe dei secoli, ma pur sempre riconoscibile, pur sempre riconducibile al marchio primordiale impresso da Shakespeare.

In conclusione si può quindi certamente ammettere che l'opera sia un testo di bassissima qualità artistica, composto da un complesso miscuglio di testi, canzoni e liriche di varia provenienza, talvolta senza il minimo rispetto per l'illustre modello. Ma a ben guardare è pur vero che alcuni giudizi particolarmente feroci nei riguardi dell'opera sembrano più guidati da un astio personale nei confronti di Garrick che non da un genuino senso critico. Mi riferisco alle parole di Teophilus Cibber, che conclude la propria aspra analisi di questo testo con: «Oh! what an

agreeable lullaby might it have prov'd to our Beaus and Belles, to have heard Caliban, Sycorax and one of the Devils trilling trios²³». Ma, come fa giustamente notare George Winchester Stone Jr., nella riscrittura di Garrick non è presente né Sycorax, né tantomeno un terzetto di Diavoli (che invece erano stati introdotti da Davenant e Dryden e mantenuti da Shadwell). E sebbene si possa pensare che Cibber abbia confuso il terzetto che conclude il secondo atto (cantato da Trincalo, Stephano e Ventoso) con un altro, cantato dai diavoli, presente nella versione di Shadwell (l'*antimasque* del secondo atto), è anche lecito dubitare della buona fede di Cibber e dell'effettiva sua presenza in sala durante la rappresentazione di questa riscrittura. Come giustamente conclude Stone: «There are no Devils in Garrick's version. Perhaps he referred to the "Terzetto" at the close of Act II. Nor is there any Sycorax in Garrick's version. One wonders whether Cibber either read or saw the opera²⁴». Bisogna quindi ammettere che il giudizio critico nei confronti della versione operistica non fu particolarmente obiettivo e che questo primo tentativo di Garrick di cimentarsi con la reinterpretazione del *romance* Shakespeariano, pur essendo certamente peggiore del suo secondo esperimento, la commedia del 1757, solo in relazione a questa può davvero essere definito insoddisfacente e negativo. Considerata nella sua interezza, infatti, l'opera non va stigmatizzata, soprattutto se messa in relazione con le riscritture della Restaurazione: Garrick ebbe comunque il grande merito di compiere un primo passo verso il recupero del testo Shakespeariano, disfacciandosi con coraggio delle trame secondarie aggiunte da Davenant e Dryden. Infine, realizzando l'opera in musica Garrick si rese probabilmente conto che i tempi erano ormai maturi per un ritorno più radicale al testo originario, e fu forse proprio grazie al fallimento di quest'opera che il pubblico del Drury Lane poté apprezzare, solo un anno più tardi, la 'vera' *The Tempest*, oltre un secolo e mezzo dopo la sua prima *performance* a Whitehall.

3.1.2 *The Tempest, a Comedy*

Il 20 ottobre 1757 debuttò al Drury Lane una nuova e fortunata versione di *The Tempest*, firmata da David Garrick, che restò in cartellone per quasi vent'anni con oltre sessanta repliche complessive. Come fa giustamente notare Vanessa Cunningham, non si trattava di una riscrittura vera e propria: «Pedicord and Bergmann include *The Tempest*, published by Bell in 1773, among Garrick's adaptations of Shakespeare (*Plays of Garrick*, Vol. IV, pp. 325-387), but in their notes they point out (vol. IV, p. 444) that it was staged in 1757. In any case it is not an alteration²⁵». Il suo interesse, però, esula dal fatto di essere o meno un'alterazione del testo Shakespeariano. In primo luogo, infatti, va considerato che ci si trova di fronte alla prima rappresentazione dell'originale in una forma molto vicina a quella del *folio*; secondariamente, questa *acting version* risulta comunque ricca di spunti di riflessione proprio per via delle poche ma rilevanti modifiche apportate al testo del *romance*, che analizzeremo a breve; infine, pur non trattandosi di una riscrittura di *The Tempest*, la commedia dovrebbe a mio giudizio attrarre comunque

²³ *Two Dissertations on the Theatres*, op. cit., p. 36.

²⁴ *Shakespeare's Tempest at Drury Lane During Garrick's Management*, op. cit., p. 3, nota 15.

²⁵ Vanessa Cunningham, *Shakespeare and Garrick*, op. cit., p. 201, nota 62.

l'attenzione dei critici perché rappresenta l'ultimo stadio di maturazione dei numerosi tentativi di Garrick di rapportarsi al *play*. E in effetti si può rintracciare l'influenza che l'opera in musica del 1756 ebbe su quest'ultima versione, almeno in un caso che vedremo. Prima di passare all'analisi della commedia sarà utile soffermarsi su due aspetti relativi al testo e all'edizione. Innanzitutto bisogna notare che Garrick si servì ancora una volta dell'edizione Theobald delle opere di Shakespeare del 1733, e ciò denota una particolare attenzione dell'attore verso le questioni critiche a lui contemporanee. Oltre alla locuzione 'spia' che abbiamo già osservato a proposito della versione operistica (il «thread of life» di III.1 – IV.1 dell'originale) e alla celebre battuta «Abhorred slave²⁶» assegnata a Prospero invece che a Miranda in I.2, la certezza che il modello di Garrick fu l'edizione critica di Theobald risiede anche nel primo verso della canzone di Ariel *Where the bee sucks*²⁷ (V.1) che, originariamente suonava «Where the bee sucks, there suck I», ma che fu modificato dal curatore in «[...] there *lurk* I» con la seguente motivazione: «I have ventur'd to vary from the printed Copies here. Could *Ariel*, a Spirit of a refin'd aetherial Essence, be intended to want Food? Besides the sequent Lines rather countenance lurk²⁸». Inoltre viene mantenuta anche la seconda alterazione di Theobald ai versi di questa canzone: poco più in basso, infatti, Ariel in *The Tempest* cantava «After summer merrily», ma il curatore mise in dubbio questa lezione, sostituendola con «After *sunset* merrily» che, a suo dire, meglio si addiceva alle abitudini del pipistrello, animale citato da Ariel poco prima. Garrick, quindi, si dimostra molto sensibile ai temi e alle questioni di critica testuale.

I cambiamenti più rilevanti introdotti da Garrick rispetto a *The Tempest* sono già intuibili a una prima e attenta osservazione delle *dramatis personae* (p. 328). Se da un lato, infatti, l'omissione del personaggio minore di Adrian ci permette di presagire il ridimensionamento delle vicende relative ai nobili italiani, dall'altro, la sostituzione di alcuni personaggi del *masque* (Iris, Ceres, Juno, reapers e nymphs nell'originale, Hymen, Ceres e reapers nell'adattamento²⁹) anticipa l'effettiva modifica di quella parte della fonte. Nella scena II.1 si trova la quasi totalità delle poche battute di Adrian: il personaggio viene introdotto da Shakespeare come alleato di Gonzalo nel momento in cui Sebastian e Antonio si prendono gioco, appunto, del vecchio consigliere del re e del giovane lord. Ed è proprio in questa scena che si concentra il maggior numero di tagli operati da Garrick: viene, infatti, eliminato un lungo dialogo tra Gonzalo, Adrian, Sebastian e Antonio contenente vari temi e questioni che, sebbene secondari rispetto alla trama principale, aggiungevano a *The Tempest* un tocco di erudizione e stile. Mi riferisco alla citazione della vicenda della regina Didone (vv. 73-85), addotta da Gonzalo come termine di paragone per la bellezza di Claribel, figlia di Alonso e sposa del re di Tunisi, e alla celebre utopia pronunciata

²⁶ Come ho già avuto modo di sottolineare, Theobald assegna a Prospero questa celebre battuta, che nel *first folio* è di Miranda: «Abhorred slave, / Which any print of goodness wilt not take, / Being capable of all ill! I pitied thee, / Took pains to make thee speak, taught thee each hour / One thing of other» (I.2.350-354).

²⁷ La canzone fu tagliata nella versione operistica del 1756 ed è quindi la prima volta che Garrick la presenta al suo pubblico.

²⁸ *The Works of Shakespeare: In seven volumes*, op. cit., vol. I, p. 66.

²⁹ Per la verità Juno è poi presente nel testo (IV.1.63), sebbene con un ruolo molto marginale e di semplice introduzione del *masque*.

dallo stesso consigliere (vv. 140-169) che viene drammaticamente ridotta a una breve manciata di versi: «Had I plantation of this isle, my lord, / And were a king on't, what would I do? / I would with such perfection govern, sir, T' excel the golden age³⁰» (vv. 48-51). Scompaiono così, dal discorso di Gonzalo, e dal più ampio discorso di *The Tempest* tutti i collegamenti filosofici con la letteratura utopica rinascimentale, con il saggio *Des Cannibales* di Montaigne (una delle fonti del *romance*) e parte delle potenzialità interpretative in chiave coloniale dell'intera opera. Lo spessore drammatico stesso del personaggio di Gonzalo viene intaccato dall'omissione di questo passaggio così poetico e ricco di suggestioni³¹. Ma l'elemento su cui riflettere è forse un altro: nel tagliare questi dialoghi, Garrick dimostra che la loro percezione era cambiata perché diversa era l'epoca in cui venivano letti e interpretati. Infatti, come conferma anche Stephen Orgel nella sua introduzione:

Gonzalo's Utopian fantasy [...] brings into the play a whole range of Renaissance thought about the relation of Europeans to newly discovered lands and to their native populations. These matters would have been especially timely in 1611 because of the recent formation of the Virginia Company (pp. 31-32).

Alla metà del Settecento, quasi un secolo e mezzo dopo quegli avvenimenti, il significato veicolato dalle utopie Rinascimentali, nate in risposta ai primi, sconvolgenti incontri con il Nuovo Mondo, non era più sentito come necessario e vicino. Non è quindi un caso se, dovendo tagliare alcuni dei dialoghi del testo originale, per meglio adattarlo ai nuovi tempi e spazi del teatro settecentesco, Garrick decise di eliminare ciò che più gli sembrava inadatto e privo di immediata pregnanza rispetto al proprio pubblico. Una delle testimonianze che i tempi erano ormai mutati per poter apprezzare a fondo le parti di testo omesse da Garrick, è il giudizio che, di questi tagli, fa Francis Gentleman curatore dell'edizione Bell del 1773³²: «There are near three

³⁰ Si confrontino i versi con quelli della versione Shakespeariana: «Had I plantation of this isle, my lord, – [...] / – And were the king on't, what would I do? [...] / I' th' commonwealth I would by contraries / Execute all things, for no kind of traffic / Would I admit; no name of magistrate; / Letters should not be known; riches, poverty, / And use of service, none; contract, succession, / Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none; / No use of metal, corn, or wine, or oil; / No occupation, all men idle, all, / And women too, but innocent and pure; / No sovereignty; – [...] / All things in common nature should produce / Without sweat or endeavour: treason, felony, / Sword, pike, knife, gun, or need of any engine / Would I not have, but nature should bring forth / Of its own kind all foison, all abundance / To feed my innocent people. [...] / I would with such perfection govern, sir, / T'excel the golden age» (II.1.141-166).

³¹ Assieme ad un altro taglio, nell'ultimo atto, di una battuta particolarmente arguta di Gonzalo che, offrendo una mirabile chiave di lettura dell'intera opera, afferma: «Was Milan thrust from Milan that his issue / Should become kings of Naples? O, rejoice / Beyond a common joy, and set it down / With gold on lasting pillars! In one voyage / Did Claribel her husband find at Tunis, / And Ferdinand, her brother, found a wife / Where he himself was lost, Prospero his dukedom / In a poor isle, and all of us ourselves / When no man was his own» (V.1.205-213). La battuta non è certamente indispensabile allo sviluppo diegetico, ma il suo taglio comporta un ridimensionamento, in parte immotivato, della personalità di Gonzalo.

³² Gentleman, che di certo non era uno dei critici teatrali più autorevoli, aggiunse numerosi commenti di dubbio valore analitico al testo di Garrick, talvolta apprezzandone le modifiche, talaltra recriminando l'assenza di modifiche e alterazioni più incisive. Alexander Chalmers, nel suo *The General Biographical Dictionary* (London, Nicols, 1812-1817, vol. 15, p. 408), definisce l'edizione Bell 1773 «unquestionably the worst edition that ever appeared of any English author», non considerando, però, che si tratta di una *acting edition* che riproduce non tanto una versione critica del testo Shakespeariano, quanto i vari rimaneggiamenti prodotti da attori e *actor-manager* nel Settecento. Ad ogni modo, come si può intuire dagli esempi qui riportati, il giudizio negativo di Chalmers nei confronti dei commenti critici di Gentleman è più che giustificato.

pages of the scene succeeding this speech, in the original, very properly left out, as they are strangely trifling, and therefore not worthy either utterance or perusal³³». Gentleman non può in realtà essere preso come modello del perfetto critico teatrale, date le sue uscite piuttosto opinabili: ma proprio il suo essere persona comune ci guida nel capire come i lettori e gli spettatori si rapportavano a questi passaggi tagliati da Garrick. In quel «very properly left out» potremmo forse leggere il giudizio di un'epoca rispetto a un testo percepito sicuramente come un capolavoro, ma che conteneva anche alcune parti non più comprensibili e apprezzabili, che, in virtù di ciò, dovevano per forza di cose subire la modifica o l'omissione.

Un altro passaggio del testo originale spesso eliminato o ridimensionato nelle messe in scena anche a noi contemporanee è il *masque* del quarto atto. Anche in questo caso, il giudizio di Gentleman è piuttosto favorevole all'alterazione proposta da Garrick: «The following Masque is altered from Shakespeare, and judiciously made half as short again as the original³⁴». Oltre alla sua concisione, del *masque* colpisce anche il fatto che i personaggi chiamati da Prospero a recitare, non siano gli stessi dell'originale. Nel *romance*, infatti, il mago affidava a Cerere, Iride e Giunone i versi propiziatori per l'unione di Ferdinand e Miranda, mentre Garrick, come ho già anticipato, conferisce un ruolo più marginale a Giunone (che introduce soltanto la recita, ed è addirittura assente dalle *dramatis personae*³⁵) mentre sostituisce Iride con Imene. Il dio greco degli sponsali viene chiamato in causa, ad una prima analisi, con la logica motivazione di voler offrire ai due innamorati l'augurio di una serena vita matrimoniale. Ma, osservando più attentamente le motivazioni originarie e la genesi del *play within the play*, la scelta di Garrick sembra meno condivisibile e fondata: non bisogna dimenticare, infatti, che Shakespeare apre il quarto atto con la solenne consegna di Miranda a Ferdinand da parte di Prospero, il quale, però pronuncia contestualmente un sinistro avvertimento:

Then, as my gift, and thine own acquisition, / Worthly purchas'd, take my Daughter. But / If thou dost break her virgin-knot, before / All sanctimonious ceremonies may, / With full and holy rite, be minister'd, / No sweet aspersions shall the heav'ns let fall, / To make this contract grow: but barren hate, / Sour-ey'd disdain, and discord, shall bestrew / The union of your bed with weeds so loathly, / That you shall hate it both: therefore take heed, / As Hymen's lamps shall light you (IV.1.13-23³⁶).

Dunque Prospero sta, ad un tempo, cedendo la propria figlia al giovane principe e chiedendo a quest'ultimo di attendere il tempo in cui verranno accese le torce di Imene per rivendicare il pieno possesso del «gift», o «acquisition, worthly purchased». È quindi del tutto fuori luogo chiamare, per celebrare il *masque*, proprio quella divinità che il mago ha appena chiesto a

³³ *The Works of Shakespeare: In seven volumes*, op. cit., vol. I, p. 24.

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

³⁵ Si tratta, in realtà, solo di un'apparente incongruenza: come afferma Irena Cholij nel suo saggio *'A Thousand Twangling Instruments': Music and The Tempest on the Eighteenth-Century London Stage*, "Shakespeare Survey" 1998, Vol. 51, pp. 79-94, «Newspaper cast list name only Hymen and Ceres in the Masque, whereas the 1774 Bell edition of *The Tempest* assigns the opening lines to Juno. The autograph score, however, reveals that the introductory recitative was in fact by Ariel», p. 88. Le musiche per il *masque* furono composte da William Boyce.

³⁶ La citazione segue la versione di Garrick, che differisce da quella di Shakespeare solo nella punteggiatura e nell'abbreviazione di alcuni verbi al passato. Anche la numerazione dei versi è la stessa per le due versioni.

Ferdinand di attendere con pazienza. E potrebbe anche sembrare un invito a infrangere le regole che lui stesso ha posto. Ma probabilmente Garrick non aveva valutato questo genere di implicazioni sollecitate dalla sua decisione: è più plausibile che Imene gli sembrasse il dio più adatto alla celebrazione dell'unione tra i due futuri sposi, o, per lo meno, che questo fosse giudicato più adatto alla situazione rispetto a Iride, messaggera di occasioni funeste, scelta da Shakespeare. Il testo del *masque* ricorda, per alcuni metodi di adattamento, la versione operistica del 1756: come in quel caso, infatti, Garrick, che scrive due recitativi e due duetti in rima baciata³⁷, riproduce alcuni versi Shakespeariani in modo asciutto e scarno affiancandovi nuovi versi adattati ma piuttosto semplici nella struttura e nel significato. Dei sessantotto versi che componevano il *masque* originario, restano soltanto trenta, di cui la maggior parte (19) sono tratti da Shakespeare e costituiscono il nucleo essenziale dell'intera scena di teatro nel teatro, con la benedizione degli dei ai due innamorati e l'invito a danzare rivolto ai mietitori e alle ninfe (anch'esse, come Giunone, presenti nel testo ma non nelle *dramatis personae*). Garrick aggiunge soltanto un'introduzione cantata da Giunone (interpretata da Ariel) e taglia tutto il resto della scena (l'invocazione rivolta da Iride a Cerere a presenziare alla cerimonia, la discesa lenta e maestosa di Giunone e uno scambio di battute tra Ferdinand e Prospero che commentano lo spettacolo). Infine la commedia presenta un finale più brusco e repentino per la scena del *masque*: mentre nel testo originale Prospero, in un *aside*, ricorda all'improvviso la cospirazione ideata da Caliban, Stephano e Trinculo ai suoi danni e, solo dopo questo *a parte* ferma i suoi attori (quando, in pratica, il pubblico è già al corrente del motivo per cui decide di interrompere la rappresentazione), nella versione di Garrick il mago distrugge la magia della danza degli spiriti con un inatteso «Break off, break off» (IV.1.93), a cui segue la spiegazione di una tale brusca interruzione, con la ripresa dell'*a parte* Shakespeariano, questa volta pronunciato a beneficio non soltanto del pubblico, ma anche degli altri personaggi (i quali, però, non sono al corrente della «foul conspiracy / Of the beast Caliban and his confed'rates» vv. 94-95). In questo rimaneggiamento del dramma originale, quindi, riemergono prepotentemente le stesse modalità di adattamento osservate in precedenza a proposito dell'opera.

In un caso specifico, infine, l'influenza della versione operistica del 1756 si rivela più tangibile e mette in luce il concreto sviluppo dei rimaneggiamenti di David Garrick a partire da pratiche sceniche specifiche e consolidate. La scena III.1 inizia con un breve monologo di Ferdinand, obbligato da Prospero a trasportare legna, e prosegue con l'arrivo della bella Miranda e con la prima dichiarazione d'amore che i due si scambiano rapiti. Nella versione originale, assieme a Miranda entra anche Prospero «at a distance, unseen» (p. 152), il quale commenta gli sviluppi del sentimento amoroso tra sua figlia e il principe con tre battute (due *aside* e una terza pronunciata al pubblico quando i due ragazzi escono di scena). Come ho già osservato a proposito della versione operistica del 1756, nella corrispondente scena II.6, Prospero entrava al seguito di Miranda ma restava in silenzio. In questo caso Garrick aveva probabilmente eliminato

³⁷ Solo l'ultimo duetto, di quattro versi, è a rima alternata.

le battute del mago per una necessità di limitare i dialoghi al massimo, e poter poi dare maggiore spazio alla musica. Già a proposito di questa scena avevo notato, però, che la funzione drammatica di Prospero, presente sul palco, ma silenzioso, veniva meno proprio per l'assenza dei suoi *a parte*, così funzionali all'inquadramento della storia d'amore dei due giovani all'interno della macro-cornice dell'opera. Nella commedia, invece di ristabilire la versione originaria, Garrick compie un ulteriore passo verso la reinterpretazione di questo momento così importante: non solo le battute di Prospero vengono tagliate, ma il mago non entra neanche in scena seguendo Miranda³⁸. Così facendo Garrick in qualche modo separa le vicende dei due amanti dal più complesso disegno architettato dal mago. Se si analizza il contenuto delle battute omesse, infatti, si può facilmente notare che esse rappresentano non soltanto un commento alla scena osservata da Prospero, ma anche e soprattutto un ulteriore chiarimento del suo progetto generale. In questo senso può essere interpretata l'ultima battuta tagliata da Garrick: «So glad of this as they I cannot be, / Who are surprised withal, but my rejoicing / At nothing can be more. I'll to my book, / For yet ere supertime must I perform / Much business appertaining» (IV.1.92-96). L'eliminazione della presenza e delle battute di Prospero in questa breve ma intensa scena ha come effetto la reinterpretazione dell'intera vicenda di Ferdinand e Miranda: se il testo Shakespeariano rende, infatti, molto chiara l'idea che i due si innamorano in parte guidati dall'arte magica di Prospero, nella riscrittura di Garrick questa forte connessione viene meno, conferendo al sentimento amoroso che lega i due giovani una genesi e uno sviluppo più slegati dalla rigida direzione del mago.

Potrebbe trattarsi soltanto di una suggestione, ma vorrei prendere in considerazione l'ipotesi che questa scelta di Garrick abbia avuto precisi riscontri in campo iconografico: analizzando il *corpus* di immagini presenti all'interno del database *Arianna* che illustrano questa scena, infatti, si può notare come, in quasi tutte le incisioni successive al debutto della commedia del 1757, e fino alla fine del Settecento, Prospero non viene rappresentato assieme a Miranda e Ferdinand. Fanno eccezione soltanto tre illustrazioni, di cui una precedente alla messa in scena, e un'altra di ambito tedesco. La più antica delle immagini relative a III.1 che non ritrae il mago è un'incisione del 1785 di John Keyse Sherwin inserita nel terzo volume di *The Dramatic writings of Will. Shakspeare* (London, John Bell, 1788 – Fig. 3.1.1). In essa Ferdinand e Miranda, poco più che bambini, si dichiarano il loro amore seduti su alcuni tronchi; in alto sulle loro teste una corona regale contornata da piume sembra augurare ai due giovani un futuro di felicità e trionfi³⁹. Altre tre incisioni settecentesche attestano una scelta simile (Figg. 3.1.2-4). La prima di esse è tratta da un disegno di Richard Corbould e fu pubblicata nell'edizione Bellamy and Robarts del 1796; la seconda (1798), appartiene al grande progetto artistico della Boydell Shakespeare Gallery, è tratta da un disegno di William Hamilton e, nella versione incisa da Anker Smith, fu inserita

³⁸ È possibile trovare un antecedente di ciò nella riscrittura di Davenant e Dryden, dove, però, la scena non condivide con l'originale Shakespeariano che pochi e sporadici elementi.

³⁹ L'aggiunta della corona sembra anticipare la battuta di Gonzalo in V.1.200-202: «I have inly wept, / Or should have spoke ere this. Look down, you god, / And on this couple drop a blessed crown! / For it is you that have chalk'd forth the way / Which brought us hither».

nell'edizione *The Dramatic Works of Shakspeare*, revised by George Steevens (London, W. Bulmer & co., 1802, 9 voll.); l'ultima, infine, tratta da un disegno di William Nelson Gardiner e incisa da Vandenburg, pubblicata nel 1798, rappresenta di nuovo Ferdinand e Miranda molto giovani, quasi bambini. Nello stesso periodo, le uniche attestazioni di documenti iconografici che illustrano III.1 e in cui Prospero è presente, sono (Figg. 3.1.5-7): un'incisione di Gerard Van der Gucht su disegno di François Boitard, eseguita per l'edizione Theobald del 1740 (e, quindi, precedente alla riscrittura di Garrick); un olio su tela di Angelica Kauffmann del 1782; e, infine, un'incisione di Daniel Chodowiecki del 1788. Come si può osservare, quindi, fatta eccezione per il dipinto e l'incisione appena indicati (quest'ultima eseguita in Germania), tutte le attestazioni iconografiche prodotte successivamente al debutto della commedia di Garrick e fino alla fine del Settecento rappresentano la scena senza l'ingombrante presenza di Prospero. Anche nell'Ottocento permangono alcuni esempi dell'esclusione del mago dall'illustrazione della scena, ma ciò avviene in numero molto ridotto (solo in quattro casi su un totale di quattordici). In conclusione, sebbene sia impossibile stabilire con certezza che fu proprio la riuscita messa in scena di David Garrick a dare avvio a questo filone iconografico, la possibilità che ciò sia realmente accaduto è piuttosto suggestiva e ricca di implicazioni interessanti.

Osservato nella sua interezza, il percorso compiuto da *The Tempest* attraverso i successivi adattamenti e rimaneggiamenti di Garrick, può offrire una chiave di lettura realmente notevole sulla ricezione del *romance* nel tempo. Dopo aver preso le mosse da una riproposizione dell'*Enchanted Island*, il celebre *actor manager*, spinto certamente dall'insuccesso di questa sua prima esperienza, decise di volgere lo sguardo al testo originale, dapprima producendo una sua propria rivisitazione, anche questa bocciata dal pubblico, quindi, con estremo coraggio (dato il successo che la versione di Dryden e Davenant aveva avuto fin dalla sua prima apparizione), riprendendo quasi alla lettera la versione Shakespeariana. In questo percorso le varie e successive versioni si arricchirono sempre di spunti nuovi, modifiche e trasformazioni più o meno incisive, talvolta dettate da un personale gusto dell'adattatore, talaltra da una mutata considerazione di alcuni passaggi da parte dell'epoca in cui Garrick operava. Alcune modifiche furono giudicate tanto necessarie da essere mantenute anche nella commedia del 1757, mentre la maggior parte di esse furono abbandonate nel tempo, con la vincente convinzione che il dettato originario del testo fosse adatto e apprezzabile per il pubblico della metà del Settecento.

3.2 John Philip Kemble

Anche John Philip Kemble si cimentò in due occasioni con altrettante produzioni di *The Tempest*. Nella prima di queste, che debuttò al Drury Lane nell'ottobre del 1789, Kemble amalgamò in modo tutto sommato efficace elementi dell'originale Shakespeariano con altri provenienti dalle versioni della Restaurazione. La seconda produzione, andata in scena nel 1806, quando l'attore era passato al management del Covent Garden, restava molto legata all'antecedente di Davenant e Dryden e forse proprio per questa ragione rimase in cartellone con costante successo per oltre dieci anni. Trascorso questo periodo il testo non fu abbandonato, ma

fu presentato attraverso altri rimaneggiamenti fino al ritorno definitivo della ‘vera’ *The Tempest* prodotta da Charles Macready nel 1838. In questa seconda versione, in cui lo stesso Kemble recitava nella parte di Prospero, gli elementi operistici derivati dalla riscrittura di Shadwell furono ridotti, mentre il testo rimaneva tutto sommato fedele all’*Enchanted Island* di Davenant e Dryden⁴⁰. Nella mia analisi mi soffermerò soltanto sulla produzione del 1789 per varie ragioni: in primo luogo i due testi furono molto probabilmente simili⁴¹; inoltre, gli elementi di novità presentati nella prima versione sono particolarmente interessanti e, proprio per la loro rottura con la tradizione, furono verosimilmente riproposti anche nella messa in scena al Covent Garden. Rispetto alle due versioni appena discusse di Garrick, quindi, queste due produzioni di Kemble non si configurano come i diversi livelli di un’evoluzione all’interno della crescita artistica dell’*actor-manager*, ma piuttosto come il risultato di un’esigenza di adattamento di una stessa versione testuale a due teatri diversi. A conferma di ciò basti citare le parole di Stephen Orgel: «In 1806 [Kemble] produced another *Tempest*, and for the first time played Prospero himself. The operatic elements were now drastically reduced, though the plot was still substantially Davenant’s» (p. 68). Il motivo per cui entrambe le versioni si basarono sull’*Enchanted Island* è piuttosto semplice e chiaro: mentre Garrick dovette rimettersi più volte in discussione e fu stimolato al cambiamento a causa dei numerosi fallimenti ottenuti prima di riuscire con l’ultima, definitiva produzione, Kemble ebbe più fortuna e il successo del pubblico non si fece attendere già nella stagione del 1789. E, infatti, come fa notare anche Odell (che in un primo momento è piuttosto critico con la scelta di ripristinare la trama di Dorinda e Hippolito), l’obiettivo di Kemble e degli uomini di teatro in generale non è quello di ricostruire più o meno filologicamente la lezione originaria di un testo, bensì quello di attrarre il pubblico. Se Garrick, quindi, era stato in qualche modo costretto a ricercare una versione del testo diversa da quella di Davenant e Dryden, perché, appunto, quando presentò quella ottenne pesanti fiaschi, Kemble riscosse un discreto successo già con la prima ripresa dell’*Enchanted Island*, e non ritenne, quindi, di dover creare una diversa versione del testo. George C.D. Odell, pur avendo precedentemente condannato Kemble per il recupero dell’adattamento tardo-seicentesco, conclude giustificando l’attore con queste parole:

Kemble’s *Tempest* at the end is as good a union as can be made of the discordant elements of Dryden and Shakespeare; the question is, why mingle them after a lapse of so many years? Before deciding, let us remember that this version, when finally perfected by Kemble, had a

⁴⁰ Si veda l’introduzione di Stephen Orgel, op. cit., pp. 68-69.

⁴¹ Sfortunatamente non mi è stato possibile reperire il *promptbook* del 1806, ma dagli studi che ho potuto consultare su questo testo, emerge una forte ripresa degli elementi presenti nella riscrittura di Davenant e Dryden. Dal momento che anche la versione del 1789 è molto indebitata verso l’*Enchanted Island*, ne deduco che Kemble non avesse modificato in maniera radicale la prima produzione per arrivare alla seconda (come invece aveva fatto Garrick), ma aveva soltanto ridotto le parti in musica e i canti non essenziali allo sviluppo diegetico della commedia. Si veda la già citata introduzione di S. Orgel e anche C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, op. cit. pp. 58-61.

steadier and longer stage life than Shakespeare's own work has ever since enjoyed. Perhaps we should remember that in judging a man who strives to attract audiences⁴².

Il primo elemento di rottura della tradizione scenica di *The Tempest* si trova proprio all'apertura del sipario: invece di assistere alla celeberrima scena del naufragio, il pubblico osserva un semplice dialogo tra Prospero e Miranda. Il testo è in parte preso dall'originale Shakespeariano, in parte dall'*Enchanted Island*, con alcune modifiche, tagli e aggiunte. Proprio a causa del trasferimento della tempesta alla scena successiva (II.1), il mago sposta al tempo futuro alcune battute. E così, ad esempio, «I have done nothing but in care of thee» (*Tempest* I.2.16) diventa «I shall do nothing but in care of thee» (p. 1). La scelta impone quindi un ulteriore rimaneggiamento di altre battute, che talvolta può dare luogo a passaggi poco chiari e a versificazione irregolare. Miranda, infatti, non può essere spaventata per una tempesta a cui non ha ancora assistito, e quindi la battuta in cui il padre la rassicura sul fatto che tutti i naufraghi saranno salvi, non si lega particolarmente bene con il contesto: «The fated wreck of that same bark, / I shall, with such provision of mine art, / To safely order, / That not so much perdition as a hair / Shall 'tide to any creature in our vessel⁴³» (pp. 1-2). Bisogna notare che, data la situazione, Kemble ha già tagliato tutte le battute in cui Miranda si rivolgeva al padre spaventata dall'aver osservato il naufragio dalla scogliera dell'isola, e quindi questa rassicurazione di Prospero risulta del tutto decontestualizzata. Più avanti, durante il dialogo tra il mago e Ariel, la modifica della battuta passa più inosservata: «Hast thou, Spirit, / Prepar'd to point the Tempest as I bad thee?» (p. 5), laddove in Shakespeare si leggeva «Hast thou, spirit, / Performed to point the tempest that I bade thee?» (I.2.193-194), anche se bisogna riconoscere che la perdita del verbo *performed* indebolisce il testo nel suo stretto legame tra mondo del teatro e parola poetica. L'insieme di queste modifiche culmina quindi con l'ordine, che Prospero formula ad Ariel, di dare avvio alla tempesta. La battuta differisce in modo più deciso dall'originale, dove il mago chiedeva allo spiritello di trasformarsi in una ninfa del mare: «Go; and with Grineldo, spirit of earth, / And others under your command, let loose the tempest; / And then disperse the stranded wanderers / Through the isle. / Ariel: Master, it shall be done⁴⁴» (p. 7). La *performance* della tempesta, però, non ha luogo immediatamente dopo l'uscita di Ariel, ma è posticipata ancora di qualche momento. Appena lo spiritello lascia Prospero cantando una canzone, la scena riprende il suo normale sviluppo (sul modello dell'originale I.2), con il risveglio di Miranda e l'incontro

⁴² George C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, op. cit., vol. 2, p. 60.

⁴³ Si confronti la battuta con l'originale Shakespeariano: «The direful spectacle of the wreck, which touched / The very virtue of compassion in thee, / I have with such provision of mine art / So safely ordered that there is no soul, / No, not so much perdition as an hair / Betid to any creature in the vessel / Which thou heard'st cry, which thou saw'st sink» (I.2.26-32). La battuta viene modificata da Davenant e Dryden in questo modo: «the direful spectacle of the wrack, which touch'd the very virtue of compassion in thee, I have with such a pity safely order'd, that not one creature in the Ship is lost» (I.2.22-25), e tagliata da Shadwell.

⁴⁴ Ecco, invece, la battuta originale: «Go, make thyself like a nymph o'th'sea. / Be subject to no sight but thine and mine, invisible / To every eyeball else. Go, take this shape, / And hither come in't; go! Hence, with diligence!» (I.2.301-304). La risposta di Ariel «My lord, it shall be done» è invece anticipata di qualche verso, perché nell'originale dopo l'ordine di Prospero, Ariel esce di scena, riappare poco dopo vestito da ninfa e riceve altri ordini dal mago, che gli bisbiglia nell'orecchio; solo a quel punto lo spirito esce promettendo di eseguire l'ordine.

con Caliban. Nella riscrittura di Kemble, però, la giovane fanciulla non assiste al dialogo tra Prospero e il suo servo: subito dopo la battuta «'Tis a Villain, sir, / I do not love to look on» (p. 8) Miranda, infatti esce. In nessuna delle diverse fonti che l'attore consultò per la redazione del suo adattamento (l'originale Shakespeariano e i rimaneggiamenti di Davenant, Dryden e Shadwell), il dialogo si svolge in assenza di Miranda. Ma a ben guardare la scelta di far uscire la ragazza fu già operata da David Garrick nella sua versione del 1757, dove, appunto, Miranda abbandona il palco subito dopo la sua ultima battuta. È intuibile, quindi, una certa influenza della fortunata versione di Garrick su questo adattamento di Kemble, il che dimostra che alcune scelte operate dal precedente manager del Drury Lane furono molto apprezzate non solo dal pubblico ma anche da altri attori. Una seconda omissione effettuata da Kemble in questo medesimo dialogo, però, non si trova né nei modelli a cui l'attore si ispirò né nella più recente versione di Garrick. Si tratta del taglio di una battuta fondamentale per la ricostruzione del passato dei protagonisti della vicenda, quella in cui Prospero accusa Caliban di essersi meritato il castigo a vita per aver tentato di stuprare Miranda. Nel testo Shakespeariano la battuta è la seguente:

Pro.: Thou most lying slave, / Whom stripes may move, not kindness, I have used thee – /
Filt as thou art – with human care, and lodged thee / In mine own cell, till thou didst seek to
violate / The honour of my child. Cal.: O ho, O ho! Would't had been done! / Thou didst
prevent me – I had peopled else / This isle with Calibans (I.2.344-350).

Entrambe le versioni della Restaurazione riportano quasi alla lettera questa battuta, con l'unica differenza che lì Prospero accusa il mostro di aver tentato di abusare di entrambe le sue figlie, Dorinda e Miranda (con il semplice cambio di «child» in «children»). Anche Garrick si dimostra fedele a Shakespeare in questo passaggio, e quindi sembrerebbe che la scelta di Kemble sia maturata spontaneamente, forse per allontanare un atto così violento da quella che resta comunque una commedia. La battuta è dunque modificata nel modo seguente: «Thou most lying slave, / Which any print of goodness will not take, Being guilty of all ill; I pity'd thee [...]» (p. 9) con un taglio netto dei sei versi Shakespeariani appena citati, per riprendere poi fedelmente le restanti battute del *romance* che si concentrano sul tema del linguaggio (insegnato da Prospero a Caliban, ma rifiutato da quest'ultimo come l'ennesimo strumento di potere nelle mani del mago). Al di là dell'esiguità del numero di versi omessi, però, è importante focalizzare l'attenzione sul significato trasmesso da quelle parole: in quell'accusa, formulata da un padre ferito, si poteva leggere quasi una giustificazione della terribile schiavitù a cui Caliban era stato sottoposto. Con quali altri mezzi, se non la sua forza e la sua magia, Prospero avrebbe potuto non solo vendicarsi del mostro, ma anche renderlo innocuo per la serenità di sua figlia? Bisogna, inoltre, considerare che questa accusa viene formulata soltanto in questo momento all'interno del testo originale, e, quindi, tagliando questi pur pochi versi, il rapporto tra Prospero e Caliban viene radicalmente modificato. Infine, come vedremo più avanti, si ha l'impressione che Kemble abbia voluto eliminare qualsiasi ipotesi di un legame carnale tra il mostro e le giovani figlie di Prospero. All'uscita dei due personaggi, la scena si conclude con il dialogo tra Miranda e Dorinda che si interrogano sulla natura dell'uomo, ripreso dalle riscritture della Restaurazione.

Finalmente, il secondo atto si apre con la tempesta. L'intero dialogo scritto da Shakespeare e ampliato da Davenant e Dryden, viene però ridotto ad un'unica canzone. Si tratta di un coro di spiriti composto da Thomas Linley the younger:

Arise! ye spirits of the storm! / Appal the guilty eye; / Tear the wild waves, ye mighty winds,
/ Ye fated lightnings fly: / Dart thro' the tempest of the deep, / And rocks and seas confound.
/ Hark! how the vengeful thunders roll! / Amazement flames around. / Behold! the fate-
devoted bark, / Dash'd on the trembling shore: / Mercy! – the sinking wretches cry – /
Mercy! – they're heard no more. [The ship sinks. Ariel and spirits disappear] (p. 11).

Per quanto esigua questa breve battuta possa sembrare, è bene notare che in essa vengono racchiusi quasi tutti i principali elementi poetici ed emotivi della scena originale: in primo luogo, infatti, è chiaro che si tratta di una tempesta fittizia, creata *ad hoc* dagli spiriti (una consapevolezza che, nel testo originale, arriva al pubblico soltanto nella scena successiva alla tempesta vera e propria, I.2); inoltre è chiaro che l'obiettivo del naufragio è quello di turbare le coscienze dei passeggeri della nave, per redimerli dalle loro antiche colpe; è poi molto evidente il fatto che, nonostante si tratti di una burrasca artificiale, essa sconvolge l'ordine naturale in ogni sua componente; e, infine, che provoca comunque il dolore di chi viene travolto e di chi assiste impotente alla scena. A questi elementi testuali bisogna poi aggiungere quelli derivanti dall'analisi delle melodie che accompagnano il canto⁴⁵. È chiaro, infatti, che la musica ha, in questo caso, il potere di amplificare alcuni degli elementi appena elencati. Ad esempio, il ripetersi del motivo ritmato iniziale dà l'impressione che si stia assistendo quasi a un dispetto messo in atto dagli spiriti, mentre non mancano momenti di puro spavento, con l'irrompere del tuono attraverso sonorità più violente. Allo stesso tempo la dolcezza che accompagna il canto degli ultimi due versi riporta l'attenzione sulla compassione per i naufraghi.

L'unico discorso totalmente assente da questa rivisitazione della prima scena del testo di Shakespeare è quello politico, che si può riassumere nella celebre battuta del nostromo «What cares these roares for the name of king?» (*Tempest* I.1.16-17) e che impernia e sostiene, nell'originale, la struttura non soltanto della prima scena, ma dell'intero *romance*. Ma, ancora una volta, bisogna notare che l'omissione di questo aspetto è dovuta al mutato ambiente storico-politico attraversato da *The Tempest*. La scelta di omettere la critica Shakespeariana all'utilità del potere è, infatti, quasi certamente frutto di una diversa percezione del ruolo del teatro, che non si poneva più, come il *wooden O* elisabettiano, come luogo di intrattenimento e di riflessione per una società composta fatta di masse eterogenee, ma, dal tardo Seicento in poi, trova nell'alta borghesia e nella corte il suo pubblico privilegiato. A causa di questo mutamento molti discorsi politici e di critica sociale più o meno espliciti nelle opere di Shakespeare, dovettero per forza di cose subire un contenimento, perché quella parte di *audience* che li aveva ispirati e ai quali erano indirizzati non era più presente in sala.

⁴⁵ Una registrazione dell'aria, eseguita dalla Pratum Integrum Orchestra, diretta da Ekaterina Antonenko, è disponibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=2Uk9sNQAt4s>.

La scena II.2 riprende quasi alla lettera il primo incontro tra Caliban, Stephano e Trincalo dall'originale. Scompaiono, infatti, nella versione di Kemble, sia la seconda coppia di marinai ubriaconi, Mustacho e Ventoso, sia la sorella di Caliban, Sycorax, tutte figure introdotte da Davenant. Il dato è piuttosto interessante perché consente di comprendere il modo in cui l'attore diede vita al suo adattamento: da un lato, infatti, Kemble attinse dalla Restaurazione le vicende relative a Hippolito e Dorinda, con il duello tra Ferdinand e il giovane isolano, la presunta morte di quest'ultimo e la sua definitiva salvezza grazie alle arti magiche di Ariel, dall'altro tentò un primo riavvicinamento tra il *plot* principale e gli episodi tragi-comici vissuti da Caliban, Trincalo e Stephano. Se nella riscrittura di Davenant e Dryden, come abbiamo visto, si assisteva a una netta separazione tra la trama principale e quella secondaria (i due gruppi di personaggi, infatti non si incontravano mai, se non nel finale, né veniva replicato il complotto ai danni della vita di Prospero messo in piedi dai tre personaggi comici nell'originale), in questa nuova versione di Kemble tutte le scene della trama secondaria sono mutate da Shakespeare, e viene quindi riproposto il sottile collegamento tra le due trame parallele. Il testo della scena segue lo stesso sviluppo del *romance* apportando solo alcuni tagli di scarsa importanza, il più notevole dei quali riguarda la canzone di Caliban che, nell'originale, chiude la scena. La commedia, quindi, prosegue con l'incontro tra Prospero e Hippolito, la prima, reciproca scoperta tra quest'ultimo e Dorinda (II.3), lo stupore di Ferdinand che, guidato da Ariel, segue il canto dello spirito (II.4) e, infine, l'atteso e fatale primo scambio di sguardi tra Miranda e il principe (III.1). Da un punto di vista critico questa sequenza non desta particolari attenzioni, se non per il fatto che Kemble crea un continuo miscuglio tra i testi di Shakespeare, Davenant e Shadwell, tutto sommato in modo fluido e senza criticità rilevanti. Nella scena ancora successiva (III.2) tornano sul palco Caliban, Stephano e Trincalo, ma questa volta, pur restando la tessitura del dialogo sostanzialmente Shakespeariana, Kemble modifica in alcuni punti il dettato originale. Ad esempio, forse a causa del più consistente ruolo di Trincalo nell'*Enchanted Island*, nella versione qui presa in esame non è Stephano che promette al *jester* di promuoverlo a viceré, una volta conquistata l'isola, ma è lo stesso Trincalo a proporsi per questo ruolo: «Stephano: Monster, I will kill this man: and I will be king: Dost thou like the plot, Trincalo? / Trincalo: Excellent. Thou shalt be king and I will be viceroy over thee» (p. 28). Dal confronto di questo breve dialogo con la versione originale, per di più, emerge anche un'altra sostanziale modifica apportata da Kemble. Nel *romance*, infatti, Stephano proclama: «Monster, I will kill this man. *His daughter and I* will be king and queen –save our graces!– and Trinculo and thyself shall be viceroys. Dost thou like the plot, Trinculo? / Tri.: Excellent» (III.2.104-108, corsivi miei). Lo Stephano dell'adattamento di Kemble non fa alcun accenno alla figlia di Prospero per un motivo molto semplice: Caliban non gliene ha parlato, non gli ha promesso, come fa il suo omologo Shakespeariano, la giovane fanciulla in sposa come premio per l'assassinio di Prospero. Poco prima della battuta citata qui, infatti, Kemble opera un taglio piuttosto consistente (quattordici versi), omettendo proprio il passaggio del *romance* in cui il mostro parla della fanciulla in questi termini:

And that most deeply to consider is / The beauty of his daughter. He himself / Calls her a nonpareil. I never saw a woman / But only Sycorax, my dam, and she; / But she as far surpasseth Sycorax / As great'st does last. Ste.: Is it so brave a lass? / Cal.: Ay, lord, she will become thy bed, I warrant, / And bring thee forth brave brood (III.2.96-103).

A ben guardare questa è la seconda circostanza in cui Kemble elimina porzioni del testo originale dalle quali si intuisce un possibile legame di natura carnale tra Caliban e Miranda. Il primo caso lo avevo discusso a proposito dell'incontro tra Prospero e Caliban, al quale, a differenza di tutte le sue fonti, Kemble non fa assistere Miranda, tagliando poi anche la battuta in cui il mago accusa il servo di aver tentato di violare la figlia. Ancora un caso si verifica al termine della commedia, quando un altro momento di compresenza sul palcoscenico tra Caliban e Miranda viene cancellato: nell'originale, infatti, il mostro rientra in scena alla fine della lunga V.1 assieme a Trinculo e Stephano, e li incontra tutti gli altri personaggi della commedia, inclusa la figlia del mago. Dopo alcuni scambi di battute, Prospero invia Caliban a sistemare la sua cella perché possa essere in ordine per ospitare i nobili amici. Nella versione di Kemble, invece, il rientro in scena dei tre ubriaconi è sostituito da una breve battuta di Ariel: «Ari.: I have sent Caliban to trim your cell, / And brought the drunken wanderers to their Ship; / Was it well done, my lord? / Pro.: Rarely, my dainty Ariel: I shall miss thee, / But you shalt have freedom» (p. 52). In sostanza tutti i momenti di vicinanza tra il mostro e la fanciulla (in due casi si tratta di vicinanza fisica, in altri due di racconti passati o previsioni future di uno sfruttamento sessuale di Miranda) vengono tagliati da Kemble. È ovviamente molto difficile stabilire il motivo di tali, sistematiche omissioni. Forse l'attore giudicava inquietante anche la remota possibilità di un'unione tra i due personaggi, e per questo avrebbe evitato di presentarli assieme in scena in ogni occasione in cui il testo originale inseriva questa perturbante eventualità.

Un'ultima modifica al dialogo dell'originale III.2 incide su una delle battute a più alta densità poetica affidate a Caliban nell'intera opera. Il celebre passo «Be not afeard, the isle is full of noises» (vv. 133 e segg.) viene drammaticamente ridotto ai primi due versi, tagliando la suggestiva evocazione dei momenti in cui Caliban, ascoltando i dolci suoni dell'isola, si riaddormenta appena sveglio per sperare di sognare ancora quelle musiche così toccanti. È questo uno dei passi più importanti per la definizione di Caliban come un personaggio dalle diverse sfaccettature: certamente un mostro, un figlio di strega, capace di gesti riprovevoli e credulone, ma anche dotato di un animo sensibile e portato ad apprezzare le delicate melodie suonate per lui dagli spiriti dell'isola. Il taglio di questi versi non può che avere come effetto la riduzione del personaggio ad una sola caratteristica predominante, impoverendo, di fatto, l'intera opera.

Nella successiva scena III.3 la trama principale riprende il suo cammino seguendo la riscrittura di Davenant e Dryden, con le intricate vicende che porteranno alla sfida a duello tra Ferdinand e Hippolito. In generale si può dire che le parti più innovative e interessanti di questa riscrittura non sono quelle dedicate alla *high plot* perché esse riprendono quasi alla lettera le due versioni della Restaurazione. I momenti che meritano maggiore attenzione sono invece quelli in cui

Kemble cerca di inserire materiali derivanti dal testo originale all'interno della trama primaria, amalgamandoli a quelli inventati da Davenant e Dryden. Un esempio di questo processo creativo si trova nella scena III.4, in cui per la prima volta vediamo i tre nobili italiani, appena naufragati sull'isola, disperati per aver perduto il giovane Ferdinand. Nel testo Shakespeariano questo momento occupa una vasta porzione del secondo e del terzo atto. Nelle riscritture del tardo Seicento, invece, le vicende furono da un lato condensate a pochi fatti salienti, dall'altro amplificate con l'aggiunta di danze di diavoli, *anti-masque* e spettacolari apparizioni. Kemble riprende dall'*Enchanted Island* la concisione dei dialoghi, confermando il taglio della cospirazione di Antonio e Sebastian ai danni di Alonso⁴⁶, ma con una semplice battuta recuperata dal testo originale riesce a reintrodurre nella sua commedia una vicenda molto importante dell'antefatto dell'opera: il matrimonio di Claribel, figlia di Alonso, con il re di Tunisi. Nel *romance* Shakespeariano è proprio di ritorno da Tunisi che la nave naufraga sulle coste dell'isola di Prospero. Davenant e Dryden, invece, avevano completamente eliminato ogni allusione a questa vicenda, preferendo inventare una diversa occasione per il viaggio sfortunato dei nobili italiani: a causa del senso di colpa generato dall'aver usurpato il ducato di Prospero e quello di Hippolito, Antonio e Alonzo avevano deciso di recarsi in Portogallo a combattere contro i mori in difesa della cristianità. Inutile dire che le due ragioni per intraprendere il viaggio offrono due punti di vista completamente diversi per interpretare la natura dei personaggi e le loro storie passate. La scelta di Kemble di ripristinare la versione originaria, quindi, è particolarmente interessante e denota una certa attenzione ai dettagli. La scena si apre, allo stesso modo dell'*Enchanted Island* e di *The Tempest* con una battuta di Gonzalo: «'Beseech you, Sir, be merry: you have cause, / So have we all, of joy, four our escape; / Then wisely, good Sir, weigh our sorrow with / Our comfort⁴⁷» (pp. 34-35). A questo punto si crea una prima discrepanza tra la riscrittura di Kemble, che ripristina la breve risposta di Alonso sul modello dell'originale («Pr'ythee, peace») e l'*Enchanted Island*, dove Davenant e Dryden compiono un taglio di quasi cento versi, saltando l'intero racconto relativo alle nozze di Claribel, la comparazione tra quest'ultima e Didone, ed infine un nuovo riferimento al matrimonio appena celebrato. Nel testo della Restaurazione, infatti, Alonso risponde a Gonzalo in modo molto irato (reazione che, nella versione originale era più giustificata da un'insofferenza del re verso un dialogo che si era protratto per tanti versi): «Prithee peace! you cram these words into my Ears against my stomach. How can I rejoyce, when my dear Son, perhaps this very moment, is made a meal to some strange Fish?» (Davenant-Dryden II.1.3-6). Kemble, invece, recupera una battuta posta circa a metà del passo tagliato da Davenant e Dryden, in cui Gonzalo fa accenno agli abiti che, indossati al matrimonio per la prima volta, sembrano come nuovi nonostante i nobili siano appena naufragati: «Ant⁴⁸.: Methinks our garments are as fresh, / As when first we put them on

⁴⁶ Anche in questa riscrittura, infatti, Sebastian è del tutto assente.

⁴⁷ Nella versione Shakespeariana la battuta è molto più lunga, ma il senso generale resta il medesimo.

⁴⁸ Nella versione di Kemble non è Gonzalo, ma Antonio a pronunciare queste parole. Il motivo di questo spostamento potrebbe essere una semplice necessità di alternare il dialogo tra tutti i personaggi sul palco. L'Antonio di questa *Tempesta* è comunque molto diverso dal suo omologo Shakespeariano.

in Africk, / At the marriage of the King's fair daughter. / Claribel, to the King of Tunis» (p. 35). Solo a questo punto Alonzo reagisce, seguendo il modello Shakespeariano: «You cram these words into mine ears, / Against the stomach of my sense; wou'd I / Had never marry'd my daughter there; / For coming thence, my son is lost» (p. 35). Ecco quindi che, con una sapiente mescolanza di elementi provenienti dalle diverse fonti, Kemble riesce a creare un testo nuovo, che non si appiattisce su nessuno dei modelli utilizzati, recuperando fatti e storie che Davenant e Dryden avevano preferito omettere. Chiudono la scena un duetto e un coro di Furie che, sostituendo i diavoli dell'*Enchanted Island*, realizzano l'*anti-masque* che spaventa tremendamente i nobili.

L'apertura del quarto atto rappresenta un altro esempio di ripresa di frammenti Shakespeariani, questa volta dovuta alla necessità di tenere assieme l'intera architettura della commedia costruita da Kemble: come abbiamo visto, infatti, l'attore recupera quasi interamente la *low plot*, e quindi deve in qualche modo dare seguito alla decisione di Stephano, Trincalo e Caliban di uccidere Prospero. Ma allo stesso tempo egli non intende riprodurre la scena Shakespeariana del *masque* (improvvisamente terminata da Prospero per dare avvio alla punizione dei cospiratori), preferendo a questa l'antitesi creata da Shadwell tra *anti-masque* nel terzo atto e *masque* di Nettuno e Anfritrite a fine commedia. Kemble decide, quindi, di aprire il quarto atto con il mago che, assorto nei suoi studi, repentinamente si alza e rammenta di doversi occupare dei tre ubriacconi: «Prospero starting up: I had forgot that foul conspiracy / Of the beast Caliban, and his confed'rates, / Against my life; the minute of their plot / Is almost come. Ariel! / My industrious servant! Ariel!» (p. 37). L'intera scena IV.1, quindi, segue lo sviluppo dell'ultima parte della stessa IV.1 del testo Shakespeariano, con l'adescamento dei tre cospiratori e la loro punizione, mentre le successive IV.2, V.1 e V.2 riportano l'attenzione sulla trama principale così come adattata da Davenant e Dryden.

Le ultime innovazioni apportate da Kemble si trovano nel *masque* del quinto atto (V.3) e nella chiusura della commedia. Innanzitutto la scena di teatro nel teatro viene drammaticamente ridotta dagli oltre sessanta versi inventati da Shadwell ad appena quattro, cantati in un duetto da Nettuno e Anfritrite, (con una ripetizione degli ultimi due in un coro di Tritoni e Nereidi). Dal punto di vista semantico le due versioni sono piuttosto vicine, dal momento che la breve battuta di Kemble ha il medesimo obiettivo della lunga serie di canti e danze proposta da Shadwell: ossia quello di assicurare ai personaggi un viaggio di ritorno sereno e senza tempeste. Ecco le parole del *masque*, composto dallo stesso Shadwell (ma non inserito nella sua versione dell'*Enchanted Island*) su musica di Henry Purcell: «Halcyon days, now storms are ending. / You shall find when e'er you sail; / Tritons all the while attending, / With a kind and gentle gale» (p. 53). La vera sorpresa, però, attende il lettore appena terminato il *masque*, quando Kemble, inserisce una celebre battuta di Prospero tratta dal quarto atto della versione originale (proprio al termine del *masque* di Iris, Cerere e Giunone). Vale la pena analizzare da vicino la battuta, nonostante sia piuttosto celebre, perché la sua conclusione appare scenicamente molto interessante:

You look, methinks, in a mov'd sort, / As if you were dismay'd: be cheerful, Sirs: / Our revels are now ended: these our actors, / As I foretold you, were all spirits, and / Are melted into air, into their air: / And, like this unsubstantial pageant faded, / The cloud-capt towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Yea, all, which it inherit, shall dissolve; / And, like the baseless fabric of a vision, / Leave not a wreck behind. / Approach! – be visible, my long-lov'd Ariel. / [Enter Ariel and Spirits.] / I thank thy service: now to the elements; / Be free, and fare thou well! – My work is done [*Breaks his wand*] (p. 54, corsivi miei).

Kemble modifica in alcuni punti la lezione originaria, e inoltre condensa assieme la battuta che Prospero rivolge a Ferdinand al termine del *masque* del quarto atto (IV.1.146-156 – che qui occupa i primi undici versi), con la liberazione di Ariel che avviene nell'ultima scena (V.1.316-318). Inoltre l'attore aggiunge la richiesta, che Prospero rivolge allo spirito, di mostrarsi finalmente anche agli altri personaggi, per la prima volta nel dramma (cosa che accade nell'*Enchanted Island* ma non nel testo Shakespeariano). Il gesto finale dello spezzamento della bacchetta, spesso rappresentato sulle scene anche contemporanee, viene qui descritto palesemente per la prima volta con una specifica indicazione di regia⁴⁹. A dimostrazione di quanto fosse studiato e voluto da Kemble, si può notare che nell'epilogo, pronunciato da Elizabeth Farren (che interpretava Dorinda), un frammento della bacchetta magica di Prospero viene riportato in scena per ricreare, sebbene per gli ultimi istanti, la magia del teatro:

Stay! – let the magic scene remain awhile; / We have not done with the Enchanted Isle – / Enchantment rests on your benignant smile. / Ladies, I come, by Prospero's command, / And vested with this fragment of his wand, / To help your searches for that two-legg'd creature, / Which late Dorinda felt the search of nature (p. 55).

Il senso dell'epilogo rompe del tutto la magia dell'isola incantata, pur proponendo, in questo incipit, una sua ri-creazione tardiva. Il testo è infatti completamente incentrato sulla ricerca degli uomini 'veri' in un panorama di esseri maschili inadeguati: «Arm'd with this pow'r we'll scrutinize the kind; / It is not form which makes the man, but mind. / Then even here perhaps the dearth prevails; – / We may lack men, though overrun with males» (p. 55). Il frammento della bacchetta di Prospero, disceso dal palcoscenico per adempiere a un compito del tutto calato nella piccola realtà degli uomini, perde ogni efficacia, e la magia dell'isola incantata è definitivamente perduta.

3.3 Testi minori

Nell'ultimo ventennio del Settecento almeno altre quattro riscritture minori di *The Tempest* iniziarono a circolare sia nel Regno Unito che all'estero. Non tutte riuscirono a raggiungere il palcoscenico; alcune si indirizzavano a un pubblico specifico e ad un tipo di rappresentazione particolare, come è il caso di *The Shipwreck*, ma tutte assieme, colte nelle loro differenze, sono in grado di dare un'importante testimonianza di quanto *The Tempest* fosse ormai diventato un testo largamente conosciuto (seppure, probabilmente, più nelle forme che esso assunse durante la Restaurazione che in quella originale). Il primo di questi adattamenti, l'anonimo *The Shipwreck*,

⁴⁹ Questo, ovviamente, non vuol dire che sia la prima volta che ciò accade in scena.

debuttò al Patgonian Theatre for Puppets nel 1780. Si tratta di un testo molto debole da un punto di vista drammatico, ma il cui funzionamento scenico era comunque assicurato dal massiccio ricorso a canti, danze e scenografie spettacolari.

Sul finire del secolo (1797) venne pubblicato a Londra (ma probabilmente mai messo in scena) *The Virgin Queen* di Francis Godolphin Waldron, che si distingue per essere il primo *sequel* dell'opera Shakespeariana, genere che ebbe nell'Ottocento diversi sviluppi, soprattutto con l'opera del francese Ernest Renan. Nel suo dramma Waldron prende le mosse dall'espressione di un forte senso di inquietudine verso gli atti frettolosi di abiura della magia e di perdono dei nemici, coi quali Prospero aveva concluso il quinto atto di *The Tempest*. Non appena i personaggi salpano dall'isola, infatti, tutte le antiche congiure contro la vita del mago si ripresenteranno, e la sua vita sarà messa in salvo soltanto da un'ultima azione compassionevole di Ariel.

Nello stesso anno di *The Shipwreck*, il 1780, fu pubblicato a Vienna *Der Sturm, oder Die Bezauberte Insel*. Sappiamo molto poco sulla genesi e sull'autore di questo dramma in due atti, che, tuttavia, desta particolare interesse perché è la prima testimonianza di una messa in scena del testo al di fuori dei confini inglesi.

Infine, sempre in ambito germanico, un'altra riscrittura fu pubblicata con lo stesso titolo nel 1798 da Johann Wilhelm Döring.

3.4.1 *The Shipwreck*

Con *The Shipwreck* la storia degli adattamenti di *The Tempest* si dirige in modo più incisivo verso l'opera in musica e verso l'utilizzo di scenografie più vistose. Realizzata per uno spettacolo di marionette da una compagnia teatrale dublinese giunta a Londra nel 1776, la commedia intreccia temi ed elementi provenienti da varie fonti Shakespeariane e non. Il frontespizio dell'opera fa esplicito riferimento all'adattamento di Davenant, ma la trama, pur presentando in alcuni tratti una decisa influenza dell'*Enchanted Island* (e più precisamente della versione operistica di Shadwell), si disfa delle principali aggiunte e modifiche apportate dagli autori della Restaurazione: in altre parole, la trama parallela di Hippolito e Dorinda non viene inserita in questo testo, che pur conserva parti consistenti della *low plot* così come ripensata da Davenant e Dryden⁵⁰. Inoltre l'autore aggiunge materiali propri che modificano in maniera sensibile lo sviluppo diegetico della commedia. Una delle alterazioni principali consiste nell'aggiunta di una controparte malvagia al potere magico di Prospero e Ariel. La tempesta, infatti, non viene sollevata dallo spiritello su richiesta del mago per vendicarsi dei suoi antichi nemici e per consentire a Ferdinand di giungere sull'isola e conoscere Miranda, bensì da un gruppo di diavoli e streghe che intendono impedire al principe di sbarcare sull'isola e offrire, così, a Caliban, l'opportunità di appropriarsi della ragazza. Già da questa sintesi si può intuire una delle caratteristiche principali del testo: la scarsissima fedeltà all'originale, che si

⁵⁰ È piuttosto curioso che l'autore inserisca i due marinai 'aggiuntivi' Mustacho e Ventoso all'interno dei dialoghi, ma non li elenchi nelle *dramatis personae*. Un indizio, questo, della scarsa attenzione con cui il testo fu redatto.

accompagna ad una più generale trascuratezza rispetto alla componente testuale in sé. In effetti, come sottolinea Robert Speaight nella sua introduzione all'edizione del testo del 1970⁵¹, la compagnia si concentrava su altri dettagli, che evidentemente reputava più importanti:

The Patagonian was housed on the first floor of a large building on the north side of the Strand. The room was 70 feet long, with accommodation for 200 people. The stage was 6 feet wide, and since the puppets were not more than 11 inches high, they were evidently considered as less important than the background against which they were manipulated (p. non numerata).

Tutti gli sforzi degli artisti erano volti alla spettacolarizzazione della messa in scena, attraverso l'utilizzo di fondali di forte impatto visivo e poco aderenti al tema e al testo della commedia. La prima scena, infatti, si apre con l'indicazione «A Heath and moonlight. Enter several witches» (p. 3), un'ambientazione più adatta a *Macbeth* che a *The Tempest*. Poco oltre, nel presentare la scena della tempesta, l'indicazione recita: «Scene changes to the Sea; a View of Mount Vesuvius, and a Ship; Thunder, Lighthning, and a Storm; Seamen on board» (p. 5), trasportando di fatto l'ambientazione dall'isola indistinta dell'originale al Golfo di Napoli. Ancora oltre, nel riprodurre una confusa zuffa tra i personaggi comici inventata da Davenant e Dryden, l'indicazione di regia recita: «Enter Ariel. As they fight, several spirits come and mix among them, and beat them, they fly towards the butt, the bead of which falls out, and explosions come from it; they go off. The spirits dance, then, exeunt» (p. 36). Infine, per rendersi conto dell'importanza conferita all'aspetto meraviglioso delle scenografie, è utile considerare che la commedia, composta da tre atti suddivisi in dodici scene totali, necessita di ben dieci cambi del fondale dipinto e che questo, in almeno un'occasione, viene sfruttato anche in profondità⁵².

Un altro elemento rilevante è certamente il fattore musicale: i trenta canti dell'opera, tra arie, duetti e terzetti, sono quasi tutti tratti dalla versione operistica di Garrick del 1756, come si evince già dal frontespizio, che dichiara: «with the original music by Smith», certamente il John Christopher Smith, compositore dell'opera di Garrick. Soltanto sette di questi trenta canti non sono presenti nella versione operistica del 1756: due arie sono tratte dal *King Arthur* di Henry Purcell (su libretto di John Dryden), una dal *Masque of Queens* di Ben Johnson, e i restanti direttamente da Shakespeare o, con più probabilità, dall'adattamento di Shadwell. Ai canti devono poi aggiungersi le tre danze, una per i diavoli in I.1 e due per i personaggi comici in II.2. L'insieme delle musiche accompagna in modo costante lo sviluppo della commedia, tanto che, scorrendo il testo si trovano soltanto pochissime pagine scevre da indicazioni di canto o di ballo. L'insieme di questi due fattori, l'estrema spettacolarizzazione da un lato e il massiccio impiego di canzoni e sottofondi musicali dall'altro, rappresentò certamente l'obiettivo primario che gli autori del testo si posero. Scarsissima attenzione, invece, fu riservata al testo, che risulta in generale povero di spunti e, in alcuni casi, quasi paradossale e incoerente. Le principali incongruenze sono provocate da tagli indiscriminati al testo originale, che a volte eliminano

⁵¹ Si rimanda alle *Note sui testi* per il riferimento completo.

⁵² La scena II.3 indica: «Scene opens and shews the inside of the cave. Ferdinand discovered» (p. 24).

passaggi fondamentali per la comprensione dei dialoghi. Inoltre l'autore si servì quasi certamente di più fonti per la redazione del suo adattamento: se, infatti, per gran parte del testo si può ravvisare una forte influenza della versione operistica di Garrick (i due testi si possono quasi leggere parallelamente), in alcuni punti, però, l'autore recupera scene e momenti che Garrick aveva tagliato. Uno di questi è l'incontro tra Prospero e Caliban in I.3 (corrispondente grossomodo alla scena I.2 di *The Tempest*) che viene recuperato ma in modo del tutto originale: qui, infatti, non è il mago che chiama il suo servo a comparire, ma è proprio Caliban che si presenta in scena, apparentemente senza alcuna motivazione. «Mir.: Here comes that monster Caliban, I / Do not love to look upon him. I'll retire. (Exit.) / Enter Caliban. / Pros.: Thou pois'nous slave, got by the devil himself, upon thy wicked dame, what brings thee here?» (p. 11). Ecco che anche in questa riscrittura la perturbante compresenza di Caliban e Miranda viene accuratamente evitata. Il resto della scena sembra tratto direttamente dall'originale, sebbene alcuni tagli importanti ne compromettano la tenuta logica: ad esempio, Prospero non rinfaccia al servo di avergli insegnato a parlare, ma a Caliban viene comunque affidata la battuta «You taught me language, and I know how to curse. The red batch rid you for teaching me your language» (p. 12).

Ma forse il momento più assurdo di tutta la commedia si trova poco più avanti, nella scena II.1, che descrive il primo incontro tra i marinai Stephano e Trinculo e il mostro Caliban (corrispondente all'originale II.2). Qui l'autore fa dapprima ricorso alla riscrittura di Davenant e Dryden, riprendendo la prima parte della loro scena: i marinai Stephano, Mustacho e Ventoso si ritrovano dopo la tempesta e decidono di stabilire un nuovo governo sull'isola disabitata, eleggendo Stephano come duca. Anche l'arrivo di Trinculo e il suo rifiuto di sottomettersi alla nuova autorità, con il conseguente inizio della guerra civile, viene ripreso dall'adattamento della Restaurazione. Ma quando i quattro marinai escono combattendo, l'ingresso in scena di Caliban (con il mostro che si sdraia sotto la sua *gaberdine*) ricalca la parte iniziale dell'originale II.2. L'unione delle due fonti, però, pone un problema rilevante: come abbiamo visto in diverse riscritture tra Sei e Settecento, nell'incontro tra Caliban, Stephano e Trinculo si verificava spesso un bizzarro scambio⁵³: mentre nell'originale era Stephano a stabilire un contatto più stretto con il mostro, e ad investire il ruolo di guida e futuro re dell'isola, dall'*Enchanted Island* in poi era invece Trinculo, in possesso del vino, ad occupare una posizione di potere e ad asservire il mostro Caliban. L'ambiguità tra queste due diverse interpretazioni della relazione che si crea tra Stephano, Trinculo e Caliban viene risolta in *The Shipwreck* in modo del tutto illogico.

Cal.: Do not torment me, prithe; I'll bring my wood home faster. / Trin.: Open, your mouth and drink, this will cure your shaking. / Steph.: This is the devil, Oh defend me! / Trin.: Four legs and two voices, a most delicate monster! his forward voice now is to speak of his friend; his backward voice is to utter foul speeches and, detract – he should perish, if I thought him given to calumny. / Steph.: Trinculo. / Trin.: Doth thy other mouth call me? mercy – this is the Devil and no monstred. – / Steph.: Why zounds! I'm no devil. / Trin.: *If thou beest Trinculo, come forth. (Trinculo rises.) Thou art very Trinculo indeed. Can this moon-calf*

⁵³ Si veda pagina 24.

vent Trinculo's? / Steph.: I hid me under the moon-calf's gaberdine for fear of the storm (p. 20, corsivi miei).

Qui, a differenza dell'originale, è Stephano che si è nascosto, assieme a Caliban, sotto la *gaberdine*. All'arrivo di Trinculo, però, le battute non vengono adattate allo scambio di personaggi, e si crea una sospensione del senso logico sia nelle parole che nell'azione, con Trinculo che sembra parlare a se stesso e invece parla a Stephano, e che, pur essendo già in piedi, inspiegabilmente si alza da terra.

Nonostante l'inaccuratezza del testo, però, la commedia non manca di destare interesse in qualche rara occasione di originale rivisitazione delle fonti. Il finale è infatti piuttosto innovativo e presenta uno sviluppo mai esplorato nelle precedenti riscritture. Prospero, infatti, nel liberare Ariel, per la prima volta affida allo spiritello i destini dei restanti cittadini dell'isola, Caliban, sua sorella Sycorax e gli altri spiriti malvagi:

Ari.: My lord, how are Caliban, Sycorax, and their hateful crew to be disposed off. Thy will and pleasure / Pro.: As virtue always triumphs over vice, / So shall, my Ariel, be their rulers, / Govern thou this isle / And be the guardian angel, and gentle provider / To the shipwreck'd passegners, / Whom the boist'rous winds and roaring waves / Shall cast upon thy shore. / So shall thy office be; / as it has been, / One continued good. / Then once more farewell, / And you, my friends, my son, and daughter too, / Hang on the neck of Ariel, / And with grateful tears wash her gentle neck, / For she, with me, preserved you all from danger. (All embrace). / Ari.: Farewell, and I am free. / Adieu my master, thanks for my liberty (p. 40).

Come si può notare, la conclusione non manca di genuini momenti poetici, con l'abbraccio commosso tra Ariel, Miranda e Ferdinand, che rappresenta una vera e propria innovazione di questo testo rispetto a tutte le precedenti e successive riscritture dell'opera.

3.3.2 *The Virgin Queen*

E proprio dalla scena finale di *The Tempest*, con il suo carico emotivo di abbandono e separazione tra Prospero e Ariel, tra il mago e la sua magia, prende le mosse il dramma in cinque atti *The Virgin Queen*, che, come recita il frontespizio⁵⁴, rappresenta un tentativo, il primo nel suo genere, di proporre un seguito per il *romance* Shakespeariano. Il testo, scritto da Francis Godolphin Waldron e mai messo in scena, si apre, infatti, dedicando l'intero primo atto all'elaborazione del momento dell'abbandono dell'isola da parte di Prospero e di tutti gli altri personaggi. I due atti simbolici dello spezzamento della bacchetta magica e dell'annegamento del libro di magia⁵⁵ vengono richiamati in due punti, dapprima da Ariel in I.1, con la previsione di un atto imminente («Soon shall our master's staff be buried low / His magic volume in the deep sea drown'd» p. 6), e successivamente da Stephano con il racconto di ciò a cui ha appena assistito («The conjuring duke has been sinking his necromancy-book to the bottom of the red-sea here [...] breaking his magical-stick, and burying it half-way to Belzebub» I.2, pp. 8-9). Il

⁵⁴ *The Virgin Queen, A Drama in Five Acts. Attempted as a Sequel to Shakspeare's Tempest*, si vedano le *Note sui testi* per il riferimento completo. Il titolo, come vedremo meglio in seguito, chiama in causa la figlia del re Alonso, Claribel, andata in sposa al re di Tunisi e lì rimasta vittima di un sortilegio ordito da una strega.

⁵⁵ Entrambi annunciati nell'originale V.1.

gesto, quindi, è così potente da divenire il motore dell'azione pur restando confinato al racconto di qualcosa che avviene fuori scena. Ma l'abbandono della magia non sarà foriero di una vita tranquilla per Prospero, che in *The Tempest* annunciava «And thence retire me to my Milan, where / Every third thought shall be my grave» (V.1.310-311): al contrario, sembrerebbe che Waldron giudicasse eccessivamente frettolosa e prematura la decisione del mago di abbandonare le sue arti e perdonare i suoi nemici. Come evidenzia anche Horace Howard Furness, «Prospero's haste in breaking his staff and drowning his book seems to have left a painful impression on Waldron's mind as a highly inconsiderate and premature act⁵⁶». Non appena la nave salpa dall'isola, infatti, tutte le antiche congiure che erano state sopite in *The Tempest* riprendono il sopravvento: Anthonio e Sebastian, ad esempio, pianificano l'assassinio di tutti gli altri nobili presenti sul veliero, ma, a differenza di ciò che avviene nell'originale II.1, dove è Antonio a convincere Sebastian a commettere l'omicidio che lo porterà sul trono di Napoli, qui è quest'ultimo a proporre di portare a termine la cospirazione: «Seb.: Vainly 'gainst Prosp'ro's art we had contended; / But, mark our fortune! ere on board he came, / His wand he brake, and drown'd his magick book: / Foregoiog, nay abjuring, most fool-like, / The only means by which we had been foil'd! / Ant.: 'Tis true!» (II.1, p. 27). I due personaggi si scambiano di ruolo, impersonando ciascuno le caratteristiche personali che in *The Tempest* erano dell'altro: Anthonio, così, diventa più timoroso e ha bisogno che il suo complice gli sveli completamente i suoi piani sanguinari, mentre Sebastian si dimostra molto più sicuro di sé e in grado di offrire ogni più piccolo dettaglio del suo disegno criminoso. Non è un caso, quindi, che la quantità di parole per battuta dei due cospiratori venga invertita completamente, con battute brevi e lente affidate ad Anthonio e più lunghe ma concitate spiegazioni attribuite a Sebastian (nel testo Shakespeariano si verifica esattamente l'opposto). A mio giudizio, questa scelta di Waldron non fu casuale: l'autore dimostra, infatti, di aver consapevolmente invertito i ruoli per offrire la sua personale interpretazione non soltanto dei due personaggi, ma dell'intera vicenda a loro relativa, con la deduzione di un'importante morale. L'insegnamento che si può trarre dalla sua riscrittura della scena è piuttosto sottile e interessante: una volta acquisita l'indole sanguinaria di Anthonio durante il dialogo dell'originale II.1 (sottinteso e riecheggiante in questo *sequel*), Sebastian non è più in grado di tornare indietro alla sua precedente natura innocente e ingenua, e anzi supera il suo 'maestro', dimostrando maggiore ferocia nel tramare il suo complotto ai danni di tutti i passeggeri della nave. Nel testo Shakespeariano, infatti, Antonio suggerisce di eliminare soltanto Alonso e Gonzalo, dato che gli altri *lord* del seguito non avrebbero avuto il carattere necessario per opporsi al loro piano. In *The Virgin Queen*, invece, Sebastian esorta Anthonio in questo modo:

Go to! to men like us resolv'd, 'tis easy! / For, in the night, whose next morn lights us home,
/ Can we but get the boat, nay even a plank / Whereon to float ourselves, to th' crew
unknown; / We'll sink or fire the ship, whence none can 'scape! / Then to th' amazed

⁵⁶ Horace Howard Furness, *A New Variorum Edition of Shakespeare's The Tempest*, op. cit., p. 449.

multitude on shore, / With hypocritick wailing, tell a tale / Of wreck, and deaths; and reign
completely blest! (II.1, p. 27).

La distruzione pianificata è totale, perché coinvolge tutti gli altri personaggi, e viene salutata da Anthonio con un'esclamazione quasi blasfema: «My Delphick oracle! It shall be done!» (II.1, p. 27).

Ma Anthonio e Sebastian non sono gli unici a minare la serenità di Prospero: il mago ha infatti accolto sulla nave anche il suo antico servitore Caliban, intenerito dalla promessa di futura obbedienza formulata dal selvaggio poco prima della partenza. Una volta a bordo, però, anche Caliban torna sui suoi passi e dichiara di essere lì solo per ottenere vendetta sul suo antico padrone e appropriarsi della bella Miranda. A dire il vero non è ben chiaro se questo ripensamento sia dovuto al suo carattere e alla sua natura intrinseca, come nel caso di Sebastian e Anthonio, oppure alla ripetizione dell'errore, già commesso nell'originale, di abbandonarsi ai piaceri del vino: qui, infatti, Caliban espone i suoi piani malvagi non appena Stephano e Trinculo gli forniscono di nuovo l'amata bevanda. Pur tralasciando i più minuti dettagli di queste nuove minacce alla vita e alla serenità di Prospero, si può concludere che emerge chiaramente una certa inquietudine di Waldron nel prendere in esame la rinuncia al potere magico che concludeva *The Tempest*.

Un'altra specificità del dramma è rappresentata dal suo procedere a ritroso attraverso le pieghe della trama originale per riempire di nuovo senso le fratture semantiche lasciate aperte da Shakespeare. Ne è un esempio particolarmente interessante il monologo di Sycorax che apre il quarto atto, dove, oltre ad annunciare la sua vendetta contro Prospero, la strega ci fornisce ulteriori elementi sul suo passato, narrato originariamente dal mago ad Ariel per accenni e 'non detti'. Dal testo Shakespeariano sappiamo che, nonostante la strega algerina fosse condannata a morte per una lunga serie di cattiverie commesse, la condanna fu tramutata in esilio perpetuo grazie ad un unico evento positivo: «This damned witch Sycorax, / For mischiefs manifold and sorceries terrible / To enter human hearing, from Algiers / Thou knows't was banished – for one thing she did / They would not take her life» (I.2.263-267). La ricercata oscurità del passo ha da sempre sollecitato la fantasia di adattatori, registi e illustratori che, nella maggior parte dei casi, hanno individuato nella gravidanza della strega, giunta sull'isola incinta di Caliban, la ragione per cui gli algerini le risparmiarono la vita⁵⁷. La spiegazione, a dire il vero, non è del tutto soddisfacente, dato che il padre di Caliban, a quanto afferma Prospero, è il diavolo in persona⁵⁸, e che una delle accuse più spesso formulate contro le streghe era proprio quella di essersi accoppiate col diavolo⁵⁹. Waldron elabora, invece, una diversa storia personale per Sycorax, che,

⁵⁷ Si veda, ad esempio, la modifica apportata da Eduardo de Filippo nella sua traduzione in napoletano del Seicento *La Tempesta*: «A Beneviento la vuliano morta / però nun l'accettere / pòcca eva prena...» (I.2, p. 38).

⁵⁸ Così, poco più avanti nel testo originale, si rivolge Prospero a Caliban: «Thou poisonous slave, got by the devil himself / Upon thy wicked dam, come forth!» (I.2.319-320).

⁵⁹ Semmai, quindi, la gravidanza di Sycorax sarebbe potuta essere motivo di condanna e non di alleggerimento della pena.

nel prendere la parola per la prima volta nella storia degli adattamenti di *The Tempest*⁶⁰, racconta:

By one deed, which the moors thought good, / And therefore left me in this wood; / Tho' by their laws condemn'd to die, / For murder, lust, and sorcery! – / When I had stol'n, for sacrifice / To Setebos, a child; the cries / Of it's sad parents, wide misled, / Made me restore it to their bed: / Fool that I was! but, sweet it smil'd, / And, for the moment, clean beguil'd / My wayward nature! I soften'd then / To tenderness unknown by men; / Who dragg'd me, with unfeeling fangs, / Here, to endure sharp labour's pangs / For unborn Caliban! (IV.1, p. 66).

Nella ricostruzione del suo passato, Sycorax ci svela un suo unico momento di tenerezza, provocato dal pianto e dal sorriso di un bambino, prima sottratto ai genitori per sacrificarlo a Setebos, quindi restituito alle cure materne. Il racconto, però, si arricchisce di altre sfumature sulle quali Shakespeare non si sofferma: abbandonare una donna incinta su un'isola deserta non è forse da considerarsi una crudele condanna piuttosto che una grazia clemente? In questo breve passaggio Waldron dimostra di essere in grado, pur nella limitatezza delle sue capacità di drammaturgo, di offrire una visione diversa sulla storia di *The Tempest* e dei suoi personaggi.

Un secondo esempio di questo procedere a ritroso nel *romance* alla ricerca di trame secondarie da riempire di nuovo senso è rappresentato dal titolo stesso del dramma: *The Virgin Queen*, infatti, non chiama in causa la regina Elisabetta I, notoriamente conosciuta con questo appellativo, bensì un'altra regina, personaggio latente di *The Tempest*, che assume in questo testo non soltanto una voce e un corpo, ma addirittura il ruolo della protagonista (sebbene più nel titolo che nello sviluppo diegetico in sé). Mi riferisco alla figlia di Alonso, Claribel, il cui matrimonio col re di Tunisi assume nel *romance* Shakespeariano una funzione essenziale, pur restando la giovane confinata ad uno spazio di assenza ed esilio. Nel dramma di Waldron, invece, Claribel e Abdallah, la regina e il re di Tunisi, sono protagonisti di una parte importante del testo, che comprende gli ultimi due atti. Li incontriamo per la prima volta in IV.2, quando Abdallah ci racconta del sortilegio a cui sono sottoposti, formulato dalla strega Hyrca, amica di Sycorax: il re, spodestato dal trono, è costretto a soddisfare la lussuria della strega, che ha trasformato Claribel nella sua serva. La coppia, a causa di questo sortilegio, non ha potuto consumare il matrimonio celebrato nel prologo non scritto di *The Tempest*, ed ecco quindi la motivazione del titolo. Per quanto il dramma presenti numerosi limiti, questo modo di procedere risulta estremamente interessante: ciò che Waldron fa, per tutta la lunghezza del suo testo, è recuperare alcuni dei numerosi *flashback* di *The Tempest* per costruire una trama che si pone, rispetto al *romance*, come un continuo *flashforward*.

Per sottolineare meglio questo procedimento si può analizzare un terzo esempio che, a differenza dei due appena illustrati, riguarda un caso di minor rilievo, ma che, proprio per questo, è in grado di mettere in luce il meticoloso metodo messo in pratica da Waldron. In un breve passaggio di *The Tempest* Sebastian rimprovera Alonso di aver dato sua figlia in sposa al re tunisino, invece

⁶⁰ La Sycorax aggiunta da Davenant e Dryden all'*Enchanted Island*, come si ricorderà, non era la strega in persona, bensì una sua seconda figlia, sorella e controparte femminile alla mostruosità di Caliban.

di accontentare uno dei numerosi pretendenti europei di Claribel. Lo scambio di battute è altamente significativo perché avviene in un momento (II.1) in cui i nobili italiani non sanno ancora che Ferdinand si è salvato, e quindi Alonso viene accusato di aver perduto entrambi i suoi figli per la scelta scellerata di recarsi in Africa per il matrimonio di Claribel:

Alo.: No, no, he's gone. / Seb.: Sir, you may thank yourself for this great loss, / That *would not bless our Europe with your daughter*, / But rather lose her to an African, / Where she, at least, is banished from your eye, / Who hath cause to wet the grief on't. Alo.: Prithee, peace. / Seb.: *You were kneeled to and importuned otherwise / By all of us, and the fair soul herself / Weighed between loathness and obedience at / Which end o'th' beam should bow. We have lost your son, / I fear, for ever. Milan and Naples have / More widows in them of this business' making / Than we bring men to comfort them. / The fault's your own.* Alo.: So is the dear'st o'th' loss (*Tempest*, II.1.120-133, corsivi miei).

La crudeltà di Sebastian, che accusa il fratello in un tale momento di dolore, non sfugge a Gonzalo, che gli chiede di essere più gentile nei riguardi di Alonso. Waldron fu probabilmente molto colpito da questo dialogo, tanto da riprenderne il tema nel suo testo: qui è Anthonio a ricordare con dolore il giorno del matrimonio di Claribel (ancora una volta i ruoli dei due personaggi vengono invertiti), non per metterlo in relazione con il naufragio sull'isola di Prospero, ma piuttosto per ricordare a se stesso di aver perduto in quel giorno la donna amata:

Anth.: Ha! *beauteous Claribel! my long belov'd!* / Whom I, in Naples, for another wedded; / Hopeless I e'er should clasp thee thus, my own! / Cla.: What means Anthonio? – surely you but jest [...] / Cal.: I have ye fast! (Seizing the females.) / Cla.: My uncle! dear Sebastian! guard your niece / From this grim monster! good Anthonio help – / Anth.: To bear thee hence, my matchless Claribel! / Thy father doom'd thee to a Moor's embrace / And left thee, 'mid'st barbarians, a sold slave; / *I will enfranchise strait and make thee mine!* (IV.2, pp. 78-79, corsivi miei).

Sembrerebbe, quindi, che tra i vari pretendenti europei della giovane figlia di Alonso menzionati in *The Tempest*, Waldron inserisca anche Anthonio, il quale ricorda addirittura di aver celebrato egli stesso le nozze, sebbene a Napoli e non a Tunisi⁶¹.

Questa breve carrellata di esempi ci consente di comprendere più a fondo il procedimento stilistico messo in atto da Waldron, il quale recupera alcune analesi di *The Tempest*, costruendo intorno ad esse la propria trama, che si pone in posizione prolettica rispetto al *romance*, arricchendo il dramma di nuovi particolari e sviluppi inaspettati.

Un ulteriore elemento di interesse di questo dramma è rappresentato dal ritorno del motivo antropofagico che aveva caratterizzato le prime riscritture di *The Tempest*. Il tema è tanto importante da assumere il ruolo di motore dell'azione: una volta salpato il veliero dall'isola, infatti, Sycorax appare a Caliban e gli comunica che solo se la nave attraccherà sulla costa africana lei sarà in grado di sottomettere Prospero e consegnare a lui la bella Miranda. La soluzione che viene escogitata da Caliban, Sebastian e Anthonio (un inedito, malvagio trio che

⁶¹ Con questo piccolo particolare Waldron involontariamente distrugge l'intero impianto logico non solo di *The Tempest*, ma anche del suo stesso dramma. Se nel testo Shakespeariano, infatti, il naufragio avviene di ritorno dal matrimonio di Claribel, celebrato in Africa, resta qui l'incertezza sull'occasione di quel primo viaggio.

sostituisce il comico terzetto Caliban, Trinculo e Stephano di *The Tempest* e coopera con il comune obiettivo della vendetta sul mago) è quella di gettare in mare tutte le provviste accumulate per il viaggio, costringendo i naviganti a recarsi in Africa per non morire di fame sulla rotta verso Napoli. Il tema antropofagico assume in primo luogo la forma di una minaccia enunciata da Caliban contro il suo nemico Prospero: «Ye, famishing, shall see us glut and gorge, / While, ravenous grown, each other ye devour!» (III.3, p. 58), per poi ripiegare su una vena più comica, con una battuta di Trinculo al capitano: «Tri.: I'faith, master, my belly clings together like an empty satchel! if we had not found land here, we should have been pretty sharp set before we reach'd Naples; and forc'd to draw lots for a slice of one another» (IV.3, p. 83). Poco oltre è Stephano a richiamare per l'ultima volta il tema del cannibalismo, esprimendo il suo timore di incontrare Caliban.

È forse quest'ultimo personaggio, che porta inciso nel nome l'orrore atavico per l'antropofagia, a subire in *The Virgin Queen* la trasformazione più profonda e decisiva. Di Caliban vengono esaltati alcuni aspetti già presenti nel testo Shakespeariano, che se da un lato ne sottolineano la natura malvagia, dall'altro mettono in luce la sua capacità di provare sentimenti nobili come l'amore e la tenerezza. A dire il vero è proprio dall'antica e costante repressione di questi sentimenti che Caliban sembra aver sviluppato la sua perfidia. Questa idea è già presente in *The Tempest*, dove il mostro rinfaccia a Prospero di averlo servito fedelmente e con amore nei primi tempi di permanenza sull'isola. Subito dopo, però, il mago giustifica la punizione di Caliban accusandolo di aver tentato di violare Miranda. Il dialogo originale non fornisce altri dettagli, fatta eccezione per la risposta insolente di Caliban, ma spesso, forse proprio a causa della sua vaghezza, ha sollecitato la fantasia di diversi artisti figurativi, che hanno fornito due diverse interpretazioni del rapporto tra Caliban e Miranda. In alcuni casi, infatti, Caliban viene ritratto con sguardo sofferente e dispiaciuto nell'atto di osservare la fanciulla, soprattutto nel momento in cui questa incontra e si innamora istantaneamente di Ferdinand; in altre illustrazioni, invece, il servo guarda Miranda con occhi lascivi e licenziosi.

Sebbene si possa pensare che la differenza tra queste due presentazioni di Caliban sia di poco conto, è utile a mio giudizio analizzarla più approfonditamente, perché proprio mettendola in relazione con alcune riscritture, e con *The Virgin Queen* in particolare, si può comprendere meglio che la scelta dell'uno o dell'altro modo di rappresentare il mostro nasconde, in realtà, una precisa visione d'insieme della sua storia e del suo rapporto con Prospero e Miranda. Il primo modo di illustrare Caliban, con volto triste e sofferente, è osservabile in due dipinti di William Hamilton e William Hogarth. Nell'olio su tela di Hogarth (Fig. 3.3.1), realizzato nel 1735, il servo mostra due lati della sua personalità: da un lato la crudeltà e la cattiveria, che si esprimono nell'atto di schiacciare una colomba col piede e di stringere rabbiosamente il pugno sinistro; dall'altro si può riscontrare che il suo sguardo verso Miranda non è arrabbiato o vendicativo, ma piuttosto sofferente e deluso, come se Caliban fosse sorpreso del fatto che la fanciulla si stia innamorando di Ferdinand. La stessa espressione di rammarico viene dipinta da William Hamilton sul volto del mostro nel suo dipinto databile alla fine del Settecento (Fig. 3.3.2). Il

gioco di chiaroscuri e la posizione defilata di Caliban non permettono di cogliere ogni dettaglio del suo viso, ma tuttavia sono sufficienti a leggere nel suo sguardo non tanto un'espressione malvagia o risentita, quanto piuttosto amaramente sorpresa nell'assistere al momento in cui Miranda prega Prospero di non punire Ferdinand. Di tutt'altra natura sono gli sguardi di Caliban nei dipinti e nelle incisioni che sottolineano un suo rapportarsi a Miranda in modo più dissoluto e meno rispettoso. Nella prima illustrazione, un dipinto di Johann Heinrich Füssli del primo Ottocento (Fig. 3.3.3), il mostro osserva Miranda assopita al fianco di Prospero. Gli occhi avidi e il dito portato alla bocca aperta non sembrano lasciare dubbi sui pensieri licenziosi che stanno attraversando la mente di Caliban.

Lo stesso sguardo viene ritratto sul viso del mostro da Frank Howard in un'incisione appartenente al suo *The Spirit of the Plays of Shakespeare* (London, Cadell, 1803. Fig. 3.3.4). In questa serie di incisioni Howard realizza una sorta di narrazione per immagini che coinvolge non soltanto le azioni realmente previste dal testo Shakespeariano, ma anche quelle soltanto raccontate, evocate o ricordate dai personaggi. L'incisione mostra appunto uno di questi momenti: quando, cioè, Prospero rinfaccia a Caliban di avergli insegnato la propria lingua e di essersi sforzato per rendere il suo servo una persona colta e civile⁶². Nell'immagine si vede, però, chiaramente, che il servo è molto più attratto dalla giovane figlia del mago che dal libro indicatogli da Prospero. La successiva incisione (Fig. 3.3.5), per di più, mostra anche il momento della tentata violenza su Miranda, origine della necessaria punizione a vita di Caliban da parte di Prospero. Come si può osservare, lo sguardo del mostro ha molto in comune con le altre illustrazioni dello stesso tipo.

Dal confronto di questi documenti iconografici emergono, quindi, due visioni del rapporto tra Caliban e Miranda: da un lato una relazione più sofferta e sentita da parte del mostro, che si rattrista per la definitiva perdita della ragazza a favore di Ferdinand, dall'altro un legame basato unicamente sul desiderio sessuale e scevro da ogni possibile coinvolgimento emotivo. La differenza tra questi approcci, che ad un primo sguardo può apparire poco rilevante, si carica di significati particolari e interessanti se messa in relazione con un dialogo tra Miranda e Caliban inserito da Waldron nella parte finale del suo dramma. In questo scambio di battute il mostro ricorda alla fanciulla di averla amata sinceramente, e anche Miranda sembra aver ricambiato i sentimenti di Caliban, se non con amore, quanto meno con una profonda tenerezza.

Cal. [A]lthough I ever lov'd / And fondled thee! – when first into my isle / Prospero, a
puling babe, Miranda brought; / Weeping through hunger, shiv'ring with bleak winds; / I
lick'd the tears from thy frore, blubber'd cheeks, / Nousled and chased thee in my hairy
arms, / Hugging thee close as the dam ape her cub; / Fed thee with eggs; – into thy coral
mouth / From the goat's dug press'd the warm, fost'ring milk; / Of thistle-down and
goss'mer made thy bed; / Then hush'd and lullaby'd thee to thy sleep, / And lack'd my own
that thine might be secure. / Mir.: I ever strove to thank thee for't; and still, / As from my

⁶² Ancora una volta, nel riferirmi a questo passaggio controverso, sottolineo che la battuta apparteneva in realtà, nel *first folio*, a Miranda, ma fino a tutto l'Ottocento fu attribuita a Prospero perché giudicata inadatta alla giovane fanciulla.

father speech and sense I learn'd, / Delighted in imparting both to thee⁶³! / I never laid upon thee harsh command; / Assisted always to trim up your cell; / And in each look, word, deed, was ever kind! / Cal.: But kinder far to Ferdinand! though he / Ne'er nurs'd, nor stroak'd, nor fed, nor fondled thee! (V.1, pp. 87-88).

Ecco che la differenza tra le due visioni del rapporto tra il selvaggio e la ragazza assume una rilevanza particolare: se questo rapporto c'è stato effettivamente (ipotesi avallata da Waldron nel campo letterario come da Hogarth e Hamilton in campo iconografico), la reazione vendicativa di Caliban alla perdita finale di Miranda può essere giustificata dal fatto di aver subito un trauma inaspettato e percepito come ingiusto. Se, invece, si suppone che tra i due personaggi non ci sia mai stato alcun legame sentimentale, Caliban dimostra, con il suo atteggiamento malvagio, di avere semplicemente un animo cattivo, la qual cosa confermerebbe il fatto che il figlio di una strega e del demonio, portatore di una natura maligna, non merita tutti gli sforzi educativi compiuti nei suoi confronti da Prospero e Miranda. In *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan, commentando la scena finale di *The Virgin Queen*, in cui Caliban viene abbandonato finalmente sulla costa africana assieme agli altri due cospiratori, affermano: «[he] has inherited his devil-father's vices; he cannot be reformed or his sins eradicated. He must be rigidly controlled or, better yet, excluded from civilized society⁶⁴». Non condivido interamente l'analisi, perché, come appena dimostrato, Waldron non sembra ingabbiare il suo selvaggio all'interno di un rigido schema 'genetico', ma piuttosto proporrebbe che il mostro è diventato maligno e cattivo a causa del rifiuto di Miranda. Come il suo predecessore Shakespeariano, Caliban è qui certamente un personaggio violento, vendicativo e malvagio, ma è anche capace di dimostrare un animo sensibile e di ricordare l'amore provato per Miranda e soffocato dall'arrivo di Ferdinand. In questo desiderio, costantemente represso, di essere riconosciuto come uomo dotato di emozioni e capace di tenerezza, il Caliban disegnato da Waldron anticipa, sebbene in modo molto primitivo, alcune delle caratteristiche che diverranno predominanti alla fine dell'Ottocento, quando il selvaggio diventò l'emblema dell'eroe romantico, e che ne fecero poi, a partire dagli anni Settanta del Novecento, un'icona di ribellione per tutte le popolazioni colonizzate del sud del mondo.

⁶³ Questo breve verso potrebbe far pensare che Waldron avesse preferito la lezione originale del *folio* nella battuta in cui Miranda ricorda a Caliban di avergli insegnato la sua lingua e molte altre cose.

⁶⁴ Alden T. Vaughan and Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 102.

Capitolo Quarto. L'Ottocento e il primo Novecento

Il primo Ottocento segna il definitivo ritorno sulle scene inglesi di una versione di *The Tempest* molto simile a quella pubblicata nell'edizione *in-folio* del 1623. L'artefice di tale ritorno fu William Charles Macready che, nel 1838, mise in scena al Theatre Royal Drury Lane la sua versione «from the text of Shakspeare¹». Questa definizione non deve, però, far pensare ad una ripresa completa del testo originale: la messa in scena curata da Macready, infatti, si configurava ancora come una sorta di adattamento operistico, che includeva molti brani composti tra il Seicento e il Settecento da Henry Purcell, Thomas Arne e Thomas Linley. Il merito dell'*actor-manager* fu principalmente quello di disfarsi definitivamente delle aggiunte apportate da Davenant e Dryden, presentando una versione di *The Tempest* depurata dalla presenza di Dorinda, Hippolito, Sycorax, Ventoso e Mustacho. La natura operistica della rappresentazione è ben riassunta da due incisioni, realizzate per le copertine degli spartiti, che ritraggono Macready nei panni di Prospero e Priscilla Horton nella parte di Ariel (Figg. 4.1 e 4.2). Il titolo di entrambe le incisioni è tratto dalla composizione musicale di Thomas Linley *O! Bid Your Faithful Ariel Fly*, che evidentemente faceva parte della messa in scena. La canzone era già stata utilizzata da John Philip Kemble nella sua produzione del 1789, e il suo riutilizzo è certamente un indice della popolarità di queste aggiunte musicali al testo Shakespeariano. È infatti sintomatico il fatto che, pur volendo in qualche modo riportare in scena la versione originaria di *The Tempest*, Macready non volle disfarsi di tutta una serie di modifiche e aggiunte che nel corso dei due secoli precedenti si erano rivelate di successo. Tra queste aggiunte, le composizioni musicali di Linley, Arne e Purcell occupavano certamente un posto di rilievo. Proprio per esaltare il versante operistico della sua messa in scena, Macready scritturò la cantante e ballerina Priscilla Horton per la parte di Ariel. Come si può ben vedere dalle due incisioni, l'attrice diede un'interpretazione particolarmente eterea del personaggio, considerando anche il fatto che per la maggior parte del tempo la donna era legata ad un cavo metallico che le permetteva di volare e librarsi nell'aria. Ariel divenne certamente il personaggio più apprezzato di questa messa in scena: non è un caso che, tra i documenti iconografici che si riferiscono allo spettacolo, quasi tutti abbiano come soggetto principale (o unico) proprio lo spiritello. Oltre alle due incisioni già illustrate, Priscilla Horton appare, questa volta da sola, anche su una terza copertina di un libretto contenente tutte le canzoni di Ariel (Fig. 4.3). In questa illustrazione l'attrice viene ritratta in uno dei tanti momenti di volo, sospesa tra cielo e terra e con le ali spiegate. L'incisione ispirò

¹ George C.D. Odell riporta nel suo *Shakespeare from Betterton to Irving* (op. cit., vol. 2, p. 200) questa etichetta, presumibilmente apparsa sulla locandina dello spettacolo curato da Macready e ripresa, in modo sarcastico, da Alfred Bunn, nel suo *The Stage* (London, 1840, vol. 3, p. 252), dove vengono contrapposte due rappresentazioni quasi contemporanee di *The Tempest*: la prima al Covent Garden, curata dallo stesso Bunn nel 1833, «Altered by Davenant and Dryden»; la seconda è appunto quella curata da Macready al Drury Lane nel 1838, «from "the text of Shakspeare"». Bunn intende contrapporre le due *pièces* per criticare la scarsa capacità di Macready nello scegliere gli attori per le sue rappresentazioni. Come fa però notare Odell, la critica non sembra fondata, dal momento che Prospero fu impersonato da Macready stesso in entrambe le produzioni.

probabilmente Daniel Maclise, che realizzò un olio su tavola sullo stesso soggetto (Fig. 4.4). In questo caso la ricchezza dei colori e un sapiente gioco di luci e ombre mettono in risalto la leggiadria di Ariel, che non appare più sospeso, ma appoggia delicatamente il piede su un fiore. Anche le ali dello spirito acquisiscono una nuova centralità: riflettono la luce in modo tanto particolare da diventare, dopo il volto sognante di Ariel, le vere protagoniste del dipinto. Infine lo spiritello viene dotato di una lunga bacchetta magica, visibile solo a un'osservazione più attenta. Nella sintesi tra la delicatezza con cui Ariel tiene la bacchetta, e la forza evocativa che questo simbolo del potere assume nel complesso immaginario di *The Tempest*, emerge la multiforme natura del personaggio e, più specificamente, si può comprendere a pieno il modo in cui Ariel fu interpretato in questa particolare messa in scena. Se infatti il viso, le ali, il gesto e la leggerezza di Ariel fanno pensare a una sorta di timido angelo, dall'altro lato il fatto che lo spiritello tenga saldamente in mano la bacchetta magica ci fa immediatamente comprendere che è lui l'artefice dell'intera rappresentazione: è lui il vero regista in scena, capace di sollevare tempeste e creare dal nulla *masques* spettacolari con un solo tocco delicato della sua bacchetta. Altre due raffigurazioni di Horton nei panni di Ariel (Figg. 4.5 e 4.6) si concentrano ancora sull'impalpabilità del personaggio, rappresentato, però, soprattutto nella prima immagine, con un'aria quasi triste e timorosa.

Soltanto due illustrazioni relative a questa messa in scena non raffigurano Ariel. Si tratta di una litografia colorata anonima, che ritrae Helen Faucit, probabilmente nella parte di Miranda (Fig. 4.7), e di un'acquaforte di Martha Sarah Rolls (Fig. 4.8) inserita in una serie intitolata *Dramatic recollections of the years 1838-9*, comprendente 13 incisioni raffiguranti Charles Macready in altrettanti personaggi Shakespeariani e non. La particolarità di quest'ultima illustrazione, oltre al fatto che offre una visione dettagliata del costume scelto da Macready per il suo Prospero, sta nella didascalia riportata in calce, che riprende la prima parte del famoso monologo del quinto atto «Ye elves of hills²». Bisogna considerare che questo monologo non faceva parte dell'*Enchanted Island* di Davenant e Dryden, né della versione operistica di Shadwell. Sebbene Garrick lo avesse ripreso nel 1757 per la sua ultima versione di *The Tempest*, Kemble decise di tagliarlo ancora una volta nel 1789. All'epoca della produzione di Macready, quindi, i versi di questo monologo, che oggi rappresentano la vera essenza del *romance* e talvolta vengono considerati, forse eccessivamente, come una sorta di testamento letterario di tutta la produzione teatrale Shakespeariana, erano stati declamati e ascoltati nei teatri inglesi per un periodo inferiore a vent'anni: dalla riapertura dei teatri fino al debutto dell'ultima produzione di Garrick (1662-1757) il monologo fu costantemente tagliato da tutte le rappresentazioni del testo; recuperati da Garrick, però, i versi rimasero sul palcoscenico inglese solo per i vent'anni che separano la 'prima' di questa messa in scena dalla fine della *Garrick era*. Dal 1776 il monologo fu di nuovo dimenticato, per poi essere recuperato definitivamente da Macready a oltre sessant'anni di distanza.

² V.1.33-57.

Da questa veloce carrellata emergono, in conclusione, alcuni elementi chiave della messa in scena del 1838: in primo luogo si intuisce chiaramente che il ruolo di Ariel fu predominante rispetto agli altri personaggi del *romance*; essendo, poi, lo spiritello impersonato da una cantante e ballerina, è ovvio che l'aspetto musicale continuasse ad assumere un'importanza centrale, anche grazie all'inclusione di musiche ormai riconosciute dal pubblico come indissolubilmente legate a *The Tempest*; infine resta da notare che nonostante Macready abbia fatto ricorso a musiche e canti composti tra il Sei e il Settecento, riuscì nell'operazione di recupero delle specificità del testo, eliminando personaggi e trame secondarie aggiunte da Davenant e Dryden e ripristinando la lezione Shakespeariana.

Ma l'Ottocento, come vedremo, si caratterizza anche per una vera e propria esplosione di numerose riscritture, riletture e ri-ambientazioni di *The Tempest*. Nella prima metà del secolo videro la luce due adattamenti molto particolari. *The Forest Princess* (1848), che fu messo in scena sia in Inghilterra che in America, offre un'interessante riflessione sulla storia dei nativi americani, e sulle vicende legate alla figura di Pocahontas in particolare, mescolando queste a un consapevole riutilizzo di materiali, scene, personaggi e temi del testo Shakespeariano. Nel 1850, poi, debuttò all'Her Majesty's Theatre, una nuova opera lirica, *La Tempesta*, su musiche di Fromental Halévy e libretto in italiano di Eugène Scribe. L'opera si caratterizza per una vivace reinterpretazione della trama, da un lato con l'aggiunta di nuovi elementi significativi, dall'altro con la ripresa in chiave diversa di materiali già presenti nel testo originale. Lo spettacolo ebbe una vita piuttosto breve, ma riscosse un discreto successo, tanto che a pochi giorni dal suo debutto divenne oggetto di una satira burlesca presentata all'Haymarket Theatre dai fratelli Robert e William Brough: *La! Tempest! Ah!* non era altro che un revival di un *burlesque* intitolato *The Enchanted Isle, or Raising the Winds on the Most Approved Principles* che era stato messo in scena due anni prima. Ma a quel testo i due autori aggiunsero un prologo con l'obiettivo di farsi beffe della *grand opera* che in quei giorni affascinava il pubblico londinese.

Altri drammi burleschi videro la luce durante questo secolo, ma soltanto pochi di essi sopravvivono, per la maggior parte in forma manoscritta. Nella seconda metà del secolo, infine, oltre alla spettacolare messa in scena curata da Charles Kean (1857), si realizza un interessante cambio di prospettiva: in quasi tutti gli adattamenti che appartengono a questo periodo, e fino ai primi del Novecento, infatti, Caliban assume sempre più un ruolo centrale, spesso costringendo lo spettatore a un'acuta riflessione sulle sue sofferenze e sulle ingiustizie subite. Appartengono a questo filone: Ernest Renan, che scrisse due successivi sequel di *The Tempest*, entrambi centrati sulla figura di Caliban (*Caliban. Suite de La Tempête* del 1878, e *L'Eau de Jouvences. Suite de Caliban* del 1881), la produzione curata da Herbert Beerbohm Tree del 1904, e, da ultimo, il *masque* prodotto e messo in scena in America da Percy Mackaye per il tricentenario della morte di Shakespeare, *Caliban by the Yellow Sands*. Questo insieme di sguardi sulla figura sofferente di Caliban sono il segno di una crescente sensibilità verso il personaggio che, proprio grazie a questa particolare rivalutazione, divenne nel Novecento il simbolo delle popolazioni colonizzate oppresse e si fece portavoce del loro bisogno di libertà e di autodeterminazione.

4.1 The Forest Princess

The Forest Princess, or Two Centuries Ago, dramma storico in tre parti di Charlotte M.S. Barnes debuttò a Liverpool nel 1844 e poi a Philadelphia nel 1848. Più che di una vera e propria riscrittura di *The Tempest* si tratta del primo caso nella storia degli adattamenti in cui il *romance* Shakespeariano viene utilizzato come pre-testo per veicolare nuovi significati e offrire una visione romanzata di una vicenda diversa. In particolare, Barnes presenta nel suo testo una rilettura della storia di Pocahontas, mescolandola a temi e personaggi tratti da *The Tempest*, per offrire il suo contributo alla nascente costruzione dell'identità americana. Come afferma Mary Loeffelholz «By the 1840s both Shakespeare and the American Indians could be pressed into the service of American romantic cultural nationalism³». L'aspetto più interessante di questo processo di revisione di fatti storici e del loro mescolamento con vicende fantastiche (che, ovviamente, non riguarda soltanto *The Forest Princess* ma anche altri testi della letteratura americana di questi anni) è che esso si verifica nello stesso momento in cui i nativi vengono definitivamente marginalizzati e intere tribù distrutte. Le singole storie dei protagonisti pellerossa, assieme alla più vasta Storia delle popolazioni e del loro incontro distruttivo con l'Europa, subirono, in questi anni, una continua appropriazione e revisione da parte della cultura ormai dominante negli Stati Uniti, che proprio in queste storie di usurpazione e dominio spietato costruiva una base di autolegittimazione per se stessa. Il dramma di Barnes, però, assume una duplice importanza perché l'autrice reinterpreta la storia di Pocahontas contemporaneamente offrendo anche una rilettura di *The Tempest*, di alcuni suoi temi, personaggi e passaggi fondamentali.

La trama si snoda lungo tre momenti celebri della vita di Pocahontas, che diventano protagonisti di ciascuna delle tre parti del dramma. La prima parte, ambientata in Virginia nel 1607, narra del primo incontro tra Pocahontas e il capitano John Smith, a cui la principessa salva la vita a un passo dall'esecuzione capitale ordinata da suo padre, il capo pellerossa Powhatan. La seconda parte è sempre ambientata in Virginia, ma due anni più tardi, nel 1609, quando Pocahontas incontra John Rolfe e i due si innamorano. La trama è arricchita da numerose altre vicende, in parte storicamente provate, in parte inventate da Barnes o tratte dalle tante leggende cresciute attorno alla figura di Pocahontas. Rolfe salva la giovane un attimo prima dell'assalto di una pantera e la principessa gli offre un monile come ricompensa. In seguito, però, i coloni di Jamestown decidono di prendere la ragazza come prigioniera per poter meglio trattare la resa della tribù di Powhatan. All'arrivo del capo pellerossa, gli indigeni decidono di giustiziare Rolfe, che però viene graziato perché porta al collo il monile donatogli da Pocahontas. Solo a quel punto Powhatan viene messo al corrente che sua figlia si trova prigioniera a Jamestown e che

³ Mary Loeffelholz, *Miranda in the New World: The Tempest and Charlotte Barnes's The Forest Princess*, in *Women's Re-Visions of Shakespeare*, edited by Marianna Novy, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990, pp. 58-75, cit. p. 59.

trattando la pace con i coloni potrà riaverla indietro. La pace viene quindi siglata anche attraverso la promessa di matrimonio tra i due giovani innamorati, Pocahontas e Rolfe. La terza parte, infine, è ambientata nel 1617, quando la coppia, ormai sposata, si trovava in Inghilterra. A Londra Rolfe deve affrontare l'imprigionamento a causa di una congiura architettata ai suoi danni da William Volday, personaggio ambiguo e doppiogiochista. Approfittando di una certa simpatia di Rolfe per Walter Raleigh, Volday convince re Giacomo I del fatto che i due hanno deciso di sottrarre la Virginia al suo controllo. Rolfe viene quindi imprigionato nella torre di Londra e successivamente salvato anche grazie alla supplica rivolta da Pocahontas al principe Carlo e alla regina Anna. Il dramma, quindi, si chiude con la morte della donna, che, in un ultimo dialogo con il marito, rievoca la bellezza della terra natia.

La sinossi evidenzia come la trama del testo, pur non avendo esatte corrispondenze con quella di *The Tempest*, può in qualche modo rievocare il *romance* Shakespeariano e intersecarsi con esso in più punti. In primo luogo, molti sono i temi in comune ai due testi: dall'innamoramento dello straniero con la giovane indigena al richiamo fortissimo alla magia, che in *The Forest Princess* diventa espressione della cultura e della spiritualità dei pellerossa, dall'impiego del contratto matrimoniale per dirimere i conflitti politici, fino al tema della vendetta e del tradimento, incarnato dal personaggio negativo di Volday. Secondariamente si può osservare una corrispondenza piuttosto marcata tra i personaggi Shakespeariani e quelli disegnati da Barnes: oltre alle più evidenti associazioni tra Pocahontas e Miranda da un lato, e Rolfe e Ferdinand dall'altro, vedremo come si possano individuare altre analogie sia tra i personaggi principali, sia tra quelli secondari (fatto che indica un certo lavoro metodologico dell'autrice nella ricerca dell'indole più adeguata a ciascun personaggio). Infine, attraverso l'analisi di alcune scene del dramma, sarà possibile comprendere l'influenza di *The Tempest* sulla costruzione di alcuni momenti chiave di *The Forest Princess*. Queste tre zone d'influenza non sono nettamente separabili, ma si configurano piuttosto come un unico schema di interrelazione che agisce su diversi fronti.

Analizzando il tema dell'innamoramento, ad esempio, si può osservare come esso coinvolga da un lato le corrispondenze Pocahontas-Miranda e Rolfe-Ferdinand, dall'altro, di riflesso, una serie di similitudini tra scene analoghe. La più interessante di queste, però, posiziona il capitano Smith e non John Rolfe nel ruolo di Ferdinand. Si tratta del leggendario salvataggio dalla condanna a morte di Smith da parte di Pocahontas, raccontato per la prima volta dal capitano stesso in una lettera del 1616 in cui Smith supplicava la regina Anna di accogliere degnamente Pocahontas a Londra⁴. Il capitano racconta nella lettera che la fanciulla, grazie al suo animo gentile, fu

⁴ La lettera fu trascritta da Smith nel quarto libro del suo *Generall Historie of Virginia, New-England, and the Summer Isles*, pubblicato nel 1624. È molto curioso leggere le motivazioni che spinsero Smith a intercedere per Pocahontas presso Queen Anne. Dopo aver raccontato delle numerose virtù della ragazza e del suo felice percorso di cristianizzazione e conversione allo stile di vita inglese, Smith prega la regina di accogliere la giovane per consolidare e portare a compimento questa personale colonizzazione: «[...] if she should not be well received, seeing this Kingdome may rightly have a Kingdome by her means; her present love to us and Christianitie, might turne to such scorne and furie, as to divert all this good to the worst of evill, where finding so great a Queene should doe her some honour more than she can imagine, for being so kinde to your servants and subjects, would so ravish

talmente colpita dalla crudeltà con cui suo padre Powhatan emise la condanna a morte, che decise di rischiare la sua stessa vita per salvarlo: «at the minute of my execution, she hazarded the beating out of her owne braines to save mine; and not onely that, but so prevailed with her father, that I was safely conducted to James towne⁵». Su questo episodio, spesso messo in dubbio dagli storici, Barnes costruisce non soltanto la scena del salvataggio, ma anche una parte consistente dei dialoghi tra Pocahontas e suo padre, nei quali la ragazza si pone costantemente con animo gentile verso i coloni, stigmatizzando qualsiasi grossolano pregiudizio pronunciato da Powhatan nei loro confronti. Un esempio particolarmente interessante di questa disposizione affabile di Pocahontas nei riguardi dei coloni si trova poco prima del salvataggio di Smith, nella terza scena della prima parte. La giovane riporta al padre la notizia dell'arrivo di alcuni uomini bianchi e il capo Powhatan reagisce maledicendo tutti gli europei. Ma la fanciulla tenta di trovare una mediazione col padre, facendolo riflettere sul fatto che non si può giudicare negativamente un intero popolo soltanto perché al suo interno ci sono alcuni uomini malvagi:

Pow.: They come to seize / The red man's lands – to slay – / Poc.: Though some were false, / My father will not judge all harshly. Think! / Even amongst our own and other tribes / There oft are wicked and deceitful men – / So may it be with these. [...] / Pow.: Thy voice breathes kindness ever. Pocahontas / Is her father's dearest child (II.3, p. 167).

Questo breve scambio di battute può far luce su una generale corrispondenza tra il personaggio di Pocahontas, così come disegnato da Barnes, e la giovane Miranda. Entrambe posseggono un forte ascendente sui rispettivi padri, entrambe rappresentano per Powhatan e Prospero la creatura più cara, per amore della quale perdoneranno i nemici, combinando un matrimonio vantaggioso. Tornando alla scena del salvataggio di Smith, si possono notare numerose simmetrie tra questa e diversi passaggi della lunga scena I.2 di *The Tempest*. Dopo la condanna a morte pronunciata da Powhatan, Pocahontas tenta in tutti i modi di convincere il padre a risparmiare la vita del capitano, pur non riuscendo ad avere la meglio. La giovane donna prova a far sentire la sua voce, chiedendo almeno di poter assistere all'esecuzione, ma viene ogni volta messa a tacere perché, pur essendo molto amata da suo padre, resta comunque una semplice fanciulla, senza alcun potere decisionale all'interno della società pellerossa:

Pow.: Get thee hence; / Our chiefs admit not women's counsels. / Poc.: True. / Poor Pocahontas is a woman; but / She's child of a great warrior and king – / Of Powhatan, – and as she shares his blood, / So may she share his counsels. / (*Beseechingly*) Let her stay! / Pow.: Thou art the dearest daughter of the King; / Provoke him not to wrath. Begone. / Poc.: The voice / Of mercy louder speaks than Powhatan. / Pow.: Thy father hates these strangers. – Mark me well. / They came in numbers ere thyself wast born. Their deeds, their history, their conduct, *then*, / To our tribes will *ever* be the same (II.3, pp. 172-173; corsivi nel testo).

her with content, as endear her dearest blood to effect that, your Majestie and all the Kings honest subjects most earnestly desire». Captaine John Smith *The Generall Historie of Virginia, New England and The Summer Isles*, Two Volumes, Glasgow, Glasgow University Press, New York, Macmillan, 1907, Vol. 1, p. 238.

⁵ *Ibidem*, p. 236.

L'atteggiamento del padre nei confronti della figlia spaventata riecheggia molto da vicino il momento in cui Prospero racconta a Miranda le loro passate sventure e la connessa necessità di punire i suoi nemici per redimerli e concedere loro il perdono finale. Da un lato, infatti, Powhatan riporta indietro il tempo del racconto a prima della nascita di Pocahontas («They came in numbers ere thyself wast born») esattamente come Prospero («Twelve years since, Miranda, twelve years since, / Thy father was the Duke of Milan and a prince of power—» I.2.53-55); dall'altro lato, esattamente come il mago Shakespeariano, il capo pellerossa sta fronteggiando l'ansia e lo spavento della figlia, giudicati eccessivi per la situazione in entrambi i casi (in *The Tempest* perché Prospero è al corrente che la tempesta è stata solo frutto di magia, in *The Forest Princess* perché Powhatan ritiene che i coloni non meritino alcuna compassione da parte dei nativi oppressi). La spia linguistica che più fortemente connette i due dialoghi è l'inciso che apre il ricordo dell'arrivo dei coloni in Virginia, quel «Mark me well» che sembra riproporre la forza e l'insistenza dei numerosi momenti di sospensione con i quali Prospero interrompe il suo lungo racconto⁶ delle vicende legate all'usurpazione del ducato e all'esilio. Pocahontas cerca di opporsi per altre due volte all'autorevolezza paterna, chiedendo con tenacia che il prigioniero venga risparmiato. Da ultimo, però, il capo Powhatan, restando fermo sulle sue posizioni, ordina ai suoi guerrieri di decapitare Smith, e proprio in quel momento Pocahontas decide di rischiare la sua stessa vita per salvare il capitano.

Powhatan, with terrible anger: Dare not speak again! / He dies. Away! (Goes up to his throne and raises his arm. At the same moment Pocahontas rushes to Smith, and clasps his head in her arms, laying her own head upon his, as the Indians are in the act of striking the blow, while Pocahontas exclaims) / Poc.: Then slay him thus! / Pow.: Hold! Hold! / (The Indians pause. To Pocahontas, with surprise and admiration). Thou art a worthy daughter of thy race – / A warrior's Spirit in a woman's form. / Thou wilt not doubt the word of Powhatan. / 'Tis pledged. / (Pocahontas relinquishes her grasp of Smith and comes forward. To the Indians.) Release the pale-face! – (They raise and unbind him) / He is free! (II.3, pp. 175-176).

Sebbene in modo meno drammatico e violento, anche Miranda è costretta a difendere Ferdinand dall'astio del padre. Al termine della seconda scena del primo atto, infatti, subito dopo l'incontro fatale tra i due giovani, il mago decide di mettere alla prova e fortificare l'amore appena sbocciato accusando Ferdinand di essere una spia e condannandolo alla schiavitù. Con la stessa testardaggine di Pocahontas, Miranda si oppone al volere paterno e tenta in tutti i modi di difendere il principe da un'accusa tanto infamante, rischiando anche di cadere lei stessa nel castigo di Prospero.

⁶ Prospero interrompe per ben undici volte la lunga narrazione con cui Miranda viene messa al corrente del suo passato (I.2.1-186): «Obey, and be attentive» al verso 38; «I pray thee mark me» v. 67; «Dost thou attend me?» v. 78; «thou attend'st not!» v. 87; «I pray thee, mark me» v. 88; «Dost thou hear?» v. 106; «Mark his condition, and th'event» v. 117; «Hear a little further» v. 135; «Sit still, and hear the last of our sea-sorrow» v. 170; «Know thus far forth» v. 177; «Here cease more questions» v. 184. Il padre si rivolge alla ragazza in modo perentorio pur non rinunciando ad alcuni momenti di tenerezza che addolciscono il dialogo. Allo stesso modo Barnes costruisce il rapporto tra Powhatan e Pocahontas come un legame certamente autoritario, ma non privo di una forte componente affettuosa.

Mir.: Beseech you, father – / Pro.: Hence! Hang not on my garments. Mir.: Sir, have pity; / I'll be his surety. Pro.: Silence! One word more / Shall make me chide thee, if not hate thee. What, / An advocate for an impostor? Hush! / Thou think'st there is no more such shapes as he, / Having seen but him and Caliban. Foolish wench, / To th' most of men this is a Caliban, / And they to him are angels. Mir.: My affections / Are then most humble. I have no ambition / To see a goodlier man (I.2.474-484).

Le corrispondenze tra le due scene sono piuttosto marcate, ma dal loro confronto emerge con chiarezza anche la simmetrica costruzione del carattere di Pocahontas sulla scia della Miranda Shakespeariana. Sussistono, com'è ovvio, delle importanti differenze tra le due eroine, probabilmente tutte riconducibili alla diversa provenienza geografica e culturale delle ragazze (europea, sebbene cresciuta in un indefinibile altrove, Miranda; nativa americana, sebbene destinata a una totale e personale colonizzazione, Pocahontas); ma altrettanto chiara è la vicinanza tra le due protagoniste, entrambe portatrici di un'indole rispettosa del potere patriarcale, ma, all'occorrenza, in grado di mettere in discussione con forza le decisioni sbagliate dei padri.

Anche il tema della magia, fondamentale in *The Tempest*, viene rivisitato da Barnes nel suo dramma in modo piuttosto originale. L'autrice amalgama efficacemente questa tematica, incarnata nel *romance* Shakespeariano nei personaggi di Prospero e Ariel, con la forte spiritualità dei protagonisti pellerossa. Anche in questo caso l'analisi delle corrispondenze tra i due testi è guidata e mediata dall'attenzione verso una semplice spia linguistica, rappresentata dalla parola *spirit*. Così come in *The Tempest*, dove è presente in oltre trenta occorrenze, anche in *The Forest Princess* il vocabolo assume un'importanza decisiva: viene ripetuto, infatti, oltre dieci volte, e spesso accompagnato da aggettivi come *Great* o *Good*, con l'iniziale maiuscola. Ecco dunque che dello spirito magico di Ariel, non presente nel testo di Barnes, resta una traccia importante nel continuo riferimento alla spiritualità pellerossa. In due occasioni, poi, l'accezione mistica del termine *spirit* viene affiancata a quella profetica, con l'evocazione degli spiriti dei defunti che, in entrambi i casi, rivelano, attraverso le visioni di Powhatan e Pocahontas, l'estinzione della cultura dei nativi americani. L'aspetto più interessante di queste due previsioni è il loro intrecciarsi con una lettura romantica e distorta della storia. Nella prima visione, ad esempio, Powhatan chiama in causa lo spirito di suo padre che gli consiglia di arrendersi ai coloni perché la vittoria su di loro è impossibile:

Powhatan reflecting: More ships – arms – food – more men! 'Tis vain to strive. / Like swollen streams they gain upon the land, / And one day will possess it. Yes, I hear / My father's prophesying spirit speak / In the low moanings of the forest trees: / He bids me end a struggle useless now: / The red man's portion is – decay! Your voice, / Brave father, whispers! Powhatan obeys (II.3, p. 209).

Il senso di arresa che pervade questo breve monologo è totale e disarmante. Powhatan volutamente associa la colonizzazione ad una forte immagine di potenza naturale, quella del fiume rigonfio che tutto può travolgere in un solo istante. Allo stesso tempo la voce profetica dello spirito paterno viene invece accostata al fruscio sottile degli alberi della foresta. Barnes

utilizza queste metafore naturali per sottolineare l'autenticità della battuta, collegando il discorso del capo pellerossa ad un tipo di cultura animista che, come è noto, apparteneva ai nativi americani. Ciò che, invece, non sembra essere autentico agli occhi di un lettore contemporaneo, è la sensazione di sottomissione che Powhatan trasmette con queste parole. La colonizzazione del nuovo mondo non fu, infatti, un processo di arresa dei nativi, bensì un violento genocidio delle tribù pellerossa da parte di coloni europei armati e sanguinari. Questo *a parte* non può essere ritenuto attendibile nella descrizione dei sentimenti espressi dal capo pellerossa Powhatan. È molto più probabile che Barnes, anche inconsciamente, li abbia utilizzati per offrire il proprio contributo all'autolegittimazione della nascente identità statunitense, e per presentare in modo positivo la propria cultura dominante.

La revisione dei recenti fatti storici si completa con la seconda profezia, questa volta pronunciata da Pocahontas. Nell'ultima parte del dramma (e della sua vita reale) la giovane si trova in Inghilterra, a Gravesend, nel Kent, dove cade vittima di una malattia che presto la porterà alla morte. In un momento di particolare *pathos*, si abbandona a una visione profetica che porta in scena un'atmosfera tipica dell'eterea indeterminatezza che caratterizza molti momenti di *The Tempest*:

Poc.: *My journey home will be more quickly made: / I faint in weariness! / She relapses into a slumber, her attendants watching her. In the performance of this drama, the stage thus illustrates the Vision of Pocahontas. / A strain of invisible music is heard, and thin clouds obscure the view from the casement. The clouds gradually disperse and discover the open sea, across which the "George" is seen to sail. This view fades and gives place to the mouth of James River with its forest, its rude fort and wigwams. On the bank stands Powhatan, awaiting his daughter's arrival in the ship which is seen approaching the shore. Clouds again obscure the scene, and through them a figure of Time passes, beckoning Peace who follows. The clouds partially disperse, and disclose in the distance, the form of Washington – the Genius of Columbia stands near him. Time hovers near, and Peace encircles with her arms the Lion and the Eagle. A mist then conceals the allegorical group, and again dispersing, discovers the view of Gravesend, at sunset, with the "George" at anchor, as it appeared previous the vision. The music dies away* (III.5, pp. 262-263; corsivi nel testo).

Non sfuggiranno le similitudini tra questa indicazione di regia e quella che apriva la versione operistica di *The Tempest* del 1676 di Thomas Shadwell⁷: il cielo plumbeo, che si apre e si chiude per mostrare nuovi elementi e nascondere i passaggi da un'ambientazione all'altra; la musica, che arriva «*invisible*», ovvero a sorpresa, per provocare la meraviglia dello spettatore, e altrettanto a sorpresa «*dies away*»; il viaggio per mare; l'utilizzo di simboli e metafore del potere politico e culturale dominante. Quest'ultimo aspetto appare il più complesso e il più interessante allo stesso tempo. Nella versione seicentesca di Shadwell le colonne che delimitavano lo spazio scenico erano sormontate dallo stemma della Royal Arms of England, con il leone e l'unicorno. A questo simbolo politico si affiancavano altre figure, come la Fama, con una tromba in una mano e la palma nell'altra, diversi Cupidi volanti attorno alle colonne, e gli angeli che

⁷ Si vedano le pagine 19-20. Questa citazione rappresenta un altro segnale della enorme fortuna che ebbe nel tempo la versione di Davenant e Dryden, che ancora per tutta la prima metà dell'Ottocento aveva dominato la scena inglese.

sorreggevano lo stemma centrale. In *The Forest Princess* l'insieme di simboli e figure evocative si arricchisce di numerosi altri significati, perché più complesso si fa il sistema di riferimenti culturali a cui si ispira l'autrice e, allo stesso tempo, perché si amplia l'insieme di concetti che Barnes intende veicolare. In quest'ottica viene chiamata in causa la nave che trasportò Pocahontas in Inghilterra, la *George*, con uno specifico riferimento alle navi dei coloni inglesi. Non è quindi un viaggio qualsiasi, quello che vediamo rappresentato in scena, ma un viaggio di colonizzazione. Allo stesso modo, ribaltando il modello Shakespeariano, qui vediamo il padre, Powathan, che assiste all'arrivo della nave, subito, però, oscurato dalla figura del Tempo, accompagnato dalla Pace, che preannunciano il vero focus del discorso; al successivo dissolvimento delle nubi, infatti, gli spettatori assistono all'apparizione del profilo di George Washington, accompagnato dalla figura di Columbia, personificazione dell'America come figlia dell'esploratore Cristoforo Colombo. La visione si evolve ancora, rappresentando di nuovo il Tempo e la Pace, che questa volta abbracciano i simboli politici del leone e dell'aquila, rappresentanti rispettivamente della madrepatria, la Gran Bretagna e della colonia statunitense. Infine, la visione si conclude con un ritorno all'ambientazione originaria della scena, e proprio a questo punto Pocahontas può commentare le apparizioni e offrire l'interpretazione finale dell'autrice:

Pocahontas awakes suddenly, and exclaims – after gazing round her – No, 'tis no dream! [...] Souls of the prophet-fathers of my race, / Light from the Land of Spirits have ye sent / To paint the future on my mental sight. / Like the Great Rover of far Western wilds, / Improvement's course, unebbing, shall flow on. / From that beloved soil where I drew breath / Shall noble chiefs arise. But one o'er all, / By heaven named to set a nation free, I hear the universal world declare, / In shouts whose echo centuries prolong, / "The Father of his Country!" O'er path / Of Ages, I behold Time leading Peace. / By ties of love and language bound, I see / The Island-Mother and her Giant Child, / Their arms extend across the narrowing seas, / The grasp of lasting friendship to exchange! / As the prophetic enthusiasm dies away, Pocahontas sinks exhausted in the arms of her wondering attendants (III.5, pp. 263-264; corsivi nel testo).

La visione viene quindi associata da Pocahontas alle anime dei profeti della sua stirpe, che le suggeriscono il futuro dell'America come una terra dove ormai i pellerossa saranno estinti. In questo scenario il padre della patria, Washington, viene indicato come colui che sarà in grado di riportare la pace, non tra i coloni e i colonizzati, bensì tra i coloni e la madre patria, quell'*Island-Mother* che protenderà le braccia verso il *Giant Child* in segno di pace e amicizia. Nessuna traccia di dolore per la totale estinzione del suo popolo appare nel discorso della donna. La scomparsa dei pellerossa viene associata nuovamente ad una metafora naturale legata all'acqua, e addirittura definita *improvement*: il corso di questo progresso continuerà a fluire anche con il ritirarsi della marea. Non basterà, quindi, che i coloni smettano di sbarcare sulle coste nordamericane per ridurre o arrestare la colonizzazione: quel processo è stato ormai innescato e non potrà che portarsi a compimento. È chiaro che questo monologo esprime la visione dell'autrice, ma è altrettanto interessante che esso venga pronunciato da una donna nativa americana ormai al termine del suo personale processo di colonizzazione: nell'ultimo anno della

sua vita, infatti, Pocahontas, che ormai per tutti in Inghilterra era conosciuta col suo nome da battezzata, Lady Rebecca, poteva rappresentare l'esempio più fulgido del buon esito di quel percorso. Abbandonata la sua terra, la sua religione, la sua lingua e i suoi costumi, Lady Rebecca Rolfe aveva rinunciato totalmente alla sua identità in nome di una pace fragile e svantaggiosa con i coloni europei.

Un ultimo argomento su cui vorrei soffermarmi è il tema del tradimento e della cospirazione, che Barnes rielabora nel suo dramma, ancora una volta a partire da alcuni elementi tratti da *The Tempest* e da altre opere Shakespeariane. A differenza del *romance*, dove i cospiratori sono tanti e operanti su due assi temporali diversi, in *The Forest Princess* uno soltanto è il personaggio antagonista, William Volday. Nonostante venga quindi operata una riduzione del numero dei cospiratori (in *The Tempest* se ne possono contare almeno sette, divisi in tre diversi episodi di tradimento: Antonio e Alonso contro Prospero nel prologo non scritto del *romance*; Caliban, Trinculo e Stephano contro Prospero tra il terzo e il quarto atto del testo; e, infine, Antonio e Sebastian contro Alonso e Gonzalo in II.1), Barnes non rinuncia alla ripresa del tema in due occasioni: Volday, infatti, tradisce Smith e i coloni in Virginia nel 1609, per poi vendicarsi ancora su Smith a Londra nel 1617, dopo aver ottenuto il perdono dal capitano per il primo atto di insubordinazione. Si delinea, quindi, uno schema tradimento-perdono-vendetta che somiglia a quello che abbiamo analizzato a proposito di *The Virgin Queen* di Francis Waldron⁸, dove il perdono dei cospiratori da parte di Prospero, messo in scena nell'ultimo atto di *The Tempest*, dava l'avvio a una nuova serie di vendette e tradimenti che diventava oggetto dell'adattamento. In un certo senso questo sovrapporsi di congiure successive riecheggia la compresenza di più filoni legati al tema del tradimento all'interno della trama Shakespeariana. Come in *The Tempest*, infatti, dove si possono individuare due nette minacce alla vita di Prospero, così in *The Forest Princess*, Volday opera per due volte ai danni di Smith. La difficile relazione tra il capitano Smith e William Volday ha inizio in un evento soltanto raccontato, avvenuto qualche anno prima delle vicende protagoniste del dramma:

Rolfe: See – the sun shines bright on Smith's adventure. / Volday: On Smith! Is there no other brave bold man / That he must be the burthen of each song? / Rolfe: For shame! Thou lik'st him not, because, of all / The lawless spirits here, (and they are many,) / Thou art the hardest to control [...]. / [T]hou didst endeavour to defraud / The Indians who first came to sell us ven'son. / Thou would'st have robbed, not bartered. Captain Smith / Made thee pay what with us values little, / But is a treasure to the forest-bred. / For this I grieve to see thou ow'st him grudge (I.2, pp. 157-158).

Volday è stato dunque offeso da Smith, umiliato davanti agli altri coloni dopo aver tentato di derubare i nativi. Da questo episodio nascono un profondo risentimento e un intenso desiderio di vendetta contro il capitano da parte di Volday, che si concretizzano per due volte nell'evolversi del testo. La prima di queste avviene in II.1, quando i coloni, affamati e senza speranza di salvezza, vengono soccorsi da Pocahontas, che invia loro cibo e provviste. In un *a parte*, Volday

⁸ Si veda pagina 74.

confessa di aver suggerito al capo Powhatan il momento giusto per attaccare e sorprendere i coloni. Nella stessa battuta Volday rivela anche il motivo di tale tradimento: «These *patient* victims then will fall, and I, / Rewarded, honoured by the savages, / In time in lawless luxury may live / And reign amid these forests» (II.1, p. 182; corsivi nel testo). Volday cerca essenzialmente un'occasione per ristabilire il suo onore, dopo l'umiliazione subita da Smith. Il complotto contro i suoi stessi compagni d'avventura si concretizza poco più avanti, quando Pocahontas viene catturata all'interno della fortezza di Jamestown da uomini al soldo di Volday, mentre Rolfe è lontano e non può proteggerla. Raggiunto dalla notizia del rapimento, Rolfe tenta di tornare in città, ma viene bloccato dallo stesso Volday che, con un gruppo di pellerossa armati dalla sua parte, minaccia di ucciderlo. Solo a quel punto Powhatan si fa avanti, chiedendo a Volday di poter lui stesso ammazzare Rolfe, il quale, però, viene salvato all'ultimo momento perché ha al collo un monile donatogli da Pocahontas. Infine il capo pellerossa consiglia a Rolfe di non recarsi più a Jamestown, perché lui stesso ha ordinato di distruggere la città, grazie all'accordo segreto con Volday. Ma Powhatan non sa che sono appena giunti in Virginia nuovi rifornimenti di armi per i coloni, che quindi non sono più deboli e facilmente assoggettabili. Questa importante notizia gli era stata volutamente nascosta da Volday, assieme a un altro fatto fondamentale: la presenza di Pocahontas all'interno della fortezza. La doppiezza di Volday viene quindi alla luce in tutta la sua interezza, agli occhi sia dei coloni che dei pellerossa. Powhatan commenta quindi la vicenda con queste parole: «Pow.: *Double* traitor! Yes, / False to thy countrymen, and false to me. / Vol.: I sought revenge – as thou dost, Powhatan. / Pow.: The red man wars with strangers, enemies: / But thou wouldst slay thy brothers. Such excuse / Blackens still more thy deed» (II.3, p. 205; corsivi nel testo). Il capo pellerossa chiude questa amara considerazione con un'espressione particolarmente interessante che introduce all'interno del dramma una serie di connessioni tra questo e un altro testo Shakespeariano: *Othello*. Anche la risposta di Volday, che mette in posizione centrale la parola *revenge* (parola chiave della tragedia) chiama in causa direttamente la triste storia del moro di Venezia. Il tema della vendetta è così centrale in quel testo che questa stessa parola, *revenge*, viene ripetuta ben otto volte, collegandosi anche allo sviluppo dei personaggi e della diegesi: le prime tre volte, infatti, è Iago ad usare il termine, mentre nelle successive quattro, quasi ad indicare un'osmotica influenza di Iago sul moro, è Othello a farsi portavoce del suo bisogno di vendetta (un'ultima occorrenza è affidata ad una battuta di Emilia). Inoltre è utile notare che il 'passaggio di consegne' tra Iago e Othello nella ripetizione della parola *revenge* si verifica proprio nella terza scena del terzo atto, quella in cui Iago viene in possesso del fazzoletto di Desdemona e la tragedia si avvia quindi alla sua drammatica conclusione. In effetti sono molti i punti di contatto tra il *villain* Volday e Iago: entrambi agiscono per vendetta, come appare chiaramente dal dialogo appena citato, entrambi stabiliscono un rapporto privilegiato col pubblico attraverso una lunga serie di *a parte* nei quali commentano le azioni degli altri e giustificano le proprie, entrambi, infine, tentano di screditare il proprio nemico attraverso un sapiente uso della parola. L'ultima vendetta di Volday ai danni di Smith, infatti, si concretizza con l'invio di una missiva a re Giacomo I, nella quale,

anonimamente, egli accusa Rolfe di aver avviato un complotto contro il re e a favore di Walter Raleigh per sottrarre la Virginia al controllo inglese. Volday prevede che la caduta in disgrazia di Rolfe coinvolgerà di riflesso anche il capitano, portando così a compimento il suo progetto. Ma per tornare alle possibili relazioni tra il dramma di Barnes e il *romance* Shakespeariano, è utile notare che oltre ad essere un abile doppiogiochista, William Volday è anche l'unico personaggio 'straniero' del testo. Nelle *dramatis personae* viene indicato come «a Switzer» e questa sua provenienza viene anche sottolineata nel testo per due volte, in momenti decisivi dello sviluppo diegetico legato alla trama secondaria del complotto. Nella prima di queste, Volday viene riconosciuto dal capitano Smith che lo incontra per le strade di Londra e lo perdona per il primo tradimento:

Smith, surprised: What! / Changed as he is, 'tis sure the Switzer, Volday / Volday: You know me, captain? Smi.: Though four years have passed / I recognize thy face. Vol. bitterly: I'm somewhat changed / From what I was in wild America – / For there I dared to brave thee, noble captain. / Smi.: Tut, man! Those days are past. I had forgot / Thy mad rebellion. I no malice bear / To living soul, and least of all to old / Companions sunk into misfortune (III.1, pp. 226-227).

Il capitano è molto colpito dall'aspetto trasandato di Volday, il quale dal ritorno in Inghilterra è caduto in disgrazia, e gli offre dei soldi per dimostrargli di non provare alcun risentimento nei suoi confronti. Ma William giudica questo gesto come l'ennesima umiliazione e si prepara quindi alla vendetta finale. Successivamente è ancora Smith a chiamarlo «Switzer», nel momento decisivo in cui il capitano racconta a Pocahontas della scomparsa del cospiratore: «Lady, hope on! Led by an humble friend / I sought the dying Switzer. By revenge / And famine tortured, nature found relief / In madness. Volday's ravings soon revealed / His motives, and his slanders» (III.5, p. 264). Volday è dunque l'unico personaggio all'interno del dramma a non appartenere né al gruppo etnico dei pellerossa, né a quello dei coloni. Pur avendo avuto la possibilità di unirsi agli inglesi nella creazione della città di Jamestown, in Virginia, infatti, egli ha volutamente scelto una strada diversa, guidato dalle ambizioni personali e da una forte superbia. In una trama intricata come quella di *The Forest Princess*, che in parte scardina (o quanto meno mette in discussione) la contrapposizione tra coloni e nativi, tra europei e selvaggi, l'unico personaggio che rifiuta l'appartenenza all'uno o all'altro gruppo diventa il vero straniero, l'altro da sé da marginalizzare ed espellere. In una parola, Volday incarna nel dramma di Barnes una rappresentazione parziale di Caliban. Anche il selvaggio di *The Tempest* è il solo, tra i personaggi del *romance*, a non riconoscersi in alcuno dei gruppi con i quali viene a contatto. Da un certo punto di vista la sua situazione di partenza è simile a quella di Ariel, ma mentre lo spiritello si lascia addomesticare da Prospero, Caliban rifiuta categoricamente ogni contatto pacifico con il mago. Successivamente il selvaggio tenta di replicare nei confronti di Stephano lo stesso atteggiamento servizievole che Ariel offre a Prospero, ma ne ricava soltanto una cocente delusione ed è costretto ad ammettere, in V.1, che anche quello che gli sembrava un re, non è altro che uno sciocco ubriacone. Al termine della messa in scena, quando si accorge di essere

stato sfruttato e deriso da tutti, non gli resta che la solitudine e l'abbandono sull'isola deserta. Allo stesso modo, Volday è essenzialmente un personaggio solo ed escluso dai due gruppi maggioritari con i quali viene in contatto. La sua rappresentazione di Caliban, però, non può che essere parziale e incompleta perché mancano, in Volday, tutte le sfaccettature che arricchiscono il personaggio di Caliban. L'intera gamma di sfumature che ne compongono la personalità viene ridotta, infatti, a due soli aspetti, l'esclusione e la rabbia, che sfociano nella congiura e nel tradimento. Bisogna considerare, infatti, che nel *romance* Shakespeariano Caliban è certamente il selvaggio deforme che trama contro Prospero progettandone l'assassinio, ma è anche un essere dall'acuta sensibilità, in grado di provare amore per la giovane Miranda, e di emozionarsi per i suoni gentili dell'isola. La differenza con il personaggio di Volday è quindi piuttosto marcata. Queste discrepanze tra i due hanno un effetto decisivo nello sviluppo e nella conclusione delle loro rispettive storie. Non è un caso, infatti, che mentre da un lato Caliban viene riconosciuto da Prospero al termine di *The Tempest* come una cosa oscura, che pure gli appartiene⁹, e che anche lo spettatore del *romance* riesce a provare una certa compassione per il selvaggio, dall'altro Volday non va incontro allo stesso tipo di trattamento: a lui non viene riservata alcuna partecipazione emotiva nel momento del decadimento e della sofferenza, né da parte di altri personaggi, né da parte del lettore. La ragione di ciò è da trovare appunto nel fatto che Barnes non offre al suo *villain* una personalità composita e sfaccettata, e lo rinchiude in un unico tratto negativo da cui non può esserci via d'uscita.

Trascorsi circa due secoli dalla loro prima apparizione in scena, Prospero, Caliban, Ariel e Miranda erano diventati così potenti nell'immaginario collettivo, da suggerire associazioni e accostamenti con altre storie, diverse e lontane dalle loro. Questo utilizzo del testo Shakespeariano come 'mito' a cui riferirsi per semplificare la trasmissione di nuovi messaggi diventerà sempre più abituale nel corso della storia delle riscritture sia nell'Ottocento che nel Novecento.

4.2 La Tempesta

Opera dalla genesi complessa e difficoltosa, *La Tempesta* debuttò all'Her Majesty's Theatre l'8 giugno 1850. Ma il suo percorso generativo ebbe inizio alcuni anni prima, quando Benjamin Lumley, manager dell'Her Majesty's, dovette confrontarsi con le difficoltà nate da una sorta di ammutinamento della compagnia di cantanti lirici ereditati dalla precedente gestione del teatro¹⁰. Per contrasti tra gli attori e il manager, infatti, l'intera compagnia decise di spostarsi al Covent Garden. In parte per questo e in parte per altre ragioni l'Her Majesty's stava vivendo un momento di particolare difficoltà e calo nell'interesse del pubblico londinese. Lumley, allora,

⁹ Si veda la nota battuta di Prospero: «this thing of darkness I / Acknowledge mine» (V.1.275-276).

¹⁰ Christopher Hendley riporta nel suo studio *Fromental Halévy's La Tempesta: A Study in the Negotiation of Cultural Differences* (B.S. Auburn University, 1987, M.M.E.D., The University of Georgia, 1989, Athens, Georgia, 2005) il racconto di questo ammutinamento che coinvolse diversi attori come Giulia Grisi, Fanny Persiani, Pauline Viardot, Giovanni Mario, Antonio Tamburini e anche il direttore d'orchestra Michael Costa. Il gruppo si spostò in massa al Covent Garden, istituendo lì la compagnia teatrale rivale all'Her Majesty's, che prese il nome di *La Vieille Garde* (p. 53).

tentò di risollevarne le sorti del suo teatro ingaggiando drammaturghi e compositori stranieri e affidando loro la rivisitazione di grandi classici inglesi. È in questa cornice che nacque la prima idea di un nuovo adattamento operistico modellato su *The Tempest*. Per creare un senso di attesa nel pubblico e nella speranza di aumentare gli incassi, Lumley annunciò già nel 1847 l'uscita di questa nuova opera:

The celebrated Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy will likewise visit England, and produce an opera expressly composed for Her Majesty's Theatre, the Libretto, founded on "The Tempest" of Shakespeare, written by M. Scribe. Miranda, Mlle. Jenny Lind; Ferdinand, Signor Gardoni; Caliban, Herr Staudigl; Prospero, Sig. Lablache¹¹.

Come si può notare da questo primo annuncio, Lumley contattò in prima battuta il compositore tedesco Mendelssohn, a cui affidò il compito di comporre le musiche per il libretto di Scribe. La notizia offre anche un'anteprima del cast, ma, come vedremo, né il compositore né gli attori rimasero gli stessi. Lumley probabilmente diffuse il comunicato troppo in anticipo, e non gli fu possibile mantenere gli impegni fino al debutto dell'opera. Molto presto, infatti, Mendelssohn si tirò indietro perché pensava che Scribe si fosse preso eccessive libertà nei confronti della trama di *The Tempest*. Questo rifiuto da parte di Mendelssohn fa luce su una diversa concezione delle opere di Shakespeare in ambito tedesco e francese: in Germania, infatti, drammaturghi e attori si rapportavano in genere con molto rispetto ai drammi Shakespeariani, mentre in Francia la loro conoscenza era spesso mediata da riscritture e adattamenti piuttosto pesanti che modificavano le trame originarie in modo sostanziale. Il principale artefice di questo processo di adattamento di Shakespeare in ambito francese fu Jean François Ducis (1733-1816), che per primo propose un adattamento di alcune tragedie Shakespeariane per la scena. Il fatto che Lumley contattò Mendelssohn rivela una caratteristica importante di questa *Tempesta*: si tratta, infatti, di un'opera europea, nata dalla collaborazione di artisti italiani, francesi e tedeschi, e indirizzata al pubblico londinese. Anche dopo il rifiuto di Mendelssohn, infatti, il processo creativo che portò all'opera fu caratterizzato da un costante dialogo tra le principali culture del vecchio continente: Lumley affidò quindi la composizione musicale ad Halévy, francese come Scribe, ma il libretto fu tradotto in italiano da Pietro Celestino Giannone, esule e patriota mazziniano, e infine la compagnia che mise in scena l'opera fu composta da artisti italiani, francesi e tedeschi, senza dimenticare che il soggetto con cui questi si confrontarono era inglese, così come il pubblico a cui l'intera operazione culturale era indirizzata. La realizzazione dell'opera, inoltre, fu influenzata sia dal melodramma italiano che dalla *grand opéra* e dall'*opéra comique* francesi.

Ad ogni modo, al termine della complessa e lunga incubazione, nell'estate del 1850 *La Tempesta. An Entirely New Grand Opera* vide la luce sul palco dell'Her Majesty's Theatre. Alcuni importanti cambiamenti furono apportati fino alla vigilia del debutto. Tra questi, il più interessante riguarda il ruolo e la funzione scenica di Ariel. In principio, infatti, al personaggio furono certamente affidate parti cantate e recitate, esattamente come a tutti gli altri. Ne è una

¹¹ *Times* (London), 2 February 1847, citato in Christopher Hendley, *Fromental Halévy's La Tempesta*, op. cit., p. 54.

prova il manoscritto autografo della composizione musicale firmato da Halévy, dove appunto sono previste parti cantate per lo spiritello. A pochi giorni dal debutto, però, l'*Illustrated London News* annunciò al pubblico che l'attrice scelta per interpretare Ariel era la ballerina italiana Carlotta Grisi. Non si conoscono le ragioni di tale cambio di rotta, ma la scelta di un'interpretazione mimico-gestuale dello spiritello si rivelò vincente¹². Nonostante questi continui cambiamenti di programma, o forse anche grazie a questi, l'opera ottenne uno straordinario successo di pubblico, anche se rimase in cartellone per poche settimane¹³. Ovviamente non tutti i critici accolsero con favore i numerosi rimaneggiamenti della trama originaria, e spesso nel condannare la coppia Halévy-Scribe per aver oltraggiato Shakespeare, molti recensori fecero appello alla storica rivalità tra inglesi e francesi e all'impossibilità, per questi ultimi, di comprendere a fondo un capolavoro del teatro inglese¹⁴. Il grande successo che l'opera ebbe, però, contrasta profondamente con questi giudizi aspramente critici e, d'altronde, come evidenzia anche Christopher Hendley, la maggior parte delle recensioni accolse l'opera con favore.

Un altro indice del successo de *La Tempesta* è rappresentato dal debutto del già citato dramma burlesco, *La! Tempest! Ah!*, dei fratelli William e Robert Brough. Come ho già osservato, si tratta, in realtà, della ripresentazione del *burlesque The Enchanted Isle* del 1848, a cui gli autori aggiunsero un prologo con la specifica funzione di criticare l'opera di Halévy-Scribe. La commedia debuttò all'Haymarket Theatre alcuni giorni dopo la prima de *La Tempesta*, fatto che ovviamente testimonia la necessità dei fratelli Brough, da un lato di criticare l'opera, ma dall'altro di sfruttarne il grande successo per attirare un pubblico vasto. Il testo dell'*Enchanted Isle*, di per sé, non necessita un'analisi approfondita, dal momento che si tratta di un adattamento burlesco come tanti altri che si diffusero nell'Ottocento. Qui basti soltanto osservare che nel prologo il fantasma di Shakespeare appare a un commediante chiedendogli di vendicare il torto subito con il debutto dell'opera:

Comedian: Oh. My prophetic soul the Opera! / Ghost: Ay that most weak and nondescript affair / With witchcraft and most childish fairy tales / (Oh! Little wit that could on Shakespeare graft / Old Mother Bunch!) bringing to Tom Thumb's level / My tricky Ariel in a ballet skirt / The fairy of a Christmas pantomime— / My Caliban a melodrama villain /

¹² Ibidem, pp. 9-12.

¹³ Christopher Hendley annota che l'opera fu ripresa non meno di tredici volte, concentrate tra l'8 giugno e il 13 agosto 1850 (Ibidem, p. 68).

¹⁴ Uno dei più critici recensori de *La Tempesta* si spinse fino a creare una sorta di ode sarcastica per prendersi gioco dell'opera e denunciare, al contempo, il grave oltraggio compiuto ai danni di Shakespeare. L'ode, intitolata *How to cook a swan (of Avon)*, apparve sul "Musical World" di Londra del 22 giugno 1850. Il testo riporta una sorta di ricetta francese per cucinare il cigno di Avon: «Cut the swan into pieces, throwing away the heart and brains. / Put the fragments of the swan in a brazen kettle. / Place over a quick fire, while fan with the poems of Venus and Adonis. / Stir with the toe of Carlotta Grisi, now fast, now gently, now stir not at all. / Use Lablache as a bellows when wanted to boil. / Take a song of Sontag's, as cold champagne, occasionally to cool. / Boil again with an air by Coletti. / Cool and boil, and boil and cool, until the fragments of the swan shall be thoroughly dissolved. / Strain through canvas, painted by Marshall. / Serve hot to an enlightened public, who will be frantic with delight that a French cook / should have made so admirable a fricassee of their adored Swan of Avon. / N.B. It would doubtless give the dish a fine flavour if the fire could be made of the rafters of Shakspeare's birth-place». Cit. in Christopher Hendley, *Fromental Halévy's La Tempesta*, op. cit., p. 69.

Bearing Miranda off (stol'n incident / From Grindoff in the Miller and his Men!) / And then
resorting to an ancient schema / From Harlequin and the three wishes borrow'd¹⁵—

La battuta del fantasma elenca, sebbene in modo sarcastico, tutte le principali novità dell'opera rispetto sia al testo originario, sia alla tradizione scenica tramandatasi fino a questo momento: la trasformazione di Ariel in un personaggio muto e danzante, l'evoluzione del personaggio di Caliban e, infine, l'aggiunta di espedienti scenici mutuati da diverse tradizioni precedenti.

Per quanto riguarda Ariel, come ho già accennato, se in partenza il suo ruolo era stato progettato per il canto e la recitazione, quasi al debutto dell'opera Halévy e Scribe, certamente in accordo con Lumley, decisero di affidare il personaggio alle movenze della ballerina Carlotta Grisi. Non si conosce la ragione di tale ripensamento, ma si può immaginare che esso rappresentò il tentativo di ottenere il massimo successo possibile per l'opera. La ballerina, infatti, era molto conosciuta all'epoca, e non sembra azzardato ipotizzare che l'ottima riuscita de *La Tempesta* dipese in larga parte dall'interpretazione della Grisi. A maggiore convalida di questa ipotesi si può considerare il fatto che la breve vita scenica dell'opera fu proprio dovuta alla partenza di Carlotta Grisi, che a fine agosto 1850 lasciò l'Inghilterra per San Pietroburgo, dove si recò per proseguire la sua carriera con il coreografo Jules Perrot. Allo stesso modo è utile tenere conto del fatto che alla successiva ripresa dell'opera a Parigi, che debuttò il 25 febbraio 1851 al Théâtre-Italien, la ballerina italiana fu sostituita da Carolina Rosati. Probabilmente anche a causa di un incidente che vide protagonista quest'ultima durante il prologo dell'opera nella serata inaugurale¹⁶, *La Tempesta* non ottenne in Francia un successo paragonabile alla sua breve ma fortunata vita londinese, e dopo solo otto riprese fu accantonata definitivamente. Da questo insieme di informazioni si può dedurre l'importanza non soltanto del personaggio di Ariel all'interno di questa riscrittura, ma anche e soprattutto dell'interpretazione che ne diede la Grisi, che fu in grado di offrire allo spiritello muto e danzante una forte presenza scenica e una capacità comunicativa determinanti.

Un ulteriore indizio del peso decisivo di Ariel all'interno di questo testo emerge dall'analisi del libretto, che contiene didascalie molto dettagliate e complete per i momenti in cui Ariel è protagonista o comprimario in scena. Fin dall'apertura dell'opera, infatti, le movenze dello spiritello sono descritte in didascalie esplicative che sostituiscono completamente i dialoghi. A volte le danze sono accompagnate da cori di spiriti che hanno una funzione chiarificatrice, altre volte, invece, la trasmissione del messaggio dall'attrice al pubblico è affidata interamente al movimento e alla danza. Al primo caso appartiene una delle prime indicazioni di regia di questo testo:

(Durante il coro seguente Ariele ricomparisce; la sua pantomima esprime ciò che dice il Coro). / *Coro*: Assassin d'un fratello innocente, / D'un delitto tu complice infame, / La giustizia di Dio non consente / Impunite si barbare trame: / Paventate, il castigo si appresta, / Il tradito vi avrà in suo poter. / Ei c'impon sollevar la tempesta, / Contro cui non ha schermo

¹⁵ Il prologo è conservato presso la British Library nel manoscritto Add Ms 43028, Fols 515-18b. Una trascrizione di esso si può trovare in Christopher Hendley, *Fromental Halévy's La Tempesta*, op. cit., pp. 239-241.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 182-191.

il nocchier (Dei Genii percorrono il vascello, sollevano l'onde e fanno nascere la tempesta)
(Prologo, p. 12).

Si tratta della scena iniziale, in cui un coro di spiriti accusa Antonio e Alfonso¹⁷ di aver usurpato il ducato di Prospero e annuncia loro l'imminente punizione. Un esempio del secondo tipo di didascalia, quello in cui la ballerina ha il compito di comunicare interi segmenti semantici con il solo aiuto della gestualità, si può trovare più avanti, nella scena sesta del primo atto, che riprende il dialogo tra Prospero e Ariel sulla esecuzione della tempesta e sul destino dei naufraghi (I.2.189-238 dell'originale Shakespeariano):

Pros. Gentile Ariel, ebbene del re la nave / In quale seno, in qual parte hai tu ridotta? / (*Ariel fa segno alla destra*) / Pros. Da questo lato? bene. E i marinai? / (*Ariel fa segno dalla parte opposta*) / Pros. Bene – E Fernando, come t'ordinai, / Da tutti gli altri separato l'hai? / (*Ariel fa segno di sì, e che l'ha fatto smarrire nella foresta*) / [...] Pros. Dunque un momento, un solo / Non cessar di vegliar sovra mia figlia; / Ma soprattutto principal tua cura / Sia d'impedir l'infame Calibano / D'alzar su lei lo sguardo suo profano. / (*Ariel fa segno che stia tranquillo, che avrà incessantemente l'occhio su Miranda, che vedrà tutto &c.*) / E in pari tempo il tuo poter non manchi / Di destar di Fernando, / E di mia figlia in core / Le fiamme d'un sincero e mutuo amore. / (*Ariel coi gesti dinota che per ottenere ciò, basta che si vedano, e che la natura e l'amore faranno il resto*) (I.6, pp. 28-38; corsivi nel testo).

La gestualità, però, diventa una componente determinante nel testo, non soltanto per lo spirito al servizio di Prospero, ma anche per gli altri personaggi. Leggendo il libretto, infatti, si può notare come interi segmenti diegetici del *romance* vengano reinterpretati e presentati al pubblico soltanto in forma mimica, come accade, ad esempio, in chiusura del primo atto:

Prospero comparisce in fondo al teatro condotto da Ariel, che gli mostra Ferdinando e Miranda e gli dice che amore comincia a farsi sentire nei loro due cori [...]. / Pros. (a parte) Ah! Par che amico un Dio / Parli d'entrambi al cor. / Mir. Ah! Vieni e al par del mio / Del padre avrai l'amor. / Fer. Quel che tu vuoi, vogl'io, / Guidami al genitor. / Pros. (a parte) Ai dolci sensi e teneri / Che in lor, in lor vegg'io / Alfin è pago il mio, / È pago il mio desir. / *Prospero sempre in fondo al teatro esprime ad Ariel la sua gioia; e gli fa comprendere che pel successo del loro progetto, egli deve affettare agli occhi dello Straniero una freddezza ed una severità che in fatto non prova. Si avvanza in mezzo a Miranda ed a Fernando e conduce sua figlia nella grotta. Fernando immobile e desolato vede con affanno Miranda partire; ma Ariel gli si avvicina, e guardandolo con un sorriso di compassione, lo rassicura e gli fa coraggio e lo spinge verso la grotta, dove si anela di accordargli l'ospitalità* (I.9, p. 38; corsivi nel testo).

L'aspetto interessante di questo passaggio, oltre alla preponderanza della mimica rispetto al canto, è la trasformazione di un episodio completo dell'originale in una breve, ma esauriente pantomima. Al termine della lunga scena I.2 dell'originale, infatti, Prospero accusa Ferdinand di essere una spia e impedisce a Miranda di vederlo. Gli oltre cinquanta versi conclusivi del primo atto, vengono qui ridotti ad un breve scambio di gesti e sguardi, con una conseguente perdita del valore poetico del passo: all'aspro richiamo di Prospero, infatti, nel testo Shakespeariano seguivano una sorpresa e calorosa supplica di Miranda, una decisa autodifesa di Ferdinand e,

¹⁷ È così che viene chiamato il re Alonso in questa riscrittura.

infine, la sottomissione di entrambi i giovani da parte del padre severo. Tutto questo viene a mancare nell'adattamento di Halévy e Scribe, che pure non rinunciano alla ripresa dell'episodio in forma abbreviata.

Alla riapertura del sipario, nella prima scena del secondo atto, il pubblico fa per la prima volta la conoscenza di Calibano, il quale non viene chiamato sul palco da Prospero, come accade nel *romance*, ma si presenta autonomamente. Il fatto stesso che venga tagliato il dialogo in cui, nell'originale I.2, Prospero convoca Caliban e lo accusa della tentata violenza su Miranda, fa sì che in questa riscrittura il mostro sia presentato come una vittima delle angherie del mago. Solo successivamente, infatti, egli commetterà il grave atto del rapimento di Miranda¹⁸. Allo stesso tempo il personaggio di Caliban inizia un'evoluzione che vedrà il suo massimo compimento diversi anni dopo il debutto de *La Tempesta*: proprio grazie a questa nuova immagine di sé come martire impotente della crudeltà di Prospero, Caliban attira per la prima volta le simpatie di un pubblico che può vedere nei suoi gesti indegni il riflesso delle ingiustizie sopportate con fatica per anni. Non più il mostro feroce dai pensieri lascivi, non più il comico e rozzo buffone delle prime riscritture seicentesche, il Calibano disegnato da Scribe compie un primo, decisivo passo verso quella rivalutazione che si realizzerà compiutamente soltanto molti anni dopo, con l'adattamento scenico di Herbert Beerbohm Tree (1904), il quale presentò un personaggio nuovo rispetto alla tradizione, accentuandone fortemente la componente lirica e sensibile già predisposta per lui da Shakespeare. Il dato interessante è che fu proprio a partire da quella rivalutazione operata da Beerbohm Tree che Caliban divenne poi, nel Novecento, un'icona delle popolazioni colonizzate e sottomesse. Si può quindi dedurre che, sebbene la rilevanza generale di questa *Tempesta* operistica sia limitata, in essa si possono individuare elementi di particolare interesse, come appunto dimostra questo primo passo nella trasformazione di Caliban in un individuo sofferente e sfruttato. Le sue prime parole in scena confermano questa lettura:

Qual fato è il mio? nato d'infausto seme, / Mentre che ognun mi teme, / M'opprime ognun.
Che val che nato io sia / Da una madre possente, / Se per feral magia / Ella è sepolta viva
immobilmente; / Se il misero figliuolo, / Che vive in tanto duolo / Ella ajutar non può. Tocca
a lui stesso / Mostrar che mente e cor fremono in esso. / Sì, mostra, o Calibano, / Mostra
ch'hai senno e mano – e se sprezzato / Come rettile vil sei calpestato, / Al rettile sii pari, /
Che levando la testa / Morde talvolta il pie' che lo calpesta (II.1, p. 40).

Ecco che il servo dimostra tutto il suo risentimento per la sua sorte infausta e solo in risposta a questa preannuncia la sua vendetta: «Ma colla stessa accetta / Che quel crudel mi diede / Terribile vendetta / De' mali miei farò. / La testa maledetta / Farò cadermi al piede: / Questo destin s'aspetta, / Ed evitar nol può» (II.1, p. 42). Lo spostamento in avanti del rapimento di Miranda ha dunque un effetto molto rilevante sulla natura del personaggio, che da folle e violento, giustamente punito da Prospero, diventa vittima della cattiveria di quest'ultimo e, dunque, comprensibilmente portato alla vendetta.

¹⁸ L'episodio del rapimento di Miranda, che sarà oggetto a breve di un'analisi più approfondita, anticipa un'altra caratteristica di questo adattamento: la ripresa di fatti solo raccontati nell'originale (fuori scena), per costruirvi attorno dialoghi e scene realmente agite sul palco.

Oltre alla ballerina Carlotta Grisi, anche Luigi Lablache fu particolarmente apprezzato dal pubblico nella parte di Calibano. Inizialmente ingaggiato per impersonare Prospero, finì nei panni animaleschi del servo, e ne diede un'interpretazione grottesca che fu molto gradita. Il costume che indossava (Fig. 4.2.1) era caratterizzato da una forte componente selvaggia e primitiva, con una folta e sciatta pelliccia a ricoprire tutto il corpo, compreso il capo, e unghie a mo' di artigli sulle dita delle mani e dei piedi. In altre due immagini (Figg. 4.2.2 e 4.2.3), poi, è possibile individuare nelle mani del personaggio due simboli particolarmente significativi e rilevanti per l'analisi della trama dell'opera: si tratta di un bicchiere di vino e di un piccolo mazzolino di fiori. Nella riscrittura la voce di Sycorax (Sicorace), imprigionata da Prospero in una roccia, svela a Calibano il potere magico di tre fiori che potranno esaudire tre desideri di chi li possiede. Il bicchiere è invece il simbolo dell'ubriachezza: anche in questo adattamento infatti, come nell'originale Shakespeariano, Calibano si innamora subito del vino offertogli da Trinculo e Stefano. La presenza di Sicorace, che ha una voce ma non un corpo (in perfetta contrapposizione con Ariele, che ha un corpo ma non ha voce), consente alla trama uno sviluppo del tutto nuovo: una volta svelato al figlio il segreto dei tre desideri racchiusi nei fiori, infatti, la strega consiglia a Calibano di rapire Miranda per vendicarsi di Prospero¹⁹, ma gli chiede anche di utilizzare il primo dei desideri per liberarla dalla roccia in cui Prospero l'ha rinchiusa. Ma il mostro, ormai accecato dal desiderio di vendetta, rimanda il salvataggio della madre e decide di agire subito contro il mago. Per poter più agevolmente rapire Miranda, però, Calibano deve prima disfarsi dello spiritello Ariele, posto da Prospero a protezione della fanciulla. E questo passaggio rivela tutto l'ingegno di Scribe nel rapportarsi al testo originale, rileggendolo e innovandolo pur rimanendogli, in qualche modo, fedele:

Pros. ad Ariele: Non t'allontanare: / Pensa agli ordini miei. Assiduo sia / Il tuo vegliar sovra Miranda mia. / Ariele fa segno che stia tranquillo, che avrà sempre l'occhio su lei. / Pros.: Io vado intanto in traccia / Del Re, di mio fratello. / Prospero parte. Ariele si volge intorno per cercare un luogo ove celarsi: finalmente si decide di mettersi nell'albero; ma appena vi si è posto, Calibano sorte di dietro della rupe, agita il cespo di fiori, e le due parti dell'albero spaccato si riuniscono e vi chiudono dentro Ariele. Ultime a vedersi sono le sue braccia, che si cangiano in rami (II.2, p. 44; corsivi nel testo).

Ancora una volta Scribe fa tesoro di un fuori scena Shakespeariano per offrire al suo pubblico un episodio dall'elevato potere iconografico ed evocativo. Il racconto da cui prende le mosse questa rielaborazione si trova nella scena I.2 del *romance*, quando Prospero ricorda ad Ariel il suo passato doloroso:

[Sycorax] was hither brought with child, / And here was left by th' sailors. Thou, my slave, / As thou report'st thyself, was then her servant, / And for thou wast a spirit too delicate / To act her earthy and abhorred commands, / Refusing her grand hests, she did confine thee, / By

¹⁹ In questo piccolo dettaglio si può intuire un'altra fondamentale differenza rispetto al testo Shakespeariano: qui il rapimento di Miranda non avviene per spontanea iniziativa di Calibano, bensì su consiglio di Sicorace. Sebbene si tratti di un elemento di poco conto, è però interessante vedere come Scribe abbia allontanato dal mostro ogni traccia di colpevolezza, facendone da un lato la vittima del mago, dall'altro uno strumento di vendetta nelle mani della madre.

help of her more potent ministers / And in her most unmitigable rage, / Into a cloven pine,
within which rift / Imprisoned thou didst painfully remain / A dozen years; within which
space she died / And left thee there, where thou didst vent thy groans / As fast as mill-wheels
strike (I.2.269-281).

I versi sono tra i più suggestivi e intensi dell'intero testo, tant'è che, pur non essendo mai stati rappresentati in scena prima di questa geniale rilettura di Scribe, il loro potere immaginifico aveva già attirato l'attenzione di alcuni artisti figurativi. Non soltanto, infatti, la scena era già stata illustrata, ma, ad un livello di analisi più profondo, l'albero stesso era già diventato una sorta di simbolo dell'esistenza di Ariel, delle sue sofferenze passate e presenti e anche della sua libertà. Questo legame tra lo spiritello e l'albero, assieme alla necessità di illustrare il momento del suo imprigionamento, accompagnano l'intera storia iconografica di *The Tempest* dal primo Ottocento fino ad oggi. Il primo artista a cimentarsi con la rappresentazione di questa scena fu Frank Howard, che nel suo *The Spirit of the Plays of Shakespeare* (1833), inserisce, tra le venti tavole dedicate a *The Tempest*, i due momenti dell'imprigionamento di Ariel da parte di Sycorax e della sua liberazione da parte di Prospero (Figg. 4.2.4 e 4.2.5). Dal confronto fra le due immagini si può notare come il Caliban-bambino della prima venga rappresentato, nella seconda, come un giovane attratto già dalla piccola Miranda che, meravigliata, osserva l'apparizione di Ariel. Inoltre è utile confrontare gli aiutanti dei due maghi: in entrambi i casi, gli spiriti sono mostruosi e dall'aspetto diabolico, ma mentre Sycorax è costretta ad impiegarne un numero piuttosto sostenuto (se ne possono contare almeno sei), Prospero ne utilizza soltanto due. Segno evidente della maggiore forza della magia di Prospero rispetto a quella di Sycorax. Successivamente, Moritz Retzsch, in *Galerie zu Shakspeare's dramatischen Werken* (1841), delinea già una forte idea di collegamento, quasi di dipendenza tra Ariel e l'albero (Fig. 4.2.6). Nell'incisione, infatti, lo spiritello non soltanto è seduto tra i rami rigogliosi di un albero, ma è quasi avvinghiato da questi, come a voler ricordare il lungo imprigionamento terminato con l'arrivo di Prospero. Anche dopo la messa in scena de *La Tempesta* la rappresentazione del racconto e del conseguente legame tra Ariel e gli alberi ha continuato a svilupparsi in modo continuo e sempre più importante²⁰.

Tornando all'opera e al ruolo che vi riveste Calibano è doveroso notare che la sua funzione risulta molto più rilevante rispetto a quella che assume nell'originale Shakespeariano: infatti, sebbene già in *The Tempest* Caliban sia certamente un personaggio fondamentale, è anche vero

²⁰ All'interno del database *Arianna – Shakespeariana* sono conservate numerose testimonianze iconografiche relative a questo tema (alcune non sono ancora visibili al pubblico tramite il database perché sono in via di acquisizione). Walter Crane, ad esempio (Fig. 4.2.9), nel suo *Eight Illustrations to Shakespeare's Tempest* (London, 1893), inserisce un'immagine molto interessante in cui Ariel è praticamente incastrato tra i rami di un albero, mentre osserva e ascolta il dialogo tra Caliban, Trinculo e Stephano. Nel 1900, poi, il tema ritorna nell'illustrazione del momento finale della commedia, quando Prospero libera Ariel, nel disegno di Byam Shaw per l'edizione Chiswick delle opere di Shakespeare (Fig. 4.2.10). L'immagine è molto significativa nel contrapporre il libero volo di Ariel (raffigurato in alto e colorato di bianco), e Prospero che da terra lo saluta accanto a un albero tratteggiato da toni scuri e quasi minacciosi. Alcune delle più belle illustrazioni in assoluto sia di questo tema che di *The Tempest* in generale, poi, sono quelle di Robert Anning Bell, Paul Woodroffe, Oskar Laske e Arthur Rakham (Figg. 4.2.11-14), che in diverse edizioni illustrate raffigurano lo spiritello imprigionato, lasciando trasparire dal suo sguardo e dai suoi gesti, tutta la sofferenza che Shakespeare aveva trasmesso grazie alla sua poesia.

che lì il suo ruolo rimane confinato a una trama secondaria che si sviluppa parallelamente a quella principale, e con essa si intreccia in soli due punti di contatto situati al principio e alla fine della storia. Nel libretto di Scribe, invece, Calibano è il vero motore dell'azione: grazie al potere dei tre desideri racchiusi nel mazzo di fiori è in grado di imprigionare Ariele nel cavo dell'albero e di rapire Miranda. Solo successivamente incontra i marinai naufragati sull'isola e grazie a questi si inebria a tal punto di vino che Miranda riesce a sottrargli i fiori e ad utilizzare l'ultimo desiderio per immobilizzare magicamente tutti e fuggire. Anche questa scena, l'ultima del secondo atto, conferma la predominanza della gestualità rispetto alla recitazione cantata:

Durante il baccanale, Miranda ha tentato più volte di fuggire, ma ne è stata sempre impedita o dai Marinari che le formano intorno un cerchio, o da Calibano che quantunque ubbriaco non gli toglie gli occhi da dosso. Ma nell'ultimo momento strappa a Calibano il cespo di fiori che tiene alla cintura, e fugge. Calibano e i marinari vorrebbero fermarla, ma essa scuote il ramo e rimangono tutti immobili ciascuno nella posizione in cui si trova. Miranda si allontana e si vede ripassare sopra una collina in fondo al teatro e scomparire (II.6, p. 62).

Da questo passo emergono due fattori interessanti: il primo è che il potere magico, nell'opera, non è appannaggio soltanto di Prospero e Ariele, ma condiviso con i due personaggi che, a turno, entrano in possesso del mazzo di fiori, Calibano prima e Miranda poi; il secondo aspetto da tenere in considerazione riguarda la frammentazione della trama in segmenti dedicati di volta in volta a uno specifico personaggio, che ne diventa protagonista. Se il primo atto funge da introduzione alla vicenda, infatti, il secondo atto viene dedicato interamente a Calibano, che assume un ruolo primario fin dalla pantomima conclusiva del primo atto. Così, anche la fine del secondo atto ci anticipa che la protagonista del terzo e ultimo atto sarà proprio Miranda.

Il soprano Hernetta Sontag impersonò la giovane figlia di Prospero sia nella prima rappresentazione londinese, sia nella ripresa parigina. Della sua interpretazione esistono due incisioni (Figg. 4.2.7 e 4.2.8) che, se messe a confronto, appaiono diversissime tra loro. La prima, che con buona probabilità si riferisce alla ripresa parigina dell'opera, ritrae una fanciulla sorridente e delicata che sembra incapace di compiere qualsiasi atto violento. Nella seconda incisione, invece, Miranda stringe con determinazione un pugnale nella mano destra e ha uno sguardo sofferente ma pronto ad affrontare il proprio destino. Entrambe le illustrazioni rappresentano momenti diversi dell'opera, e, a ben guardare, sono accomunate dalla presenza del pugnale, sebbene nella prima immagine la giovane lo conservi nella custodia legata alla cintura, con un atteggiamento decisamente meno minaccioso. Il legame della seconda incisione con il testo del libretto è molto evidente. Fuggita dalle grinfie di Calibano e dei marinai, Miranda si ritrova sola a meditare sulle sue sventure, mentre cammina nei pressi della roccia in cui è rinchiusa Sicorace. La voce della strega, facendo credere a Miranda di essere uno spirito al servizio di Prospero, le dice che Fernando è una spia e che, per questo, il padre ha ordinato che la fanciulla lo uccida. Ascoltate le parole di Sicorace, Miranda, spaventata e addolorata, si decide comunque ad agire perché sente anche un forte senso di colpa per non aver mai pensato al padre nel momento del pericolo ed aver, invece, sempre riservato i propri pensieri all'innamorato:

«Oh! quanti / Sol da questo mattin tormenti e guai, / Da che qui giunse lo Stranier! Fernando! / Il veggio ovunque, è sempre a me presente / Anche nel mio periglio / Non pensava che a lui – non a mio padre... / Questo è un delitto poi [...]» (III.4, p. 70). Su un animo così combattuto e sofferente, la malignità di Sicorace ha facile presa, e Miranda non considera neanche per un istante l'ipotesi che la voce la stia ingannando. Così, si reca immediatamente nella grotta di Fernando e lo scorge addormentato. Ma proprio mentre sta per sacrificarlo, l'innamorato pronuncia nel sonno il nome della ragazza, causando in lei una provvidenziale esitazione.

Mir.: Ingrata figlia! ... ah! scuotiti!... / Il genitor salviamo... / Senza guardar feriamo, / Tacimi in petto, o cor. (*Nel mentre s'avvicina per ferirlo, Fernando pronunzia in sogno il suo nome*) / Fer.: Miranda! Mir.: O cielo! / In sogno egli m'invoca... io tremo... io gelo! / Fer.: (*svegliandosi*) Ah! sei tu, mio ben supremo! / Bella vergine tu sei, / Che beavi i sogni miei, / Che fai lieto il mio vegliar. / Mir.: Ah! quai detti! oh! come tremo! / Ah! sdegnarmi io cerco invano... / Egli bacia quella mano, / Che lo viene ad immolar. / Fer.: Tu... immolarmi? Mir.: Il vuole il fato, / Un mio voto, il mio dover. / Fer.: Dunque fiedi, e fortunato / Mi vedrai per te cader. / No: da te non m'addolora, / M'è la morte anzi gradita: / Io ti diedi e core e vita, / Vivon ambi e son con te (III.5, pp. 72-74; corsivi nel testo).

L'atteggiamento di Fernando fa svanire completamente le cattive intenzioni di Miranda, la quale si convince della sua buona fede. Ma improvvisamente i due sentono un frastuono arrivare dall'esterno della grotta: Miranda riconosce la voce di Calibano, venuto con i marinai a riprendersi la ragazza, e deciso ad uccidere chiunque glielo voglia impedire. La fanciulla volge quindi contro Calibano quei pensieri omicidi che fino a un attimo prima erano dedicati a Fernando: «Al tuo pericolo / Ardore ignoto / M'investe l'anima / Di nuovo ardir. / Ah! si trafiggerti / Promisi in voto; / Or per difenderti / Saprò morir» (III.5, p. 74). Ma il lieto fine irrompe a sorpresa sulla scena quando i marinai, riconosciuto in Fernando il loro re, s'inginocchiano ai suoi piedi invece di ucciderlo come vorrebbe Calibano. L'autorità regale è ristabilita, esattamente come al termine di *The Tempest*, ma questa volta senza l'intervento magico di Prospero, la cui funzione all'interno del testo risulta notevolmente ridimensionata rispetto all'originale. *La Tempesta* è l'opera di Ariele, Calibano e Miranda: tutti gli altri personaggi vengono relegati a un ruolo del tutto marginale nell'economia del testo.

Il libretto si chiude con un freddo saluto di Prospero a Calibano, lontano anni luce da quel riconoscimento intimo e profondo che legava i due nel quinto atto di *The Tempest*, quel «This thing of darkness I / Acknowledge mine» (V.1.275-276) che sembrava il vero fulcro dell'intera trama.

La trascrizione del manoscritto contenente la traduzione di Pietro Celestino Giannone²¹, in realtà, è testimone di un finale diverso da quello presente nel libretto che fu distribuito agli spettatori dell'Her Majesty's Theatre. Nel libretto, infatti, mancano alcune battute che Calibano e la voce di Sicorace si scambiano dopo il freddo saluto di Prospero.

Cal. Madre! m'hai tu tradito? – / Oppur ricusi d'obbedir? – Vediamo (*scuote di nuovo il talismano*) Carichi di catene in questo lido / Rimangan tutti: né sia lor concesso / La patria

²¹ Conservata nell'archivio manoscritti della British Library: AD Ms 43028 ff. 208-216b.

riveder. / (*Ariele scuote di nuovo la sua bacchetta. La scena si cambia; il fondo del palazzo si apre e si vede il mare, ed un vascello magnificamente pavesato. Dei genii sospesi agli alberi ed alle corde ne gonfiano le vele. Quindi volto a Calibano gli fa segno che egli solo rimarrà nell'isola*). / Cal. Solo? in esiglio? / (*Ariele: no con tua madre resterai gli dice, non è questo un esiglio per te: e scuotendo la verga, Calibano si trova vicino alla rupe in cui è racchiusa Sicorace*). / Voce. Per maledirti sempre, ingrato figlio (f. 216, corsivi nel testo).

Non è noto il motivo per cui la traduzione di Giannone presenti leggere modifiche rispetto al libretto che con tutta probabilità andò in scena nel giugno del 1850. È plausibile che alcuni cambiamenti siano stati apportati fino a pochi giorni dalla prima, e che si fossero resi necessari durante le prove dell'opera. Ma è anche molto probabile che questa che leggiamo nella traduzione di Giannone fosse la versione originaria, solo successivamente e per motivi ignoti, modificata da Scribe e Halévy. Il dato interessante che emerge dalla citazione appena riportata è proprio il suo apparire completamente opposta all'ultimo dialogo tra Prospero e Caliban nel testo Shakespeariano. Lì il mago, una figura che per Caliban aveva rappresentato certamente l'oppressione e la schiavitù, ma che si configurava per lui anche come una figura pseudo-paterna, lo perdonava e lo riconosceva come suo, accettandone definitivamente il lato oscuro; qui invece è persino Sicorace a non voler più riconoscere quel figlio ingrato, che sarà per sempre maledetto, anziché riconosciuto e perdonato, dalla voce materna. In questo focalizzarsi sulla figura di Calibano, sulla sua sofferenza e sul suo abbandono totale, in questo gettare una luce nuova sul personaggio, una luce che ne evidenzia gli aspetti più problematici e interessanti, sta forse il pregio maggiore de *La Tempesta*: un'opera dal successo tanto eclatante quanto effimero, ma anche ricca di spunti interessanti nel suo complesso intrecciarsi con la fonte e con una nuova visione del personaggio di Caliban.

4.3 Charles Kean

L'importanza dell'adattamento scenico curato da Charles John Kean nel 1857 per il Princess's Theatre risiede non tanto in una diversa concezione del testo, quanto nel fatto che, con esso, le potenzialità iconografiche, immaginifiche e spettacolari del *romance* Shakespeariano furono esplorate in ogni direzione possibile, facendo di *The Tempest* un dramma dal fortissimo impatto visivo. Kean mise in campo la sua consueta ricercatezza nell'elaborazione di costumi e scenografie, le quali diventarono complesse a tal punto da richiedere una certa dose di pazienza da parte del pubblico. Fu proprio Kean ad appellarsi direttamente agli spettatori prima dell'apertura del sipario nella serata inaugurale, rivolgendogli queste parole:

The kind indulgence of the public is requested should any lengthened delay take place between the acts during the first representation of *The Tempest*. This appeal is made with grate confidence, when it is stated that the scenic appliances of the play are of a more extensive and complicated nature than ever yet been attempted in any theatre in Europe,

requiring the aid of above 140 operatives nightly, who (unseen by the audience) are engaged in working the machinery, and in carrying out the various effects²².

E per ovviare a possibili imprevisti e lungaggini nel primo cambio di scena, il più complesso di tutti, Kean decise di far chiudere il sipario subito dopo il naufragio del veliero e, con la tela abbassata, di far suonare l'*overture* dall'orchestra. Questa esigenza, quindi ebbe l'effetto di trasformare la scena I.1 in una sorta di prologo della rappresentazione, spezzando la continuità che, nel testo originale, esiste tra le urla dei naufraghi e l'angosciosa supplica di Miranda al padre. È chiaro, dunque, che Kean era disposto a sacrificare tutto, dalla possibilità concreta di realizzare i cambi di scena in tempi ragionevoli, alla tenuta dei rimandi interni del testo, pur di raggiungere l'obiettivo di visualizzare la spettacolarità intrinseca al testo Shakespeariano. Come afferma Mary M. Nilan: «[a]ssuming that Shakespeare sketched only an "outline" and that the producer was to fill the void, Kean spared no effort or expense in meeting the challenge of making visible to the spectator the "world of dreams, of fairies, of haunted woods, and enchanted caves"²³». Il 'vuoto' rappresentato dal potere evocativo del testo Shakespeariano fu quindi riempito non soltanto di potenti immagini, di scenografie spettacolari e di costumi ricercati, ma anche di nuovi significati che offrivano specifiche interpretazioni anche di metafore, allegorie e allusioni, indirizzando il pubblico verso una determinata lettura del testo.

Lo spettacolo ebbe un grande successo, raggiungendo oltre ottanta repliche. È possibile analizzare approfonditamente l'aspetto visivo della produzione, che, come ho appena affermato ne rappresentava il versante predominante, grazie ad un *souvenir promptbook* corredato di quattordici acquerelli che riproducono le scenografie²⁴. Dall'analisi di queste raffigurazioni emerge chiaramente che l'obiettivo di Kean non si limitava a trasformare il *romance* in una sorta di successione di *tableaux vivants* attraverso la trasposizione figurativa dei singoli momenti della *pièce*. Il suo scopo era piuttosto quello di rendere visivamente il potere, per così dire, evolutivo del dramma: com'è ben noto, infatti, *The Tempest* è caratterizzata da un continuo trasformarsi delle condizioni climatiche e delle ambientazioni, e da numerosi e improvvisi colpi di scena: dalla tempesta iniziale, infatti, si passa ad un momento di maggiore serenità (I.2), a cui segue uno spostamento nella parte più selvaggia dell'isola (II.1), dove ad un tratto irrompe di nuovo un temporale, sebbene più breve e meno impressionante del primo (II.2). Segue poi un'alternanza tra l'ambientazione più vicina alla grotta di Prospero (III.1) e quella nell'isola disabitata e inospitale (III.2), ed è in quest'ultima che l'apparizione di Ariele come arpia (III.3) crea uno scompiglio tanto improvviso e terrorizzante da poter essere paragonato ad una terza tempesta, questa volta tutta interiore. Poi l'ambientazione torna ad essere quella serena e rigogliosa celebrata attraverso il *masque* (IV.1), con un'ultima irruzione di figure spaventose al termine

²² L'appello fu riportato nel *Morning Post* del 2 luglio 1857, ed è citato in Mary M. Nilan, *Shakespeare, Illustrated: Charles Kean's 1857 Production of The Tempest*, "Shakespeare Quarterly", Vol. 26, No. 2 (Spring, 1975), pp. 196-204, cit. pp. 201-202.

²³ *Ibidem*, p. 198.

²⁴ Il *promptbook*, conservato presso la Folger Shakespeare Library (prompt Temp. 10), è consultabile on line nell'archivio digitale della Folger (<http://luna.folger.edu>).

dell'atto quarto. Infine, l'ultimo atto ci conduce gradualmente attraverso vari momenti di meraviglia e stupore, ma questa volta declinati sempre in positivo, per terminare con la promessa di mare calmo e venti gentili che accompagneranno i personaggi nel viaggio di ritorno verso Napoli.

Kean fu probabilmente molto colpito da questo continuo evolversi della scena e delle condizioni fisiche e psicologiche dei personaggi e, avvalendosi delle più moderne tecnologie (soprattutto in fatto di luci di scena), riuscì nell'impresa di rendere visibili non soltanto le singole ambientazioni, ma addirittura il passaggio dall'una all'altra. Quest'obiettivo era ovviamente meno realizzabile per quanto riguardava il primo cambio di scena tra I.1 e I.2, ma fu invece perseguito con costanza da lì in poi. Osservando l'acquerello che ritrae il momento del naufragio (Fig. 4.3.1), e tenendo in considerazione il fatto che quella che fu portata in scena era la replica esatta di una nave italiana con vessilli del regno di Napoli risalente a circa il 1300, non era pensabile l'ipotesi di riuscire a rendere graduale il passaggio da questa ambientazione a quella, completamente diversa, della seconda scena (Fig. 4.3.2). La scelta di rendere le immagini e le scenografie il più possibile verosimili, quindi, costrinse Kean a creare un salto deciso tra le due scene. Oltre all'acquerello che ritrae il naufragio, ci sono varie altre testimonianze della grandiosa spettacolarizzazione di I.1. Tra queste, una recensione pubblicata sull'*Era* (5 luglio 1857), dopo aver descritto fin nei più piccoli particolari il momento, conclude: «The wild plunges of the ship ... the bottom of the falling masts, and the sharp crack as she splits and rends on the rocks, forms a picture of grand and startling illusion²⁵». In realtà, si potrebbe obiettare, l'illusione creata dalla poesia Shakespeariana viene proprio rotta dall'ossessiva necessità di mostrare con vive immagini ciò a cui il testo allude in maniera tanto suggestiva.

Dalla scena I.2 in poi, come affermavo poc'anzi, è possibile osservare un vero e proprio susseguirsi di passaggi più fluidi da un'ambientazione all'altra. Ne sono testimoni, oltre alle illustrazioni inserite nel *promptbook*, anche alcune indicazioni di regia, come questa: «During the progress of the scene, the waters abate, the sun rises, and the tide recedes, leaving the yellow sands, to which Ferdinand is incited by Ariel and the spirits» (I.2, p. 11). Non è un caso, quindi, che per la lunga scena I.2 vengano create due scenografie, e che il passaggio dall'una all'altra venga affidato principalmente ad un sapiente gioco di luci che simula il sorgere del sole. Si può osservare chiaramente questa evoluzione confrontando le due illustrazioni (Figg. 4.3.2 e 4.3.3). I colori freddi del primo acquerello, con una forte prevalenza del blu, si tramutano, nella seconda immagine, in un vero e proprio trionfo di giallo e arancione, che fanno dimenticare completamente il cielo plumbeo di I.1 e annunciano la nascita del nuovo giorno. Anche il trascorrere del tempo, infatti, influisce sui colori utilizzati e sulla realizzazione delle scenografie. Come vedremo al termine di quest'analisi, i colori si fanno via via più neutri, ad indicare il procedere del giorno, per poi tornare verso il rosso e l'arancione in corrispondenza del tramonto.

²⁵ La recensione è riportata in Mary M. Nilan, *Shakespeare, Illustrated*, op. cit., p. 198.

L'unica scena del secondo atto riunisce una versione abbreviata del dialogo tra i cortigiani, con la finale pianificazione e mancata esecuzione dell'attentato alla vita del re e di Gonzalo da parte di Antonio e Sebastian (II.1 dell'originale), e l'incontro tra Caliban, Trinculo e Stephano (II.2 dell'originale). La scenografia realizzata per questo momento (Fig. 4.3.4), che, è bene ricordarlo, è ambientato in una delle zone inhospitali dell'isola, è particolarmente significativa per comprendere come Kean puntasse moltissimo sulla spettacolarizzazione. Osservando l'immagine, infatti, si può notare che essa, pur rappresentando un paesaggio desertico e brullo, è anche caratterizzata da particolari colonne naturali posizionate al centro del fondale, che attraggono l'attenzione in modo intenso. Un altro elemento da tenere in considerazione è, di nuovo, la luce: come ho già anticipato, il trascorrere del tempo nello sviluppo diegetico del dramma ha un'influenza molto precisa sulle tonalità utilizzate per le scenografie. In questa scena l'azione si svolge in pieno giorno, quindi i colori diventano pieni e scompaiono le sfumature tipiche dell'alba.

Ma la trasformazione più sorprendente e spettacolare avviene nel terzo atto, illustrato nel *promptbook* attraverso tre acquerelli. La prima scena, in cui Ferdinand e Miranda si incontrano per la prima volta lontano dagli occhi di Prospero (Kean taglia, infatti, le battute pronunciate dal mago che, nell'originale, osserva i due giovani non visto), ha luogo in un panorama quasi tetro e spettrale. L'intero spazio scenico è delimitato da due grandi alberi completamente spogli e da rocce (Fig. 4.3.5). Di fronte allo stesso fondale, poi, prendono vita anche le successive due scene dell'originale (il dialogo tra Caliban, Trinculo e Stephano con la pianificazione dell'omicidio di Prospero, e il secondo dialogo tra i cortigiani, divisi sulla possibilità o meno che Ferdinand sia sopravvissuto), qui fuse in un'unica scena non ripartita (III.1). Ma verso la fine, nel momento in cui si prepara l'apparizione del banchetto, il *setting* cambia completamente. L'indicazione di regia recita: «The scene is gradually transformed from barrenness to luxuriant vegetation. After which enter many strange shapes, bearing fruit and flowers, with which they form a banquet and disappear» (III.1, p. 50). Basta osservare la successiva illustrazione del *promptbook* (Fig. 4.3.6) per accorgersi della completa trasformazione a cui il pubblico poté assistere a scena aperta: non soltanto i due alberi centrali appaiono ora ricoperti di una folta vegetazione, ma anche lateralmente e in alto la scena appare letteralmente incorniciata da foglie, frutti e piante rigogliose. Addirittura compare un fiume laddove prima c'era solo un terreno sterile. L'impatto che un cambiamento di questo genere ebbe sugli spettatori è intuibile dalla lettura di questa recensione, apparsa sul *Daily Telegraph* del 2 luglio 1857:

Gradually the effect of fertilization grows upon the spectator. Little by little, the solid rocks give place to the looming herbage and the leafless trunks of trees burst into foliage and blossom. Slowly, and by degrees, the evidence of luxuriant vegetation arises on every side while at length, from the land dividing, a river flows forth through the scene and fountains of clear crystal-like water spring up from where formerly all was dry and inanimate²⁶.

²⁶ Ibidem, p. 199.

L'isola si trasforma gradualmente da una terra desolata di rocce aride in una sorta di paradiso terrestre fertile con fiumi, piante, frutti e ogni altro segno della bontà della natura. Sebbene si tratti di un cambiamento progressivo e non improvviso è utile collocarlo nel momento esatto in cui la metamorfosi prende vita. L'indicazione di regia fa accenno all'inizio di quella che, nel testo originale è la scena del banchetto (III.3) ed è quindi significativo che la scenografia si evolva proprio ora, per almeno due ragioni. In primo luogo Kean, aprendo questa sequenza con un 'effetto speciale' così sorprendente crea nello spettatore un senso di meraviglia molto forte. In questo modo il pubblico può provare le stesse emozioni che stanno sperimentando i cortigiani, con il risultato di una maggiore empatia e una più profonda identificazione del pubblico nei personaggi. L'identificazione raggiungerà il culmine nel successivo cambio di scena, di cui parlerò a breve. La seconda ragione che fa riflettere sull'importanza di questo momento così abilmente orchestrato riguarda il prosieguo del dramma. Nel quarto atto, infatti, poco dopo questa esplosione di vita, Prospero chiama a raccolta i suoi spiriti perché mettano in scena un *masque* per celebrare il fidanzamento tra i due ragazzi. Il tema attorno a cui ruota tutto il *play within the play* è, ovviamente, quello dell'abbondanza, della fertilità e dell'augurio di una vita di coppia feconda e ricca. La trasformazione della scenografia ha, dunque, anche la funzione di anticipare e di rendere visibile la metafora della vita che a breve gli spettatori in platea e quelli sul palco (Ferdinand e Miranda) ascolteranno celebrare nel *masque*. L'ultima illustrazione relativa al terzo atto (Fig. 4.3.7) ritrae Ariel che, in forma di arpia, appare improvvisamente sul banchetto, facendolo svanire. Anche in questo episodio si assiste ad una sorta di rilettura iconografica di Kean, volta ad innovare la tradizione scenica fino ad allora dominante. Per la prima volta, infatti, il banchetto non viene portato in scena su un vero e proprio tavolo. I satiri e le ninfe che introducono le vivande davanti agli occhi sbalorditi dei cortigiani, le trasportano in vassoi appoggiati sulla loro testa. Quando arrivano al centro del palco si accovacciano dietro un cespuglio e così i loro stessi corpi formano la tavola imbandita. All'arrivo di Ariel, poi, gli spiriti si calano sotto il palco attraverso una botola, e in questo modo il banchetto si dissolve magicamente. Con l'utilizzo di questi dispositivi scenici spettacolari Kean permise al suo pubblico di immedesimarsi appieno nel senso di smarrimento e stupore dei cortigiani durante una scena che rischiava fortemente di risultare stereotipata e attesa, dato che era ormai largamente conosciuta dall'*audience* londinese.

L'atto quarto si apre con una vista dell'isola dall'apertura della grotta di Prospero (Fig. 4.3.8). Il disegno riprende fedelmente il secondo fondale della scena I.2 (Fig. 4.3.3), con una fondamentale differenza nella rappresentazione delle ombre, della luce e dei colori. Qui, infatti, le tonalità predominanti sono quelle del tramonto, segno evidente che il tempo della rappresentazione sta ormai volgendo al termine. Sul lato sinistro si può osservare una sorta di colonna che riprende nello stile quelle particolari formazioni rocciose che avevano caratterizzato il fondale per il secondo atto. Anche il quarto atto presenta diverse scenografie perché dopo il primo dialogo iniziale la scena fa spazio alla rappresentazione del *masque*. Due illustrazioni raffigurano la recita, ed entrambe (Figg. 4.3.9-10) sono ricche di metaforiche allusioni

all'abbondanza, alla concordia e alla fertilità. Nella prima immagine, ad esempio, le dee Cerere e Iris vengono accompagnate rispettivamente dal grano e dall'arcobaleno, simboli delle loro funzioni. Nel secondo acquerello, poi, viene aggiunta in posizione centrale la figura di Giunone accompagnata da due pavoni, suoi animali sacri. Inoltre ritorna, in questo disegno, il motivo ricorrente dell'acqua, simbolo per eccellenza della purezza e della fertilità.

Infine, le scenografie per il quinto atto riprendono ancora il tema del tempo che scorre (interrotto per la durata del *play within the play*). La prima ambientazione (Fig. 4.3.11) propone nuovamente l'immagine della grotta di Prospero, questa volta vista dal di fuori. La luce che viene utilizzata è questa volta più tendente all'imbrunire, con ombre molto scure proiettate all'interno della grotta stessa. Le ultime immagini, invece, raffigurano di nuovo un cielo mattutino: Kean decide infatti di dare forma e vita all'ultimo fuori scena di *The Tempest*: la richiesta, formulata da Prospero ad Ariel, di avere mare calmo e venti gentili per l'indomani, quando tutti i personaggi, escluso Caliban, salperanno per Napoli.

Alonso: I long / To hear the story of your life, which must / Take the ear strangely. Prospero: I'll deliver all, / And promise you calm seas, auspicious gales, / And sail so expeditious that shall catch / Your royal fleet far off. My Ariel, chick, / That is thy charge. Then to the elements / Be free, and fare thou well (V.1.311-318).

Queste stesse parole, riprese da Kean alla lettera, sono seguite nella sua *acting edition* da una illuminante indicazione di regia: «Night descends. The Spirits, released by Prospero, take their flight from the island, into the air. Chorus of Spirits. Where the bee sucks, &c., &c. Morning breaks, and shows a ship in a calm, prepared to convey the King and his companions back to Naples» (V.1, p. 72). Segue l'epilogo, pronunciato da Prospero dal ponte della nave, a sua volta seguito da un'ultima indicazione di regia: «The ship gradually sails off, the island recedes from sight, and Ariel remains alone in a mid-air, watching the departure of his late master. Distant chorus of Spirits» (V.1, p. 73). Gli ultimi tre acquerelli rappresentano proprio questi momenti: il volo degli spiriti appena liberati da Prospero, in un cielo notturno (Fig. 4.3.12); la nave pronta a salpare, con Prospero che pronuncia l'ultimo monologo (Fig. 4.3.13), e, infine, un'ultima rappresentazione di Ariel che, a mezz'aria osserva la nave che si allontana dall'isola (Fig. 4.3.14).

Com'è noto, oltre a questa sorta di 'ossessione' spettacolare, un altro cruccio di Charles Kean era quello della ricerca del più alto grado di accuratezza storica possibile per i drammi che metteva in scena. Non avendo *The Tempest* alcun riferimento storico preciso, il regista scelse uno specifico ambito cronologico a cui adattare la sua messa in scena. La scelta fu poi esplicitamente annunciata nel programma di sala: «I have taken the liberty of selecting the thirteenth century as a date²⁷», ed influenzò, ovviamente, la scelta dei costumi e di alcuni particolari della scenografia. La nave, come ho già anticipato, era ad esempio una copia esatta di un vascello italiano del periodo 1294-1330, con le insegne del Regno di Napoli dipinte sulle vele²⁸. Per la realizzazione

²⁷ Ibidem, p. 201.

²⁸ Ivi.

dei costumi, infine, Kean si ispirò a due diversi contesti: mentre i costumi di Prospero e dei cortigiani erano modellati su esempi reali di abiti di corte risalenti al tredicesimo secolo, quelli di Miranda, Ariel, delle dee del *masque*, dei satiri, delle ninfe e degli spiriti erano invece ispirati a pitture vascolari risalenti all'antica Grecia (Figg. 4.3.15-18). Il costume per Caliban, poi, era rappresentato da un pezzo di pelliccia poggiato su una spalla e chiuso sui fianchi.

La messa in scena, come anticipavo, ebbe un grande successo. E non poteva essere altrimenti per uno spettacolo così marcatamente portato verso la spettacolarizzazione, nel secolo in cui la fortuna di Shakespeare era indissolubilmente legata al mezzo visivo. L'Ottocento può essere infatti considerato, senza dubbio, il secolo d'oro delle edizioni illustrate e dell'iconografia, data la proliferazione di incisioni, disegni e dipinti a soggetto Shakespeariano. In questo senso l'adattamento di Kean è certamente figlio del suo tempo. Non è un caso, dunque, se furono pochissimi i recensori della *pièce* che si resero conto che questa eccessiva necessità di rendere visibile ciò che nel testo è così magistralmente evocato, rappresentava comunque uno stravolgimento del dettato Shakespeariano. E pochi furono anche i critici che si accorsero che il testo messo in scena, che nel programma di sala veniva pubblicizzato come il vero testo di Shakespeare con solo alcuni tagli occasionali, era in realtà profondamente diverso dall'originale²⁹. Tra le recensioni meno elogiative si può citare la seguente, tratta dal *Saturday Review*, che nota come lo spettacolo fosse «a series of spectacles illustrating a drama of Shakespeare³⁰». Per i fortunati spettatori della messa in scena, dunque, assistere allo spettacolo fu quasi come sfogliare una delle edizioni illustrate tanto comuni in quel tempo, e stupirsi nel vedere le immagini prendere gradualmente vita e modificarsi sul palcoscenico man mano che la rappresentazione procedeva verso l'epilogo. Si può quindi concludere che in perfetta sintonia con il gusto del suo tempo Charles John Kean produsse una messa in scena di *The Tempest* grandiosamente spettacolare, sorprendente e ricca di colpi di scena: una rappresentazione in cui la recitazione e la parola avevano certamente meno peso rispetto all'aspetto visivo e sensoriale, ma che di quegli aspetti faceva il proprio punto di forza.

4.4 Herbert Beerbhom Tree

Nel settembre del 1904 debuttò all'His Majesty's Theatre un nuovo adattamento di *The Tempest* destinato ad ottenere un grande successo. La regia di Sir Herbert Beerbohm Tree volle ancora una volta sottolineare gli aspetti spettacolari e di forte impatto visivo evocati da Shakespeare. Nel primo programma di sala Beerbohm Tree inserì alcune brevi annotazioni sulla costruzione della messa in scena, esordendo con queste parole:

Of all Shakespeare's works *The Tempest* is probably the one which most demands the aids of modern stage-crafts. Frequent allusions are made in the course of the play to the magic effects by which the poets fantastic imaginings are translated to the senses of the spectator.

²⁹ Ibidem, p. 202.

³⁰ Ibidem, p. 204.

No apology, therefore, is needed for having striven to present this masterpiece in such a manner as to appeal to the student and the playgoer alike³¹.

Meno di due mesi dopo, però, il regista dovette ricredersi sull'inutilità di spiegare le ragioni di una tale scelta stilistica. Nell'ottobre del 1904, infatti, il suo spettacolo ricevette una pessima critica sulla rivista *Blackwood's Magazine*, i cui toni erano talmente severi e negativi che l'attore decise di rispondere al suo anonimo recensore con una giustificazione circostanziata delle proprie ragioni. Il critico si scagliò contro ogni possibile dettaglio della rappresentazione: dalla recitazione alle modifiche apportate al testo, dalla scelta di dividere l'opera in tre atti (anziché nei cinque originali) fino all'uso, giudicato eccessivo, di scenografie e altri effetti speciali; tutto venne passato al vaglio critico e condannato senz'appello. Fu però uno, l'elemento su cui l'autore si soffermò più di tutti gli altri: l'uso smodato di macchinari scenici sicuramente all'avanguardia, ma considerati del tutto inadeguati alla rappresentazione della sublime poesia Shakespeariana.

Imagination and fancy cannot be expressed by the stage-carpenter, and no intelligent actor will ever bring the poet's masterpieces under a mass of irrelevant scenery. [...] Without ceasing, the sound of the hammer is heard. Even the band, and that is noisy enough, fights in vain with the carpenter. [...] and again you hear the clatter of the workman, who is the only real dramatist of our times³².

In risposta ad un attacco così importante e assoluto, Herbert Beerbohm Tree non poteva restare in silenzio. In occasione della cinquantesima messa in scena dell'opera venne realizzata una *souvenir edition* dell'adattamento, corredata di illustrazioni tratte dai dipinti originali di Charles Buchel³³. Nell'introduzione di questo testo l'attore chiama in causa direttamente l'anonimo recensore del *Blackwood's Magazine*, mettendo in discussione tutte le accuse formulate in quella critica così aspra. Il principale argomento di discussione resta, com'è comprensibile, se sia accettabile o meno che i drammi di Shakespeare, e *The Tempest* in particolare, vengano rappresentati in scena con un massiccio impiego di tecniche spettacolari di cui l'autore non disponeva. In altre parole, se sia giusto e rispettoso della grandezza poetica di Shakespeare trasformare le sue allusioni, la sua sublime arte drammatica e il fascino immutato dei suoi versi, in immagini reali e concrete, avvalendosi delle più moderne tecniche scenografiche. Certamente convinto della bontà delle proprie convinzioni, Beerbohm Tree asseriva che, non soltanto mettere in scena *The Tempest* alla sua maniera era giusto e necessario, ma anche che questo modo era l'unico praticabile, per un testo che fa un così massiccio ricorso all'illusione drammatica e alla magia del teatro in generale. «The nameless writer further says that “it should be impossible to turn them (the plays) to the vulgar use of stage illusion.” And this is written of an art which is the art of illusion [...]! It may be broadly laid down that whatever tends to

³¹ Pagina non numerata del *playbill* conservato presso il Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (Blythe House) – coll. 4622.7.

³² Anonimo, *Mr. Tree and “The Tempest”*, “The Blackwood's Magazine”, Vol. CLXXVI n° MLXVIII, pp. 575-579, cit. p. 577.

³³ Si vedano le *Note sui testi* per il riferimento completo.

quicken the imagination of the audience – in fact, to create illusion, is justifiable on the stage» (p. vi).

Si tratta di due punti di vista opposti che proprio in quegli anni alimentavano un dibattito piuttosto vivace, che forse non si è mai completamente sopito. Un lato di questa barricata ospitava, e ospita, coloro che pensano che la magia del teatro in *The Tempest* sia soltanto evocata, e il testo andrebbe recitato senza l'aiuto di particolari effetti speciali; dall'altro lato, invece, ci sono quegli attori e registi che hanno da sempre cercato di mettere in scena il testo nel modo più spettacolare possibile, trovando nei versi Shakespeariani la giustificazione per l'utilizzo di questo metodo. Se è l'autore che ci chiede di immaginare fantastiche visioni di fate, mostri, dee greche e spiriti, se è lui ad evocare «sounds and sweet airs» che rendono sensibile persino lo schiavo Caliban, per quale motivo dovremmo condannare chi si sforza di ricreare questi elementi sul palcoscenico, permettendo anche allo spettatore di provare quelle stesse sensazioni vissute dai personaggi? Entrambi i punti di vista possono ritenersi validi, perché entrambi trovano sostegno nella materiale-evanescenza del testo Shakespeariano. Ma è utile riflettere su questa, che a mio giudizio è una ricchezza di drammi come *The Tempest*, perché da quelle due visioni del *romance* possono nascere una varietà di messe in scena che vanno dalla semplice declamazione di un solo attore su un palco vuoto e senza scenografia, fino alla grandiosa magnificenza di produzioni come quelle di Beerbohm Tree e Charles Kean, che addirittura portò di fronte al pubblico la riproduzione di un veliero del 1300. Tra questi due estremi ciascun regista, ciascun attore e ciascun lettore può trovare la propria *The Tempest*, rappresentata su un palcoscenico, oppure tutta immaginata, racchiusa nella mente di chi se ne fa interprete. È questo il potere dell'illusione creata da Shakespeare.

Molte testimonianze iconografiche e testuali permettono di ricostruire ed analizzare le scelte stilistiche compiute da Beerbohm Tree. In primo luogo, osservando le *dramatis personæ*, si intuisce immediatamente una sorta di nuova gerarchia tra i personaggi. In tutti i programmi di sala conservati presso il Victoria and Albert Museum, nonché nella *souvenir edition* dell'adattamento, la lista dei personaggi si apre sempre con Caliban, e si chiude con Ariel (Fig. 4.4.1). La questione non è di poco conto; non si tratta di una semplice scelta casuale. Caliban va incontro, in questa messa in scena ad una vera e propria trasformazione rispetto alla storia delle rappresentazioni precedenti. È lui che attrae le attenzioni e le simpatie del pubblico, lui che diventa in molti momenti chiave il centro dell'azione, lui, infine, che viene scelto e interpretato dallo stesso Beerbohm Tree. Contemporaneamente bisogna considerare che Ariel perde in qualche modo parte della sua centralità scenica. Le ragioni di questo ridimensionamento del personaggio di Ariel possono essere diverse. In primo luogo va sottolineato che proprio nelle messe in scena a più alto coefficiente spettacolare, quelle in cui, cioè, viene mostrato tutto ciò a cui il testo allude, il potere evocativo e simbolico di Ariel viene ridotto sensibilmente. Inoltre non bisogna dimenticare che Ariel occupa, sull'isola di Prospero, una sola metà di una diade fondamentale attorno alla quale ruotano tutte le interrelazioni tra gli altri personaggi: il secondo componente della diade è Caliban. Solo lo spirito e il mostro possono definirsi indigeni nell'isola

incantata, solo loro conoscono la storia di quel luogo, solo loro ne vivranno il futuro. Nei casi in cui, come nell'adattamento di Beerbohm Tree, l'equilibrio della diade viene sbilanciato a favore di uno dei suoi membri, accade che l'altro perda in qualche modo alcune delle sue peculiarità sceniche. Ma in ultima analisi va anche tenuto conto del fatto che l'interprete di Ariel fu una giovanissima Viola Tree, appena ventenne nel 1904, l'anno del suo debutto. È probabile che il padre, consapevole delle potenzialità e dei limiti della giovane attrice, non volesse investirla di eccessive responsabilità per la riuscita del dramma. Una recensione dal titolo inequivocabile, *The Tempest. Mr. Tree Gorgeous Production*, conservata presso il Victoria and Albert Museum³⁴, pur mettendo in luce e sottolineando tutte le qualità di questa produzione, si conclude con una nota meno trionfalistica sulla giovane attrice:

Miss Tree's art is certainly immature; she is restless and uncertain of her effects. But she has grace – a grace which even atoned for her height – and she has a certain quite distinct if rather small personality. Her performance in "Twelfth Night" showed promise. In "The Tempest" she still shows promise. But she has still much to learn.

Inserire la figlia nel cast in un ruolo così importante fu, in parte, un azzardo da parte di Beerbohm Tree. Ad ogni modo, sebbene in numero molto minore rispetto a quelle che riguardano Caliban, esistono diverse illustrazioni che ritraggono Ariel sia al di fuori del contesto della rappresentazione, sia all'interno di scene specifiche. Al primo gruppo appartengono, ad esempio, uno dei dipinti di Charles Buchel riprodotto all'interno dell'edizione del 1904, e il figurino per il costume dello spiritello realizzato da Percy Anderson (Figg. 4.4.2-3). Entrambe le immagini suggeriscono che Ariel fosse messo in condizioni di volare durante la messa in scena, tradizione che ormai si stava affermando e che veniva rispettata in tutti i principali adattamenti. Il costume offriva allo spettatore un'idea di incorporeità e leggerezza, così come la presenza delle ali, quasi trasparenti, sulla schiena dell'attrice. Tutte queste suggestioni sono confermate dalle immagini che ritraggono Ariel nelle varie scene dell'opera. Una di queste (Fig. 4.4.4), un disegno di Frederick Henry Townsend, evidenzia il contrasto cromatico tra Ariel e Caliban: mentre il primo è bianco, a tratti trasparente, Caliban non solo è colorato con tonalità tendenti al nero, ma è addirittura visibile attraverso le ali di Ariel. Un'altra caratteristica che oppone i due personaggi in questo disegno è la leggiadria di Ariel contrapposta alla goffaggine di Caliban. Lo spiritello, infatti, è sospeso in aria, fatto che si evince anche dalla disposizione delle ombre, leggermente distanziate dai suoi piedi; al contrario Caliban tocca il terreno e, nonostante questo, sembra che stia perdendo l'equilibrio. Un ultimo fattore di contrapposizione è certamente rappresentato dall'espressione del volto. Lo sguardo di Caliban è sorpreso e quasi sofferente, mentre Ariel dà l'impressione che si stia divertendo molto a prendersi gioco dei tre buffoni. Le stesse caratteristiche di evanescenza e leggerezza vengono riprodotte in uno dei dipinti di

³⁴ Purtroppo non è stato possibile risalire al nome della testata giornalistica che ha pubblicato la recensione, né al giorno di pubblicazione o all'autore. Il testo è conservato, assieme a tutti gli altri materiali relativi a questa produzione, nel fascicolo 4622.7 del Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (Blythe House).

Charles Buchel (Fig. 4.4.5), che ritrae Ariel in un bosco. La lucente figura dello spirito attrae lo sguardo dell'osservatore grazie ad un bagliore particolarmente intenso e alle tonalità del bianco che si contrappongono alle colorazioni più vivide e variegate dell'ambiente circostante. Infine, forse l'immagine più interessante per la comprensione dell'adattamento e per individuare il ruolo di Ariel al suo interno è il dipinto della scena della tempesta (Fig. 4.4.6). Le particolarità di questo dipinto sono molteplici: in primo luogo l'osservatore viene colpito dalla maestosità del veliero, dalle sue dimensioni rispetto ai personaggi, e dalle onde che lo avvolgono, tanto grandi da coprirne completamente la poppa. Secondariamente l'attenzione si sposta sul cielo e sull'enorme fulmine che sembra voler incenerire la vela dell'imbarcazione. Solo l'osservatore più accorto, però, riuscirà a cogliere la presenza impalpabile di Ariel, un minuscolo puntino bianco quasi nascosto dietro la vela. Bisogna considerare che questo tipo di rappresentazione non si allinea con la tradizione: in quasi tutte le immagini che ritraggono la scena I.1 Ariel occupa sempre un posto di rilievo, spesso in alto e in posizione centrale, e si mostra attivamente artefice della tempesta che imperversa. Nel dipinto di Buchel, invece, sembra quasi che lo spirito stia solo osservando, dalla sua posizione laterale e defilata, che tutto proceda come ha ordinato Prospero. Anche da questi piccoli dettagli si può comprendere il ruolo che un determinato personaggio ha avuto in una messa in scena: in questo caso è possibile intuire che Viola Tree diede di Ariel un'interpretazione meno centrale, meno volta ad attirare le attenzioni del pubblico. Anche nella scena del *masque* Beerbohm Tree reinventa il testo originale per dare spazio a figure diverse. Dopo l'introduzione delle dee, ripresa dai versi Shakespeariani, la sua versione si differenzia con queste parole:

At this point Shakespeare introduces a Masque [...]. To illustrate this incident, I have designed a little Ballet with a purpose, of which the following explanatory story may not be amiss. The Naiads of the winding brooks are discovered disporting themselves in the water [...]. [T]he Naiads leave their native element and dance as mortals dance. The sudden appearance of the boy Cupid interrupts their revels [...]. Cupid, ever a match-maker, brings in his train the sunburnt sicklemen who, leaving their lonely furrows, are enjoined by Iris to make holiday with the Nymphs "in country footing." Taking advantage of the chaste amiability of the Nymphs, the Reapers endeavour to embrace them, but their advances are indignantly repulsed, the maidens very rightly pointing to their ringless wedding-fingers, it being illegal (in fairy-land) to exchange kisses without a marriage certificate. Thus rebuffed, the Reapers continue their dance alone. Suddenly Cupid re-appears on the scene, and shoots a dart in the heart of each coy maiden; at once they relent, and, love conquering restraint, they sue to the Reapers. But the Reapers are now obdurate. They laugh; the maidens weep. Cupid now shoots an arrow into the heart of each of the Reapers, who, seeing their little friends awweep, now sue to them, pointing to their wedding fingers. Cupid re-appears on the scene, and an impromptu wedding is arranged, all the Reapers and the Nymphs taking part in the ceremony. To the wedding song "Honour, riches, marriage-blessing," the Nymphs assume the marriage veils which they gather from the mists of the lake, and each having received a ring and a blessing at the hands of the Rev. Master Cupid, they dance off with the Reapers in quest of everlasting happiness, thus triumphantly vindicating the ethics of the drama. No excuse is necessary for this introduction, which is in obedience to the author's directions. In the absence of any detailed instructions as to the nature of the Masque introduced by Shakespeare, it is hoped that this fanciful trifle will serve (III.2, pp. 51-52).

Il balletto rappresenta indubbiamente il tentativo di Beerbohm Tree di offrire la propria lettura moraleggiante del *romance* Shakespeariano. Sebbene, infatti, la necessità del matrimonio e del rispetto del *virgin knot* da parte della coppia siano affermati anche nel testo originale, questa sorta di pantomima ideata da Beerbohm Tree sembrerebbe quasi una banalizzazione dell'argomento. La necessità di una tale semplificazione fu forse dettata dal fatto che una buona parte degli spettatori dell'adattamento, per esplicita ammissione del regista, era fatta da bambini³⁵, e dunque Sir Herbert non poté rinunciare all'utilizzo dell'opera in chiave didattica. Il personaggio di Cupido, non presente nell'originale, dovette ottenere un certo successo nel pubblico di questa *The Tempest*, tanto che la sua fotografia venne usata addirittura sulla copertina di una rivista, il *Black and White Illustrated Budget* (Fig. 4.4.7). Il momento del *masque*, così reinterpretato da Beerbohm Tree, fu anche raffigurato da Arthur C. Michael (Fig. 4.4.8): il disegno mostra il momento finale della scena, con la celebrazione dei matrimoni tra le ninfe e i mietitori. L'abbondanza di figure che affollano il disegno fa sorgere un dubbio sulla reale possibilità di comprensione, da parte del pubblico, di tutto quel complesso sistema di riferimenti mimico-gestuali spiegato da Beerbohm Tree all'interno dell'edizione e citato poc'anzi.

La recita del *masque*, seguendo il dettato del testo originale, viene improvvisamente interrotta da Prospero che si ricorda d'un tratto della cospirazione messa in piedi da Caliban e dai suoi comparì. La punizione ideata per questo affronto, ancora una volta, permette al regista di rimaneggiare la fonte, dando spazio ad una rappresentazione ricca di elementi spettacolari e, in un certo senso, persino perturbanti. La descrizione della scena è contenuta in un'indicazione di regia molto dettagliata:

Enter Ariel. Darkness and thunder. Shakespeare's stage directions are as follows: – "Enter divers spirits in shapes of dogs and hounds, hunting them about." Prospero's magic wand is once more at work. To Caliban, Stephano and Trinculo is now revealed a monstrous cave. At first there is an uncanny silence. The three are paralyzed with fear. They attempt to creep off, but are met at every turn by strange shapes which, appearing from behind the rocks, bow to the drunkards with a mocking and haunting politeness. The three men rush up the steps, but are again met by divers spirits with terrible and unearthly shapes. They are hunted about and tortured as Shakespeare directs. Once more they seek to rush from their tormentors, but the air itself is now inhabited by the denizens of night-mares which afflict conscience-stricken men. The shapes laugh a hollow laugh. The punishment of the drunkards is now complete – the comic Inferno dissolves and we are once more in Prospero's cave (III.2, p. 56).

La citazione mette in luce alcuni meccanismi del metodo di lavoro di Beerbohm Tree. Laddove il testo Shakespeariano offre spunti per un arricchimento iconografico, questi non vengono mai tralasciati e, anzi, il regista si pone l'obiettivo di sfruttarli sempre al massimo grado possibile per arricchire l'esperienza visiva e percettiva del pubblico. Quasi sempre, però, questo tipo di

³⁵ Il programma di sala della commedia era corredato da una breve introduzione e da alcune annotazioni sulla data della composizione di *The Tempest*, sulle precedenti messe in scena, e sull'argomento del dramma. Nell'introduzione il regista afferma: «For the sake of the children, however, of whom our audience is largely composed, I have thought fit to quote generously from Charles Lamb's delightful *Tales from Shakespeare*» (*Playbill*, p. 2).

riletture vengono inserite a partire da una citazione dal testo originale, quasi che in quella il regista possa trovare la giustificazione per il nuovo percorso intrapreso. Nel caso appena citato, ad esempio, dopo aver riportato l'indicazione di regia ideata da Shakespeare, che prescriveva l'ingresso di spiriti in forma di cani che aggrediscono i tre buffoni, Beerbohm Tree inventa una scena completamente diversa, dove l'unico denominatore comune è lo spavento di Caliban, Trinculo e Stephano. Ma anche il modo in cui i tre esprimono la loro paura cambia totalmente, perché a cambiare, in realtà, è l'origine stessa della loro paura. La scena, che nel testo originario era molto movimentata e quasi liberatoria (tanto che il pubblico non poteva che ridere dell'ennesima disgrazia capitata ai tre ubriacconi), si trasforma nella visualizzazione di un incubo e prende i contorni e le sfumature di un racconto horror. Se si ricorda, infatti, che tra il pubblico di questa rappresentazione (oltre che tra gli attori) erano numerosi i bambini, si può immaginare il grado di terrore provato sul palco e in sala in questo momento. Uno dei dipinti che decorano l'edizione dell'adattamento ci offre una chiara immagine di ciò che gli spettatori videro in questo *tableau* (Fig. 4.4.9). La scena è completamente occupata da figure inquietanti e, laddove la penombra si fa più scura, tutto lo spazio è tappezzato di occhi che illuminano, qua e là, il buio. I toni del blu e del verde, che colorano gli spiriti in primo piano, confondono le loro *silhouettes* con l'ambiente circostante, rendendo impossibile definirne i contorni con precisione. Le figure sullo sfondo, invece, assumono una colorazione più rossastra, che aumenta il senso di minaccia nei confronti di Caliban, Trinculo e Stephano. Da ultimo, l'osservatore si concentra proprio sui tre malcapitati, incapaci di muoversi per il forte spavento, e portati a farsi scudo l'uno dell'altro. Il messaggio trasmesso da quest'insieme di segni visivi, cinesici e sonori è in totale contrapposizione con quello che Shakespeare aveva ideato per punire i tre cospiratori. E per effetto di questa ricerca ed espressione di un messaggio diverso, Beerbohm Tree genera nei suoi spettatori una reazione antitetica rispetto a quella ottenuta dal testo originale. Mentre in quel caso, infatti, la punizione si realizzava con la piena approvazione del pubblico, che assisteva divertito alla messa in fuga dei tre malcapitati vestiti in abiti appariscenti, qui lo spettatore non può fare altro che immedesimarsi nel senso di terrore e sbigottimento provato da Caliban, Trinculo e Stephano. E non è un caso che Beerbohm Tree usi, nella sua indicazione di regia, espressioni come: «monstruous cave», «uncanny silence», «strange shapes», «divers spirits with terrible and unearthly shapes», «denizens of night-mares», «comic Inferno». L'insieme di questi aggettivi non descrive soltanto ciò che i tre personaggi osservano e vivono, bensì le sensazioni provate anche dal pubblico che si identifica con loro e, più di tutti, con Caliban. Un ultimo elemento da considerare per l'analisi di questa scena è che essa in realtà permette di vedere e vivere sul palco qualcosa che, nel testo originario, veniva soltanto raccontato. Nel *romance*, infatti, Caliban, Trinculo e Stephano vengono immediatamente spinti fuori scena dall'orda di cani inferociti. La vera tortura, i cui effetti saranno visibili nel quinto atto³⁶, avviene dietro le

³⁶ Shakespeare fa rientrare i buffoni nel quinto atto (V.1.256 e segg.). L'indicazione di regia che li introduce in scena non fa menzione di alcuna sofferenza fisica per loro, ma una battuta di Stephano ritrae con chiarezza la loro situazione: «O, touch me not; I am not Stephano, but a cramp» (V.1.286). Anche da altri commenti dei cortigiani e di Trinculo si evince chiaramente che i tre sono stati torturati senza pietà.

quinte. Nell'adattamento di Beerbohm Tree, invece, la punizione, che diventa più mentale che fisica, ha luogo direttamente in scena, in questo modo avvicinando ancora una volta i personaggi maltrattati alle simpatie del pubblico.

In realtà il solo personaggio su cui il regista intende attrarre la solidarietà e l'affetto dell'*audience* è proprio Caliban. In questa direzione vanno numerose scelte stilistiche, sia in campo iconografico che testuale. Anche per questo Beerbohm Tree ricevette aspre critiche, da parte soprattutto di chi era ancora abituato a vedere il mostro soltanto come un personaggio comico. La sua risposta a queste critiche, nella prefazione della *souvenir edition* dell'adattamento, ci offre una prima motivazione delle sue scelte:

If he was the unredeemed monster that these writers would have us think, is it possible that he should have uttered those beautiful lines "This isle is full of noises, sounds and sweet airs that give delight and hurt not," &c.? Indeed, in this love of music and his affinity with the unseen world, we discern in the soul which inhabits the brutish body of this elemental man the germs of a sense of beauty, the dawn of art (p. ix).

L'uso di parole come anima, arte e bellezza in relazione al personaggio di Caliban dimostra che il regista ha profondamente riflettuto sulle diverse sfumature della personalità del mostro e che ne ha tratto un'interpretazione nuova rispetto alla tradizione. Fu proprio questa rilettura ad incentivare, nel corso del Novecento, l'identificazione di Caliban con i popoli oppressi delle colonie e a promuovere le loro lotte per la liberazione. La realizzazione in scena di questo ideale, però, non sempre fu compresa dal pubblico, e più di un critico fu portato a sottolineare che Caliban, per essere un mostro figlio di strega, dimostrava un'eccessiva sensibilità, verso suoni e musiche³⁷, anche in momenti in cui, nel testo originale, ciò non succedeva. Al termine dell'aspro primo dialogo tra Prospero e Caliban (scena I.2 del testo originale), ad esempio, Beerbohm Tree decide di aggiungere un finale diverso dalla semplice uscita del servo: «Beautiful music is heard. At its sound Caliban becomes transformed and is moved to dance, making inarticulate sounds as if attempting to sing. Ariel enters with the Nymphs; Caliban disappears over the rock in search of wood» (I.3, p. 15). La sensibilità verso la musica diventa, quindi, una cifra decisiva della personalità del mostro, tanto che, anche nel dipinto che lo presenta all'interno dell'edizione dell'adattamento, il suo sguardo pensieroso e assorto viene accompagnato da note musicali disposte su un pentagramma (Fig. 4.4.10). Oltre ai numerosi tentativi di mostrare Caliban come un essere dall'animo sensibile, un'ulteriore strategia messa in atto dal regista per indirizzare le simpatie del pubblico verso il mostro fu quella di presentare a scena aperta diversi momenti di punizione e tortura del personaggio, anche se questi non erano presenti nel testo originale. Ciò si verifica in almeno tre occasioni: due di queste si trovano nel primo atto, mentre l'ultima è la definitiva punizione dei tre cospiratori che ho analizzato poc'anzi. Durante il primo dialogo tra Prospero e Caliban, il regista inserisce una prima aggressione del servo contro il mago. Questo

³⁷ Una recensione dell'*Illustrated London News* ("The Tempest" at His Majesty's, 24 settembre 1904), dopo aver elogiato diverse caratteristiche positive della messa in scena, non può far a meno di sottolineare che Caliban diventò «a creature [...] strangely susceptible to music». La recensione, non firmata, si trova all'interno del fascicolo 4622.7 del Victoria and Albert Museum già citato nella precedente nota 34.

momento, che non è presente nel testo originale, viene descritto in un'indicazione di regia: «Cal. You taught me language; and my profit on 't / Is, I know how to curse. The red plague rid you / For learning me your language! (He tries to strike Prospero, who repels him with his magic wand, and Caliban crouches on the ground)» (I.3, p. 14). L'aggiunta di queste appendici mimico-gestuali permette a Beerbohm Tree, da un lato di rimanere fedele al testo Shakespeariano, dall'altro di innovarlo con il proprio contributo interpretativo. Poco più avanti, sempre nella scena I.3, Caliban rientra mentre Prospero accusa ingiustamente Ferdinand di essere una spia. Si tratta, questa volta, di un ingresso del tutto nuovo rispetto al testo originale e alla sua tradizione scenica.

Pros. Come, follow. Speak not for him. [Exeunt.] (Prospero leads Miranda slowly away followed by Ferdinand. Caliban enters carrying wood, and watches the lovers; with hatred in his face he lifts a log to strike Ferdinand, but is charmed from doing so by Prospero, and skulks into his rocky lair. Prospero and Miranda move towards the cell, Ferdinand following enrapt. The Sea-nymphs are heard singing faintly as the curtain falls) (I.3, p. 20).

Di questo momento così intenso esiste anche una testimonianza iconografica (Fig. 4.4.11), un disegno di A.M. Faulkner apparso sul *Ladies' Pictorial* del 24 settembre 1904. Come si può vedere, oltre allo sguardo minaccioso di Caliban e al suo gesto violento, la risposta di Prospero, in tutta la sua fermezza e severità, fa in modo che il servo passi immediatamente dalla posizione di aggressore a quella di vittima. Anche in una scena così rapida, quindi, Beerbohm Tree fu in grado di offrire una visione nuova del personaggio di Caliban: pur mettendone in luce la natura rabbiosa e aggressiva, permise al pubblico di comprendere che quegli atteggiamenti erano figli della segregazione e delle continue punizioni subite. Per stringere ancora meglio questa sorta di alleanza tra il personaggio e gli spettatori, Beerbohm Tree interpretò Caliban in un modo del tutto nuovo: come dimostra un disegno di Ralph Cleaver (Fig. 4.4.12), infatti, il mostro indirizzava il suo sguardo direttamente al pubblico in un atteggiamento compassionevole e quasi supplicante, con le braccia protese in avanti. Bisogna considerare che il disegno fu realizzato in occasione della messa in scena, e permette, quindi, di intuire con una certa affidabilità quali fossero i gesti e le pose degli attori. Il fatto che Caliban sia stato ritratto in questa posizione indica che l'attore assunse più volte questo atteggiamento, o che, per lo meno, lo aveva assunto in un momento cruciale della messa in scena, tanto che il gesto rimase impresso nella mente dell'illustratore.

L'insieme di queste scelte stilistiche, iconografiche e interpretative permisero di creare un profondo sodalizio tra gli spettatori e il personaggio di Caliban. Tutti gli sforzi messi in atto durante la rappresentazione furono convogliati verso l'ultimo *tableau*, vero focus della messa in scena. Il momento fu tanto importante che diventò protagonista di numerose illustrazioni (Figg. 4.4.13-15) e sostituì addirittura il monologo finale di Prospero. Il dramma, infatti, si chiude con una completa rielaborazione del testo originale. Subito dopo la battuta conclusiva del quinto atto (qui confluito nel terzo – «My Ariel, chick. / That is thy charge: then to the elements / Be free, and fare thou well!» III.3, p. 62), il regista inserisce la seguente indicazione di regia: «At this

point I have ventured to make a slight transposition, and practically to end the play with the following beautiful lines, omitting the Epilogue in which the actor addresses himself to the audience» (III.3, p. 62). Segue, in sostituzione dell'epilogo, il monologo di Prospero del quinto atto dell'originale, in cui il mago si rivolge ai suoi spiriti e pronuncia il celebre addio alle arti magiche³⁸. Terminata la lunga battuta di Prospero, la scena presenta il *tableau* finale:

Prospero breaks his staff, at which there is lightning and thunder, followed by darkness. Through the darkness we gradually see once more a picture of the Yellow Sands enveloped in a purple haze. The Nymphs are again singing "Come onto these yellow sands." But their music is broken by the homingsong of the sailors, and we see the ship sailing away, carrying Prospero and the lovers, and all their train. Caliban creeps from his cave, and watches the departing ship bearing away the freight of humanity which for a brief spell has gladdened and saddened his island home, and taught him to "seek for grace." For the last time Ariel appears, singing the song of the bee. Taking flight at the words "Merrily, merrily shall I live now," the voice of the sprite rises higher and higher until it is merged into the note of the lark — Ariel is now free as a bird. Caliban listens for the last time to the sweet air, then turns sadly in the direction of the departing ship. The play is ended. As the curtain rises again, the ship is seen on the horizon, Caliban stretching out his arms towards it in mute despair. The night falls, and Caliban is left on the lonely rock. He is a King once more (III.3, p. 63).

Al centro dell'ultimo istante della commedia lo spettatore osserva un disperato Caliban, che tende le braccia nel vano tentativo di raggiungere il veliero. La lettura interpretativa di questo passo può essere duplice: da un lato, infatti, il mostro è disperato perché riconosce di avere ormai bisogno di quei soprusi e quelle violenze subite da parte di Prospero³⁹, dall'altro, però, il testo si conclude con la parola *King*, pura espressione di potere e controllo, riferita al mostro. Certo, si tratta di una parola ormai priva della sua forza politica, prima di tutto perché nell'apertura di *The Tempest* la si mette in discussione osservando l'inutilità del potere se confrontato con le forze della natura⁴⁰, e in secondo luogo perché Caliban è il re di una *lonely rock*, e non di un vero e proprio regno. Sospeso tra questi estremi, giunto al crocevia della sua vita che da un lato lo vede re dell'isola e dall'altro, ormai per sempre, colonizzato, Caliban esprime tutta la complessità e le molteplici sfaccettature che si sovrappongono sul suo animo nel testo Shakespeariano. Questa lettura del personaggio, sebbene ancora profondamente legata alla cultura dominante e per nulla portatrice di nuovi ideali (che matureranno soltanto a Novecento inoltrato), offrì numerosi spunti di riflessione per filosofi, artisti e drammaturghi. Ma forse, ancora più che per ciò che avvenne sul palcoscenico, l'adattamento di Beerbohm Tree fu importante per la riflessione sul significato profondo di questa scena, che il regista inserì nella prefazione della *souvenir edition*: «as he stretches out his arms towards the empty horizon, we feel that from the conception of sorrow in

³⁸ Il monologo si trova, nel testo originale, in V.1.33-57.

³⁹ Questo tipo di interpretazione fu successivamente codificata dall'antropologo Octave Mannoni, che nel suo *Psychologie de la colonisation* individua l'esistenza di un "complesso di Prospero", una vera e propria nevrosi che accomunerebbe tutti i popoli colonizzati portandoli al rispetto verso le figure dei colonizzatori. Fu proprio la rabbiosa risposta contro questo genere di letture del problema coloniale, sommata ad altri fattori storico-politici, che portò gradualmente alla decolonizzazione di alcuni territori (Octave Mannoni, *Prospero and Caliban. The Psychology of Colonization*, transl. by Pamela Powesland, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1990).

⁴⁰ Si ricordi la celebre battuta del nostromo, che durante la tempesta iniziale si rivolge così a Gonzalo: «What cares these roarers for the name of king?» (I.1.16-17).

solitude may spring the birth of a higher civilization» (p. xi). Protagonista di una nuova speranza non solo per se stesso, ma per il mondo intero, Caliban mette il suo carico di torture e sofferenze a disposizione di chiunque sia disposto a coglierne le profonde ingiustizie, e a farsi portavoce, assieme a lui, di un cambiamento totale della società.

Capitolo Quinto. Il secondo Novecento

Nel ventesimo secolo si diffusero nuove reinterpretazioni di *The Tempest*, quasi tutte guidate da una lettura coloniale del *play*. Queste non si limitarono all'ambito teatrale, ma anzi spesso occuparono uno spazio maggiore nella riflessione filosofica, e anche in altri settori letterari e artistici. In America Latina, ad esempio, le nuove interpretazioni del *romance* portarono alla creazione di due teorie contrapposte ma anche complementari. In primo luogo si generò, attraverso il saggio *Ariel* di José Enriquez Rodó¹, la cosiddetta teoria *arielista*, che prendeva lo spiritello Shakespeariano a modello delle popolazioni sudamericane, vessate e tormentate dall'imperialismo statunitense, impersonato da Caliban. Il successivo sviluppo di questa teoria, però, portò ad una riflessione più profonda sul personaggio di Caliban e sulle sue sofferenze. Se in un primo momento, quindi, la cultura sudamericana si identificò in Ariel, successivamente il focus si spostò sul mostruoso servitore di Prospero, e sulla contestazione dei rapporti di forza tra mago e servo, che i sudamericani vedevano ripercuotersi nella loro condizione esistenziale. Nacque, quindi, il *calibanismo*, una seconda corrente di pensiero che identificava, questa volta, le popolazioni oppresse con Caliban²: i teorici del *calibanismo* si appellavano alla condizione subalterna del servo e si identificavano nelle sue sofferenze, per trovare una forza comune da opporre al colonizzatore e ai simboli della madre patria in generale. Dalla stessa radice culturale emerse il movimento della *négritude*, di cui fu fondatore, tra gli altri, Aimé Césaire, autore di una delle più importanti versioni postcoloniali di *The Tempest*. Questo insieme di interpretazioni e riletture prende le mosse da un stesso punto di partenza: l'identificazione dell'isola di Prospero con un'isola caraibica e con il Nuovo Mondo in genere. E fu naturale, quindi, che le prime riletture coloniali del *romance* si diffondessero tra i Caraibi e l'America Latina. Ma, com'è ovvio, una volta messe in luce le problematiche relazioni di potere affrontate dal testo Shakespeariano e una volta correlate queste con le dinamiche coloniali, l'attenzione verso l'oppressione di Caliban si estese a tutto il 'terzo mondo', a tutte quelle situazioni, cioè, dove il mostro poteva diventare simbolo dei torti subiti e offrire la propria voce rivoluzionaria alle popolazioni sfruttate. L'influenza che *The Tempest* ha avuto in questo specifico settore del pensiero del Novecento è molto vasta. Volendo soltanto fornire una carrellata di autori e artisti interessati da questo fenomeno (ma quasi tutti relativi ad ambiti diversi da quello teatrale³), si possono citare: George Lamming e il suo romanzo *Water With Berries* (1971), preceduto dal

¹ Montevideo, 1900.

² Per una trattazione più approfondita del tema si veda Carlos A. Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

³ Una caratteristica delle riscritture postcoloniali di *The Tempest* è, infatti, che rispetto alla grande quantità di materiali prodotti dai vari artisti, sono relativamente poche le riscritture specificamente teatrali. Per questo motivo ho deciso di selezionare soltanto un testo, *Une Tempête* di Césaire per un'analisi più approfondita. Oltre a questo, ritengo anche che la versione di Césaire sia piuttosto emblematica dei meccanismi che si possono sviluppare dalla riletture coloniale del testo Shakespeariano. Sebbene ciascun testo conservi una sua propria identità e autonomia, le dinamiche tra personaggi (che rappresentano il fulcro di questo genere di riletture dell'originale) restano grossomodo le stesse.

saggio *The Pleasure of Exile* (1960); in ambito africano possiamo menzionare il keniota Ngugi wa Thiong'o, con il suo saggio *Towards a National Culture* (1972) che si focalizza sull'uso del linguaggio come mezzo di asservimento delle popolazioni colonizzate; in Zambia è invece ambientato il testo teatrale *Do You Love Me, Master?* di David Wallace (1971), in cui Caliban è il capo dei ribelli africani che riesce a respingere il colonizzatore Prospero; ancora, l'artista cherokee Jimmie Durham, con la sua mostra *Caliban Codex* (1992) mette in ridicolo il modo in cui gli occidentali si rapportano a 'Caliban' come simbolo del selvaggio da sottomettere e schiavizzare; e infine, in India, la scrittrice Suniti Namjoshi rivendica con forza la necessità di offrire una voce e una storia non solo a Caliban, ma anche alla strega sua madre, nelle sue poesie *Sycorax e Snapshots of Caliban* (2006⁴). Si tratta soltanto di alcuni esempi tratti da una vastità di appropriazioni e riletture del *romance* che hanno marcato una differenza importante con il passato: tutti questi testi, infatti, hanno alla base una contestazione della parola di Shakespeare, di ciò che Prospero asserisce nel suo ricordare a Caliban i motivi per i quali è stato costretto alla schiavitù; tutti mettono in dubbio la veridicità della parola del mago che racconta il passato dell'isola e dei suoi abitanti. Tutti, infine, impongono a *The Tempest* un'ambientazione definita che non le è propria: nonostante siano presenti alcuni elementi, nel testo, che alludono alle isole Caraibiche o al Nuovo Mondo in generale, l'indeterminatezza del *setting* è un dato molto rilevante all'interno del *romance*. Sicuramente ogni nuova interpretazione e ogni riflessione sul testo è determinante sia per mettere in luce la natura polisemica, ma anche fragile, di *The Tempest*, sia per metterne in discussione i principi fondatori e i 'non detti', con l'obiettivo di raggiungere un livello di comprensione del testo e dei personaggi sempre più profondo e sfaccettato. Ma non bisognerebbe mai perdere di vista il fatto che Shakespeare scrisse *The Tempest* al principio del Seicento, in un'epoca, cioè, in cui il destino coloniale del suo paese era appena iniziato, e non era possibile prevederne il tragico sviluppo. Concentrarsi eccessivamente sulle dinamiche coloniali rischia di snaturare il testo e di impedire la crescita di altre, possibili interpretazioni.

Per tutto il Novecento e anche oltre, poi, *The Tempest* ha stimolato una serie di riflessioni di varia natura, ed è stata spesso citata nei contesti più diversi e per giustificare i temi più vari. Anche in questo caso si è generata una vastità di connessioni intertestuali tale che sarebbe impossibile, oltre che inutile, raggruppare in un unico studio tutte le varie suggestioni che, a partire dal *romance*, si sono sviluppate nel tempo; anche se l'analisi di queste citazioni potrebbe far luce su determinati meccanismi del testo Shakespeariano che la critica non ha ancora rilevato. Tra questi testi, che spesso citano *The Tempest* soltanto per trarne un preciso insegnamento o una

⁴ George Lamming, *Water With Berries*, London, Longman, 1971. George Lamming, *The Pleasure of Exile*, London, Michael Joseph, 1960. Ngugi wa Thiong'o, *Towards a National Culture*, in *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature and Politics*, London, Heinmann, 1972, pp. 3-21. David Wallace, *Do you love me master*, Lusaka, Neczam, 1977. Del *Caliban Codex* di Jimmie Durham si parla in Wendy Harding, *Turning Around Caliban: Jimmie Durham's Caliban Codex*, "Caliban. French Journal of English Studies", Vol. 52, 2014: *Caliban et ses avatars*, pp. 177-200 e in Rhonda Meier, *Re-Membering the Colonial Present: Jimmie Durham's Serious Dance*, MA Thesis, Concordia University, Montréal, Québec, Canada, 1999. Suniti Namjoshi, *Istantanee di Caliban. Sycorax - Snapshots of Caliban. Sycorax*, Napoli, Liguori, 2008.

massima che serva da appoggio alle necessità dell'autore, troviamo esempi molto vari come *Endgame* di Samuel Beckett (1957) o *This Island's Mine* di Philip Osment (1987)⁵. Nel primo caso l'autore ha sempre rifiutato che fosse riconosciuta, nel suo testo, un'eco dei grandi capolavori di Shakespeare (non soltanto di *The Tempest*, ma anche di *King Lear*), in pieno contrasto con la tradizione teatrale inglese. Ma ad una lettura attenta del *play* è molto difficile non percepire queste influenze, soprattutto nel modo in cui Beckett affronta i temi del rapporto *master-servant*, della vecchiaia, della cecità e della morte. Per quanto riguarda Osment, invece, la relazione intrecciata con *The Tempest* è da un lato più visibile, dall'altro più labile. Più visibile, e quasi ostentata, perché traspare fin dalla citazione Shakespeariana che diventa il titolo del *play*: «*This island's mine*⁶» (I.2.331), appunto. Dall'altro, però, la citazione viene estrapolata dal contesto originario e non dà luogo ad un ripensamento delle istanze testuali proposte in *The Tempest*: l'unico scopo perseguito dall'autore è infatti quello di utilizzare questa frase appartenente al canone letterario britannico, per opporsi alle leggi promulgate dal governo conservatore di Margaret Thatcher in materia di controllo e repressione culturale delle istanze delle comunità lgbt. In questo senso, Osment utilizza Shakespeare per comunicare ai governanti che l'isola, la Gran Bretagna, appartiene a tutti, anche a quelle persone che non hanno voce e a cui vengono negati anche i diritti di espressione. Come si può intuire, dunque, in questo genere di citazioni *The Tempest* diventa niente più che un pre-testo (ovvero un testo già esistente all'interno del canone a cui riferirsi) e contestualmente un pretesto per affrontare determinati temi.

Uno degli adattamenti che, invece, rimane molto fedele a *The Tempest* pur innovando il testo Shakespeariano per adattarlo ad un mutato ambiente linguistico e letterario è la traduzione in napoletano del Seicento scritta da Eduardo de Filippo nel 1983. Vorrei chiudere questo lavoro con l'analisi di questo testo per una serie di motivi: in primo luogo perché la qualità letteraria della traduzione è obiettivamente elevata, sia perché Eduardo si impone di restare fedele a Shakespeare e sia perché, allo stesso tempo, il talento del drammaturgo partenopeo traspare da ogni scelta stilistica e lessicale; in secondo luogo perché il testo di arrivo assume una notevole importanza non solo letteraria, ma anche e soprattutto teatrale perché Eduardo volle registrare una lettura della sua traduzione donando le sue molteplici voci a tutti i personaggi (esclusa Miranda).

Infine mi piace dedicare alla *Tempesta* di Eduardo le pagine conclusive di questo studio perché egli stesso sottolinea, nella *Nota del traduttore*, che il tema principale di *The Tempest* è quello della benevolenza: in questo modo Eduardo sgombra il campo interpretativo da pesanti riletture ideologiche ed eccessivamente concentrate sulle questioni coloniali che, seppure importanti e utili, rappresentano soltanto uno dei punti di vista da cui Shakespeare ci permette di osservare la

⁵ Samuel Beckett, *Endgame*, London, Faber and Faber, 1958. Philip Osment, *This Island's Mine*, in *Adaptations of Shakespeare. A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*, ed. by Daniel Fischlin and Mark Fortier, London and New York, Routledge, 2000, pp. 255-284.

⁶ La famosa battuta è quella in cui Caliban rivendica il possesso dell'isola, che gli è stata lasciata in eredità dalla madre: «*This island's mine by Sycorax my mother, / Which thou tak'st from me*» (vv. 331-332).

sua storia. Arricchire il più possibile l'analisi critica con le più diverse opinioni permette di comprendere a fondo quanto *The Tempest* sia un testo ricco e complesso, e quanto sarebbe ingiusto, in conclusione, privilegiarne soltanto una visione critica.

5.1 Aimé Césaire e l'era postcoloniale

Al centro di *Une Tempête* e di tutti gli altri testi legati al passaggio dall'era coloniale a quella post-coloniale, vi è una profonda riflessione sui ruoli di potere e di subalternità tra i personaggi di *The Tempest*. Il dramma di Aimé Césaire, autore martinicano teorico della *négritude*, rappresenta uno dei migliori esempi di questo processo perché da un lato si sforza di riprendere piuttosto fedelmente la trama del *romance* Shakespeariano, dall'altro, proprio per questa ostentata fedeltà, mette in luce le tensioni sociali dell'originale, che si evidenziano enormemente quando i labili equilibri disegnati da Shakespeare vengono messi in discussione. L'adattamento, quindi, si concentra prevalentemente sulla ri-configurazione delle personalità dei singoli personaggi, dando, come si può immaginare, maggiore rilevanza e attenzione alla triade Caliban – Prospero – Ariel.

In primo luogo va fatta una riflessione sul titolo completo dell'opera: *Une tempête. D'après La Tempête de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Scegliendo questo titolo l'autore specifica due elementi piuttosto rilevanti: quella che verrà messa in scena, è una tempesta, una delle tante che possono coinvolgere le popolazioni sottomesse in qualsiasi luogo della Terra e in qualsiasi tempo. Il testo si pone, quindi, come paradigma e stimolo per tutti coloro che sentono la necessità di affrancarsi dalla schiavitù. Inoltre, l'adattamento, si specifica fin dal titolo, è pensato per un *teatro negro*, ovvero per un teatro che si faccia portavoce dell'uguaglianza razziale proprio grazie alla presentazione di dinamiche relazionali di violenta sopraffazione. All'interno di questo adattamento, come vedremo, la tempesta diventa un simbolo potente: questo nome non chiama in causa soltanto la tempesta vera e propria, che provoca il naufragio, ma anche e soprattutto la lotta di Caliban per la propria libertà⁷.

Un'altra differenza sostanziale rispetto a *The Tempest* riguarda la lista dei personaggi. Césaire evita di riportare tutte le *dramatis personae* del testo originale, riducendo la sua lista a poche parole. I personaggi, ci dice l'autore, sono «Ceux de Shakespeare» (p. 8), con solo poche, ma determinanti, precisazioni. Ariel e Caliban, infatti, necessitano di una nota supplementare: il primo, dismessi i panni di spirito leggiadro, viene definito come «esclave, ethniquement un mulâtre», mentre il secondo, pur rimanendo legato alla sua originaria funzione di schiavo, viene individuato etnicamente come «esclave nègre». Inoltre Césaire aggiunge una controparte nera anche agli spiriti di Prospero. La rappresentazione del *masque*, infatti, sarà interrotta dagli scherzi volgari di Eshu «dieu-diable nègre». Dal momento che la vera novità dell'adattamento risiede proprio nel nuovo equilibrio nei rapporti di potere tra i personaggi, queste precisazioni

⁷ La doppia allusività del titolo si trova anche in *The Tempest*, dove esso, oltre a riferirsi alla burrasca iniziale, chiama in causa uno sconvolgimento tutto interiore, che coglie Prospero nell'attimo in cui si rende conto che è giunto ormai il momento di lasciar andare Miranda verso la sua vita di donna e di abbandonarsi all'ultima fase della propria vita, «where / Every third thought shall be my grave» (V.1.310-311).

assumono particolare rilevanza: nella triade Caliban – Ariel – Prospero il personaggio centrale si caratterizza per il fatto di condividere con ciascuno degli opposti una parte di sé. Ariel non è interamente nero come Caliban, né interamente bianco come Prospero: ma ciascuno dei suoi interlocutori principali può trovare riflesso nel suo sguardo parte della propria identità, pur dovendo rinunciare al completo riconoscimento nell'altro. Questa situazione razziale ha una specifica corrispondenza all'interno del testo. Ariel, infatti, cerca invano, per tutto il dramma, di mediare tra le istanze contrapposte di Caliban e Prospero, il più delle volte rischiando di essere disprezzato da entrambe le parti. Caliban, però, vi si affeziona e, a parte un primo scontro verbale, lo tratta da amico e lo chiama «mon frère» (II.2, p. 46). Allo stesso modo, Prospero, che rigetta qualsiasi proposta di perdono per Caliban avanzata da Ariel, sembra provare un affetto sincero per il suo aiutante, e al termine del dramma gli concede la libertà. Lo schiavo mulatto, quindi, diventa il vero personaggio sofferente del dramma. La sua condizione di subalternità rispetto a Prospero unita all'incapacità di azioni violente e alla sincera volontà, sempre frustrata, di creare un mondo migliore, gli impediscono di dare sfogo alla sua tristezza con la rabbiosa violenza di cui sono capaci sia Caliban che Prospero. Si può prendere come esempio di questa disposizione triste e malinconica di Ariel una delle prime battute del servo. Al suo ingresso in scena Prospero gli chiede come abbia creato la tempesta. Nel testo di Césaire, però, c'è una sostanziale differenza rispetto a quello di Shakespeare: Prospero, infatti, solleva la tempesta per punire i suoi nemici e non, come accadeva in *The Tempest*, per sollecitarne il pentimento. Solo in un secondo momento il mago disegnato da Césaire cambierà la sua prima decisione di uccidere i nemici e imporrà ad Ariel di spaventarli ma senza far loro del male.

Ari.: Mission accomplie. / Pro.: Bravo! Du beau travail! Mais qu'est-ce qui t'arrive? Je te complimente et tu n'as pas l'air content. Fatigué? / Ari. Fatigué non pas, mais dégoûté. Je vous ai obéi, mais pourquoi le cacher, la mort au cœur. C'était pitié de voir sombrer ce grand vaisseau plein de vie. [...] Maître, je vous demande de me décharger de ce genre d'emploi. / Pro. (*Criant*): Écoute une fois pour toutes. J'ai une œuvre à faire, et je ne regarderai pas aux moyens! (I.2, p. 24; corsivi nel testo).

Quando poi, poco più avanti, il mago cambia idea e ordina al servo di spaventare senza far del male ai passeggeri del veliero, Ariel risponde raggianti: «J'ai trop souffert d'avoir dû être l'agent de leurs souffrances pour ne pas applaudir à votre miséricorde» (I.2, p. 32). Anche rispetto al giovane Ferdinand, Ariel si dimostra compassionevole e tenero, quando il ragazzo viene punito aspramente da Prospero: «Inutile d'insister, jeune homme. Mon maître est un magicien: ni votre fougue ni votre jeunesse ne peuvent rien contre lui. Suivez-nous et obéissez, c'est ce que vous avez de mieux à faire» (I.2, p. 38). La disposizione d'animo di Ariel, dunque è caratterizzata dalla bontà verso tutti e dalla compassione per i più deboli. Nel lungo dialogo con Caliban, che occupa tutta la scena II.1, i due servi affrontano la spinosa questione del rapporto tra loro e Prospero. Mentre Caliban si sforza di far capire al suo compagno di sventure che non c'è altro modo che la violenza e la rivoluzione per disfarsi del padrone, Ariel si oppone a questa idea e spera invece che, prima o poi, Prospero si renda conto del male che sta facendo ai due servi,

rimettendoli spontaneamente in libertà. Com'è ovvio, Caliban reagisce con sarcasmo e incredulità a questa speranza di Ariel, il quale, tuttavia, prova ancora a convincere l'amico che si può credere in un mondo migliore:

J'ai souvent fait le rêve exaltant qu'un jour, Prospero, toi et moi, nous entreprendrions, frères associés, de bâtir un monde merveilleux, chacun apportant en contribution ses qualités propres: patience, vitalité, amour, volonté aussi, et rigueur, sans compter les quelques bouffées de rêve sans quoi l'humanité périrait d'asphyxie (II.1, p. 44).

Fantasticando sul futuro della piccola società che abita la sua isola e su quello della società più vasta che occupa la Terra intera, Ariel formula una sorta di profezia di salvezza, che lega la prosecuzione della vita degli uomini alla loro capacità di superare le differenze reciproche e di costruire una nuova comunità dove le diversità di ciascuno diventino arricchimento per tutti. Ma per far sì che questo si realizzi c'è bisogno che gli oppressi si rendano conto della loro condizione e della loro forza, e che rivendichino pacificamente i propri diritti. Infatti, quando Ariel viene liberato da Prospero nell'ultima scena, dai discorsi del servo sembra scomparire quella disposizione d'animo gentile e sensibile, per lasciare il posto all'auspicio della nascita, nel cuore degli oppressi, di un desiderio di autodeterminazione che, però, non sfoci nella violenza:

«[...] je laisserai tomber / une à une / chacune plus délectable / quatre notes si douces que la dernière / fera lever une brûlure / dans le cœur des esclaves les plus oubliés / Nostalgie de liberté! [...] / Ou bien dans la savane pierreuse / je serai, perché sur la hampe de l'agave, / la grive qui lance au trop patient paysan / son cri moqueur: / «Pioche nègre! Pioche nègre!» / et l'agave allégée / se redressera de mon vol / en solennel drapeau! (III.5, p. 98).

L'evocazione di immagini naturali si mescola a un forte richiamo alla rivoluzione. In questo modo Ariel indica allo spettatore due importanti elementi: in primo luogo, che la rivoluzione è un processo naturale, un richiamo istintivo alla libertà e all'affermazione personale; e in secondo luogo che questa, però, non deve essere percepita come uno stravolgimento sanguinario dell'ordine sociale, bensì, con una metafora, come un repentino ma inevitabile riposizionamento della foglia dell'agave, liberata dal peso che la schiacciava. Prospero non manca di intendere il discorso sovversivo nascosto sotto queste metafore naturali evocate da Ariel, e invita il servo ad approfittare della libertà appena ottenuta e ad andarsene di fretta «Avant que je ne me repente!» (III.5, p. 98).

Nessuna reazione di Ariel viene registrata dopo questa battuta di Prospero. Il fatto è piuttosto comprensibile perché l'ipotesi che il mago si pente di aver concesso la libertà al servo, e che lo costringa quindi a ritornare nei ranghi della sottomissione non è del tutto improbabile. Affinché i rapporti di potere disegnati da Shakespeare potessero essere messi al servizio del testo di Césaire, infatti, era necessario che quest'ultimo operasse degli aggiustamenti. Tra i più evidenti c'è proprio una nuova rappresentazione del personaggio di Prospero che, oltre a risultare tremendamente antipatico nel suo rapportarsi sia ad Ariel che a Caliban⁸, è anche ritratto come

⁸ In una delle citazioni che ho discusso poc'anzi si legge che il mago risponde urlando al povero servo che gli parla delle sue sofferenze nel vedere il veliero che affonda.

una persona profondamente instabile e insicura, che spesso cambia idea su decisioni importanti senza apparenti motivi e che, soprattutto, è priva della forza e del sostegno delle arti magiche che Shakespeare gli aveva donato. Per quanto riguarda i ripensamenti, essi assumono una certa rilevanza sia per il loro posizionamento all'interno del dramma che per il loro contenuto. Del primo di essi, posto quasi all'inizio del testo, ho già avuto modo di parlare: Prospero, al principio convinto di voler far soffrire e, forse, morire i suoi nemici, cambia improvvisamente idea e comunica ad Ariel: «Quant ax gens du vaisseau, mes sentiments à leur égard ont changé. Effraye-les, j'y consens. Mais, par Dieu, qu'il ne soit pas touché à un seul de leur cheveux! Tu m'en répons sur ta tête» (I.2, p. 32). La motivazione che il mago offre per questo ripensamento è degna di nota. Se si pentono, assicura Prospero, saranno perdonati, non tanto perché egli valuti in qualche modo utile e apprezzabile il loro pentimento, ma solo perché «ce sont gens de ma race, et de haut rang» (ivi). Già da questa prima analisi si può intuire che molta dell'integrità personale di Prospero viene irrimediabilmente perduta: il mago, in questo adattamento, appare spesso come un irrazionale despota incapace di prendere decisioni valide una volta per tutte e attaccato a valori quanto mai lontani dal suo modello originario. Laddove quest'ultimo riteneva primari beni immateriali come il pentimento, il perdono, la benevolenza e la felicità di sua figlia, Césaire concentra, nel suo Prospero, soltanto il desiderio per il dominio sui suoi servi e per le ricchezze dei suoi nemici. Questi ultimi, infatti, vengono perdonati perché sono persone di alto rango e della sua stessa razza. Un secondo ripensamento si verifica in posizione centrale rispetto al dramma e, precisamente, in corrispondenza della rielaborata scena del banchetto (II.2). Il mago decide di far portare ai suoi nemici una tavola imbandita, e, non appena questi si siedono per mangiare, gli stessi folletti e «figures bizarres» che avevano introdotto il banchetto rientrano in scena e portano via tutto. Dopo qualche istante gli spiriti rientrano e riportano di nuovo la tavola imbandita, ma a questo punto i nemici di Prospero si rifiutano di mangiare, perché temono di essere beffati ancora una volta. Questa breve descrizione della scena ci permette di riflettere su una prima differenza rispetto al testo Shakespeariano. Nell'originale, infatti, il momento del banchetto viene utilizzato per due motivi predominanti: il primo di questi è destare meraviglia e stupore nei cortigiani, mentre il secondo è, tramite l'apparizione di Ariel nei panni di arpia, la necessità di far riflettere i nemici sui propri errori passati e consentire loro, attraverso una momentanea perdita della ragione, di rinnovarsi nel pentimento più sincero. Nella riscrittura di Césaire, invece, Prospero sembra voler soltanto giocare con il suo potere per raggiungere una condizione in cui, a un suo cenno, ciascuno faccia o smetta di fare una determinata azione.

Pro. (Invisible): Je n'aime pas ce refus, Ariel. Tourmente-les jusqu'à ce qu'ils mangent. / Ari. Pourquoi nous mettre en frais pour eux? S'il ne mangent pas, ils en seront quittes pour mourir de faim. / Pro.: Non, je veux qu'ils mangent. / Ari. C'est du despotisme. Ce que tout à l'heure, vous m'avez obligé à dérober à leurs bouches avides, maintenant qu'ils le refusent, vous êtes prêt à les en gaver de force. / Pro.: Trêve de raisonnement! Mon humeur est changée! Ils me léseraient de ne point manger. Qu'ils se sentent manger dans man main comme des poussins. C'est une marque de soumission que j'exige d'eux. / Ari.: C'est mal de jouer avec leur faim comme avec leurs angoisses et leurs espérances. / Pro.: C'est à cela que se mesure la puissance. Je suis la *Puissance* (II.2, p. 52; corsivi nel testo).

Ancora una volta Prospero dimostra di avere motivazioni piuttosto meschine per giustificare il proprio ripensamento. Tutto ciò che cerca è l'affermazione del proprio potere, dimostrare di *essere* il potere. Nello scambio di battute appena citato, quello che emerge è anche una certa maturità di Ariel, che da spiritello pronto a fare qualsiasi cosa per il suo *master*, diventa un personaggio più consapevole, sempre costretto ad eseguire i voleri del padrone, ma anche capace di obiettare le sue ragioni in difesa di chi soffre.

In chiusura del testo, infine, si realizza un ultimo, decisivo ripensamento di Prospero, che, oltre a confermare la sua natura instabile, cambia completamente il finale dell'opera rispetto al modello originale. All'inizio della scena III.5 il mago annuncia che tornerà in Europa con i suoi ex-nemici, promettendo a tutti una navigazione serena⁹. Dopo alcuni dialoghi, e, soprattutto, dopo il rientro in scena di Caliban, Prospero torna sui suoi passi e annuncia: «Mes amis, approchez: Je vous fais mes adieux. Je ne pars plus. Mon destin est ici: Je ne le fuirai pas» (III.5, p. 108). All'incredulità dei suoi ospiti, Prospero ribatte che è costretto a restare perché si ritiene ormai il direttore d'orchestra di quest'isola e che teme che, senza di lui, l'isola stessa non possa vivere.

Comprenez-moi bien. / Je suis non pas au sens banal du terme, / le maître, comme le croit ce sauvage, / mais le chef d'orchestre d'une vaste partition: / cette île. / Suscitant les voix, moi seul, / et à mon gré les enchaînant, organisant hors de la confusion / le seule ligne intelligible. / Sans moi, qui de tout cela / saurait tirer musique? / Sans moi cette île est muette. / Ici don, mon devoir. / Je resterai (ivi).

Ma il dato più interessante è che questo repentino cambio di rotta si verifica subito dopo un aspro scambio di battute tra Caliban e Prospero, dove i due, invece che avviarsi verso un reciproco riconoscimento e perdono (come accadeva nel testo Shakespeariano), si rinfacciano l'un l'altro odio e rancore. È a causa di quest'odio reciproco che la vita futura dell'isola si prospetta cupa e sinistra. Difatti, l'ultima scena non lascia passare alcuno spiraglio di speranza: in essa Prospero descrive una natura caotica e bulimica che divora ogni segno di civiltà. Ma anche la civiltà, di cui Prospero è rimasto l'unico rappresentante, non sembra meritevole di essere salvata: l'unico obiettivo del mago è ora diventato l'abbattimento di ogni forma di vita che minacci la sua grotta. «On jurerait que la jungle veut investir la grotte. Mais je me défendrai... Je ne laisserai pas périr mon œuvre... / (Hurlant) Je défendrai la civilisation! / (Il tire dans toutes les directions)» (III.5, p. 110). Il segno ultimo della civiltà nelle mani di Prospero è un atto di violenza, uno sparare indistinto verso la natura rigogliosa dell'isola. Il dramma si chiude con il suo ripetuto chiamare

⁹ Nel fare questa promessa, a differenza di quanto avviene in Shakespeare, Prospero non chiede un ultimo aiuto ad Ariel, che viene liberato definitivamente poche battute più in basso. Sebbene possa sembrare un dettaglio di poco conto, ritengo che anche questo rientri in una serie di piccole e grandi modifiche che portano il testo verso un definitivo ridimensionamento del ruolo della magia e, con essa, della magia del teatro. Un altro esempio di questo si trova proprio all'inizio della scena II.5, quando Césaire riprende l'episodio Shakespeariano della partita a scacchi tra Ferdinand e Miranda. Nel testo originale Prospero scosta una tenda e mostra ai suoi ospiti stupefatti che il giovane principe è vivo e in buona compagnia. In *Une Tempête*, invece, la scena si apre direttamente con la partita a scacchi, a cui segue l'ingresso dei cortigiani, che si meravigliano di rivedere Ferdinand, e solo successivamente entra anche Prospero per annunciare l'imminente partenza verso l'Europa. Non è il mago, quindi, a mostrare al re che Ferdinand è vivo. Con questo, e con una serie di altre modifiche simili, Césaire toglie la magia del teatro dalle mani di Prospero, impoverendo notevolmente il personaggio.

Caliban, che non risponde, e con l'urlo finale di quest'ultimo che canta «La liberté ohé, la liberté!» (ivi). In questo canto si può forse riassumere il senso dell'epilogo Shakespeariano, nel quale era Prospero a richiedere la libertà per se stesso, dalle mani indulgenti del pubblico. Qui, invece è Caliban che afferma e pretende la sua libertà, senza appellarsi a nessuno e senza riconoscere alcuna autorità.

In questo canto disperato si può riassumere la totale esistenza di Caliban nel dramma. Egli non smette di affermare questo suo diritto dalla sua prima apparizione in scena («Uhuru!», parola swahili che significa libertà, è la sua prima battuta – I.1, p. 26), fino alle sue ultime parole. Rappresentato essenzialmente con le caratteristiche di una figura rivoluzionaria, Caliban si fa portavoce, nel testo, di un odio viscerale e profondo verso ogni forma d'espressione della cultura dominante, che lo assoggetta e lo schiavizza senza alcuna ragione. Scompare, infatti, dal testo di Césaire la battuta in cui Caliban, in *The Tempest*, ammetteva di aver tentato di stuprare Miranda:

Cal.: [...] C'est pas vrai que tu m'as fichu à la porte de chez toi et que tu m'as logé dans une grotte infecte? Le ghetto, quoi! / Pro.: Le ghetto, c'est vite dit! Elle serait moins «ghetto» si tu te donnais la peine de la tenir propre! Et puis il y a une chose que tu as oublié de dire, c'est que c'est ta lubricité qui m'a obligé de t'éloigner. Dame! Tu as essayé de violer ma fille! / Cal.: Violer! Violer! Dis-donc, vieux bouc, tu me prêtes tes idées libidineuses. Sache-le: Je n'ai que faire de ta fille [...] (I.2, p. 30).

Caliban rifiuta categoricamente l'accusa, e anzi ribatte a Prospero di aver proiettato su di lui i suoi stessi pensieri libidinosi. In questa potente messa in discussione, che, come abbiamo visto anche in altre riscritture, permette una completa revisione del personaggio di Caliban, Césaire critica con forza la cultura dominante, che ha approfittato di ogni possibile dettaglio, vero o inventato, per sottomettere e soggiogare i nativi. Oltre all'accusa infamante dello stupro, Caliban rifiuta anche il nome che gli è stato conferito da Prospero: «j'ai décidé que je ne serai plus Caliban [...]. Appelle-moi X» (I.2, pp. 30-32). Caliban dimostra di aver acquisito una profonda consapevolezza della propria storia e della propria identità, e, consapevole che il suo stesso nome è simbolo della sottomissione e del dominio da parte di Prospero, si sottrae alla cultura dominante in ogni possibile momento. Perfino il suo stesso nome viene rifiutato, nel tentativo di condividere con il suo odiato padrone la minor parte possibile della propria identità e cultura. Forse il segnale più evidente della trasformazione di Caliban ad opera del potere di Prospero emerge nel dialogo tra i due servi, che ho analizzato in precedenza per mettere in luce l'avvilimento di Ariel nel rendersi conto che non ci può essere speranza di cambiare questa situazione di scontro continuo. Caliban, in queste battute, si rivolge non soltanto al suo interlocutore sul palco, ma a tutti coloro che possono identificarsi nella sua condizione. Ad esempio, quando Ariel gli comunica che Prospero gli ha promesso la libertà, Caliban ribatte: «Du flan! Il te promettra mille fois et te trahira mille fois. D'ailleurs, demain ne m'intéresse pas. Ce que je veux, c'est: (*il crie*) “Freedom now!”» (I.2, p. 42; corsivi nel testo). Ma nel vano tentativo di guadagnarsi la libertà con la pianificazione dell'assassinio di Prospero, Caliban, come nel testo originale, si affida a Trinculo e Stephano, personaggi dalle capacità inadeguate e

forse peggiori dello stesso Prospero. Quando anche questa possibilità sfuma, proprio per l'inettitudine dei due buffoni, Caliban tenta di farsi giustizia da solo, ma fallisce inesorabilmente anche questo tentativo:

Cal.: [...] Comment ai-je pu croire que des ventres et tes trognes pourraient faire la Révolution! Mais tant mieux! L'Histoire ne me reprochera pas de n'avoir pas su me libérer tout seul. Prospero, à nous deux! / *Il se précipite, une arme à la main, sur Prospero qui vient d'apparaître.* / Pro. (*Tendant la poitrine*): Frappe, mais frappe donc! Ton maître! Ton bienfaiteur! Tu ne vas quand même pas l'épargner! (*Caliban lève le bras, mais hésite*). Allons! Tu n'oses pas! Tu vois bien que tu n'es qu'un animal: tu ne sais pas tuer. / Cal.: Alors, défends-toi! Je ne suis pas un assassin (III.4, p. 92; corsivi nel testo).

In questa sequenza, che rielabora in modo cruento la punizione che Prospero aveva architettato per i tre cospiratori in *The Tempest*, Caliban risulta da un lato perdente, nel confronto con Prospero, dall'altro, però, con l'ultima affermazione, Caliban ci fa comprendere che, sebbene egli sia disposto a tutto pur di ottenere l'agognata libertà, non sarà disposto a diventare un assassino, a degradare, cioè, la sua umanità. È proprio questa sua esitazione che impedisce di dare credito all'ultima, contraddittoria, offesa di Prospero: al mago, che afferma che Caliban non è altro che un animale perché non sa uccidere, il servo dimostra, invece, di essere capace di un profondo autocontrollo e di una consapevolezza che lo differenziano sostanzialmente dal regno degli animali.

Anche l'aspetto più sensibile di Caliban viene riprodotto all'interno della riscrittura di Césaire, grazie alla presentazione della sua intensa sintonia con la natura e le sue bellezze:

Tiens, un hérisson! Mon doux petit... Qu'un animal, si je puis dire, naturel, s'en prenne à moi le jour ou je pars à l'assaut de Prospero, plus souvent! Prospero, c'est l'anti-Nature. Moi je dis: à bas l'anti-Nature! Voyez, à ces mots, notre hérisson se hérissé? Non, il rentre ses piquants! C'est ça, la Nature! C'est gentil, en somme! Suffit de savoir lui parler! Allons, la voie est dégagée: En route! (III.4, p. 86).

Caliban viene rappresentato, dunque, secondo l'intera gamma delle sfaccettature della sua personalità create da Shakespeare. Egli è vendicativo, in parte violento, rivoluzionario, ma anche riflessivo, sensibile e in grado di provare tenerezza, non solo, come dimostra questa citazione, per gli elementi naturali, ma anche per Ariel.

La riscrittura di Césaire è quindi notevole sotto molteplici aspetti, soprattutto perché ci permette di riflettere sulle relazioni di potere tra i tre personaggi principali del *romance*. Per fare questo, però, è in qualche modo costretta ad attuare un marcato spostamento e ricontestualizzazione sia della caratterizzazione del personaggi, sia delle loro relazioni reciproche. Questo nuovo inquadramento trasporta *The Tempest* in un'epoca del tutto diversa da quella Shakespeariana: un'epoca di conflitti e di disillusione, dove ai popoli colonizzati non resta che sperare nella rivoluzione e nella lotta, benché sanguinaria. Ma Césaire ritrae, nel suo dramma, anche una piccola luce di speranza: nel voler mantenere gli aspetti sognatori e sensibili della personalità di Caliban e, soprattutto, nel non permettere a quest'ultimo di diventare un assassino, Césaire offre una potente via di salvezza per chiunque si possa identificare nella condizione sofferente del

servo. Bisogna rifiutare di ricadere nel gioco al massacro imposto dal colonizzatore, e rimanere fedelmente ancorati alla propria umanità: solo in questo modo, la rivoluzione, per lenta che possa essere, avrà liberato realmente i popoli oppressi.

In questo insegnamento, marchio irrinunciabile di tutta la riflessione post-coloniale su *The Tempest*, si racchiude il senso ultimo di questo testo, che, sebbene sia profondamente radicato nel suo tempo, è in grado di diventare un simbolo universale a cui ogni grido di libertà potrà appellarsi.

5.2 Eduardo de Filippo. *Nuie simme fatte cu la stoffa de li suonne*

In bilico tra una traduzione fedele e una riscrittura *ex novo* del testo Shakespeariano, *La Tempesta* nella traduzione in napoletano del Seicento scritta da Eduardo de Filippo resiste a ogni facile categorizzazione. Se a una prima e superficiale lettura si è portati a cogliere le numerose differenze, le aggiunte e le diverse caratterizzazioni dei personaggi principali, l'analisi parallela delle due opere rivela invece un legame profondo e continuo, che si può osservare non soltanto nel rispetto della trama, ma anche, a un livello più intrinseco, nella riproduzione fedele dei medesimi meccanismi teatrali, nel rispetto della stretta alleanza tra testo e musica e, non ultima, nell'attenzione dedicata a quello che Eduardo riteneva essere il vero tema dell'opera, ovvero, la benevolenza. A differenza della maggior parte delle riscritture novecentesche, influenzate dalle complesse problematiche postcoloniali e concentrate in modo quasi ossessivo sui rapporti di potere tra Prospero, Ariel e Caliban, il testo eduardiano mette in luce e sottolinea, all'interno della complessa polisemia di *The Tempest*, quei momenti in cui Shakespeare si concentra sui sentimenti più nobili dell'animo umano: l'amore sconfinato del padre per la figlia, il perdono e, appunto, la benevolenza. Ma questo obiettivo, perseguito e raggiunto da Eduardo nel tradurre l'opera, non semplifica il testo originale riducendolo ad un'unica possibilità interpretativa: in altri termini, pur evidenziandone alcuni aspetti, la traduzione riesce a riproporre, intatte, tutte le tensioni emotive, tutti i conflitti e il *pathos* del testo primario.

Il primo e più importante passo compiuto dal traduttore in questo senso fu indubbiamente la scelta linguistica. La decisione di tradurre *The Tempest* nella lingua napoletana del Seicento, infatti, se da un lato fu motivata dall'esigenza, insieme estetica e filologica, di usare un mezzo espressivo il più possibile vicino all'epoca Shakespeariana, dall'altro presentava l'indubbio vantaggio di permettere a Eduardo un vero e proprio salto indietro nella storia. La sua *Tempesta* non risente, quindi, in alcun modo di revisioni critiche, riletture e nuove interpretazioni figlie del Novecento, che avrebbero potuto influenzare un testo scritto in una lingua di uso più quotidiano. Allo stesso tempo, però, Eduardo afferma di non aver perseguito l'utopica meta di riportare in vita una lingua ormai perduta: «Quanto al linguaggio, come ispirazione ho usato il napoletano seicentesco, ma come può scriverlo un uomo che vive oggi; sarebbe stato innaturale cercare una aderenza completa ad una lingua non più usata da secoli» (p. 187). Il testo finale rappresenta dunque il frutto di una ricerca linguistica condotta dal traduttore, che individua nella lingua scelta potenzialità espressive ed estetiche amplificate rispetto a quelle raggiungibili con mezzi

linguistici più moderni: «Però... quanto è bello questo napoletano antico, così latino, con le sue parole piane, non tronche, con la sua musicalità, la sua dolcezza, l'eccezionale duttilità e con una possibilità di far vivere fatti e creature magici, misteriosi, che nessuna lingua moderna possiede più!» (p. 187). Da un lato, quindi, la ricerca più strettamente storico-filologica, dall'altro l'esigenza estetico-artistica costituiscono le premesse linguistiche di questo testo e, come si vedrà in seguito, ne influenzeranno in modo decisivo la riuscita finale.

È utile però, a questo punto, fare un passo indietro a quel «come può scriverlo un uomo che vive oggi», che a mio giudizio rappresenta un asse centrale per la comprensione dei meccanismi non solo linguistici che guidarono Eduardo nella traduzione di *The Tempest*. Questo napoletano seicentesco, col suo corredo di musicalità e capacità evocative, viene usato dall'autore del Novecento, per il lettore del Novecento, ma anche e soprattutto avendo ben presente, quasi come una scenografia dipinta sul fondale, la Napoli del Novecento. In questa breve puntualizzazione si può individuare la radice e il fondamento di tutti i necessari cambiamenti che Eduardo apporterà al testo originale; necessari in primo luogo perché la traduzione viene scritta da «un uomo che vive oggi» (vedremo in seguito come la *scrittura* del testo di arrivo assuma un significato importante per Eduardo, e come essa venga contrapposta alla *lettura* del testo fonte) e secondariamente perché questa *Tempesta* è scritta da un napoletano, in napoletano. Le grandi differenze che si percepiscono tra i due testi e che, pur non alterando la sostanza del *romance* Shakespeariano lo rendono quasi irriconoscibile nella forma¹⁰, devono ricondursi ad un'esigenza intimamente connessa al processo traduttivo in generale e alle specificità di questa traduzione in particolare: ovvero al bisogno di un adattamento linguistico-culturale il cui processo può essere immaginato metaforicamente nell'atto di prendere per mano *The Tempest* e accompagnarla in una passeggiata per le strade barocche e decadenti di Napoli. Al termine di questa passeggiata il vociante frastuono delle piazze, la luce accecante del sole riflessa nel golfo, il vivo agitarsi dei panni stesi tra i vicoli, le innumerevoli Madonne, i caffè traboccanti di profumi golosi e i nefasti cumuli di spazzatura maleodorante, l'arte e il degrado di questa città infinitamente amata ma anche amaramente sofferta da Eduardo, trasformano il testo originale in modo quasi *naturale*, per permetterne l'adattamento a questo particolare ambiente e per consentire a chi abita quell'ambiente ed è partecipe di quella cultura di comprendere l'opera Shakespeariana non solo a un livello superficiale, ma anche e soprattutto di coglierne le singole metafore, le allusioni, i doppi sensi, i giochi di parole; in altri termini, di rendere il lettore partenopeo consapevole dell'intera complessità polisemica del testo originale. Sebbene l'adattamento di *The Tempest* alla complessa esistenza napoletana sia una questione certamente intricata, non bisogna trascurare il ruolo che nel processo ebbe lo speciale talento di Eduardo, che permise di rendere invisibile e quasi naturale quel lavoro di rielaborazione tanto delicato. Il suo ruolo nel raggiungimento di questo obiettivo fu determinante grazie a due sue specifiche competenze: primariamente come

¹⁰ Basti pensare che il numero di versi dell'unica edizione della traduzione di Eduardo (Einaudi, 1984) consti di oltre quattromila versi totali, laddove in *The Tempest* se ne contano poco più di duemila.

uomo culturalmente radicato nella città e nel macrocosmo napoletano, e in secondo luogo come esperto conoscitore e abile creatore dei meccanismi universali del teatro.

5.2.1 Uno Shakespeare napoletano

Scrittori tradotti da Scrittori. Questa la collana per la quale Giulio Einaudi decise nel 1982 di coinvolgere Eduardo nella traduzione di un'opera di Shakespeare. Due scrittori molto particolari, due teatranti che tutta la loro vita hanno dedicato al teatro come attori, autori, impresari e registi, si incontrano su un terreno comune e dialogano a tre secoli di distanza. Il titolo della collana risulta quindi emblematico in questo caso e riassume in modo significativo l'operazione svolta da Eduardo sul testo primario: uno scrittore, o a maggior ragione un drammaturgo, nell'atto del tradurre, resta pur sempre un drammaturgo. Sotto questa luce si può dare il giusto risalto a una frase inserita da Eduardo nella *Nota del traduttore*, in cui con molta lucidità spiega:

Ho cercato d'essere il più possibile fedele al testo, come, a mio parere, si dovrebbe essere nel tradurre, ma non sempre ci sono riuscito. Talvolta, specie nelle scene comiche, *l'attore in me si ribellava* a giochi di parole ormai privi di significato, e allora li ho cambiati; altre volte ho sentito il bisogno di aggiungere alcuni versi per spiegare meglio a me stesso e *al pubblico* qualche concetto o per far risaltare il grande amore protettivo di Prospero per Miranda (p. 186; corsivi miei).

Si può quindi affermare senza il timore di essere contraddetti, che più che semplicemente tradurre *La Tempesta*, Eduardo si ponga l'obiettivo di scrivere, o, meglio, di riscrivere quel testo antico nella sua propria lingua e, ovviamente, per il suo pubblico. La traduzione non viene concepita come un progetto editoriale, bensì sempre avendo presente la riuscita scenica dei dialoghi, delle voci dei personaggi, dei gesti. A conferma ulteriore di questa ipotesi, e osservando il processo traduttivo più da vicino, si può prendere in esame un breve passo di un'intervista rilasciata da Isabella Quarantotti de Filippo, moglie di Eduardo e sua assistente nella traduzione della *Tempesta*, a Paola Quarenghi¹¹. Isabella descrive il percorso intrapreso da Eduardo, che dopo aver consultato, grazie al suo aiuto¹², varie traduzioni italiane dell'opera (nello specifico quelle di Salvatore Quasimodo e di Cesare Vico Lodovici), decise di affrontare direttamente il testo inglese, tradotto parola per parola da Isabella stessa. Il ricorso a questa traduzione intermedia fu reso necessario dall'esigenza, molto sentita da Eduardo, di superare alcune discrepanze riscontrate tra le varie traduzioni italiane consultate e, di conseguenza, di ricercare il senso più vero di ciascuna parola. Inoltre, nella stessa intervista, Isabella afferma che Eduardo rifiutò l'idea di prepararsi alla traduzione con lo studio di altri testi e saggi perché «riteneva importante il contatto diretto con l'autore. Le traduzioni e i saggi lo facevano sentire *come uno che legge*, mentre lui *voleva essere uno che scrive*¹³». La straniante sensazione che si prova nell'affrontare lo studio di questa *Tempesta* e che ci lascia incapaci di classificarla fra le

¹¹ Agostino Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 55-72.

¹² Tra il 1983 e il 1984 Eduardo, nato nel 1900, era già molto provato dalla malattia che lo rese quasi completamente cieco. L'aiuto di Isabella durante la traduzione e di Ferruccio Marotti e Gianfranco Cabiddu durante la registrazione della lettura del testo furono fondamentali per la riuscita del progetto.

¹³ A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare*, op. cit., p. 57 (corsivi miei).

riscritture o fra le traduzioni, dunque, non è dovuta a un caso, ma miratamente ottenuta nel continuo intrecciarsi tra le esigenze di fedeltà al testo primario con quelle *ribellioni* dell'attore-Eduardo che scrive il suo copione recitandolo dentro di sé, e studiandone il tono, il gesto, la voce, l'ambientazione, la luce e ogni altro dettaglio in vista della messa in scena.

Che Eduardo avesse fin dal principio in mente di mettere in scena questa sua traduzione non è soltanto un'ipotesi. Il progetto di registrare una lettura del testo nacque e prese vita durante l'estate del 1983, di pari passo con la stesura della traduzione, grazie a Ferruccio Marotti, che convinse Eduardo a superare le sue iniziali resistenze all'uso di marchingegni tecnici¹⁴. La registrazione venne quindi realizzata con il supporto del fonico Gianfranco Cabiddu: Eduardo lesse tutte le parti maschili dell'opera, dando a ciascuna voce una sua identità precisa, mentre ad Imma Piro fu affidato il compito di leggere le battute di Miranda. Anche le musiche e le canzoni furono curate personalmente da Eduardo con il supporto del compositore Antonio Sinagra (le canzoni di Ariete furono interpretate da Antonio Murro, mentre quella di Calibano dallo stesso Eduardo). L'obiettivo ultimo dell'autore era probabilmente quello di mettere in scena questa registrazione con uno spettacolo di pupi, o di ombre. Ma purtroppo la sua scomparsa, il 31 ottobre 1984, gli impedì di portare a compimento il progetto. Ad un anno dalla sua morte, però, lo spettacolo andò in scena a Venezia con le marionette della compagnia milanese Carlo Colla e Figli, curato da Luca de Filippo, e ottenne un certo successo, ma anche alcune critiche¹⁵. Nel complesso, però, i Colla riuscirono nell'impresa di portare in scena l'autentica voce di Eduardo, per l'ultima volta.

Lo spettacolo riuscì anche a mettere in risalto, interamente, la natura di questa speciale traduzione o, con le parole di Angela Leonardi¹⁶, di questa «riscrittura fedele», che da un lato abbraccia e sostiene *The Tempest* e dall'altro la trasforma e la trasfigura in una commedia partenopea. Molti sono gli esempi di questo processo di adattamento culturale, che risultano ben visibili nel confronto tra i due testi. Per illustrarli è opportuno affrontare le varie tematiche dell'opera e la caratterizzazione di alcuni personaggi affinché si possa comprendere come ciascuna modifica apportata dal traduttore non sia inserita per un puro vezzo artistico, bensì con il preciso intento di rendere il testo di arrivo il più verosimile possibile, sia dal punto di vista linguistico-culturale, sia dal punto di vista teatrale.

5.2.2 L'amore del padre per la figlia

¹⁴ Alcuni dettagli su questa vicenda si possono trovare in A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare*, op. cit., pp. 55-96 e in Ferruccio Marotti, *La lettura de «La Tempesta» di Shakespeare in napoletano come strumento didattico per un corso universitario a «La Sapienza»*, in Elio Testoni (a cura di), *Eduardo de Filippo*. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo de Filippo, Senatore a vita (Roma, 9 Novembre 2004), Roma, Rubbettino, 2005, pp. 141-147.

¹⁵ Sia Isabella de Filippo che Ferruccio Marotti rilevano che le marionette dei Colla sottolineavano, a volte in modo eccessivo, la materialità di alcuni passi dell'opera, danneggiando in qualche modo l'atmosfera magica e sognante tipica non solo del testo Shakespeariano, ma anche della traduzione di Eduardo (A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare*, op. cit., pp. 55-86).

¹⁶ Angela Leonardi, *Tempeste. Eduardo incontra Shakespeare*, Napoli, Gaetano Colonnese Editore, 2007, p. 9.

Nel quadro delle modifiche apportate da Eduardo per consentire un più solido adattamento del testo al proprio ambiente culturale, uno tra gli esempi di maggiore interesse è certamente rappresentato dalla nuova veste conferita al rapporto tra Prospero e Miranda. Entrambi i personaggi mantengono intatte le loro caratteristiche e prerogative, ma allo stesso tempo il traduttore aggiunge alcuni tratti specifici alle loro personalità e soprattutto fa in modo che il loro legame sia più affettuoso e più tenero rispetto al precedente Shakespeariano. Non a caso «far risaltare il grande amore protettivo di Prospero per Miranda» è l'unica motivazione apertamente formulata da Eduardo nella *Nota del traduttore* (p.186) per giustificare l'aggiunta di versi propri al testo di Shakespeare. Infatti, in III.1, nell'assistere di nascosto al primo dialogo tra Ferdinando e Miranda, e nel rilevare l'innamoramento ormai irreversibile tra i due, Prospero esclama: «Pro. (*tra sé*): Oje, figliarella mia / nce si caduta! / Che smania d'abbracciarte / m'è venuta!», laddove i versi Shakespeariani risultano estremamente più asciutti: «Pro. (*aside*): Poor worm, thou art infected / this visitation shows it». In questo caso, non solo vengono aggiunti dei versi e dei nuovi significanti, ma anche il significato subisce una trasformazione quasi radicale: dall'affettuoso ma ambivalente *worm*¹⁷, si passa al decisamente più familiare *figliarella*, con l'aggiunta di un verso di attiva partecipazione del Prospero napoletano alla scena (si può quasi immaginare il gesto, a braccia tese, con cui il personaggio mostra la sua smania di abbracciare la figlia, seppur dalla protetta nicchia del suo *a parte*), mentre invece il Prospero inglese rimane freddo e distaccato (leggendo i suoi versi si può tutt'al più immaginare un sorriso soddisfatto). Anche Miranda si rapporta al padre in modo diverso rispetto all'originale. Il suo carattere, in generale, è meno remissivo e sottomesso, come forse si addice maggiormente alla personalità di una donna mediterranea, ma al contempo rimane fedele all'essenza sognatrice e fiabesca tipica del testo Shakespeariano. Il tratto più significativamente diverso, anche considerata la sua continuità nella traduzione, è l'appellativo tenero e familiare con cui si rivolge a Prospero per tutto il dramma: *papariello*, a volte abbreviato in *pa'*. Dal punto di vista testuale il ripetersi di questi termini affettuosi non trova riscontro con l'originale, dove la ragazza nomina il padre sempre con un distaccato [*dear*] *father*¹⁸. Le ragioni della scelta di Eduardo di preferire un termine più confidenziale potrebbero essere state molteplici. Innanzitutto bisogna considerare che l'idea di famiglia come luogo protetto in cui crescere amorevolmente i figli era ancora quasi sconosciuta al tempo di Shakespeare. Sebbene nelle sue opere vengano spesso descritti legami familiari forti, soprattutto tra padri e figlie, questi legami raramente si manifestano con il ricorso a termini affettuosi: in generale si può dire che più che alla parola *love*, per descrivere il rapporto tra padri e figlie, Shakespeare faccia ricorso alla parola *bond*¹⁹. Ma, trovandosi a riscrivere la

¹⁷ In questo verso la parola *worm* va intesa in senso giocoso, o compassionevole, come sinonimo di creatura, essere umano. Cfr. *Oxford English Dictionary* alla voce 'worm': «II.10.†c. With qualification expressing tenderness, playfulness or commiseration: A human being, 'creature'. *Obs.*».

¹⁸ L'appellativo *father* si ripete per otto volte nei versi di Miranda, affiancato da due *dear father* e un *dearest father*.

¹⁹ Ad esempio, nel *King Lear*, Cordelia, l'unica delle tre figlie del re che prova un affetto sincero e profondo per il padre, durante il *love test* non è in grado di 'portare il cuore alle labbra', e, appunto dichiara «I love your majesty / According to my bond, nor more nor less». William Shakespeare, *King Lear*, ed. by R.A. Foakes, London, The Arden Shakespeare, 2000, I.1.92-93.

Tempesta alla fine del Novecento, Eduardo non poteva riprodurre un rapporto familiare così asetticamente descritto: avrebbe rischiato di produrre un testo culturalmente incomprensibile in alcuni dei passaggi fondamentali del dramma. Ciò è tanto più vero se si considera che l'autore si rivolgeva ad un pubblico specifico, come quello partenopeo, per il quale i legami familiari assumono significati e sfumature particolarmente intensi, e che egli stesso apparteneva a questo *milieu* culturale. La famiglia, intesa come luogo degli affetti, ma anche come origine di possibili conflitti e tensioni fu, infatti, una tematica essenziale dell'intera drammaturgia di Eduardo. Un chiaro esempio testuale della necessità che il traduttore aveva di arricchire questa rigida famiglia del Seicento inglese con legami più teneri ed espressioni di affetto più palesi, si può identificare nell'invenzione di un passato per la madre di Miranda. Quello che rimane uno dei punti più oscuri del testo Shakespeariano, il brevissimo cenno «Thy mother was a piece of virtue, and / She said thou wast my daughter» (I.2.56-57), al quale Miranda non risponde in alcun modo, viene trasformato da Eduardo in un dialogo tra padre e figlia lungo ben otto versi: «Pro.: Tua madre era una santa! / Io m' 'a spusaje: / l'unica figlia nosta / fuste tu! / Mir.: E mamma mia? / Pro.: Se ne sagliette ncielo. / Tu si' l'erede, / si' na Principessa» (I.2, pp. 16-17). Ecco che, non solo Prospero sente la necessità di spiegare meglio, e con toni di sentito e vivo dolore, la dipartita della moglie²⁰, ma soprattutto il testo partenopeo non può esimersi dal registrare la curiosità della figlia, che pretende di capire meglio quale sia stato il destino della madre. Pochi versi più sotto, poi, ecco che la Miranda napoletana si appella ancora alla figura materna, nel momento in cui chiede al padre di continuare il triste racconto dell'esilio: «Chi sa se me perdona / mamma mia, / ca ve sto ricurdanno tanta guaje, / ca pe' mme so' passate / cumm'a ll'acqua / ca passa sott' 'e ponte, / e nun te nfonne...» (I.2, p. 18). È bene sottolineare che questi versi non hanno alcun corrispondente nel testo Shakespeariano²¹, e costituiscono, perciò, quell'insieme di parole aggiunte appositamente da Eduardo per adattare il testo al mutato ambiente linguistico.

La ricostruzione di questo nucleo familiare raggiunge il suo apice all'inizio del quarto atto, quando, nel momento di affidare Miranda nelle mani di Ferdinando, Prospero afferma: «e tu nun saje / ca sta figlia pe' mmene fuje na sciamma! / Le so' fatto da frate, pate e mamma» (IV.1, p. 134), che in un certo senso divide in tre figure distinte (fratello, padre e madre) quella che invece Shakespeare individua saldamente come una famiglia monoparentale, con quel «for I / Have given you here a third of mine own life, / Or that for which I live» (IV.1.2-4), dove, non a caso, la figlia rappresenta, appunto, solo un terzo della vita complessiva del padre.

5.2.3 La parabola di Ariel da spirito a scugnizzo (e ritorno)

Per sua stessa ammissione, Eduardo decise di dedicare un'attenzione particolare allo spiritello: «Ariele conserva il suo carattere sbarazzino e poetico, ma mi è venuto naturale farlo comportare,

²⁰ Ascoltando questi versi letti dalla voce di Eduardo, si percepisce chiaramente l'ancora viva sofferenza di questo ormai anziano padre nel ricordare la scomparsa della moglie avvenuta oltre dodici anni prima.

²¹ L'intera battuta corrispondente di Miranda è la seguente: «O, my heart bleeds / To think o'th' teen that I have turned you to, / Which is from my remembrance! Please you, farther» (I.2.63-65). Tre versi complessivi (di cui il primo rappresenta il secondo emistichio dell'ultimo verso della battuta precedente), che si dilatano, nella versione di Eduardo, fino a raggiungere i diciotto versi totali.

di tanto in tanto, come uno scugnizzo furbo e burlone» (p. 187). Gli effetti di questa decisione sono osservabili lungo tutto l'arco del testo, fin dal primo ingresso in scena dello spirito, e innanzitutto traspaiono dalla peculiare ritmicità delle battute di Ariele, che evoca, con una cantilena quasi ipnotica, le sonorità tipiche di certi personaggi della Napoli di ogni tempo:

'O veliero d' 'o Rre / l'aggio abburdato, / na vota a prora / e n'ata vota a poppa; / ncopp' 'o ponte, / int' 'e cabine, / fuoco e fiamme... / lu terrore! / Me spartevo / e addeventavo / mille fiamme / e fiammetelle, / me parevo tale e quale / cumm' 'o ffuoco artificiale: / gravuncielle e gravunelle / chellu ffuoco ero semp'io / ca zumpava / ncopp'a ll'albero maestro / da li vvele / a li pennune... / Fummo e fuoco / fuoco e fummo! / Pò sapite che facevo? / Ruciulianno ruciulianno / me mpastavo / e addiventavo / n'ata vota chello ch'ero: / ero Ariele!, / sulo sulo ca vulava / mmiez' 'o cielo cumm' 'a pece / e stu cielo lampiava, / se chiureva e s'arapeva / mentre Giove s'affacciava... / jastemmava e sputazzava / lampe 'e primma qualità. / N'ata vota fummo e fuoco / fuoco e fiamme / zurfo e fummo! (I.2, pp. 30-31).

Il verso breve e ritmato si accompagna a una serie di allitterazioni e ripetizioni di parole e sillabe che permettono di leggere i versi come se fossero una sorta di filastrocca per bambini. Anche in questa citazione è possibile ravvisare una vera e propria esplosione della battuta Shakespeariana che, da otto versi originari, si espande fino a contarne quasi quaranta. Ma la maggiore lunghezza non appesantisce il passo proprio perché il ritmo veloce e cadenzato permette di offrire una maggiore freschezza al verso. Leggendo la battuta sembra quasi di immaginare Ariele che la pronuncia mimandone gli accenti con gesti buffi ed espressioni vivaci.

Un'altra caratteristica speciale di questa rivisitazione di Ariel risiede nella fisica corporeità che Eduardo gli offre. Il testo della traduzione è infatti disseminato di riferimenti specifici al corpo del personaggio, che permettono al lettore di crearsi una propria immagine mentale, non tanto della forma di quel corpo, quanto dei suoi gesti e delle sue movenze. Questa caratteristica si evince fin dalla prima battuta dello spiritello, che, anche in questo caso, si dilata fino a raggiungere un totale di diciassette versi (nell'originale Ariel esordisce con una battuta di meno di cinque versi):

Arrivo a spron battuto / e comm' 'o viento, / pe' lu grande rispetto ca te devo, / signore venerabile e padrone. / Songo pronto a vulare, / a natà sott' 'o mare / e summuzzare / pe' sfida li pisce. / Cu na bracciata *de chistu braccio mio*, / attraversasse lu mare quant'è luongo! / Pe' te da' tutte li sfizie / e ogne gulío / me menasse int' 'o ffuoco, / zumpasse ncopp' 'e nuvole / a cavallo! / Mi vado a riposare / ca sto stracquo e *me fa male 'o callo* (I.2, p. 29; corsivi miei).

Sebbene la battuta riprenda piuttosto fedelmente la lezione Shakespeariana²², con il suo richiamo al volo, al nuoto e al fuoco, la rielaborazione di Eduardo aggiunge due interessanti denotazioni che suggeriscono un gesto preciso di Ariele nel pronunciare le frasi. Nel leggere «Cu na bracciata de chistu braccio mio», ad esempio, non si può fare a meno di immaginare lo spiritello che solleva il braccio e lo muove come per imitare il nuoto. L'indicazione è anche rafforzata

²² «All hail, great master, grave sir, hail! I come / To answer thy best pleasure, be't to fly, / To swim, to dive into the fire, to ride / On the curled clouds; to thy strong bidding task / Ariel and all his quality» (I.2.189-193).

dalla paronomasia che accosta i due termini dal suono molto simile. In chiusura di battuta il procedimento denotativo si rafforza ulteriormente, quando Ariele afferma di essere stanco e voler andare a riposare perché gli fa male un callo. Questi due versi sono interamente inventati da Eduardo, che li inserisce con l'obiettivo di anticipare un tema della discussione successiva: Ariel, nel testo Shakespeariano, prova a rifiutarsi di eseguire altri ordini per conto di Prospero, ma viene aspramente richiamato dal mago che lo convince a sottomettersi ancora una volta. Nella traduzione, invece, già nel primo scambio di battute tra Prospero e Ariele si anticipa il tema della stanchezza dello spiritello, che verrà poi ampliato successivamente, seguendo il testo originale. A questa richiesta di riposo avanzata da Ariele, succede un breve dialogo aggiunto *ex novo* da Eduardo.

Pro.: Tu qua' stracquo, qua' callo e qua' riposo? / Nun di' buscie! Addó l'he' visto scritto? / Chi te l'ha cummannato? Chi t' 'ha ritto? / Ari.: M' 'o ddice la stanchezza. / Pro.: È nu malinteso: / stanchezza nun ce nn'è. / Mó dimme, comm'a spireto / faticatore e onesto, / cumme ll'he miso in atto / sta furia 'e la tempesta? / È andato tutto in ordine? / He' fatto qualche sbaglio? / Parla, si no tu 'o ssaje... / Ari.: Sí, sí, nun v'arraggiàte, / ca li spalle d'Ariele / se songo già piegate (I.2, pp. 29-30).

Il riferimento metateatrale al copione («Addó l'he' visto scritto?»), aggiunge una nota di particolare interesse alla battuta, che rimpiazza la semplice richiesta formulata dal mago nell'originale: «Hast thou, spirit, / Performed to point the tempest that I bade thee?» (I.2.193-194). L'atteggiamento di Prospero nella traduzione è leggermente più minaccioso, ma è probabile che Eduardo non volesse modificare il testo originale per un semplice vezzo personale. Più avanti, infatti, la minaccia si fa esplicita anche nel testo Shakespeariano, e forse quest'anticipazione sembrò necessaria ad Eduardo per creare un legame più forte nello sviluppo della scena.

E di nuovo, nella risposta di Ariele, si può riscontrare un riferimento specifico al proprio corpo, alla propria materialità, in questo caso chiamando in causa le spalle, che si sono piegate al dovere di obbedienza verso il mago. Anche qui è facile che il lettore immagini lo spiritello mentre compie un piccolo inchino per dimostrare a Prospero che tutto è stato eseguito a dovere. Esiste, quindi, un legame indissolubile tra le parole pronunciate dallo spiritello e la sua fisicità, mediato anche attraverso i gesti. La rappresentazione di Ariele come uno scugnizzo napoletano fu centrale anche per la produzione dello spettacolo di marionette della compagnia Carlo Colla e Figli (1985, ripreso nel 2013). Come si può osservare dal disegno preparatorio per la marionetta di Ariele, e dalla foto della marionetta vera e propria (Figg. 5.2.1-2) il personaggio conservava un fortissimo legame con la natura selvaggia dell'isola, attraverso una serie di coroncine di fiori e foglie utilizzate come cintura. Allo stesso tempo, però, gli abiti semplici e sdruciti, la loro essenzialità e, soprattutto, l'aggiunta di un berretto tipico dell'Italia meridionale (Fig. 5.2.3), danno del personaggio un'immagine molto vicina a quella dei ragazzi di strada, uno dei simboli più contraddittori della Napoli di Eduardo.

Ma Ariel non si limita a parlare e a gesticolare come un vero scugnizzo dei quartieri spagnoli: un'altra caratteristica che lo accomuna ad essi è la sua riottosità e la sua resistenza nei confronti del lavoro e degli ordini impartiti da Prospero. Dopo la prima allusione a questo atteggiamento, che ho analizzato poc'anzi, lo scontro tra lo spiritello e il mago si ripropone con maggiore forza qualche battuta più avanti: «Pro.: 'O riesto d' 'a jurnata / nn'avimmo fa' prufitto. / Ari.: Auta fatica? / Nun te ricuorde... / ma te si' scurdato / che m'haje prummissu / e nun haje mantenuto?» (I.2, pp. 35-36). In questo secondo caso Eduardo si mantiene più fedele al testo originale, aggiungendo soltanto successivamente dei versi di grande effetto, per il racconto delle vicende relative alla strega Sicorace (ne parlerò più avanti a proposito del potere iconografico ed immaginifico di questa traduzione). Lo stesso atteggiamento riluttante di Ariel si può riscontrare poco più avanti, quando il mago gli ordina di tramutarsi in una ninfa del mare: «Ari.: Faccio e farò per sempre il mio dovere / di spirito fedele e gentilissimo. / Pro.: Cumm' a ninfa de lu mare / tu ti devi trasformare. / Ari. (*contrariato*): Cumm' a ninfa? / Pro.: Che faje, lu pappavallo? / Agisci e basta» (I.2, p. 41; corsivi nel testo). Nel rifiutare un travestimento giudicato inopportuno, Ariel dimostra ancora una volta un comportamento assimilabile all'indole dello scugnizzo, che pur riconoscendo le autorità per quello che sono, si riserva la facoltà di opporre le proprie resistenze a decisioni che ritiene inadeguate. Anche in questo caso, però, Ariel è costretto a piegare le spalle e ad accettare l'ordine di Prospero. La modalità in cui lo spiritello attua il travestimento, nonché il travestimento stesso, diventarono, durante la messa in scena curata dalla compagnia Carlo Colla e figli, un ulteriore strumento per sottolineare la radicazione partenopea del personaggio: non appena ricevuto il comando, infatti, Ariel si recava dietro le quinte e da lì lanciava sul palcoscenico tutta una serie di costumi e accessori, per dare al pubblico l'impressione che stesse scegliendo il travestimento da ninfa con tutta l'accuratezza possibile. Alla riapparizione dello spirito, poi, si completava definitivamente il cerchio della trasformazione di Ariel in un esponente della cultura partenopea. Osservando la foto di scena che lo ritrae in questo costume (Fig. 5.2.4), infatti, si può vedere con chiarezza come le sue caratteristiche principali fossero l'ostentazione eccessiva, quasi pacchiana, e la vistosità dei colori e delle forme.

Un elemento che invece accomuna fortemente l'Ariel Shakespeariano e la sua controfigura napoletana è la passione per il canto: entrambi, infatti, sono protagonisti assoluti delle parti musicate del dramma. Le canzoni furono progettate con molta accuratezza da Eduardo, che, consapevole del ruolo importantissimo rivestito dalla musica nel testo originale di Shakespeare, le riteneva essenziali per lo sviluppo diegetico di *The Tempest*. Così, oltre a contattare il compositore Antonio Sinagra per la creazione delle musiche, Eduardo volle anche assicurarsi che l'interpretazione dei canti fosse perfetta: per questo motivo istruì personalmente Antonio Murro, l'interprete delle canzoni di Ariel, esigendo un'esecuzione esattamente corrispondente alle proprie direttive²³. Dei tre canti presenti nella scena I.2, quando Ariel conduce Ferdinando al

²³ Ferruccio Marotti racconta, in un'intervista a Paola Quarenghi: «La canzone di Ariel invece fu scritta da Sinagra, che gliela fece sentire eseguita al pianoforte, poi gli disse: "Se vuole le porto un ragazzo per cantarla". E Eduardo

cospetto di Prospero e Miranda, due ricreano un ambiente culturalmente più vicino a quello partenopeo con melodie tipiche come le tarantelle e i valzer popolari, mentre la terza si differenzia per una musicalità più lenta, che riflette la sofferenza e il dolore di Ferdinando. Quest'ultimo canto, che introduce un clima sognante e fatato, venne ripreso in tutti i cambi di scena, nella rappresentazione curata dai Colla, creando una circolarità nello spettacolo e dilatando questa speciale atmosfera per tutto il tempo del dramma. E fu anche grazie a tali melodie e ai suoni delle voci di Eduardo, che *La Tempesta* permise al suo pubblico di provare sensazioni molto simili a quelle evocate dalla lettura di *The Tempest*, pur presentando un testo così diverso.

Sempre analizzando la figura di Ariel, ad esempio, si può notare come da un lato il traduttore inserisca nel testo diversi riferimenti alla sua fisicità, mentre dall'altro la voce che decide di dargli è una voce fresca, delicata e allegra. In questa ambivalenza di segni, in questa contraddittorietà che si amalgama brillantemente nella genesi del personaggio, si può individuare il perfetto equilibrio tra la creazione dell'Ariete-scugnizzo e il mantenimento dell'Ariete-spirito. È molto interessante riflettere su tale dicotomia, benché essa sia solo apparente. Questa dimostra almeno due fatti importanti: in primo luogo, Eduardo decide di dare ad Ariel un'esistenza materiale fatta di privazione e sofferenza, esattamente come quella dei ragazzi di strada della Napoli di ogni tempo; secondariamente, l'autore, che conosce quelle realtà, decide di offrire a quei giovani senza speranza un'ultima, poetica carezza, come se assimilare le loro vicende a quelle di uno spirito celestiale che è l'essenza stessa del teatro, potesse ripagare quei fanciulli delle ingiustizie subite. Eduardo si sofferma dunque, nella sua ultima fatica letteraria, a considerare quale tra le figure tipiche della cultura napoletana possa meglio rappresentare, ed essere rappresentata da Ariel. E tra queste, senza esitazione, sceglie i ragazzi di strada. A loro l'autore sembra voler offrire una nuova speranza di progresso e cambiamento: come per lo spiritello, finalmente libero al termine de *La Tempesta*, anche per loro potrà arrivare, un giorno, il momento dell'emancipazione e dell'affermazione personale.

5.2.4 Calibano

Il personaggio di Calibano nella riscrittura-traduzione di Eduardo non si discosta molto dal suo modello Shakespeariano. Il traduttore ne riporta fedelmente tutte le caratteristiche principali, aggiungendo soltanto, qua e là, qualche dettaglio per renderlo più attuale. Le scene comiche con Stefano e Trinculo furono influenzate in modo determinante dalla tradizione della commedia dell'arte, ma anche dalla tipica comicità del teatro dialettale napoletano. All'interno del trio, però, Calibano si distingue per non essere un personaggio esclusivamente comico, e perché, appunto, presenta numerose sfumature caratteriali fatte di sofferenza, di dolore e di paura, ma anche di una sensibilità poetica e musicale molto accentuata. Da questa analisi si può comprendere che Eduardo fu attento a riprodurre il suo Calibano sulla stessa lunghezza d'onda di

insegnò a questo ragazzo a cantare come voleva lui, con una voce non tenorile, ma quasi da castrato, che arrivava ad acuti celestiali» (Intervista di Paola Quarenghi a Ferruccio Marotti, in Agostino Lombardo, *Eduardo e Shakespeare*, op. cit., pp. 73-86, cit. pp. 82-83).

quello Shakespeariano, anche se, per suscitare le stesse emozioni nel pubblico, dovette ricorrere ad elementi diversi, dato il mutato ambiente linguistico e culturale di riferimento. Un esempio di questo arricchimento del testo con elementi tipici della cultura partenopea è il monologo introduttivo della scena II.2, quando Caliban si ritrova solo a maledire Prospero e i suoi spiritelli poco prima dell'incontro con Trinculo e Stefano: «Oje sole mio! Fammélla tu sta grazia: / tutta ll'aria fetosa e ammalurata, / povero sole mio ca tu risciate / da palude e pantane velenuse, / sputele ncap'a Prospero! / Cummòglielo de piaghe vermenose! / Li spirite suoje me sentono, lu ssaccio... / ma c'aggia fa', nun pozzo fa' da meno / de smaedirlo» (II.2, p. 90). Sebbene nel contenuto la battuta riprenda esattamente quella originale²⁴, è utile, a mio giudizio, soffermarsi su una differenza sintattica importante: nel verso di Shakespeare Caliban non si rivolge al sole come se fosse una divinità, cosa che invece avviene nella traduzione di Eduardo, con quell'apostrofe «Oje sole mio!» che, posta in principio di battuta, ci offre del personaggio una visione più completa. In una semplice esclamazione, infatti, Eduardo ci sta dando numerose informazioni sulla figura di Calibano: in primo luogo si tratta di un essere particolarmente legato agli elementi naturali, tanto da rivolgersi direttamente al sole, cercando nella stella il rimedio ai propri guai; secondariamente, Eduardo ci dà un'idea già molto precisa della sensibilità musicale di Calibano, grazie alla citazione di una delle canzoni napoletane più famose al mondo, *O sole mio*; infine, il mostro appare fortemente radicato nella cultura popolare partenopea, i cui figli, come è noto, sono sempre in cerca di santi e divinità a cui votarsi per riceverne grazie. L'attenzione di Calibano verso la musica traspare anche dalla celebre battuta che chiude la scena III.2 («Be not afeard, the isle is full of noises [...]» III.2.133-141), tradotta da Eduardo seguendo la lezione Shakespeariana. Anche in questo caso, però, è utile soffermarsi su alcune differenze. In primo luogo la battuta è l'unica in versi di tutta la scena, mentre nel testo originale Caliban parla in versi per quasi tutto il tempo, contrapponendo la sua poesia alla prosa di Trinculo e Stephano. La traduzione, quindi, sottolinea in modo più determinante uno stacco netto di questa specifica battuta rispetto al resto della scena, come se da questo momento in poi si potesse registrare un'evoluzione del personaggio di Calibano. Se da un lato Shakespeare sceglie di distinguere il mostro dai due personaggi comici fin dal loro primo incontro, Eduardo preferisce annullare quel segno continuo di differenza, per far compiere a Calibano un balzo in avanti solo in chiusura di scena. Oltre a questa nuova disposizione della versificazione, si possono osservare alcune integrazioni e difformità anche nel testo della battuta²⁵:

È sempe chiena de remmure l'isola / de suone e cante doce ca deliziano; / quanta strumiente
 certi vvote vibrano; / dint'a sti rrecchie meje li vvoce ronzano. / De notte st'huocchie mieje
 se stupetejeno... / *Niente paura*: l'huocchie s'accuieteno, / *ncielo tutte li nnuvole s'aràpeno* /
 e da llà ncoppa veco e sento scennere / nu lustrore de perne ca lúcenno e se mmescano /

²⁴ «All the infections that the sun suck up / from bogs, fens flats, on Prosper fall, and make him / By inchmeal a disease!» (II.2.1-3).

²⁵ Il testo originale recita: «Be not afeard, the isle is full of noises, / Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not. / Sometimes a thousand twangling instruments / Will hum about mine ears; and sometimes voices, / That if I then had waked after a long sleep, / Will make me sleep again, and then in dreaming / The clouds methought would open and show riches / Ready to drop upon me, that when I waked / I cried to dream again» (III.2.133-141).

nzieme cu li diamante e po' se spannenno, / se fanno a strisce longhe... ma s'arricceno, / nun se fanno afferrare! Accussi sfotteno... / Tanno me sceto! E po' me metto a chiagnere: / lu sbaglio è sempe mio, me so' mparato: / quando se dorme s'adda stà scetato! (III.2, pp. 121-122; corsivi miei).

In primo luogo bisogna notare che l'incipit «Be not afeard» viene posposto all'inizio del sesto verso. In questo modo Calibano sembra parlare più tra sé che ai suoi nuovi amici, partendo da una descrizione quasi sognante dei suoni e dei rumori dell'isola. Ma il vero arricchimento, direi barocco del testo, si registra poco più sotto, quando i versi «The clouds methought would open and show riches / Ready to drop upon me», nei quali Shakespeare fa riferimento a un pensiero di Caliban, alla sua sognante immaginazione, si trasformano in qualcosa di molto più concretamente definito. La frase si apre con «l'huocchie s'accuieteno», ovvero “gli occhi si acquietano, si calmano”, con un verbo che sfuma maggiormente il significato del corrispondente Shakespeariano «in dreaming». Non è chiaro, quindi, se il Calibano disegnato da Eduardo stia dormendo, oppure se ci stia descrivendo un'esperienza realmente vissuta: questa incertezza fa in modo che sia più difficile comprendere se le immagini evocate subito dopo siano, appunto, soltanto delle visioni oniriche oppure se si tratti di oggetti reali percepiti dagli occhi calmi del mostro. L'incertezza del lettore si acuisce quando Eduardo definisce con precisione il sostantivo Shakespeariano «riches», che viene sostituito con oggetti concreti: “perle che luccicano e si mischiano insieme con i diamanti e poi si spargono, si trasformano in strisce lunghe e si arricciano”. Il concretizzarsi delle ricchezze evocate da Shakespeare è tale che il mostro, nel testo di Eduardo, tenta addirittura di afferrarle, sebbene non riesca perché, appunto, il loro ritrarsi impedisce che lui le raggiunga. Confrontando i due testi, in conclusione, sembra quasi che la fantasia di Caliban, gravida di immagini fantastiche nella versione originale, abbia partorito quelle immagini in oggetti concreti e strabilianti. Ma la traduzione non si ferma a questo ricercato arricchirsi di elementi fisici e quasi tangibili. La conclusione della battuta, infatti, ne riassume il significato in una sorta di morale fiabesca, che non era presente nell'originale: «lu sbaglio è sempe mio, me so' mparato: / quando se dorme s'adda stà scetato!»; ovvero, Calibano si accorge che la sua vita sull'isola, fatta di privazioni, di schiavitù e di dolore, potrebbe essere molto più gradevole nel sogno, quando il mostro è in grado di percepire suoni e visioni di rara bellezza. Il desiderio di invertire il sonno con la realtà si fa quindi strada nella mente di Calibano, che, solo ora, ci confessa che le esperienze che ci ha descritto non erano realmente accadute ma soltanto sognate.

La rappresentazione di questo Calibano, così sensibile e affascinato dall'arte e dalla musica, si scontra prepotentemente con la realizzazione, per così dire, fisica del personaggio. Come ho già detto, infatti, Eduardo registrò una lettura del suo testo, conferendo ad ogni personaggio maschile una voce diversa, tarata sulle caratteristiche personali e caratteriali di ciascuno. La voce conferita a Calibano, in linea con la natura del mostro, era cavernosa e profonda, tale da richiedere qualche sforzo ulteriore allo spettatore per comprendere esattamente il significato delle parole, che spesso erano legate le une alle altre da suoni gutturali e trascinati. Anche la

marionetta creata per la rappresentazione della compagnia Carlo Colla e Figli sottolineò il lato mostruoso e temibile di questo Calibano, accentuando, così, il divario tra la sua immagine fisica e l'espressione di sentimenti così profondi. La marionetta era gigantesca rispetto agli altri personaggi (necessitava di sei manovratori per muoversi) ed era dotata di una straordinaria mobilità (Fig. 5.2.5): era in grado di muovere non soltanto le braccia congiuntamente al collo e alle spalle, ma poteva anche portare in avanti le labbra e addirittura muovere le orecchie. Queste possibilità mimiche consentirono al personaggio di trasmettere al pubblico le sue stesse emozioni e sensazioni: così facendo il regista permise una più profonda immedesimazione del pubblico nelle sofferenze e nella sensibilità del mostro. Il ruolo di Calibano, quindi, pur non discostandosi dal modello originale, fu reso sul palcoscenico in modo leggermente diverso. In due occasioni, durante la messa in scena, il personaggio acquisì una centralità maggiore rispetto al testo originale, attirando le attenzioni del pubblico. Uno di questi momenti fu la declamazione dell'epilogo da parte di Prospero, quando la marionetta di Calibano, addormentata, fu lasciata accanto al mago, nella stessa posizione in cui, nella scena I.2, si trovava Miranda (Fig. 5.2.6). Con la sua presenza ingombrante sul palco (sia dal punto di vista fisico che da quello morale) Calibano permetteva al pubblico di dare un senso più pratico e vero alle parole di Prospero «this thing of darkness I / Acknowledge mine²⁶» (V.1.275-276), perché prendendo il posto che era stato di Miranda, veniva qui ad assumere la funzione di figlio, di creatura che, sebbene nella sua mostruosità, è capace di sentimenti positivi e profondi, e solo grazie a quelli può aspirare alla salvezza e al riconoscimento da parte del padre. Osservando il percorso complessivo di Calibano, dalla sfacciata irriverenza iniziale, alla cospirazione, all'ubriachezza, al fallimento definitivo, al riconoscimento dei propri errori, alla richiesta di perdono, si può dunque tracciare una vera e propria evoluzione del personaggio che occupa, durante l'ultimo monologo di Prospero, una posizione privilegiata che gli è dovuta in virtù del proprio percorso evolutivo. Proprio per essere passato attraverso tutti quegli errori, quei dolori e quelle sofferenze, Calibano è ora un uomo nuovo, riconosciuto e perfino perdonato da questa sorta di figura paterna che è per lui Prospero. Una seconda occasione in cui il personaggio acquisisce maggiore centralità scenica rispetto alla versione originale, si trova alla fine di II.2, e consiste nella magistrale rielaborazione della canzone di Calibano. Eduardo propone una versione più lunga del canto, che dai nove versi Shakespeariani diventa una vera e propria canzone con strofe e ritornelli di oltre venti versi totali. Bisogna notare, però, che Eduardo non aggiunge elementi estranei al testo originale, amplificando soltanto le idee già espresse attraverso la visualizzazione iconografica di gesti e situazioni:

Calibano (ubriaco, canta): Addio, padrone, addio, addio! [...] / Bano bano s'ha trovato / nu padrone affezionato, / Cali, ca, Calibano! / Bano bano l'ha lassato / lu padrone svergognato! / Cali, ca, Calibano! / Bano bano fa li segne / nun trasporta cchiù li llegne, / Cali, ca, Calibano! / Bano bano fa li fatte: / mó nun lava cchiù li piatte. / Cali, ca, Calibano! / Bano bano nun vo' ll'esca, / nun vo' fare cchiù la pesca! / Cali, ca, Calibano! / Bano bano l'ha

²⁶ La traduzione di Eduardo per questi versi emblematici è la seguente: «e io / lu figlio de la strega / lu riconosco mio» (V.1, p. 177).

voluto / p' 'o patrone nu tavuto, / Cali, ca, Calibano! / Bano bano cu na funa / è arrivato ncopp' 'a luna! / Cali, ca, Calibano / Cali, ca, Calibano / Cali, ca, Calibano! (II.2, pp. 103-104).

Dal confronto di questi versi ritmati e ripetitivi con quelli della lezione Shakespeariana, emerge chiaramente che lo sforzo di Eduardo non fu quello di produrre una canzone nuova, diversa e sua propria, bensì quello di ricreare, attraverso immagini e modi di dire napoletani, gli stessi contenuti proposti dal drammaturgo inglese, sebbene in versione, per così dire amplificata. E così è possibile affiancare i due testi, e seguire passo passo la trasformazione del dettato originale nella rielaborazione partenopea: «No more dams I'll make for fish» (II.2.175) diventa «Bano bano nun vo' ll'esca, / nun vo' fare cchiù la pesca!»; «Nor fetch in firing / At requiring» (vv. 176-177) si ritrova in «Bano bano fa li segne / nun trasporta cchiù li legne»; e infine «Nor scrape trenchering, nor wash dish» (v. 178) viene rielaborato in «Bano bano fa li fatte: / mó nun lava cchiù li piatte». Allo stesso tempo tutti gli altri versi aggiunti da Eduardo servono per confermare e amplificare l'idea di libertà espressa da Caliban nella sua canzone: tra la desiderata emancipazione dal vecchio padrone e la felice accoglienza del nuovo si sviluppano una serie di versi comici ma anche profondamente angosciosi per la loro contraddittorietà. Di questa canzone, nella registrazione originale di Eduardo, esistono in rete diverse riproduzioni video²⁷ che consentono di apprezzare, ancora oggi, la maestria vocale del drammaturgo partenopeo e la sua capacità di dare vita ad esistenze e personaggi tanto diversi, semplicemente variandone l'intonazione della voce. La grandezza di questo pezzo fu compresa appieno dal regista Eugenio Monti Colla, che, con l'intento di dare il giusto rilievo a questo importante momento, lo posizionò al termine del primo atto della messa in scena. Il motivetto iniziale fu poi ripreso anche nelle successive scene comiche con Calibano, Trinculo e Stefano protagonisti.

Si può quindi concludere che il personaggio di Caliban viene mantenuto fedele al suo modello Shakespeariano all'interno della traduzione di Eduardo, anche se alcune modifiche furono effettuate, soprattutto con l'intento di far risaltare un certo sviluppo psicologico del personaggio: affinché ciò si realizzasse fu necessario presentare la caratteristica sensibilità musicale del mostro come un elemento acquisito lentamente, prima con espressioni comiche e poi con quella battuta tanto poetica e sognante che concludeva la seconda scena del terzo atto. Lì la maturazione di Calibano raggiungeva il suo climax e permetteva al povero servo di avviarsi verso l'ultima evoluzione del suo percorso, caratterizzata dal pentimento e dalla richiesta di perdono formulata a Prospero nel quinto atto.

5.2.5 Una traduzione *iconografica*

Come ho già avuto modo di dimostrare, Eduardo traduce spesso liberamente il verso Shakespeariano, conferendo a questo una nuova veste fatta, il più delle volte, di abbondanza di

²⁷ Sulla piattaforma YouTube sono disponibili ad oggi tre video che contengono la canzone. I primi due video (<https://www.youtube.com/watch?v=0HRHB6KCK3I> ; <https://www.youtube.com/watch?v=ptX02gqLgtY>) sono delle riduzioni del canto per fini promozionali, mentre il terzo (https://www.youtube.com/watch?v=E_ZNRJoiDww) comprende l'intera canzone registrata a tetro durante una delle serate della recente ripresa dello spettacolo da parte della compagnia Carlo Colla e figli (2013).

immagini visive, di colori e di forme nuove, che arricchiscono in modo quasi barocco l'originale, trasformandolo, come direbbe Ariel, «into something rich and strange» (I.2.402). Questo procedere per accumulazione di dettagli aggiuntivi genera una vera e propria 'traduzione iconografica', una traduzione, cioè, che non si limita a trasferire il significato dalla fonte al testo di arrivo, ma che si pone l'obiettivo di visualizzare la fonte attraverso una sorta di lente caleidoscopica, rappresentata dalla cultura popolare partenopea. Si potrebbero presentare centinaia di esempi di questa trasformazione perché Eduardo mette in pratica un metodo quasi certosino nella realizzazione di questo scopo. Molto spesso si tratta, quindi, di piccoli dettagli aggiunti nei versi per offrire una visione più precisa degli elementi evocati da Shakespeare. Quando Prospero cerca di calmare Miranda, spaventata per essere stata testimone del naufragio, ad esempio, laddove la fonte recita «Wipe thou thine eyes; have comfort» (I.2.25), Eduardo scrive: «Asciúttate chist'huocchie mbrillantate / st'huocchie lucent' 'e lacreme chiagnute...» (I.2, p. 13). Il semplice *eyes* viene quindi corredato di aggettivi e perifrasi che specificano le caratteristiche fisiche degli occhi di Miranda e le loro azioni recenti. Più avanti, il racconto dei misfatti perpetrati da Antonio provoca in Miranda la curiosità di sapere per quale motivo lo zio non abbia semplicemente deciso di uccidere il padre e se stessa. Nell'originale Prospero risponde: «Dear, they durst not, / So dear the love my people bore me, nor set / A mark so bloody on the business; but / *With colour fairer painted their foul ends*» (I.2.140-143, corsivi miei). Qui Eduardo, aggiunge una similitudine caratteristica della cultura partenopea per riferirsi a qualcosa di bello e appariscente: «Pòcca lu popolo m'amava, / ancora me voleva bene assaje. / Era peggio pe' lloro / si ammacchiavano de sango / chell'impresa; / 'o malefatto / priesto fuje pittato / celeste e rosa, / cumm'a n'uovo 'e Pasqua» (I.2, pp. 24-25; corsivi miei). Questo caratteristico metodo fu attuato per tutta la lunghezza del testo e non solo nella seconda scena, anche se certamente questa si configura, già a partire dal testo originale, come la più ricca di immagini evocative, di metafore e allusioni. Il metodo, inoltre, coinvolge tutti i personaggi, non solo quelli principali. Confrontiamo, ad esempio, le due versioni della prima battuta di Gonzalo. Shakespeare fa esordire l'anziano consigliere con queste parole, semplici ma di forte impatto emotivo: «Beseech you, sir, be merry. You have cause – / So have we all – of joy, for our escape / Is much beyond our loss» (II.1.1-3). Il senso di gratitudine per essere scampato al naufragio, non può che sfociare, nel Gonzalo disegnato da Eduardo, in un'immagine ben precisa, tanto cara ai napoletani di ogni tempo: «Majestà, si ve lu ddico, / è pe' lu bene vuosto: / ccà nuje, cumpreso voi, / dobbiamo rummanere addenucciate / nu pare d'anne, / e forse forse cchiúne, / nnanz'a lu prutettore / San Gennaro, / ca nce ha fatto la grazia» (II.1, p. 64). Si può quindi comprendere che Eduardo, pur non volendo modificare il senso delle parole scelte da Shakespeare, si prende costantemente la libertà di scegliere a sua volta il modo giusto per rendere quello stesso significato nella maniera più adatta alla platea destinataria del suo testo. Da un lato, cioè, dimostra di voler a tutti i costi rimanere fedele all'originale, dall'altro si sente investito di una speciale responsabilità verso il proprio lettore e il proprio spettatore. Se, come dice lo stesso Prospero al termine di *The Tempest*, il fine ultimo della rappresentazione è quello di dilettere il

pubblico, Eduardo, da esperto teatrante, non poteva fare a meno di arricchire la sua fonte per ottenere lo stesso diletto in una platea diversa e lontana, culturalmente e cronologicamente, da quella Shakespeariana.

Ma forse l'esempio più magistrale di questa sorta di 'addomesticamento' dell'originale è rappresentato dal racconto in cui il mago evoca la presenza perturbante di Sycorax, la strega madre di Caliban. La trama è nota: Ariel si rifiuta di sottomettersi all'ennesimo ordine di Prospero, e il mago, per ottenere nuovamente l'ubbidienza dello spiritello, gli ricorda di averlo salvato dalla prigionia impostagli dalla strega, la quale, dopo averlo rinchiuso nel cavo di un pino, morì, lasciandolo lì a lamentarsi per dodici anni, al termine dei quali la magia di Prospero lo liberò.

Te la ricuorde la strega, / la strega Sicorace? / Secca, na cap' 'e morte, / cu tutt' 'e diente 'a fora... / Mamma e quant'era brutta! / Me la ricordo ancora, / ncurvata dall'etade, / purzine dalla mmiria. / [...] Strega dannata! / Strega maledetta! / A cavallo a la scopa, / mmiez'a ll'acqua e lu viento / essa vulava / e pe' s'arreparà scenneva / e se mpezzava / sott'a n'albero 'e noce 'e Beneviento. / Lu paese tremmava / tremmavano li vuosche / li muntagne / li palazze... / e la gente p' 'a paura / asceva pazza / e ci chiagneva / pe' li fatture tremende ca faceva. / [...] A Beneviento la vulfano morta / però nun l'accettere / pòcca eva prena... / lu diavulo cchiù puorco... / chi sa qua' fetendone la mprenaje. / La strascenajene ccàne / ncopp'a chest'isola, / ccàne fuje lassata da li marenare (I.2, pp. 37-38).

Probabilmente il dato più interessante di questa rielaborazione risiede non tanto nell'aggiunta di numerosi elementi iconografici e culturali, che pure, come vedremo a breve, impreziosiscono il testo originale di dettagli di sicuro effetto scenico; al lettore che si accosta per la prima volta a questa traduzione, però, rimane impresso soprattutto un verso, «Me la ricordo ancora», con cui Eduardo, contrariamente a quanto avveniva nel testo originale, ci fa intuire che Prospero e Sicorace si siano effettivamente incontrati in precedenza. Questa riflessione è necessaria perché ci permette di comprendere come Eduardo sia disposto anche a modificare sostanzialmente il suo modello, ma sempre e soltanto con l'obiettivo di rendere partecipe il suo pubblico nel processo di comprensione della storia. Alludere a un precedente incontro del mago con la strega, infatti, permette al lettore di immedesimarsi maggiormente nel racconto di Prospero e di considerarlo più veritiero. Tutto quello che il Prospero Shakespeariano conosce della storia di Sycorax l'ha saputo dai racconti di Ariel, mentre nella versione di Eduardo il mago ha avuto una conoscenza diretta della famigerata strega, ed il suo racconto è, quindi, più credibile.

Analizzando più approfonditamente il passo appena citato ci si accorge che i dettagli aggiunti da Eduardo si dividono in tre gruppi: in primo luogo si possono incontrare numerose descrizioni fisiche della strega e altre informazioni iconografiche; secondariamente, troviamo il racconto di una serie di episodi e azioni vissute da Sicorace; infine, c'è anche un'indicazione precisa sulla provenienza della strega. Quest'ultimo parametro conferma ancora una volta che le modifiche al testo originale furono motivate soltanto dalla volontà di avvicinare la traduzione al nuovo pubblico a cui questa era indirizzata. In un testo scritto in napoletano e per un'*audience* napoletana non avrebbe avuto alcun senso parlare di una strega proveniente dalla città di

Algeri²⁸. La riscrittura di Eduardo, con la trasformazione di Algeri in Benevento, risulta quindi molto più immediatamente comprensibile e identificabile per un pubblico genericamente proveniente dall'Italia meridionale (e non solo, quindi, per quello napoletano). Per quanto concerne, invece, le descrizioni fisiche della strega, la riscrittura differisce in più punti dal testo originale. Shakespeare, infatti, ci dice soltanto che «Sycorax [...] with age and envy / Was grown into a hoop» (I.2.258-259), e che aveva gli occhi blu²⁹. Soltanto il primo di questi elementi fisici viene ripreso da Eduardo (ncurvata dall'etade, / purzine dalla mmiria), mentre il secondo viene tralasciato e sostituito da altri dettagli più concentrati sull'insana magrezza della strega (Secca, na cap' 'e morte, / cu tutt' 'e diente 'a fora...). Inoltre, la traduzione ci fornisce alcune immagini che, sebbene non riguardino l'aspetto fisico, aiutano il lettore a visualizzare Sycorax mentre vola sulla scopa e mentre si ripara sotto l'albero di noce di Benevento. Queste ultime non erano presenti all'interno della versione originale e, attingendo alla ricchezza della cultura popolare, permettono un'immediata identificazione iconografica della strega. Infine, altre modifiche vengono presentate da Eduardo nel raccontare il passato di Sycorax. La più rilevante di queste è la specificazione del motivo per cui la donna non fu uccisa, nonostante le cattiverie commesse: «però nun l'accettere / pòcca eva prena», cioè non la uccisero perché era incinta. Questo particolare viene soltanto intuito dal testo Shakespeariano, che recita: «for one thing she did / They would not take her life» e nella battuta successiva specifica che Sycorax fu portata sull'isola incinta di Caliban. Come si può intuire, nell'originale non esiste un nesso tra il fatto che la donna fosse incinta e la grazia ricevuta ad Algeri, mentre nella traduzione questo nesso causale si fa più chiaro. Un'ultima aggiunta che Eduardo si concede di inserire nel suo testo, infine, contiene un giudizio sul partner di Sycorax: «lu diavulo cchiù puorco... / chi sa qua' fetendone la mprenaje». In questo caso il traduttore anticipa un verso successivo di *The Tempest*, in cui Prospero apostrofa Caliban indicandolo come figlio di strega e diavolo. Eduardo decise di sfruttare la forza evocativa di queste parole per amplificarne l'effetto. Oltre all'anticipazione che ho appena citato si possono rintracciare nel testo almeno altri due riferimenti all'unione di Sycorax con il diavolo. Il primo di questi traduce i versi con i quali il mago chiama in scena il servo: «Thou poisonous slave, got by the devil himself / Upon thy wicked dam» (I.2.319-320). In questo caso il traduttore si affida a una perifrasi per definire meglio il fatto che Calibano è il prodotto di un miscuglio maligno, piuttosto che un figlio generato secondo natura: «Schiavo schifuso / figlio de strega / mmiscato a lu diavolo mpersona» (I.2, p. 44). Infine, un ultimo caso dimostra che Eduardo considerava particolarmente importante questo continuo sottolineare la provenienza demoniaca di Calibano, perché il semplice «Hag-seed» (I.2.364) Shakespeariano viene modificato in «Semmenta 'e strega e diavolo» (I.2, p. 48). Dei tre momenti in cui *The Tempest* ci offre, attraverso le parole di Prospero, informazioni sul concepimento di Caliban, quindi, soltanto uno conteneva uno specifico riferimento al diavolo, ma tutti e tre vengono

²⁸ È questa la città di appartenenza della Sycorax Shakespeariana.

²⁹ «This blue-eyed hag» (I.2.269) starebbe a significare la presenza di occhiaie scure, piuttosto che il colore degli occhi. Cfr. la nota di Stephen Orgel a pagina 116 dell'edizione di riferimento: «generally explained as 'with blue eyelids', implying pregnancy».

tradotti da Eduardo inserendo, anche laddove mancava, quel sostantivo così prego di significative allusioni al male.

Vorrei concludere con una riflessione che può far luce sul motivo che spinse il drammaturgo partenopeo a trasformare *The Tempest* in un testo ancora più ricco di immagini evocative e poetiche e di descrizioni tanto dettagliate da sembrare vive. Come ho già affermato, questo testo fu l'ultimo a cui Eduardo lavorò nell'ultimo anno della sua vita. Molte testimonianze, e il fatto stesso che l'attore decise di superare la sua storica ritrosia verso i marchingegni tecnologici per registrare una lettura recitata del dramma, dimostrano che il suo obiettivo non era semplicemente quello di tradurre una commedia, quando quello di produrre un copione per la messa in scena. I suoi interventi furono infatti tutti motivati dalla volontà di ottenere un testo che funzionasse sul palcoscenico, tenendo sempre presente che le mutate condizioni linguistiche e culturali di riferimento avrebbero per forza di cose trasformato la fonte in qualche modo. Dunque Eduardo lavorò per circa un anno³⁰ leggendo *The Tempest* e immaginando di mettere in scena la sua versione. Sebbene l'attore avesse affrontato questo compito con slancio ed entusiasmo³¹, l'uomo Eduardo non poteva non essere consapevole che non avrebbe avuto il tempo di occuparsi personalmente della regia di questa sua ultima fatica letteraria. La necessità di inserire tante e precise indicazioni iconografiche all'interno del testo potrebbe essere stata motivata, a mio giudizio, anche da questa sorta di urgenza: leggendo *The Tempest* e scrivendo la sua *Tempesta* Eduardo sentiva una naturale necessità di immaginarsi il testo che prendeva vita e voce in scena, ma, incerto sulla possibilità di poter essere il regista di questa commedia, disseminò la traduzione di una miriade di indicazioni di regia nascoste nei versi pronunciati dai personaggi, quasi a volersi assicurare che fossero questi ultimi, veri eredi della sua arte, a diventare i registi dell'opera.

³⁰ Nella *Nota del traduttore* Eduardo afferma di aver tradotto *The Tempest* in circa un mese e mezzo (p. 187). La nota è datata dicembre 1983, ma le testimonianze di Isabella Quarantotti de Filippo, di Gianfranco Cabiddu e di altre figure che collaborarono con Eduardo affermano che la registrazione audio della lettura impiegò per molti mesi l'attore, che, a causa dell'età e della malattia, non poteva sostenere tante ore di lavoro consecutive con la voce.

³¹ «Per finire il lavoro ho impiegato circa un mese e mezzo; malgrado il caldo torrido di questa estate, ho passato settimane entusiasmanti lavorando spesso fino a otto ore al giorno. Sì, un periodo davvero piacevole con un testo incantevole da tradurre, una lingua affascinante da adoperare e con la gioia di ritrovare intatta la mia grafia che invece temevo fosse invecchiata assieme a me...» (*Nota del traduttore*, p. 187).

Conclusioni. La benevolenza come nodo cruciale in *The Tempest*

Ci sono tante altre ragioni che mi hanno fatto preferire *La Tempesta* ad altre splendide commedie scespiriane[...], e una delle più importanti è la tolleranza, la benevolenza che pervade tutta la storia: sebbene sia stato trattato in modo indegno da suo fratello, dal Re di Napoli e da Sebastiano, Prospero non cerca la vendetta bensì il loro pentimento (*Nota del traduttore*, p. 186).

In contrasto con tutte le letture e le interpretazioni post-coloniali di *The Tempest*, che vedono nel *romance* soltanto il ripetersi di un meccanismo di prevaricazione e dominio, Eduardo allarga la prospettiva da cui si osservano le vicende di Prospero, Miranda, Ariel e Caliban, e ci insegna, attraverso questa riflessione, che il tema centrale del dramma è la tolleranza, la benevolenza. Non ha torto, di certo, l'attore ad affermare che il mago ha subito nella sua esistenza una serie innumerevole di torti, di privazioni e di cattiverie per i fini più vari, e che ad essi ha deciso di opporre non le armi della vendetta, ma piuttosto quelle dell'insegnamento, del rispetto e del perdono. «The rearer action is / In virtue than in vengeance» (V.1.27-28) afferma Prospero un attimo prima di incontrare suo fratello e gli altri cortigiani per la prima volta dopo tanti anni di esilio. E sono forse proprio l'esilio, l'assenza, la privazione, l'altrove le cifre distintive della sua esistenza sull'isola. La sua parabola esistenziale, osservata nella sua interezza, ci mostra un uomo ormai vecchio e stanco, che, privato di tutto negli anni migliori della sua giovinezza e approdato come un naufrago su un'isola lontana, è riuscito a non farsi prevaricare dal dolore, a superare la volontà di vendetta e a convogliare tutti i suoi sforzi e le sue conoscenze verso un unico fine: la felicità di sua figlia. Per preservare questo bene supremo Prospero ha dovuto assoggettare Caliban, l'unico e più oscuro pericolo per la giovane Miranda. E anche nel sottomettere il mostro, Prospero usa la forza solo quando è costretto a farlo, per porre un argine all'insubordinazione e al desiderio di vendetta del servo. Prospero, è vero, ha punito forse eccessivamente Caliban, ma allo stesso tempo scioglie il suo vincolo di prevaricazione con un forte riconoscimento personale. Nonostante Caliban sia una 'cosa oscura', il mago è costretto dalla lunga prossimità con quest'essere deforme, a riconoscere che egli è ormai parte di se stesso, una parte importante a cui non potrà rinunciare. Inoltre si può rintracciare una vera e propria progressione del rapporto tra Prospero e Caliban: la prima volta che il mago chiama in scena il figlio di strega, si rivolge a lui con un epiteto tutt'altro che amichevole: «What, ho! *slave!* Caliban! / Thou *earth*, thou! speak» (I.2.131-114, corsivi miei). Ma al termine della storia, quando ormai Prospero è riuscito ad affidare la felicità di Miranda nelle mani di Ferdinand, il povero Caliban viene chiamato in modo diverso: «Go, *sirrah*, to my cell; / Take with you your companions. *As you look / To have my pardon*, trim it handsomely» (V.1.291-293, corsivi miei). Caliban non viene perdonato a scena aperta come tutti gli altri ex-nemici di Prospero, ma dalle parole del mago si intuisce che l'ultimo obbligo del servo sarà quello di sistemare la grotta per accogliere i nobili, dopo di che gli verrà concessa l'agognata libertà (esattamente come per Ariel) e anche lui sarà perdonato. Ad un lettore moderno questa interpretazione potrebbe sembrare

paternalistica e confermare che la posizione di Prospero è quella del dominio e della colonizzazione. Ma questo accade, probabilmente, perché viviamo ormai in un'epoca troppo diversa da quella di Shakespeare, dove ogni rapporto di subalternità viene messo in discussione e rinegoziato. Se si prova a leggere *The Tempest* con gli occhi di chi viveva in una società pre-industriale è più semplice comprendere questo genere di lettura. E che l'interpretazione post-coloniale sia indissolubilmente legata a un determinato periodo storico (e non sia, quindi, universalmente valida) è un fatto confermato da recenti studi sul *romance* Shakespeariano. Nel suo *The Tempest and New-World Utopian Politics*¹, Frank Brevik afferma che le varie letture post-coloniali del testo, e la conseguente identificazione tra Caliban e le popolazioni colonizzate, si sono sviluppate piuttosto recentemente e tutte a partire dall'individuazione dell'isola di Prospero con il Nuovo Mondo². Ma pochissimi elementi testuali possono sostenere e confermare una tale corrispondenza. È chiaro, quindi, che l'eccessiva attenzione critica verso alcune dinamiche tra i personaggi di *The Tempest* ha portato, col tempo, ad una sorta di percezione distorta dei meccanismi originali del testo stesso. Brevik procede nella sua analisi fino a concentrarsi su un nodo fondamentale. Se l'interpretazione post-coloniale del *romance* è indissolubilmente legata a una precisa fase storico-politica, come mai, esaurita questa fase (o almeno il picco di essa), i critici continuano a ritenerla attuale? La risposta a questo interrogativo sembra risiedere, secondo Brevik, nella grande diffusione delle teorie letterarie materialiste e neo-storiciste, che sebbene abbiano compiuto enormi passi in avanti nella comprensione delle molteplici istanze poste dal testo, necessitano, col passare del tempo, di una costante revisione. Il critico conclude quindi con un'acuta osservazione: per tutta la durata delle lotte di liberazione delle colonie, Caliban è stato identificato con i popoli oppressi e sfruttati. Successivamente a questa fase, però, l'umanità ha vissuto un altro periodo di grandi stravolgimenti politico-culturali, corrispondente grosso modo con la caduta del muro di Berlino. Anche la storia recente ha conosciuto numerose figure di 'oppressi', che però, aggiunge Brevik, non sono mai state messe in relazione con *The Tempest*. Questa riflessione è molto utile, a mio giudizio, per comprendere quanto potrebbe essere produttivo abbandonare l'ormai consueta analisi post-coloniale e volgere lo sguardo a nuove possibili interconnessioni tra *The Tempest* e la nostra storia. L'obiettivo ultimo di Brevik è, dunque:

to suggest that more thematically recent historical personages, some heroic, others deeply human –I'm thinking (rather impressionistically) of Nelson Mandela, of Desmond Tutu, of Steven Biko, of Václav Havel, Lech Walesa, and in particular of the exiled Aleksandr Solzhenitsyn– more relevantly, more hauntingly, more textually faithfully illustrate and align with *The Tempest's* utopian themes of exile, imprisonment, escape, forgiveness, and triumph. Such recent historical are not by any means the only meaningful or evocative parallels to the play, but perhaps the most recently critically neglected instance in the play itself –that which pertains to Prospero's forgiveness– finds human flaws as well as heroic utopian echoes of a Nelson Mandela renouncing revenge (p. 153).

¹ London, Palgrave Macmillan, 2012.

² Si veda soprattutto l'introduzione del saggio, "The Rampant Politicization of *Tempest* Criticism – and Its Recent Discontents" (pp. 3-12). Utili riflessioni sulla natura dell'isola di Prospero si trovano invece nel capitolo secondo, "Such Maps as Dreams Are Made On: Discourse, Utopian Geography, and *The Tempest's* Island", pp. 35-54.

Ecco dunque che il tema del perdono e della benevolenza appare più chiaramente connesso con il dramma Shakespeariano, se solo si ha il coraggio di guardare oltre l'ormai superata equivalenza tra l'isola e il Nuovo Mondo.

A proposito dell'accostamento tra Prospero e il premio Nobel per la pace Nelson Mandela, ad esempio, si possono osservare numerosi punti di contatto sia tra le loro vite (le ingiustizie subite, la prigionia trascorsa in un'isola), sia nell'atteggiamento che ciascuno ha opposto alle proprie sofferenze: entrambi, infatti, fanno del perdono e della tolleranza la base su cui fondare la propria esistenza e la rinascita al termine dell'esilio. Senza voler forzare eccessivamente questo genere di paragone, che, però, mi sembra interessante e utile per offrire una nuova lettura del personaggio di Prospero, vorrei concludere questo mio studio con una citazione tratta da un discorso di Mandela:

In our own country, great strides have already been made to set in place a new civilisation. From the mire of conflict, a new nation is being born, united in its rainbow splendour and enriched by its diversity. *The spectre of division has given way to reconciliation. Sworn enemies of yesteryear have become partners in a new beginning. The cry for destruction and vengeance has given way to the song of forgiveness and a rational search for the truth*³.
(corsivi miei).

Anche se potrebbe sembrare azzardato mettere sullo stesso piano un discorso ufficiale pronunciato dal Presidente del Sud Africa e un testo teatrale del Seicento, credo che tale accostamento possa permettere al lettore di comprendere appieno che Shakespeare conferì a Prospero una molteplicità di sfumature caratteriali di cui la tolleranza e il perdono rappresentano gli aspetti predominanti, soprattutto se si analizza attentamente l'ultimo atto del *play*. La parola *forgive*, nel senso pieno di un soggetto che perdona un altro soggetto, è infatti presente soltanto nel quinto atto e per due volte su tre viene pronunciata dal mago⁴. In entrambi questi casi è utilizzata per annunciare ad Antonio che sarà perdonato dal fratello, in modo simile e molto particolare. La prima volta Prospero incontra i cortigiani ancora nelle sue vesti di mago. Gli uomini stanno vivendo una sorta di *trance* indotta dal mago e non sono in grado di ascoltarne le parole: «You, brother mine, that entertained ambition, / Expelled remorse and nature, whom, with Sebastian [...] / Would here have killed your king, I do forgive thee, / Unnatural though thou art» (V.1.75-79). È importante notare il modo in cui Prospero perdona suo fratello perché anche nella successiva reiterazione di questa situazione il mago sottolinea che l'atto del perdono non è privo di difficoltà e sofferenza: «For you, most wicked sir, whom to call brother / Would even infect my mouth, I do forgive / Thy rankest fault – all of them – and require / My dukedom

³ Da un discorso di Nelson Mandela all'Assemblea Nazionale di Seul, Corea del Sud, 6 Luglio 1995. Tutti i discorsi di Madiba sono archiviati e consultabili in un database conservato sul sito della Nelson Mandela Foundation (<https://www.nelsonmandela.org/content/page/speeches> . La collocazione del discorso da cui è tratta la citazione è NMS274).

⁴ Una quarta occorrenza della parola, pronunciata da Trinculo in III.2, assume il significato di 'Dio mi perdoni!'. Quando Caliban, Trinculo e Stephano sentono arrivare dal nulla la musica prodotta da Ariel con il flauto e il tamburello, i due napoletani si spaventano e pensano che sia arrivata la loro fine. È in quel momento che Trinculo esclama «O, forgive me my sins!» (III.2.128).

of thee, which perforce I know / Thou must restore» (V.1.130-134). Entrambe le battute evidenziano che Prospero ha ancora molte difficoltà a considerare Antonio come il fratello che ha conosciuto prima dell'esilio e dell'usurpazione; ma nonostante questo egli si sforza di offrirgli il proprio perdono definitivo e totale. E forse a questo punto le parole di Mandela non sono poi così lontane: si può quasi immaginare Prospero, tornato a Milano, pronunciare un discorso simile a quello citato più sopra, davanti ai suoi sudditi in festa.

Individuando nella benevolenza e nella tolleranza i punti nodali di tutto il dramma, Eduardo aveva affermato che fu proprio grazie a questa centralità del bene che egli scelse di tradurre *The Tempest*. La sua riflessione si estende fino ad individuare una sorta di morale dall'intera vicenda:

Quale insegnamento più attuale [della rinuncia alla vendetta] avrebbe potuto dare un artista all'uomo di oggi, che in nome di una religione o di un «ideale» ammazza e commette crudeltà inaudite, in una escalation che chissà dove lo porterà? E preciso che tra gli «ideali» ci metto anche il danaro, la ricchezza, che appunto come ideali vengono considerati in questa nostra squallida società dei consumi (*Nota del traduttore*, p. 186).

Come *The Tempest* e, in generale, i drammi di Shakespeare sono diventati dei classici del teatro perché parlano all'uomo di ogni tempo, così Eduardo, cogliendo questo aspetto e riflettendo sull'insegnamento che il drammaturgo inglese offre, tramite *The Tempest*, all'uomo moderno, consente alla sua riscrittura, figlia di quella riflessione, di diventare un classico a sua volta, di essere nata figlia del suo tempo, seppur scritta con una lingua antica, e di restare per sempre attuale.

Appendice: Il progetto *Arianna – Shakespeariana*

Il progetto di ricerca *Arianna – Shakespeariana*, che ho avuto il piacere di coordinare durante i tre anni del mio dottorato, nasce con l'obiettivo di raccogliere, all'interno di un archivio digitale, tutte le immagini che illustrano i drammi shakespeariani, i loro adattamenti e le loro *performance*. Un obiettivo certamente ambizioso e, forse, inarrivabile, ma perseguito con costanza e dedizione da parte di un team di docenti, ricercatori, dottorandi e studenti che, negli anni, hanno lavorato con inesauribile passione alla raccolta di immagini, informazioni e testi da includere in quello che, ad oggi, rappresenta il più completo e ricco database di iconografia shakespeariana esistente, con oltre dodicimila immagini e altrettante schede dettagliate¹. Il progetto, nato nel 2011 sotto la spinta della sua ideatrice, la professoressa Sandra Pietrini, si è evoluto nel corso del tempo, grazie alla paziente guida tecnica del dottor Stefano Bernardini, dell'Università di Trento, il quale ha mano a mano adeguato le caratteristiche del software alle esigenze della ricerca. Questa flessibilità, sebbene abbia a volte causato problemi di ristrutturazione e riorganizzazione delle informazioni, è stata ed è tuttora vitale per il progetto, perché ha consentito ai collaboratori di confrontarsi con uno strumento sempre in evoluzione e rispondente alle specifiche esigenze che di volta in volta si presentavano. La pubblicazione del database on line², con il supporto del dottor Alain Nardelli, è stata l'occasione di un ulteriore miglioramento dell'interfaccia, secondo criteri che potessero il più possibile agevolare l'utente e guidarlo nell'uso di uno strumento di ricerca di una certa complessità. Si può quindi comprendere come il progetto abbia preso fin dal principio la forma di un continuo *work in progress*, sia dal punto di vista dell'incessante acquisizione di nuovi materiali (solo negli ultimi tre anni il numero delle schede è raddoppiato dalle circa seimila del 2013 –della sola sezione *Shakespeariana*³– alle attuali 12.200 circa) e del perfezionamento e completamento delle informazioni contenute nelle schede, sia dal punto di vista tecnico, con l'evolversi delle possibilità di ricerca.

Sebbene una struttura così flessibile non possa mai ritenersi definitiva, si può ipotizzare con una certa sicurezza che, al di là di piccoli miglioramenti, la struttura dell'interfaccia del database

¹ Desidero esprimere qui il mio più sentito ringraziamento per quanti hanno in questi anni partecipato in modo più o meno costante alle attività che ruotano attorno ad *Arianna*, consentendomi non solo di accrescere le mie competenze e capacità, ma soprattutto di vivere momenti di grande partecipazione, che soltanto in un gruppo affiatato e composto di persone che lavorano con passione si possono realizzare. La vostra presenza è stata per me fonte di inesauribile motivazione e mi ha permesso di superare momenti difficili con una forza che non avrei mai pensato di avere. Per tutto questo e per la sincera amicizia che in questo tempo si è creata all'interno del gruppo, sono molto grata a ciascuno di voi.

² <http://laboratorioteatrale.lett.unitn.it/progetto-arianna/>.

³ In principio il progetto non si limitava all'ambito Shakespeariano, ma estendeva la ricerca iconografica anche ai classici antichi greci e romani e ai tre classici francesi, Molière, Corneille e Racine. La ricerca per questa sezione è stata in seguito sospesa, perché la sezione shakespeariana è cresciuta in modo considerevolmente più veloce ed ha, nel tempo, attirato maggiormente l'interesse dei collaboratori. La pubblicazione dell'archivio sul sito ha consentito al gruppo di ricerca di maturare la decisione di dividere quello che in principio era un unico database, senza però abbandonare del tutto l'idea di una possibile futura ripresa delle ricerche per gli autori attualmente lasciati in *stand-by*.

rimarrà stabile in futuro. La schermata principale (Fig. App.1) si compone di quattro sezioni longitudinali e di una verticale sulla destra. La prima delle sezioni orizzontali, *Shakespeare's Play*, contiene informazioni relative al dramma Shakespeariano a cui si riferisce l'immagine. Accanto al titolo dell'opera, due specifici campi contengono l'indicazione di atto e scena. Questo permette all'utente di effettuare una prima ricerca, di un certo interesse, per osservare l'evoluzione storica delle rappresentazioni visive di una data scena (al momento le ricerche vengono mostrate in un unico ordine, quello cronologico, in base all'anno di creazione dell'immagine, ma si pensa in futuro di offrire la possibilità di ordinare le ricerche secondo parametri più flessibili e a scelta dell'utente). Un'ulteriore parametro di ricerca è rappresentato dal primo dei sei *check box* presenti nell'interfaccia. Selezionando questa casella, l'utente potrà includere nella propria ricerca solo le immagini che rappresentano eventi non rappresentati sul palco, ma raccontati, evocati, sognati, etc. dai personaggi. Gli *off-scene events* rappresentano, infatti, un elemento particolarmente stimolante per la fantasia di illustratori, adattatori e registi/attori, che spesso si sono cimentati nella visualizzazione di questi momenti (uno fra tutti, la scena della morte di Ophelia, in *Hamlet*, che viene solo raccontata dalla regina Gertrude nella settima scena del quarto atto e che, attualmente rappresenta, all'interno del database, circa 1/12 del totale delle immagini relative ad *Hamlet*). Sono proprio questi momenti, che, nell'ambito delle fruttuose riflessioni critiche nate all'interno del Laboratorio Teatrale dell'Università di Trento, abbiamo imparato a definire 'fratture di senso', a costituire il terreno più fecondo per la comprensione delle interconnessioni tra testo e immagine. Le fratture di senso si manifestano non solo attraverso gli *off-scene events*, ma in tutti quei casi (metafore, allegorie, citazioni mitologiche, *pun* e giochi di parole, etc.) in cui il divario tra significante e significato, tra detto e non detto, tra l'azione visibile sul palcoscenico e quella evocata solo dalla voce dell'attore, autorizza l'artista figurativo ad offrire liberamente la propria interpretazione del testo, a colmare la frattura in modo originale e autonomo, perché è forse chiamato dal testo stesso a una più personale rielaborazione dei contenuti e dei significati da esso veicolati.

La seconda sezione del database *Arianna, Adaptation*, riguarda le riscritture e gli adattamenti delle opere Shakespeariane in forma drammatica o operistica. Attualmente sono circa duemila le immagini contenute nell'archivio che non illustrano direttamente i testi originali ma alcuni dei numerosissimi adattamenti che dal Seicento ad oggi Shakespeare continua ad ispirare. L'inserimento di queste immagini ha posto nel tempo varie esigenze di ristrutturazione delle informazioni presenti nelle schede, soprattutto per quanto riguarda l'organizzazione del campo relativo ai personaggi, di cui parlerò a breve. Oltre a fornire le informazioni di base (autore, titolo, anno dell'adattamento, con l'aggiunta del librettista e del compositore per il melodramma), questa sezione consente all'utente di visualizzare, leggere e scaricare, i testi di alcuni degli adattamenti più antichi (o di alcuni dei libretti d'opera), inseriti nelle schede in formato pdf (per aprire il file basta semplicemente cliccare sull'icona della graffetta posta accanto ai campi *Dramatic Adaptation* e *Opera Adaptation*).

La sezione *Image Details* presenta tutta una serie di informazioni sull'immagine, da quelle più pratiche (autore, anno e luogo di creazione, luogo di conservazione, dimensioni e tecnica utilizzata), a quelle che potremmo definire di tipo contenutistico, che descrivono e illustrano la relazione tra il documento figurativo e il testo. Mi riferisco ai campi *Title*, *Description* (che sono gli unici, assieme a *Staging Company*, nella sezione relativa alle messe in scena e a *Annotations* nella sezione verticale, a contenere stringhe di testo libere e non inserite in menu di ricerca fissi⁴), *Characters Depicted*, *Actors Depicted* e infine *Illustrated Edition*. Da questa sintetica presentazione si può già intuire la complessità del lavoro di schedatura, che implica non soltanto l'individuazione generica dell'opera Shakespeariana rappresentata nell'immagine, ma anche la collocazione di essa in riferimento all'esatto atto e scena, l'individuazione dei personaggi, e di eventuali attori raffigurati, la descrizione dell'azione, la ricerca dell'attuale luogo di conservazione, l'assegnazione di un titolo il più possibile dettagliato, ma anche tale da permettere un immediato riconoscimento del rapporto testo-immagine. D'altro canto, si può intuire facilmente l'enorme potenzialità di questo strumento per la ricerca in campo teatrale: la versatilità del software e l'accuratezza delle informazioni permettono all'utente di cercare, ad esempio, tutti i dipinti relativi a quella determinata commedia, oppure tutte le incisioni realizzate in un determinato periodo storico, oppure ancora tutta la collezione Shakespeariana conservata presso un dato museo o archivio (o parte di essa: ricordiamo, infatti, che *Arianna* è un progetto in costante aggiornamento), e via dicendo. Una delle note distintive di questa sezione si trova nella lista dei personaggi⁵. Il menu che la ospita, infatti, dialoga con il campo *Shakespeare's Play* della prima sezione. Una volta selezionata una fonte dall'elenco dei *plays*, il programma automaticamente presenterà solo i personaggi presenti in quella fonte, agevolando la ricerca. Inoltre, per includere in questo menu anche quei personaggi a cui adattatori e registi affidano un nome diverso, senza però compromettere la possibilità, per l'utente, di trovare tutte le immagini in cui quello stesso personaggio, a prescindere dalle trasformazioni del nome, si è scelto di inserire eventuali specificazioni tra parentesi e dopo il nome 'ufficiale' del personaggio. In questo modo, ad esempio, un utente interessato alle rappresentazioni visive del personaggio di Desdemona, cercando il nome di questa eroina tragica, troverà anche le illustrazioni che raffigurano Hèdelmone della riscrittura di Jean François Ducis del 1792. Un'ulteriore particolarità si colloca all'interno del campo *Illustrated Edition*, che si interfaccia con una funzione molto importante, denominata *Set of Images*, e presente nella sezione verticale della schermata di ricerca, di cui mi occuperò a breve. Per ora vorrei solo soffermarmi sul fatto che le edizioni illustrate dei drammi di Shakespeare vengono schedate all'interno del database seguendo strettamente l'ordine di presentazione delle immagini all'interno della pubblicazione. Sfogliando le schede dell'archivio è quindi possibile avere un'idea completa e chiara dell'intero disegno compositivo dell'artista o degli artisti che hanno impreziosito il testo. Per comprendere

⁴ E sono anche gli unici campi tuttora compilati e presentati in italiano.

⁵ Per una questione di uniformità, e per evitare la ridondanza di alcuni nomi di personaggi shakespeariani presenti in forme diverse in edizioni diverse, la lista delle *dramatis personae* a cui il team di ricercatori fa riferimento è quella dell'edizione Meridiani Mondadori.

il grande valore che, all'interno del gruppo di ricerca, viene attribuito alle edizioni illustrate e alla loro acquisizione, basti notare che, al momento, sono state schedate ottantaquattro diverse edizioni, per un totale di oltre 4.500 immagini e relative schede.

L'ultima sezione orizzontale raccoglie tutte le informazioni relative alla messa in scena illustrata nell'immagine. I dati qui presentati spaziano dal titolo della rappresentazione, al regista, alla data e luogo in cui avvenne la rappresentazione illustrata o fotografata nell'immagine, alla data e luogo della prima rappresentazione di quello spettacolo, fino al cast. Anche in questa sezione è talvolta possibile scaricare alcuni file pdf contenenti il copione, la locandina e il programma di sala della messa in scena.

La sezione verticale a destra della schermata ospita in alto una miniatura dell'immagine catalogata, cliccando sulla quale si può visualizzarne una versione ingrandita. Subito sotto l'immagine è talvolta inserito un collegamento ipertestuale ad altri archivi digitali, dai quali le immagini sono tratte. Questo, che può sembrare un elemento di trascurabile importanza, rappresenta invece una caratteristica interessante di *Arianna*, che da semplice archivio di immagini diventa in questo modo un meta-archivio: un archivio in grado di mettere in rete e collegare tra loro database diversi e distanti, come quello della Folger Shakespeare Library di Washington, quello del Victoria and Albert Museum di Londra, quello della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, quello della New York Public Library, e molti altri. Se si pensa che al momento le schede collegate ad altre risorse web sono appena sotto le seimila, e cioè quasi la metà dell'intero database, si può forse comprendere meglio la straordinaria rilevanza di questo campo. Il reperimento di risorse on line è affidato per il momento alla ricerca individuale dei singoli collaboratori, ma si spera presto di poter contare su nuovi sistemi tecnologicamente più avanzati, gli Application Programming Interface (API), che consentiranno di eseguire in automatico la ricerca e la selezione dei dati, agevolando e velocizzando alcune procedure che, per ora, vengono svolte manualmente. Più in basso rispetto al link ad altri archivi abbiamo due campi che servono ad interconnettere le schede tra loro. Il primo, *Images from the same set* consente di creare, appunto, *set* o serie di immagini. Per serie di immagini si intendono gruppi di documenti iconografici tenuti insieme da un forte legame concettuale. Vengono costruite serie, ad esempio, per tenere assieme tutte le immagini della stessa edizione illustrata, oppure tutte le foto di scena di uno stesso spettacolo. Il secondo di questi campi, *Related images*, invece, serve per collegare due o più immagini che hanno un semplice legame generico tra loro, come, ad esempio, il dipinto e l'incisione che ne viene tratta, oppure il disegno preparatorio e il dipinto, oppure ancora due o più dipinti successivamente realizzati da un artista sullo stesso soggetto. Entrambi questi campi funzionano tecnicamente allo stesso modo. Quando, durante una ricerca, ci si imbatte in una scheda collegata ad altre, i due campi diventano attivi attraverso la comparsa del pulsante *Open* selezionabile. Cliccando su questo, la scheda di partenza viene sostituita dalla visualizzazione delle schede collegate, dalla quale si può uscire e tornare quindi alla scheda 'primaria' attraverso il pulsante di chiusura in alto a destra. Anche in questo caso è utile soffermarsi un momento per comprendere il potenziale di queste caratteristiche tecniche:

ammettiamo che un utente stia effettuando una ricerca sui dipinti ottocenteschi di scene Shakespeariane. Potrebbe, durante la ricerca, trovare la scheda di un dipinto collegata ad un'altra che ne contiene l'incisione. Selezionando il collegamento, potrebbe poi scoprire che quella incisione fa parte di una serie di incisioni appartenenti alla stessa edizione illustrata, magari tutte realizzate a partire da dipinti, in gran parte perduti, di uno stesso artista. In questo modo la ricerca potrebbe assumere una rilevanza di gran lunga maggiore, perché permetterebbe di mettere assieme dati provenienti da risorse diverse, intrecciandoli con l'esperienza del ricercatore per ottenere un risultato qualitativamente migliore, grazie alla flessibilità d'uso dell'archivio. L'ultimo campo, *Annotations* contiene tutte le informazioni che non possono rientrare negli altri campi della scheda. Qui si potranno leggere, ad esempio, dati aggiuntivi sulla rappresentazione di un certo spettacolo, sulla carriera di un determinato attore intrecciata alla parte Shakespeariana che lo ha reso famoso, oppure si potranno avere maggiori delucidazioni sul rapporto tra testo originale e adattamenti, o sull'esatta collocazione di una certa immagine all'interno dell'edizione illustrata di riferimento, etc. L'ultimo campo, *Record Id*, è il codice univoco assegnato dal sistema a ciascuna scheda del database.

Tavole



Fig. 0.1: Charles Buchel, *The setting for the last scene of The Tempest by William Shakespeare*, 1904. Olio su carta, 25,4 x 35,7 cm, © Victoria and Albert Museum.

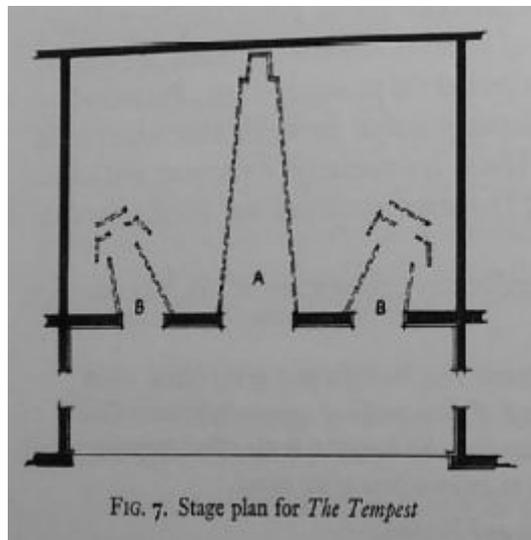


Fig. 2.1.1: John Butler, *Stage plan for Shadwell's The Tempest*. L'immagine è riprodotta, senza ulteriori dettagli, in W. Moelwyn Merchant, *Shakespeare and The Artist*, London, Oxford University Press, 1959, p. 30.



Fig. 3.1.1: John Keyse Sherwin, incisione contenuta nel volume III di *The Dramatik writings of Will. Shakspeare*, London, John Bell, 1788, 20 vols.



Fig. 3.1.2: Walker, incisione tratta da un disegno di Richard Corbould e inserita nel volume I di *The Plays of William Shakespeare, complete, in eight volumes*, London, Bellamy & Robarts, 1796.



Fig. 3.1.3: Anker Smith, *Ferdinand and Miranda*, incisione tratta da un disegno di William Hamilton. Contenuta nel primo volume di *The Dramatic works of Shakespeare*, Revised by George Steevens, London, Bulmer, 1802, 9 vols.



Fig. 3.1.4: Vandenburg, incisione tratta da un disegno di Gardiner, © Folger Shakespeare Library.



Fig. 3.1.5: Gerard Van der Gucht, incisione tratta da un disegno di François Boitard. Contenuta nel primo volume di *The Works of William Shakespeare in eight volumes, with notes, explanatory, and criticals by Mr. Theobald*, London, Lintott, Hitch & Tonson, 1740.



Fig. 3.1.6: Angelica Kauffmann, *The Tempest III, 1*, 1782. Olio su tela, 45 x 35 cm, © Vienna, Österreichische Galerie Belvedere.



Fig. 3.1.7: Daniel Chodowiecki, *Ach! ich bitte dich arbeite nicht so eifrig*, 1788. Incisione, 6,03 x 10,32 cm, © Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art (LACMA).



Fig. 3.3.1: William Hogarth, *A Scene from The Tempest*, 1735. Olio su tela, 105,4 x 80 cm, © Wakefield, Nostell Priory.



Fig. 3.3.2: William Hamilton, *Scene from The Tempest by William Shakespeare*, 1790 ca. Olio su tela, 127 x 101 cm, © Brighton and Hove Museums and Art Galleries.



Fig. 3.3.3: Johann Heinrich Füssli, *The Tempest*, primo Ottocento. Olio su tavola, 11,8 x 21,3 cm, © Museums Sheffield.



Fig. 3.3.4: Frank Howard, *Prospero instructing Caliban, who is paying more attention to Miranda than his book*, 1803. Incisione contenuta nel primo volume di *The Spirit of the Plays of Shakespeare*, London, Cadell, 1803.



Fig. 3.3.5: Frank Howard, *Prospero rescuing Miranda from the embraces of Caliban*, 1803. Incisione contenuta nel primo volume di *The Spirit of the Plays of Shakespeare*, London, Cadell, 1803.

STANDARD SONGS, N^o. 3.
(ENGLAND.)

"O! BID YOUR FAITHFUL ARIEL FLY,"

ARIEL. Fardon, master, I will be correspondent to command, & do my spinning gently.
 PROSPERO. Do you, & after two days I will discharge thee.
 ARIEL. That's my noble master! what shall I do? say what? what shall I do?

SUNG IN THE

T E M P E S T,
BY
MISS P. HORTON,
To whom it is dedicated by the Arranger
S. NELSON.

Ends Stan. Hall. *Price 2/6*

London, Jefferys & C^o 31, Fitch St. Soho.

W^here the Bee sucks, where the BEE SUCKS
 COME UNTO THESE YELLOU SANDS

Fig. 4.1: Hanhart (stampatore), *O! Bid Your Faithful Ariel fly*, 1838 ca. Litografia, 24 x 33,2 cm, © Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection.



Fig. 4.2: H. Bielfeld, *O! Bid Your Faithful Ariel fly*, 1838 ca. Litografia, 23,6 x 32,4 cm, © Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection.



Fig. 4.3: Anonimo, *Ariel's song*, 1838 ca. Stampa, 23,9 x 33,1 cm, © Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection.



Fig. 4.4: Daniel Maclise, *Priscilla Horton as Ariel*, 1838. Olio su tela, 54,5 x 67,5 cm, © Stratford upon Avon, Royal Shakespeare Company Collection.



Fig. 4.5: Henry Johnston, *Miss P. Horton as Ariel in The Tempest*, 1838. Litografia su pietra di Wed Taylor, 24,44 x 30,79 cm, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.6: Richard James Lane, *Priscilla Horton*, 1838. Litografia tratta da un disegno di Alfred Edward Chalon, 22 x 28,8 cm, © Londra, National Portrait Gallery.



Fig. 4.7: Anonimo, *Helen Faucit*, metà Ottocento. Litografia, 19,36 x 29,2 cm, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.8: Martha Sarah Rolls, *The Tempest*, 1839. Acquaforte contenuta in *Dramatic recollections of the years 1838-9*, 15,55 x 22,22 cm, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.2.1: Anonimo, *Lablache dans le rôle de Caliban de La Tempesta*, 1850. Incisione, 11 x 14,5 cm, © Parigi, Bibliothèque nationale de France.

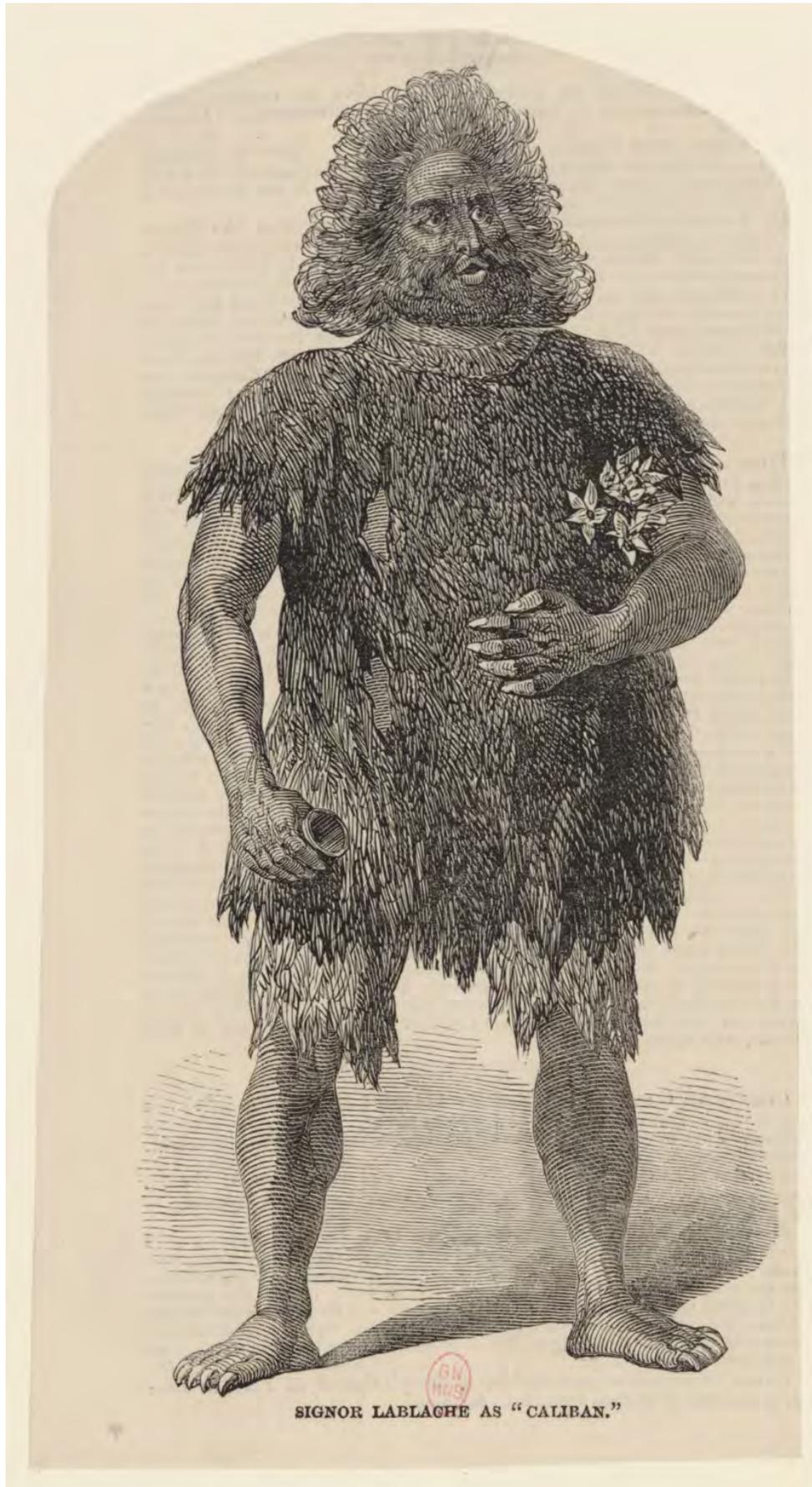


Fig. 4.2.2: Anonimo, *Signor Lablache as Caliban*, 1850. Incisione, 9 x 17 cm, © Parigi, Bibliothèque nationale de France.



LABLACHE, rôle de CALIBAN, dans LA TEMPESTA.

Paris maison Martinet 41, r. Vivienne et 15, r. du Coq.

Fig. 4.2.3: Decan, *Lablache, rôle de Caliban, dans La Tempesta*, 1850. Litografia tratta da un disegno di Alexandre Lacauchie, 13 x 19,36 cm, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.2.4: Frank Howard, *Sycorax putting Ariel into the pine*, 1803. Incisione contenuta nel primo volume di *The Spirit of the Plays of Shakespeare*, London, Cadell, 1803.



Fig. 4.2.5: Frank Howard, *Prospero releasing Ariel*, 1803. Incisione contenuta nel primo volume di *The Spirit of the Plays of Shakespeare*, London, Cadell, 1803.



Fig. 4.2.6: Moritz Retzsch, *The Tempest*. Act I, Scene 2, 1841. Incisione contenuta nella quinta serie del volume *Gallerie zu Shakspeare's dramatischen Werken*, Leipzig und London, Ernest Fleischer, 1828-1846.



M^{me} SONTAG , rôle de MIRANDA dans LA TEMPESTA

maison Martinot, 172, r. Rivoli et 41, r. Vivienne, Paris .

Fig. 4.2.7: Decan, *M.me Sontag, rôle de Miranda, dans La Tempesta*, 1850. Litografia tratta da un disegno di Alexandre Lacauchie, 13,33 x 19,68 cm, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.2.8: Anonimo, *Madame Sontag as Miranda*, 1850. Incisione, 9 x 17 cm, © Parigi, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 4.2.9: Duncan C. Dallas, *As I told thee before, I am subject to a tyrant, a sorcerer*, 1893. Incisione tratta da un disegno di Walter Crane contenuta in *Eight Illustrations to Shakespeare's Tempest*, Designed by Walter Crane, Engraved & Printed by Duncan C. Dallas, J.M. Dent, London, 1893.



Fig. 4.2.10: John Byam Liston Shaw, *The Tempest*, 1900 ca. (particolare). Disegno originale eseguito per la Chiswick Edition, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.2.11: Robert Anning Bell, *Frontespizio Atto I*, 1901. Disegno originale eseguito per l'edizione *The Tempest. A Comedy by William Shakespeare*, decorated by Robert Anning Bell, London, Freemantle, 1901, 15,9 x 23,8 cm, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.2.12: Paul Woodroffe, *Ariel*, 1908 ca. Disegno contenuto nell'edizione *The Tempest*, with illustrations in colour by Paul Woodroffe and songs by Joseph Moorat, London, Chapman & Hall, 1908.

hohläugig her, hier ließen sie die Schiffer;
du, Sklave, warst, so hast du selbst berichtet,
damals ihr Knecht, und weil du, als ein Geist
zu zart, dem gröblich-greulichen Geheiß
genug zu tun, dich ihrem Machtgebot
verweigertest, verschloß sie, grimmerfüllt
und unversöhnlich, dich dank ihren stärkern
Gehilfen in den Spalt von einer Fichte;
in solcher Enge qualvoll eingekerkert
hast du ein Dutzend Jahre zugebracht;
inzwischen starb sie, dich dort hinterlassend,
wo du Gestöhn von dir gabst, unaufhörlich,
wie Mühlenräder sausen. Damals war,
bis auf den Sohn, das fleckige Hexenjunge,
das sie hier warf, die Insel noch mit keiner
Menschengestalt geehrt.

ARIEL

Ja, Caliban.

PROSPERO

Jawohl, du Dummkopf, bis auf Caliban,
der mir jetzt dienen muß. Du weißt am besten,
in welcher Folter ich dich fand: dein Stöhnen
machte die Wölfe heulen und durchdrang
ewig-ergrimmter Bären Brust. Die Marter
war, wie sie nur Verdammten auferlegt wird,
und Sykorax hätt' sie nicht lösen können:
ich, meine Kunst, als ich, hier angekommen,
dich hörte, war es, die die Fichte gähnen
und dich entlassen machte.

ARIEL

Dank dir, Meister.

PROSPERO

Murrst du noch mehr, so spalt' ich eine Eiche
und klemm' dich in ihr knotig Eingeweide,
bis du zwölf Winter weggehult.

ARIEL

Vergib mir;

Fig. 4.2.13: Oskar Laske, *Ariel*, 1925. Litografia contenuta nell'edizione Shakespeare, *Der Sturm*, Deutsch von Richard Schaukal, mit Originallitographien von Oskar Laske, Wien, Druck und Verlag, 1925.



Fig. 4.2.14: Arthur Rackham, *Imprisoned Ariel*, primo Novecento. Disegno, 12,7 x 18,7 cm, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.1: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, with notes, by Charles Kean. As first performed on Wednesday, July 1, 1857, London, Chapman. F 12r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.2: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 15r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.3: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 21r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.4: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 27r., © Washington, Folger Shakespeare Library.

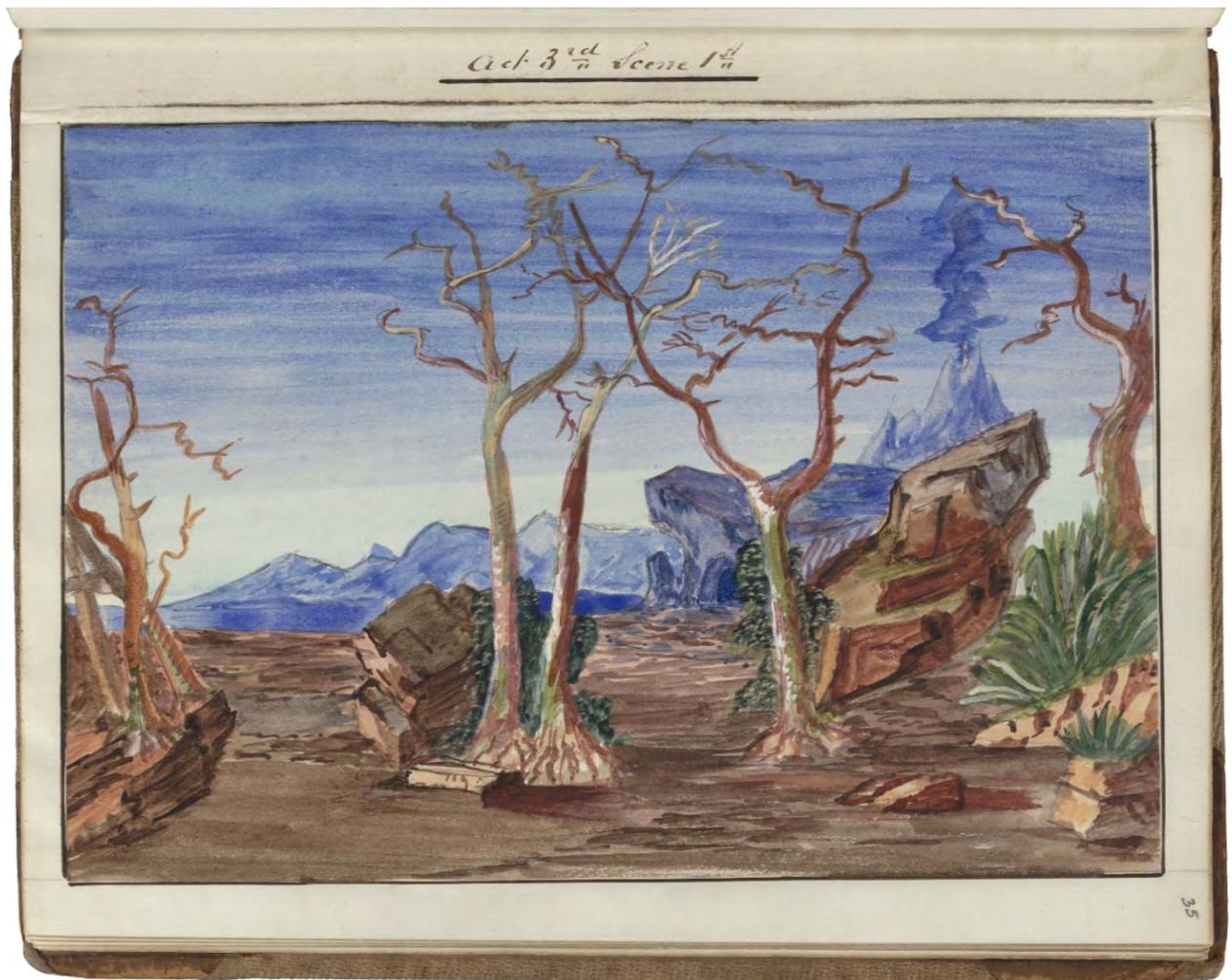


Fig. 4.3.5: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 35r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.6: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 48r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.7: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 43r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.8: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 46r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.9: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 49r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.10: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. (s.n.), © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.11: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 57r., © Washington, Folger Shakespeare Library.

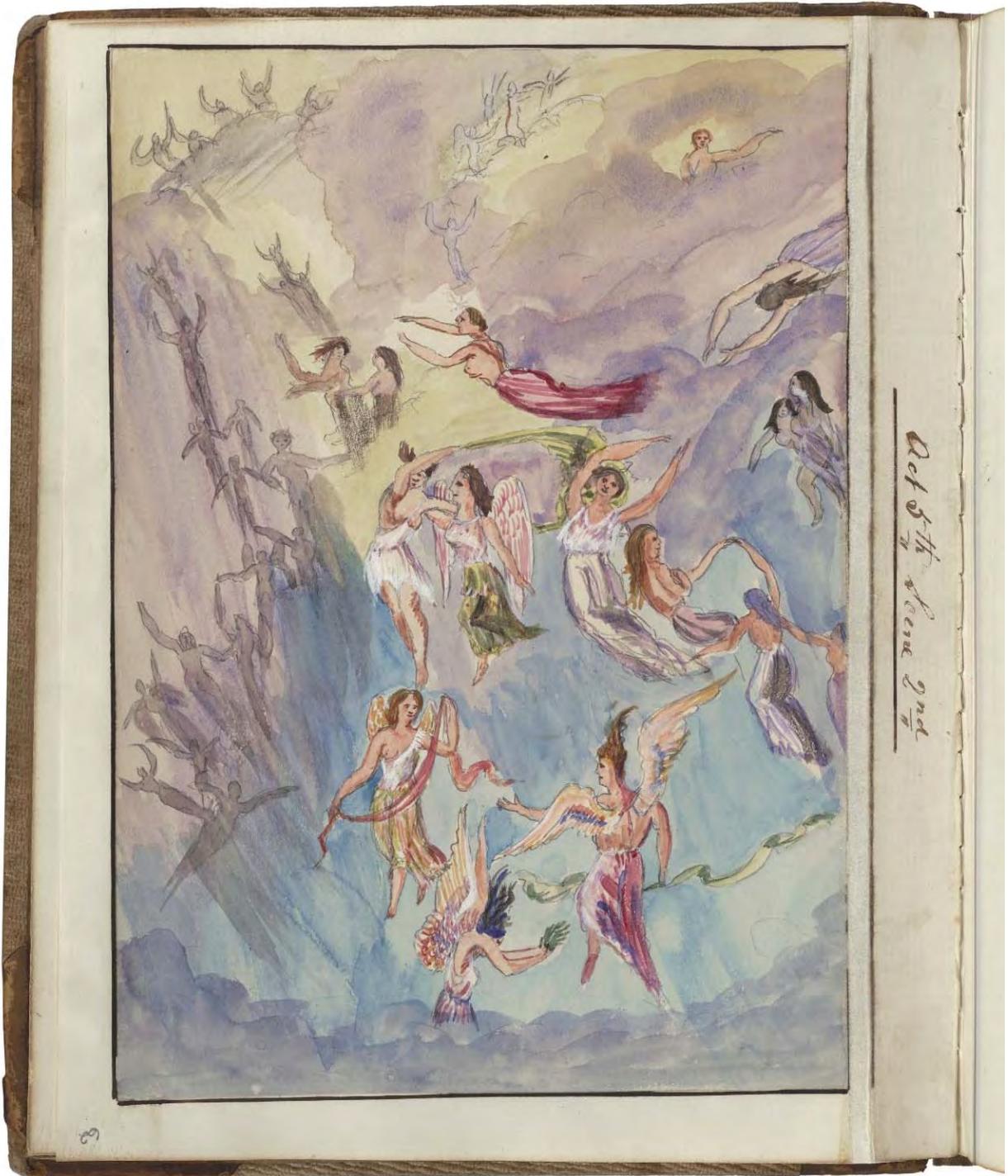


Fig. 4.3.12: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 62r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.13: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 65r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.14: *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, op. cit. F 68r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.15: Charles Kean's scrap book, F 26r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.16: Charles Kean's scrap book, F 27r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.17: Charles Kean's scrap book, F 28r., © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.3.18: Charles Kean's scrap book, F 29r., © Washington, Folger Shakespeare Library.

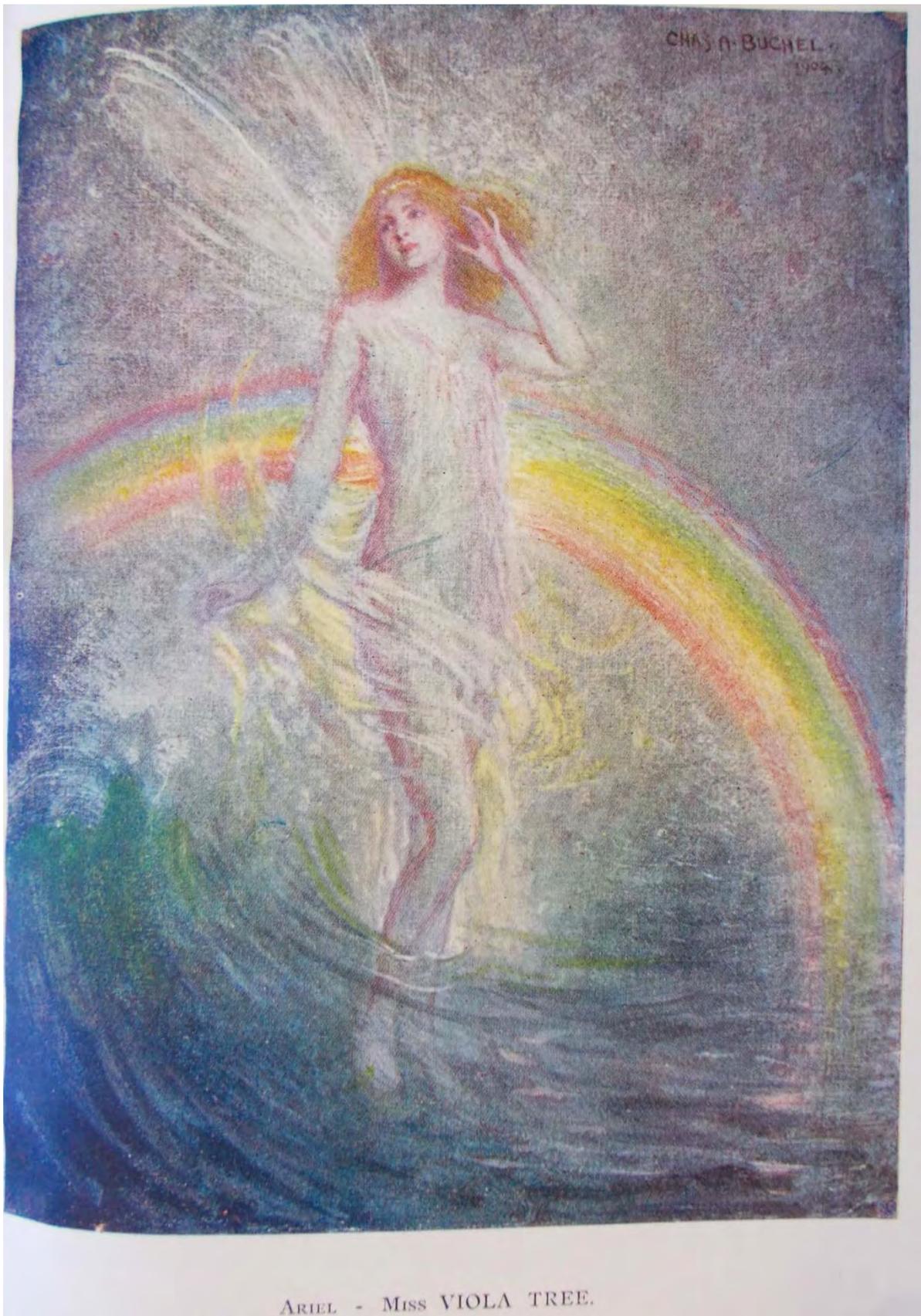


Fig. 4.4.2: Charles Buchel, *Ariel – Miss Viola Tree*, 1904. Riproduzione a stampa del dipinto originale contenuta nell'edizione *Shakespeare's Comedy The Tempest*. As arranged for the stage by Herbert Beerbohm Tree, London, J. Miles and Co., 1904.



ARIEL (MISS VIOLA TREE).

Fig. 4.4.3: Percy Anderson, *Figurino per Ariel*, 1904. © Victoria and Albert Museum Theatre and Performance Collection (Blythe House) – coll. 4622.7.



Fig. 4.4.4: Frederick Henry Townsend, *The Tempest*, II.1, 1904. Disegno, 29,21 x 45,72 cm, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.4.5: Charles Buchel, *A wood*, 1904. Riproduzione a stampa del dipinto originale contenuta nell'edizione *Shakespeare's Comedy The Tempest*. As arranged for the stage by Herbert Beerbohm Tree, London, J. Miles and Co., 1904.



Fig. 4.4.6: Charles Buchel, *The Tempest*, 1904. Riproduzione a stampa del dipinto originale contenuta nell'edizione *Shakespeare's Comedy The Tempest*. As arranged for the stage by Herbert Beerbohm Tree, London, J. Miles and Co., 1904.



Fig. 4.4.7: Ellis and Walery, *Miss Ethel Byrne as Cupid in The Tempest at His Majesty's Theatre*, 1904. Fotografia apparsa sulla copertina della rivista *Black and White Illustrated Budget*, Vol. XII, No. 264, October 29, 1904. © Victoria and Albert Museum Theatre and Performance Collection (Blythe House) – coll. 4622.7.



Fig. 4.4.8: Arthur C. Michael, *The Tempest*, Act III scene 2, 1904 (particolare). Disegno, ©Washington, Folger Shakespeare Library.

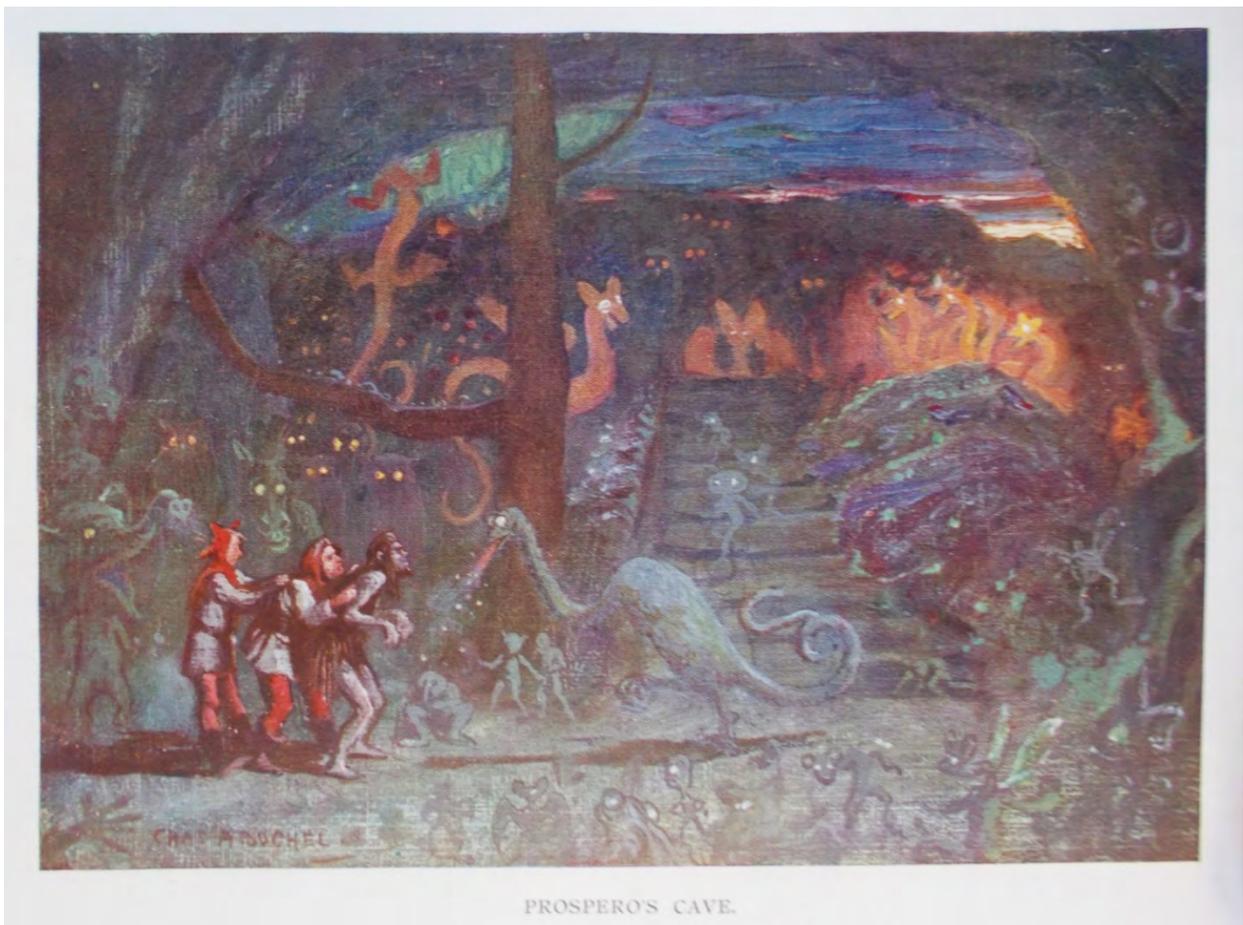


Fig. 4.4.9: Charles Buchel, *Prospero's cave*, 1904. Riproduzione a stampa del dipinto originale contenuta nell'edizione *Shakespeare's Comedy The Tempest*. As arranged for the stage by Herbert Beerbohm Tree, London, J. Miles and Co., 1904.



Fig. 4.4.10: Charles Buchel, *Caliban – Mr. Tree*, 1904. Riproduzione a stampa del dipinto originale contenuta nell'edizione *Shakespeare's Comedy The Tempest*. As arranged for the stage by Herbert Beerbohm Tree, London, J. Miles and Co., 1904.

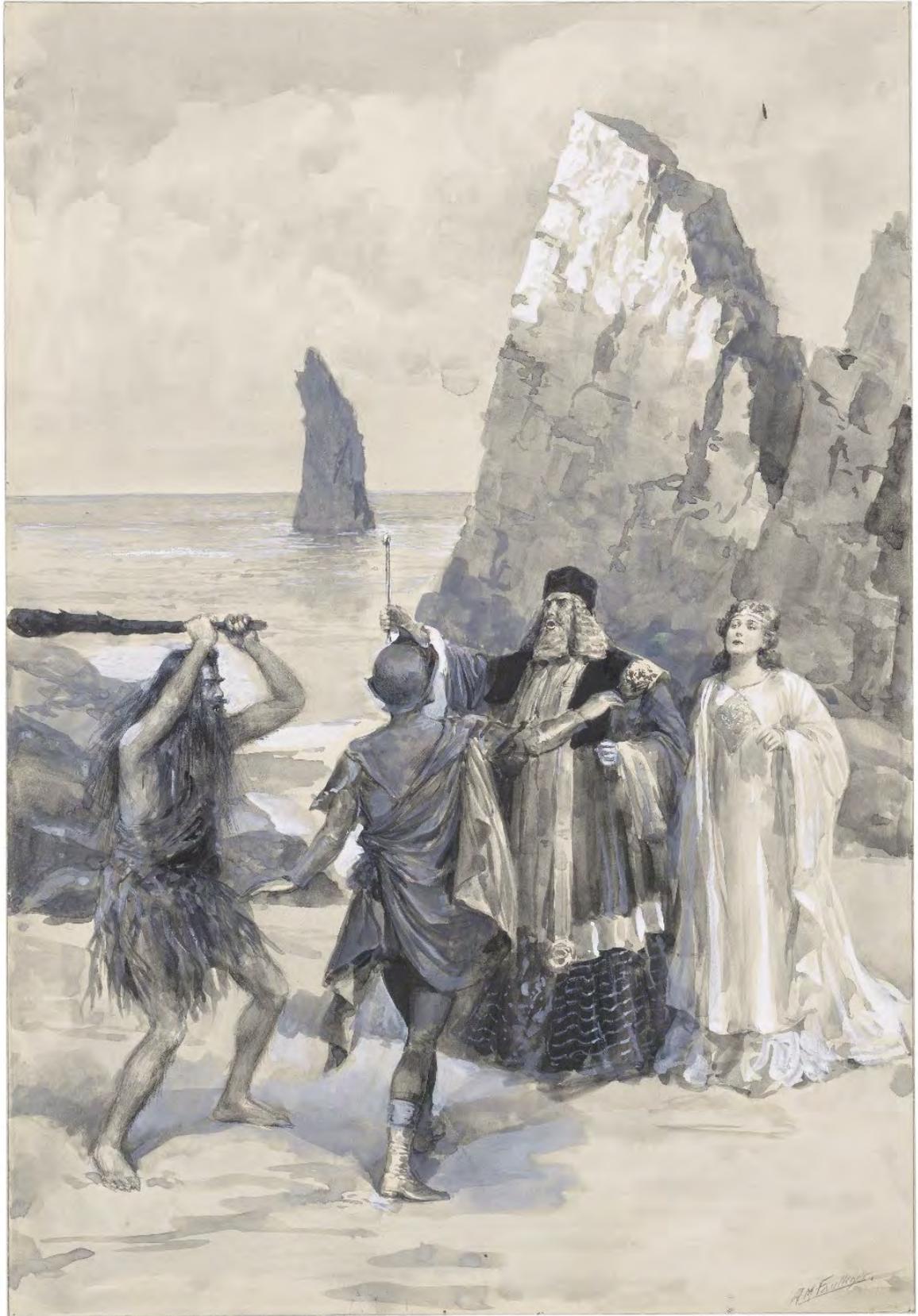


Fig. 4.4.11: A.M. Faulkner, *The Tempest I.2*, 1904. Disegno, 41,27 x 55,88 cm, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.4.12: Ralph Cleaver, *Sketches at the production of The Tempest at His Majesty's Theatre, 1904* (particolare). Disegno, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.4.13: William Hatherell, *The Tempest*, 1904. Disegno, 45,72 x 35,56 cm, © Washington, Folger Shakespeare Library.



Fig. 4.4.14: Charles Buchel, *The yellow sands*, 1904. Riproduzione a stampa del dipinto originale contenuta nell'edizione *Shakespeare's Comedy The Tempest*. As arranged for the stage by Herbert Beerbohm Tree, London, J. Miles and Co., 1904.



Fig. 4.4.15: Ralph Cleaver, *Sketches at the production of The Tempest at His Majesty's Theatre*, 1904 (particolare). Disegno, © Washington, Folger Shakespeare Library.

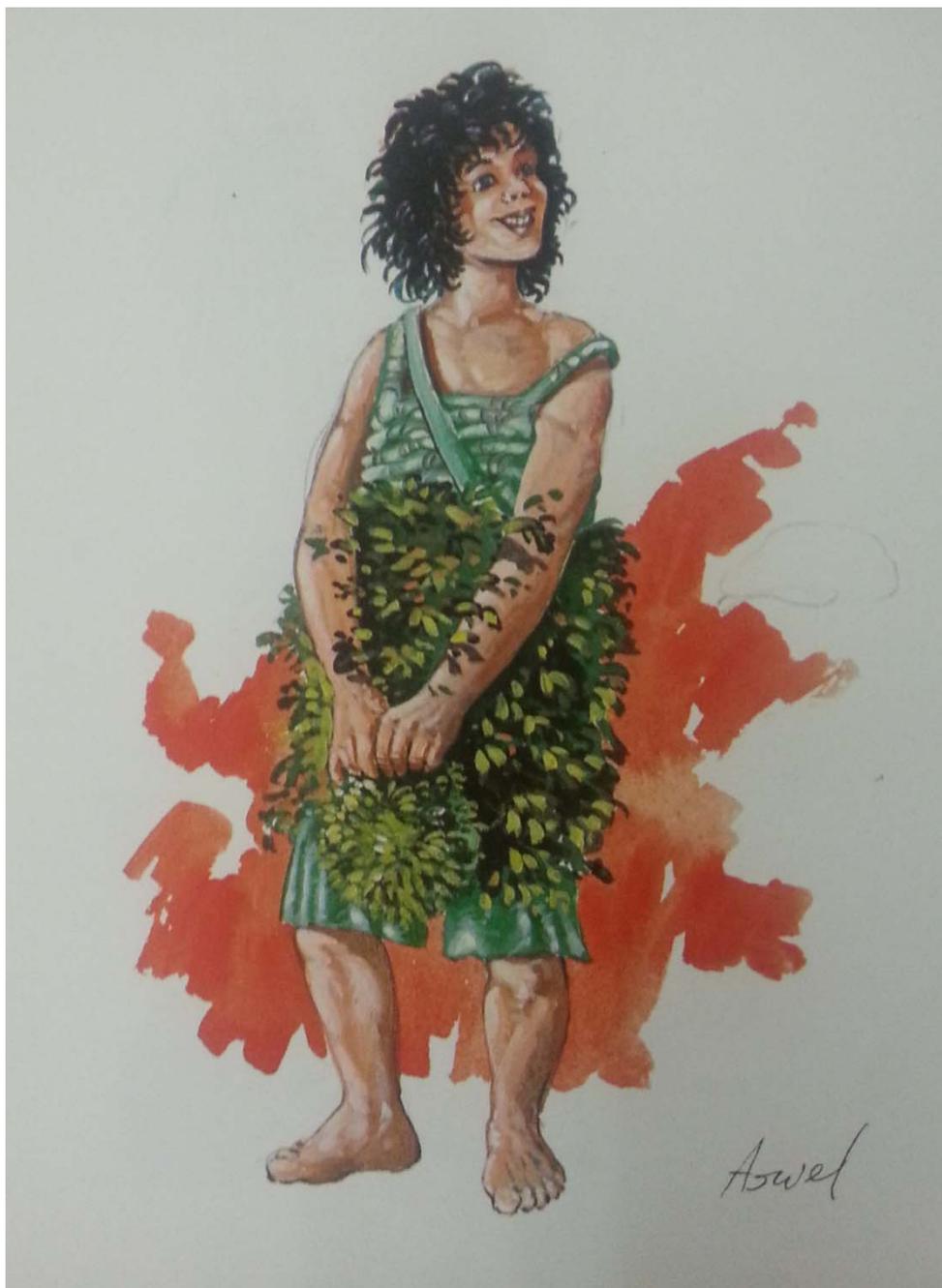


Fig. 5.2.1: Disegno preparatorio della marionetta di Ariel. Programma di sala. © Associazione Grupporiani.



Fig. 5.2.2: Foto della marionetta di Ariel. Programma di sala. © Associazione Grupporiani.



Fig. 5.2.3: Foto di scena della rappresentazione curata dalla compagnia Carlo Colla e Figli (2013). © Associazione Grupporiani. Ariel e Prospero.



Fig. 5.2.4 Foto di scena della rappresentazione curata dalla compagnia Carlo Colla e Figli (2013). © Associazione Grupporiani. Ariel travestito da ninfa del mare.



Fig. 5.2.5 Foto di scena della rappresentazione curata dalla compagnia Carlo Colla e Figli (2013). © Associazione Grupporiani. La canzone di Calibano.



Fig. 5.2.6: Foto di scena della rappresentazione curata dalla compagnia Carlo Colla e Figli (2013). © Associazione Grupporiani. Prospero saluta Ariel e si prepara per l'epilogo finale.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Shakespeariana



← Back to Laboratorio Teatrale
The project

⏪ ⏩
0 of 0 (11910)

[Start search](#)

[HELP](#)

Shakespeare's Play

Shakespeare's Play

Act Scene

Adaptation

Dramatic Adaptation Author Year

Opera Adaptation Librettist Composer Year

Image Details

Author Title

Technique Year Location / Place of Conservation Size

Place of Production Illustrated Edition

Description

Characters depicted Actors depicted

Staging

Staging Title Theatre Date

Director Staging Company Venue of première Date of première

Script Poster Programme

URL

Images from the same set

Related images

Annotations

Record ID

Project creation
Sandra Pietrini

Coordination
Valeria Tirabasso

Project development
Stefano Bernardini

Web design
Alain Nardelli (Hg blu Srl)

Laboratorio Teatrale - Area dipartimentale di Filosofia, Storia e Beni Culturali
Dipartimento di Lettere e Filosofia - via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento - e-mail: laboratorionoteatrale@lett.unitn.it

Fig. App.1: la schermata di ricerca del database *Arianna – Shakespeariana*.

Bibliografia

Testi Primari

- Anonimo, *The Shipwreck*, 1780. A facsimile published by the Cornmarket Press, London, 1970.
- Barnes, Charlotte Mary Sanford, *The Forest Princess*, in *Plays Prose and Poetry by Charlotte M. S. Barnes*, Philadelphia, E.H. Butler & Co. 1848, pp. 145-270.
- Beerbohm Tree, Herbert, *Shakespeare's Comedy The Tempest, as Arranged for the Stage by Herbert Beerbohm Tree, With Illustrations from Original Oil Sketches by Charles A. Buchel*, London, J. Miles & Co., 1904.
- Césaire, Aimé, *Une Tempête ; d'après la Tempête de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, Sassuolo, Incontri Editrice, 2011.
- Davenant, William and Dryden, John, *The Tempest: or, The Enchanted Island*, 1670, in *Shakespeare Made Fit. Restoration Adaptations of Shakesperare*, selected and edited by Sandra Clark, London, J.M. Dent Orion Publishing Group, 1997, p. 79-185.
- de Filippo, Eduardo, *William Shakespeare. La Tempesta. Traduzione in Napoletano di Eduardo de Filippo*, Torino, Einaudi, 1984.
- Duffet, Thomas, *The Mock Tempest, or: The Enchanted Castle*, 1675, in *Three Burlesque Plays of Thomas Duffet*, ed. by Ronald Eugene Di Lorenzo, Iowa City, University of Iowa Press, 1972, pp. 57-111.
- Fletcher, John, *The Sea Voyage*, 1622, in *The Works of Francis Beaumont and John Fletcher*, ed. by A.R. Waller, New York, Octagon Books, 1969, Vol. IX, pp. 1-65.
- Garrick, David, *The Tempest. A Comedy*, 1773, in *The Plays of David Garrick*, ed. by Harry William Pericord and Federick Louis Bergmann, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1980, 7 vols, vol. 4, pp. 325-387.
- Garrick, David, *The Tempest. An Opera*, 1756, in *The Plays of David Garrick*, ed. by Harry William Pericord and Federick Louis Bergmann, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1980, 7 vols, vol. 3, pp. 267-300.
- Kemble, John Philip, *The Tempest: or, The Enchanted Island*, Written by Shakspeare; With additions From Dryden, As Compiled by J.P. Kemble and First Acted at the Theatre Royal, Drudy Lane, October 13th, 1789, London, J. Debrett, 1789.
- Scribe Eugène, *La Tempesta. An Entirely New Grand Opera*, in three acts, with a prologue: The Music Composed by [Fromental] Halévy, The Poem by [Eugène] Scribe, Founded on *The*

Tempest of Shakspeare, and composed expressly for Her Majesty's Theatre, Haymarket, London, Haymarket Theatre, 1850. [*La Tempesta*]

Shadwell, Thomas, *The Tempest, or the Enchanted Island*. A Comedy. As it is now Acted at His Highness the Duke of York's Theatre, London, J. Maccock, 1674.

Shakespeare, William, *The Tempest*, ed. by Stephen Orgel, Oxford and New York, Oxford University Press, 2008.

Shakespeare's Play of *The Tempest*, arranged for representation at the Princess's Theatre, with Historical and Explanatory Notes, by Charles Kean, F.S.A., as First Performed on Wednesday, July 1, 1857, London, John K. Chapman and Co., 1857.

Suckling, John, *The Goblins. A Comedy*, Presented at the Private House in Black Fryers, by His Majesties servants, London, Humphrey Moseley, 1646.

Waldron, Francis Godolphin, *The Virgin Queen*, A Drama in Five Acts; Attempted as a Sequel To Shakspeare's *Tempest*, London, Printed for the Author, 1797.

Edizioni illustrate e altre fonti iconografiche

Beerbohm Tree, Herbert, *The Tempest*, 1904, playbill.

Charles Kean's scrap book.

Compagnia Carlo Colla e Figli, *La Tempesta*, Traduzione in napoletano di Eduardo de Filippo, 1984, programma di sala.

Eight Illustrations to Shakespeare's Tempest, Designed by Walter Crane, Engraved & Printed by Duncan C. Dallas, J.M. Dent, London, 1893.

Howard, Frank, *The Spirit of the Plays of Shakespeare*, London, Cadell, 1803.

Retzsch, Moritz, *Gallerie zu Shakspeare's dramatischen Werken*, Leipzig und London, Ernest Fleischer, 1828-1846.

Rolls, Martha Sarah, *Dramatic recollections of the years 1838-9*.

Shakespeare, *Der Sturm*, Deutsch von Richard Schaukal, mit Originallitographien von Oskar Laske, Wien, Druck und Verlag, 1925.

Shakespeare's Comedy The Tempest. As arranged for the stage by Herbert Beerbohm Tree, London, J. Miles and Co., 1904.

The Dramatic works of Shakespeare, Revised by George Steevens, London, Bulmer, 1802, 9 vols.

The Dramatik writings of Will. Shakspeare, London, John Bell, 1788, 20 vols.

The Plays of William Shakespeare, complete, in eight volumes, London, Bellamy & Robarts, 1796.

The Tempest, arranged for representation at the Princess's Theatre, with notes, by Charles Kean.
As first performed on Wednesday, July 1, 1857, London, Chapman.

The Tempest, with illustrations in colour by Paul Woodroffe and songs by Joseph Moorat,
London, Chapman & Hall, 1908.

The Tempest. A Comedy by William Shakespeare, decorated by Robert Anning Bell, London,
Freemantle, 1901.

The Works of William Shakespeare in eight volumes, with notes, explanatory, and criticals by
Mr. Theobald, London, Lintott, Hitch & Tonson, 1740.

Testi Secondari

Allen, Graham, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000.

Anonimo, "*The Tempest*" at His Majesty's, "Illustrated London News", Sep. 24, 1904.

Anonimo, *Mr. Tree and "The Tempest"*, "The Blackwood's Magazine", Vol. CLXXVI n°
MLXVIII, pp. 575-579.

Balme, Christopher B., *Decolonizing the Stage. Theatrical Syncretism and Post Colonial Drama*,
Oxford, Clarendon Press, 1999.

Barclay Squire, William, *The Music of Shadwell's "Tempest"*, in "The Musical Quarterly", Vol
7, No. 4 (Oct. 1921), pp. 565-578.

Battisti, Susanna, *Metamorfosi del Teatro. Gli adattamenti Shakespeariani di John Dryden*, Bari,
Adriatica Editrice, 2005.

Beckett, Samuel, *Endgame*, London, Faber and Faber, 1958.

Bigliuzzi, Silvia and Calvi, Lisanna, *Revisiting The Tempest. The Capacity to Signify*, London,
Palgrave Macmillan, 2014.

Brevik, Frank, *The Tempest and New-World Utopian Politics*, London, Palgrave Macmillan,
2012.

Brough, William and Brough, Robert, *La! Tempest! Ah! – Prologue*, conservato nell'archivio
manoscritti della British Library: AD Ms 43028 ff. 208-216b.

Bunn, Alfred, *The Stage*, London, 1840.

Butler, Martin, *The Stuart Masque and Political Culture*, Cambridge, Cambridge University
Press, 2009.

Cameron, Derrick, "Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theatre", in *Moving
Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, ed. by Carole-Ann Upton, New
York, Routledge, 2000, pp. 17-24.

Chalmers, Alexander, *The General Biographical Dictionary*, London, Nicols, 1812-1817.

- Chaudhuri, Sukanta and Seng Lim, Chee, *Shakespeare Without English. The Reception of Shakespeare in Non-anglophone Countries*, London, Longman, 2006.
- Cholij, Irena, 'A Thousand Twangling Instruments': Music and The Tempest on the Eighteenth-Century London Stage, "Shakespeare Survey" 1998, Vol. 51, pp. 79-94.
- Cibber, Theophilus, *Two Dissertations on the Theatres. With an Appendix in Three Parts*, London, Griffiths, 1756.
- Clark, Sandra (editor), *Shakespeare made fit. Restoration Adaptations of Shakespeare*, London, J.M. Dent Orion Publishing Group, 1997.
- Cunningham, Vanessa, *Shakespeare and Garrick*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Di Lorenzo, Ronald Eugene, *Three Burlesque Plays of Thomas Duffett*, Iowa City, University of Iowa Press, 1972.
- Di Michele, Laura (a cura di), *Shakespeare. Una 'Tempesta' dopo l'altra*, Napoli, Liguori, 2005.
- Dobson, Michael, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Dryden, John, *Essay on Dramatick Poesie*, in *The Fifth Volume of The Works of John Dryden*, London, Thomson, 1695.
- Dymkowski, Christine (editor), *Shakespeare in Production. The Tempest*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Eisaman Maus, Katharine, *Arcadia Lost: Politics and Revision in the Restoration Tempest*, "Renaissance Drama", 13, 1982, pp. 189-209.
- Ferris, Lesley, *Acting Women. Images of Women in Theatre*, London, Macmillan, 1990.
- Foakes, Reginald A. (editor), *Coleridge's Criticism of Shakespeare*, London, The Athlone Press, 1989.
- Freeman Loftis, Sonya, *Shakespeare's Surrogates, Rewriting Renaissance Drama*, London, Palgrave Macmillan, 2013.
- Furness, Horace Howard, *A New Variorum Edition of Shakespeare's The Tempest*, Philadelphia and London, J.B. Lippincott Company, 1920.
- Guffey, George Robert (editor), *After The Tempest*, Los Angeles, University of California, 1969.
- Harding, Wendy, *Turning Around Caliban: Jimmie Durham's Caliban Codex*, "Caliban. French Journal of English Studies", Vol. 52, 2014: *Caliban et ses avatars*, pp. 177-200.
- Haywood, Charles, *The Songs & Masque in the New Tempest: An Incident in the Battle of the Two Theaters, 1674*, "Huntington Library Quarterly", Vol. 19, No. 1 (Nov., 1955), pp. 39-56.

- Hendley, Christopher, *Fromental Halévy's La Tempesta: A Study in the Negotiation of Cultural Difference*, B.S. Auburn University, 1987, M.M.E.D., The University of Georgia, 1989, Athens, Georgia, 2005.
- His Majesty's Theatre, Proprietor and Manager – Mr. Tree, Shakespere's Comedy *The Tempest*, Playbill, conservato presso il Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection (Blythe House) – coll. 4622.7.
- Holderness, Graham (editor), *The Shakespeare Myth*, Manchester, Manchester University Press, 1988.
- Hooker, Helene M., *Dryden's and Shadwell's Tempest*, "HLQ", VI, 1942-43, pp. 224-228.
- Howe, Elizabeth, *The First English Actresses, Women and drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Hulme, Peter and Sherman, William H. (editors), *The Tempest and Its Travels*, London, Reaktion Books, 2000.
- Hutcheon, Linda and O'Flynn, Siobhan, *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, 2013.
- Iacuzzi, Alfred, *The Naïve Theme in The Tempest as a Link between Thomas Shadwell and Ramón de la Cruz*, "Modern Language Notes", Vol. 52, No. 4 (Apr. 1937), pp. 252-256.
- Innocenti, Loretta, *La sena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Pisa, Pacini Editore, 2010.
- Jáuregui, Carlos A., *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Keenan, Tim, *Adapting the adaptors: staging Davenant and Dryden's Restoration Tempest*, "Practitioner's Perspectives", Vol. 2 No. 1, 2009, pp. 65-77.
- Kennedy, Dennis, *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance*, Second Edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Kilbourne, Frederick W., *Alterations and Adaptations of Shakespeare*, Boston, The Poet Lore Company, 1906.
- Lamming, George, *The Pleasure of Exile*, London, Michael Joseph, 1960.
- Id., *Water With Berries*, London, Longman, 1971.
- Latham, Robert and Matthews William (editors), *The Diary of Samuel Pepys*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000.
- Lawrence, William John, *Did Thomas Shadwell Write an Opera on 'The Tempest'?*, "Anglia", XXVII, 1904, pp. 215-217.

- Leonardi, Angela, *Tempeste. Eduardo incontra Shakespeare*, Napoli, Gaetano Colonnese Editore, 2007.
- Lie, Nadia and D'haen, Theo, *Constellation Caliban. Figurations of a Character*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1997.
- Loeffelholz, Mary, *Miranda in the New World: The Tempest and Charlotte Barnes's The Forest Princess*, in *Women's Re-Visions of Shakespeare*, edited by Marienna Novy, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990, pp. 58-75.
- Lombardo, Agostino, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Id., *Strelher e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Mannoni, Octave, *Prospero and Caliban. The Psychology of Colonization*, transl. by Pamela Powesland, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1990.
- Marotti, Ferruccio, *La lettura de «La Tempesta» di Shakespeare in napoletno come strumento didattico per un corso universitario a «La Sapienza»*, in Elio Testoni (a cura di), *Eduardo de Filippo. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo de Filippo, Senatore a vita (Roma, 9 Novembre 2004)*, Roma, Rubbettino, 2005, pp. 141-147.
- McLellan, Kenneth, *Whatever happened to Shakespeare?*, London, Vision, 1978.
- McManaway, James G., *Songs and Masques in The Tempest*, "Theatre Miscellany", Oxford, Luttrell Society Reprints, No. 14, 1953, pp. 71-96.
- Meier, Rhonda, *Re-Membering the Colonial Present: Jimmie Durham's Serious Dance*, MA Thesis, Concordia University, Montréal, Québec, Canada, 1999.
- Milton, William M., *Tempest in a Teapot*, "ELH", XIV, 1947, pp. 207-218.
- Moelwyn Merchant, William, *Shakespeare and The Artist*, London, Oxford University Press, 1959.
- Murray, Barbara, *Restoration Shakespeare. Viewing the Voice*, Cranbury, London and Mississauga, Associated University Presses, 2001.
- Id., *Shakespeare Adaptations from the Restoration. Five Plays*, Madison and Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- Myklebost, Svenn-Arve, *Shakespeare in Configuration. Models, Comics and Manga*, PhD diss., University of Bergen, Norway, 2013.
- Namjoshi, Suniti, *Istantanee di Caliban. Sycorax - Snapshots of Caliban. Sycorax*, Napoli, Liguori, 2008.
- Ngugi wa Thiong'o, *Towards a National Culture*, in *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature and Politics*, London, Heinmann, 1972, pp. 3-21.

- Nilan, Mary M., *Shakespeare, Illustrated: Charles Kean's 1857 Production of The Tempest*, "Shakespeare Quarterly", Vol. 26, No. 2 (Spring, 1975), pp. 196-204.
- Nixon, Rob, *Caribbean and African Appropriations of The Tempest*, "Critical Inquiry", Vol. 13 (Spring 1987), pp. 557-578.
- Odell, George C.D., *Shakespeare from Betterton to Irving*, London, Constable and Company, 1921.
- Orgel, Stephen, *The Illusion of Power*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- Osment, Philip, *This Island's Mine*, in *Adaptations of Shakespeare. A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*, ed. by Daniel Fischlin and Mark Fortier, London and New York, Routledge, 2000, pp. 255-284.
- Pericord, Harry William and Bergmann, Frederick Louis (editors), *The Plays of David Garrick*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1980, 7 vols.
- Raddadi, Mongi, *Davenant's Adaptations to Shakespeare*, PhD diss., Uppsala University, 1979.
- Rodó, José Enriquez, *Ariel*, Montevideo, 1900.
- Schaffed, Norbert (editor), *Shakespeare's Legacy, The Appropriation of the Plays in Post-Colonial Drama*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005.
- Schille, Candy B. K., 'Man Hungry': *Reconsidering Threats to Colonial and Patriarchal Order in Dryden and Davenant's The Tempest*, in "Texas Studies in Literature and Language", Vol. 48, No. 4, Winter 2006, pp. 273-290.
- Schoch, Richard W., *Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Shakespeare, William, *King Lear*, ed. by R.A. Foakes, London, The Arden Shakespeare, 2000.
- Smith, John, *The Generall Historie of Virginia, New England and The Summer Isles*, Two Volumes, Glasgow, Glasgow University Press, New York, Macmillan, 1907.
- Squire, W. Barclay, *The Music of Shadwell's Tempest*, "Musical Quarterly", VII, 1921, pp. 565-578.
- Summers, Montague, *Shakespeare Adaptations: The Tempest, The Mock Tempest, and King Lear*, London, J. Cape, 1922.
- Taylor, David Francis, *The Disenchanted Island: A Political History of The Tempest 1760-1830*, "Shakespeare Quarterly", Vol. 63 No. 4 (2012), pp. 487-517.
- Taylor, Gary, *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*, London, The Hogarth Press, 1989.
- Id., *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*, London, The Hgarth Press, 1989.

The Poetical Works of John Hughes. In Two Volumes. With the life of the Author, Edimburgh, The Apollo Press, 1779.

The Tempest: or The Enchanted Island. A Comedy. As it is now Acted at His Highness the Duke of York's Theatre, London, Printed by J.M. for Henry Herringman at the Blew Anchor in the Lower-walk of the New-Exchange, 1670.

Theobald, Lewis (editor), *The Works of Shakespeare: In seven volumes*, Collated with the Oldes Copies, and Corrected; with Notes, Explanatory, and Critical, London, Printed for A. Bettersworth *et alii*, 1733.

Thorn-Drury, George, *Shadwell and the Operatic Tempest*, "RES", III, 1927, pp. 204-208.

Vaughan, Alden T. and Mason Vaughan, Virginia, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Wallace, David, *Do you love me master*, Lusaka, Neczam, 1977.

Wallerstein, Ruth, *Suckling's Imitation of Shakespeare. A Caroline View of his Art*, "The Review of English Studies", Vol. 19 No. 75, July 1943, pp. 290-295.

Ward, Charles E., *The Tempest: A Restoration Opera Problem*, "ELH", Vol. 13, No. 2 (Jun., 1946), pp. 119-130.

Wilkinson, Jane, *Remembering The Tempest*, Roma, Bulzoni, 1999.

Winchester Stone, George Jr., *Shakespeare's Tempest at Drury Lane During Garrick's Management*, "Shakespeare Quarterly", Vol. 7, No. 1 (Winter, 1956), pp. 1-7.

Zabus, Chantal, *Tempests after Shakespere*, London, Palgrave, 2002.

Sitografia (tutti i link sono stati verificati a maggio 2016)

Archivio digitale della Folger Shakespeare Library di Washington: <http://luna.folger.edu>.

de Filippo, Eduardo, *La canzone di Calibano*, 1983:
<https://www.youtube.com/watch?v=0HRHB6KCK3I>;
<https://www.youtube.com/watch?v=ptX02gqLgtY>;
https://www.youtube.com/watch?v=E_ZNRJoIDww.

Linley, Thomas (the younger), *Arise! ye spirits of the storm*, esecuzione Chamber Orchestra Pratum Integrum e Intrada vocal ensemble, direttore Ekaterina Antonenko:
<https://www.youtube.com/watch?v=2Uk9sNQAt4s>.

Nelson Mandela Foundation, database dei discorsi del Premio Nobel per la Pace Nelson Mandela: <https://www.nelsonmandela.org/content/page/speeches>.

Pietrini, Sandra (a cura di), Tirabasso, Valeria (coordinatore), *Arianna – Shakespeariana*, 2013:
<http://laboriorioteatrale.lett.unitn.it/progetto-arianna/> .