



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# Una «Tempesta» di voci. La ricezione del dramma shakespeariano in Italia: traduzioni, messe in scena, riscritture

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureanda  
Maria Sorvino  
n° matr. 2096025 / LMFIM

Anno Accademico 2023/2024



Pigliammoce sta vita cumme vene,  
lassammo for' 'a porta 'a pucundria,  
mparammece a campà c' 'a fantasia:  
nce sta cosa cchiú bella pè campà

Eduardo De Filippo



# INDICE

Introduzione	7
Capitolo I. Shakespeare “nostro contemporaneo”?	11
Il teatro di Shakespeare	11
Shakespeare nel secolo dei Lumi	16
La riscoperta romantica	18
Shakespeare nel canone europeo	21
Capitolo II. Shakespeare in Italia	25
Le prime traduzioni	25
Una riscoperta ambivalente	29
La fortuna nell’Ottocento	32
Capitolo III. <i>The Tempest</i> : una introduzione critica	37
La genesi e le fonti	37
La geografia dell’isola	50
Il genere e i temi	57
L’illusione e la realtà	59
La ripetizione e il tempo	60
Il sistema dei personaggi	71

Capitolo IV. <i>The Tempest</i> : percorsi della critica contemporanea	83
Gli studi femministi	83
La prospettiva postcoloniale	87
Capitolo V. <i>The Tempest</i> in Italia: traduzioni, messe in scena, riscritture	101
La traduzione di Salvatore Quasimodo	102
Giorgio Strehler e Agostino Lombardo	107
Anna Maria Ortese e l'umanità del mostro	119
<i>La tempesta</i> di Emilio Tadini	124
<i>La tempesta di Sasà</i> di Salvatore Striano	126
Capitolo VI. <i>La tempesta</i> di Eduardo De Filippo	129
Due uomini di teatro	129
Una riscrittura in napoletano	137
Lo stile e la lingua	138
Bibliografia	151

## INTRODUZIONE

Il presente studio nasce dall'interesse nei confronti di Shakespeare e della sua opera, ma soprattutto dalla curiosità per la riscrittura in napoletano di *The Tempest* (1610-1611) da parte di Eduardo De Filippo (1984). Da qui, la volontà di esplorare l'incredibile vitalità del testo shakespeariano, che ha attraversato secoli e confini per affermarsi in Italia come una potente rappresentazione della natura umana. Questa tesi, dunque, si propone di analizzare la ricezione e le diverse interpretazioni dell'opera di Shakespeare nel contesto culturale italiano, prendendo in considerazione traduzioni, messe in scena e riscritture che ne hanno arricchito la presenza in Italia. Attraverso un'analisi che si sviluppa in sei capitoli, il lavoro mostra come *The Tempest* abbia attraversato i secoli, adattandosi a diverse esigenze culturali e artistiche, mantenendo la sua rilevanza e la capacità di suscitare nuove letture e interpretazioni. Il percorso della tesi si snoda attraverso le tappe della ricezione critica dell'opera shakespeariana, per poi concentrarsi sulla fortuna italiana, analizzando le traduzioni italiane più significative, alcune messe in scena e riscritture locali.

Nello specifico, il primo capitolo introduce il contesto storico e letterario in cui si colloca la figura di Shakespeare, soffermandosi sul percorso che ha portato la sua opera nel ruolo che oggi ha nel canone letterario europeo. La ricezione di Shakespeare non è stata uniforme: se inizialmente è stato visto come autore "irregolare", il suo contributo artistico ha trovato una piena rivalutazione con la generazione romantica tedesca, per poi assumere il significato centrale che oggi ha nel Novecento, quando è divenuto non solo un autore rappresentato nelle principali scene teatrali, ma anche un tema di studio e reinterpretazione in ambito critico e letterario, in particolare per la sua capacità di esprimere l'ambiguità e la complessità della condizione umana.

Nel secondo capitolo, l'analisi si concentra sul rapporto di Shakespeare con l'Italia, esplorando il fascino che la cultura italiana esercitava su di lui e la presenza

italiana nelle sue opere, insieme alle prime traduzioni e ai giudizi critici che hanno influenzato la sua introduzione nel panorama culturale italiano.

Il terzo capitolo è dedicato a un'introduzione critica di *The Tempest*, esaminando la genesi, le fonti e le influenze di quest'opera, appartenente all'ultima fase creativa di Shakespeare. Lo studio delle fonti, che spaziano dai racconti di viaggio ai testi italiani e classici, illustra come Shakespeare abbia integrato queste influenze per dar vita a una storia unica e polifonica, intrecciando temi complessi quali il potere, la redenzione, la conoscenza e la trasformazione personale. Dunque, lo studio si propone di esaminare *The Tempest* non solo come prodotto del teatro elisabettiano, ma anche come un testo intriso di riferimenti a esplorazioni geografiche e culturali che alimentavano l'immaginario europeo del tempo. L'ambientazione isolana, il rapporto tra potere e conoscenza, la magia come metafora di controllo e la redenzione come percorso di auto-comprensione sono tutti elementi che emergono da una lettura approfondita delle fonti di Shakespeare. Viene esplorato il carattere ibrido dell'opera, che combina elementi di generi teatrali diversi, offrendo così uno scenario in cui l'avventura e il fantastico diventano strumenti per esaminare le tensioni interiori dei personaggi. *The Tempest*, come molti testi del periodo, è anche permeata da una dialettica tra civiltà e barbarie, una prospettiva che apre le porte a una lettura postcoloniale approfondita nel capitolo successivo, il quarto, per mostrare come i ruoli di dominatore e dominato, esemplificati da Prospero e Caliban, siano stati oggetto di analisi critica, in particolare nei contesti moderni e postcoloniali, che evidenziano il valore dell'opera come strumento di riflessione politica e sociale.

Dunque, dopo un'analisi dei personaggi di Miranda e Caliban, visti attraverso una prospettiva critica contemporanea, che prende in considerazione studi femministi e studi post-coloniali, il lavoro si concentra sulle riscritture dell'opera realizzate nel contesto italiano e su due traduzioni fondamentali: quella di Salvatore Quasimodo e quella di Agostino Lombardo. Quasimodo, poeta e traduttore, ha tentato di trasferire nell'italiano la bellezza poetica del testo, evidenziando l'elemento lirico e il mistero della vicenda. Lombardo, invece, ha adottato un approccio più fedele e rigoroso, mirando a preservare l'autenticità linguistica e tematica dell'originale shakespeariano. Il confronto tra le due traduzioni offre uno spaccato dei metodi e delle strategie traduttive, mettendo in luce



come le diverse interpretazioni possano influenzare la percezione dell'opera, tenendo sempre conto delle difficoltà e delle scelte implicate nella traduzione di Shakespeare, un autore la cui lingua, densa e stratificata, pone sfide uniche a chiunque tenti di trasportarla in italiano. Le altre riscritture di *The Tempest* nel contesto italiano mostrano come le diverse interpretazioni abbiano arricchito l'opera con nuove sfumature e significati. Tali opere, seppur talvolta distanti dal testo originale, mantengono intatto lo spirito shakespeariano, reinterpretando temi di oppressione e riscatto e adattandoli al panorama culturale italiano.

Infine, l'ultima parte si concentra sulla riscrittura in dialetto napoletano di Eduardo De Filippo, in una lingua che Agostino Lombardo ha definito «antica e nuova, remota e contemporanea», perché ispirata alla lingua del Seicento, ma parlata dall'uomo che vive nel suo tempo. Scelta che non è da intendersi come un semplice espediente linguistico, bensì un atto di reinterpretazione culturale e storica, che sottolinea il legame tra la tradizione teatrale italiana e quella shakespeariana, con particolare attenzione alla capacità di quest'ultima di adattarsi a contesti locali, diventando così un esempio di come i classici possano essere rinnovati e resi attuali attraverso il linguaggio e le tradizioni locali. La riscrittura napoletana dimostra, infatti, la versatilità dell'opera shakespeariana e la sua capacità di dialogare con realtà linguistiche e culturali diverse, provando la potenza dell'opera di Shakespeare che riesce a trascendere i confini nazionali e temporali.

In conclusione, si è cercato di offrire una panoramica della fortuna e della metamorfosi di *The Tempest* in Italia, evidenziando come ogni traduzione, messa in scena o riscrittura aggiunga nuove sfumature e significati all'opera originale.



## CAPITOLO I

### SHAKESPEARE “NOSTRO CONTEMPORANEO”?

#### Il teatro di Shakespeare

Se la voce di Shakespeare può essere oggi considerata al vertice del canone letterario europeo, tuttavia, non è sempre stata riconosciuta come tale. La sua ricezione ha vissuto nel tempo stagioni molto diverse tra loro. La sua canonizzazione definitiva, infatti, si è avuta solo nel Novecento, quando, oltre a diventare l'autore forse più rappresentato sulle scene – non c'è, infatti, un teatro che non abbia nella sua scaletta un'opera di attribuzione shakespeariana – è stato anche sottoposto a ogni interpretazione e teoria possibile, divenendo l'autore che intorno a sé ha suscitato più discorso e riscritture.

Questa fortuna, come scrive Jan Kott, nel suo studio, *Shakespeare Our Contemporary* (1961), si deve al fatto che «Shakespeare è come il mondo, o come la vita. Ogni epoca vi trova quello che cerca e quel che vuole vedervi»<sup>1</sup>. La sua opera ha, quindi, potuto essere apprezzata ovunque, per la sua duplice capacità di mostrare i dubbi e le incertezze dell'uomo e al tempo stesso la profondità del cuore. A proposito di ciò, come mette in luce Rocco Coronato<sup>2</sup>, è particolarmente rilevante la definizione di John Keats che nel 1817, in una lettera ai suoi fratelli George e Tom, parla di *negative capability*, quello stato creativo della mente «when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact or reason»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 7. Sulla storia della ricezione di Shakespeare si vedano E. Smith, *The Critical Reception to Shakespeare*, in M. De Grazia, S. Wells (eds.), *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge UP, 2011, pp. 253-267; O. Lewinter, *Shakespeare in Europe*, London, Penguin, 1963; A. Piazza (a cura di), *Shakespeare in Europa*, Napoli, CUEN, 2004.

<sup>2</sup> R. Coronato, *Leggere Shakespeare*, Roma, Carocci, 2017, p. 13.

<sup>3</sup> È una teoria articolata per la prima volta da John Keats sull'accesso dell'artista alla verità senza la pressione della logica o della scienza. In una delle sue lettere ai parenti Keats supposeva che un grande pensatore, contemplando la propria arte e quella degli altri, in particolare William Shakespeare, fosse

Infatti, diverse sue opere lasciano tante faglie aperte, irrisolvibili, perché comprensibili solo nel loro mistero, l'autore non sembra mai prendere una posizione netta, poiché vuole che resti aperto il conflitto. Nelle opere di Shakespeare ci sono sempre elementi romanzeschi, elementi di una narrazione pensata per un pubblico eterogeneo, cui tuttavia, allo stesso tempo, è sottesa una profondità di pensiero sofisticata. Questo dimostra anche la sua irregolarità, che porta l'autore a sfuggire alle aspettative su di lui costruite, ai tentativi di imprigionarlo dentro specifiche interpretazioni.

D'altronde, il suo teatro era classificato disordinato perché incurante delle regole aristoteliche, che presupponevano l'unità di tempo, luogo e azione, infrante da Shakespeare. Tuttavia, nonostante le aspettative negative nei confronti di tutto il suo teatro, il drammaturgo inglese ha dimostrato la sua grandezza, con la capacità di scavalcare qualsiasi frontiera, avverando quella profezia del *Julius Caesar*:

How many ages hence  
Shall this our lofty scene be acted over  
In states unborn and accents yet unknown! (III, 1, vv. 111-113)<sup>4</sup>

Ogni epoca, dunque, ha rimodellato, interpretato, amato Shakespeare e i suoi personaggi, in modo diverso, radicandosi nelle sue convinzioni e proiettando in queste figure sistemi di sapere diffusi a quel tempo, questo perché ogni opera è sottoposta al vaglio dell'interpretazione, con un approccio sempre diverso, a maggior ragione se l'opera letteraria è considerata un classico. Scrive, infatti, Greenblatt:

The «life» that literary works seem to possess long after both the death of the author and the death of the culture for which the author wrote is the historical consequence, however transformed and refashioned, of the social energy initially encoded in those works<sup>5</sup>.

---

«capace di essere nelle incertezze, nei misteri, nei dubbi, senza alcuna irritabile ricerca dei fatti e della ragione». Un poeta, quindi, ha il potere di seppellire l'autocoscienza, dimorare in uno stato di apertura a ogni esperienza e identificarsi con l'oggetto contemplato. Keats riteneva che i grandi uomini avessero l'abilità di accettare il fatto che non ogni cosa potesse essere risolta, in quanto, da romantico, credeva che la verità risiedesse nell'arte, il cui scopo non è risolvere problemi, bensì esplorarli.

<sup>4</sup> W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, Milano, Feltrinelli, 2013.

<sup>5</sup> S. Greenblatt, *Shakespeare Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 6.

A questo proposito, illuminante è anche ciò che scrive Italo Calvino, in *Perché leggere i classici* (1981), in cui fornisce almeno quattordici ragioni per leggere gli autori classici così impregnati di interpretazioni e afferma che questi libri

ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume) [...] Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso<sup>6</sup>.

Le figure e i personaggi di Shakespeare, con la simbologia che portano su di sé, rimandano sempre a segni e significati diversi, aperti, riattualizzabili in maniera differente in ogni epoca che vi si accosta. D'altronde, alla base della molteplicità dei personaggi, delle trame, delle fonti di Shakespeare vi è una ricca tessitura intertestuale. Questo perché, nel contesto di ibridazione e contaminazione costante in cui Shakespeare vive e opera, essenziali sono le pratiche di *imitatio* e *amplificatio* nel riuso delle fonti classiche. Complessa, da un punto di vista teorico è anche la nozione, apparentemente intuitiva, di "complete works", in quanto c'è da considerare che Shakespeare non si curò in vita della pubblicazione delle sue opere ed è molto difficile, spesso, segnalare date precise per la loro composizione e rappresentazione. Dunque, l'autorialità di questi testi è molto meno semplice di come il successivo processo di canonizzazione apparentemente farebbe pensare, perché una parte cospicua dei testi è stata scritta in collaborazione con altri autori. In particolare, la prima e l'ultima parte della sua carriera è caratterizzata da scritti in collaborazione. Scrive, a questo proposito, Gary Taylor:

Authorial labour was thus conceived, in Shakespeare's lifetime, not in terms of the expression of radical personal originality, nor in terms of the mechanical reproduction of canonical models, but in terms of what we might call artiginality, the originality proper to artisans. [...] For an early modern wrighter, the work that characterized his work was the labour of transforming already-existing works, already-existing text-things, into recognizably new text-things. [...] There is no single mystified origin, but instead the work of continual modification, translation, transformation. But this does not mean that works have no authors. If the workly

---

<sup>6</sup> I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 13-14.

character of the work is transformation, then the author, the wrighter, is a transformer, a re-maker, a transformaker<sup>7</sup>.

C'è, dunque, nella pratica del teatro elisabettiano una parte che consiste nell'originalità del drammaturgo, in quanto personalità artistica, e allo stesso tempo una parte, non meno importante, che è frutto di un mestiere e che veniva tramandata da un autore all'altro. Gli studiosi hanno discusso a lungo sulla questione della scrittura in collaborazione di Shakespeare, cercando prove del fatto che abbia lavorato insieme con altri autori alla stesura di diversi drammi. Sottolinea Brian Vickers:

No issue in Shakespeare studies is more important than determining what he wrote. We cannot form any reliable impression of his work as a dramatist unless we can distinguish his authentic plays from those spuriously ascribed to him, whether by publishers in his own age or by scholars in the four centuries intervening, and unless we can identify those parts of collaborative plays that were written by him together with one or more fellow dramatists<sup>8</sup>.

Un passaggio in particolare esplica in maniera chiara questa intertestualità presente nel Cinquecento e alla base di qualsiasi opera. Si tratta di un passo della lettera prefatoria scritta da John Florio alla sua traduzione dei saggi di Montaigne (1603), in cui il traduttore ricorda di quando Giordano Bruno in Inghilterra, durante le sue lezioni a Oxford, aveva messo in luce che tutto il sapere passa dalla traduzione e i migliori scrittori non fanno altro che prendere a prestito da altri, è tutto un trasferimento, non c'è mai reale produzione di novità:

My old fellow Nolano told me and taught publicly that from translation all science had its offspring. [...] What do the best then but glean after others' harvest? Borrow their colors, inherit their possessions? What do they but translate? Perhaps, usurp?<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> G. Taylor, «Artiginality», in *The New Oxford Shakespeare: Authorship Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 25.

<sup>8</sup> B. Vickers, *Shakespeare, Co-Author. A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 3.

<sup>9</sup> J. Florio, *To the Courteous Reader*, in *Shakespeare's Montaigne, The Florio Translation of the Essays, A Selection*, S. Greenblatt, P. G. Platt (eds), New York, 2014, p. 55.

John Florio è stato il tramite tra Shakespeare e le novelle italiane, le cui numerose traduzioni nel contesto inglese dimostrano il crescente interesse nei confronti dell'Italia e della sua lingua, sempre più frequentemente utilizzata nella corte elisabettiana. Tuttavia, intorno all'Italia aleggiava una duplice fama di terra di vizi, intrighi, violenza, corruzione, e, al tempo stesso, di luogo ideale della bellezza, culla della poesia e dell'arte. Per Shakespeare l'Italia rappresenta una figura di spostamento, lo spazio su cui riversare paure e desideri dell'inconscio sociale.

In ogni caso, la traduzione era una componente importante della sua epoca. È stata, infatti, definita un'arte elisabettiana e considerata un mezzo di trasmissione culturale, in particolare per l'Inghilterra che, tra Cinquecento e Seicento, smette di essere periferia dell'Europa e diventa un grande centro. I traduttori hanno portato in Inghilterra il sapere dell'Occidente prendendo in prestito dal continente le novità per aggiornare e trasformare la società inglese. Shakespeare, dunque, utilizza per le sue opere storie scritte da altri, con traduzioni come intermediari. In questo contesto si capisce bene come la traduzione avesse un valore politico non indifferente. Dal 1513 al 1620 viene tradotto un consistente *corpus* di opere letterarie occidentali, da un lato con l'idea di aggiornare una società che era rimasta indietro rispetto alle altre, dall'altro con i rischi di corruzione evidenziati dai moralisti, perché l'ibridazione con ciò che proveniva da fuori era considerata un pericolo. Inoltre, c'è da tener presente che uno dei caratteri fondamentali delle opere del tempo era la contaminazione delle fonti utilizzate. Tra le fonti di Shakespeare, infatti, ve ne sono tra le più disparate, risalenti a commedie italiane, novelle, prose inglesi, letteratura antica, storia antica, medievale, inglese e precristiana; racconti di viaggio, di fantasia o reali. Il drammaturgo inglese riprende questi elementi che erano visti come nuovi all'epoca per dar loro a sua volta una forma teatrale per un pubblico che non leggeva tanto. Coronato, a questo proposito, definisce Shakespeare «irregolare senza eguali»<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> R. Coronato, *Leggere Shakespeare*, cit., p. 28.

## Shakespeare nel secolo dei Lumi

In Italia, le traduzioni delle opere di Shakespeare iniziano a circolare nel Settecento, ma sono limitate. La grande stagione è, infatti, quella dell'Ottocento, grazie alla riscoperta romantica di Shakespeare da parte degli scrittori tedeschi. Tuttavia, per comprendere appieno il ruolo che il Romanticismo ha assunto nella ricezione di Shakespeare in Italia e in Europa, occorre fare un passo indietro ai secoli precedenti. Nel 1623, sette anni dopo la sua morte, esce il *First Folio*, la prima edizione completa delle opere del Bardo. Fra le dediche vi era quella di Ben Jonson, il quale intuì che la fortuna di Shakespeare non era circoscrivibile solo alla sua epoca, bensì era di tutti i tempi:

Triumph, my *Britaine*, thou hast one to show,  
To whom all Scenes of *Europe* homage owe.  
He was not of an age, but for all time!<sup>11</sup> (vv. 41-43)

Il Settecento è stato infatti il secolo della grande diffusione di Shakespeare in tutta Europa e anche quello dell'inizio delle interpretazioni nei confronti delle sue opere, ogni volta sottoposte e adeguate al gusto del secolo corrente. La diffusione delle opere dell'autore inglese si colloca all'interno del clima di crescente anglomania che caratterizza questo secolo. È stato senza dubbio Voltaire nelle sue *Lettres Philosophiques* (1733) il primo a definire e stigmatizzare Shakespeare come «un barbaro non privo di ingegno». Quando Voltaire arriva in Inghilterra, Londra è una città immensa e, come evidenzia Mara Fazio<sup>12</sup>, l'interesse e l'apertura di Voltaire verso la cultura inglese rappresentavano una novità per un francese del tempo. In quegli anni, infatti, a Parigi non erano in molti a parlare e leggere l'inglese, e l'interesse verso l'Inghilterra era di carattere esclusivamente politico e non letterario. Voltaire, invece, era interessato a tutto, anche alla letteratura.

---

<sup>11</sup> B. Jonson, *To the Memory of My Beloved, the Author William Shakespeare*, in *Mr. William Shakespeares Comedies, histories, & tragedies*, London, printed by Isaac Jaggard and Edward Blount, 1623.

<sup>12</sup> M. Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, Bari, Laterza, 2020, p. 24.



A quel tempo, la conoscenza di Shakespeare era circoscritta alla sola Inghilterra e c'è da considerare che per diversi anni le sue opere erano state rappresentate con tagli e censure, purgate dagli elementi ritenuti eccessivi. Tuttavia, nonostante ciò, negli adattamenti shakespeariani della Restaurazione era rimasto comunque tanto dell'originale, come l'unione di tragico e comico, il soprannaturale, la violenza dei delitti, il linguaggio quotidiano. Voltaire resta sorpreso dalla capacità del drammaturgo inglese di trasformare il palcoscenico in vita, grazie alla forza della sua parola, riconoscendo l'effetto scenico che è in grado di produrre; porta, dunque, i francesi a conoscere Shakespeare non perché lo ritenga superiore, ma perché ne riconosce la novità e intravede la fortuna a cui era destinato. Tuttavia, Voltaire critica tutto ciò che sarebbe poi stato riscoperto dall'Ottocento in poi, ciò che oggi e da allora è il motivo per cui Shakespeare viene apprezzato, vale a dire la diversità e l'eccentricità, rispetto ai canoni del classicismo. Veniva, dunque, giustificato per non aver rispettato le regole aristoteliche solo in base al contesto culturale in cui operava. A conferma di ciò Nicholas Rowe, nella prefazione all'edizione di Shakespeare nel 1709, scriveva:

Se uno dovesse impegnarsi a esaminare la maggior parte dei [suoi] drammi secondo le regole stabilite da Aristotele e prese dal modello del teatro greco, non sarebbe compito difficilissimo trovare un gran numero di difetti; ma siccome Shakespeare viveva sotto una specie di semplice luce della Natura, e non aveva mai fatto la conoscenza del regolamento di tali precetti scritti, sarebbe ingiusto giudicarlo secondo una legge della quale non sapeva nulla. Lo dobbiamo considerare come un uomo che viveva in uno stato di quasi universale licenza e ignoranza. Non c'era nessun giudice preposto, quindi ognuno si prendeva la libertà di scrivere secondo i dettami della propria fantasia<sup>13</sup>.

Pur ammirando l'Inghilterra per il suo essere un paese con un governo maggiormente liberale rispetto alla Francia assolutista, Voltaire non ne condivide il gusto estetico e l'entusiasmo per Shakespeare, che nel frattempo veniva riconosciuto quale poeta nazionale inglese e simbolo dell'impero britannico. Infatti, nella dodicesima lettera sulla tragedia, introduce Shakespeare ai francesi con un giudizio ambivalente, in quanto

---

<sup>13</sup> S. Johnson, *Preface to Shakespeare e altri scritti shakespeariani*, scelta, introduzione e note a cura di A. Lombardo, Bari, Adriatica, 1967, p. 178.

ne esalta il genio, condannando allo stesso tempo il mancato rispetto delle regole aristoteliche:

Gli inglesi avevano già un teatro, così come gli spagnoli, quando i francesi non avevano che dei palchi da saltimbanchi. Shakespeare, che passava per il Corneille degli inglesi, fiorì più o meno all'epoca di Lope de Vega. Creò il teatro. Aveva un genio pieno di forza e di fecondità, di naturalezza e di sublime, senza la minima scintilla di buon gusto e senza la minima conoscenza delle regole. Vi dirò una cosa azzardata ma vera: il merito di questo autore ha rovinato il teatro inglese; ci sono delle belle scene, dei passi così grandi e così terribili sparsi nelle sue farse mostruose che vengono chiamate tragedie, che sono sempre state rappresentate con grande successo. Il tempo, solo a creare la reputazione degli uomini, finisce col rendere rispettabili i loro difetti. La maggior parte delle idee bizzarre e gigantesche di questo autore hanno acquistato, dopo duecento anni, il diritto di passare per sublimi; gli autori moderni l'hanno quasi tutti copiato; ma ciò che riusciva a Shakespeare viene fischiato quando si tratta di loro e voi capirete che la venerazione che si ha per questo anziano aumenta quanto più si disprezzano i moderni.<sup>14</sup>

Shakespeare per Voltaire, secondo un'idea diffusa nell'Europa del Settecento, era inimitabile. Tuttavia, questa affermazione può essere intesa in due modi: inimitabile perché privo di qualità intrinseche e necessarie per essere imitato, idea, questa, di Voltaire; oppure inimitabile perché insuperabile – e sarà questa la posizione degli autori tedeschi che a lui guarderanno come riferimento ideale dopo il 1770.

## **La riscoperta romantica**

Per comprendere come mai sia stata proprio la Germania ad attuare e dare una spinta a quella che è stata la riscoperta romantica di Shakespeare, bisogna chiedersi quale fosse la situazione storica, politica e culturale di quel paese. A differenza dell'Inghilterra, che era ormai possibile considerare come una nazione, la Germania non aveva una posizione dominante all'interno dell'Europa; non solo, non era neanche caratterizzata da una forte identità linguistica, a causa della mancanza di un *corpus* letterario e critico in

---

<sup>14</sup> Voltaire, *Dix-huitième lettre. Sur la Tragédie*, in *Lettres Philosophiques*, Paris, Garnier, pp. 104-105.

lingua tedesca. Dunque, la prima metà del Settecento tedesco ha visto una crescente ricerca di una lingua e una letteratura nazionale. In questo fervore, in cui si colloca la riscoperta del drammaturgo inglese, una posizione determinante la occupano sicuramente il critico neoclassico Johann Christoph Gottsched, impegnato nella ricerca di una lingua e letteratura nazionale in cui la Germania potesse riconoscersi come nazione, e il filosofo, critico e traduttore tedesco Friedrich Schlegel.

Il nome di Shakespeare viene riconosciuto ufficialmente con la traduzione in lingua tedesca e in alexandrini rimati del *Julius Caesar* di Caspar Wilhelm von Borck del 1741. Gottsched, a proposito di questa traduzione, riprende l'accusa mossa da Voltaire nei confronti del teatro di Shakespeare, per quanto riguarda il mancato rispetto delle regole aristoteliche, negando anche il suo genio. Spiega Gilberta Golinelli che l'avversione di Gottsched – poco interessato alla funzione delle emozioni e dell'immaginazione nello spettatore – nei riguardi di Shakespeare, nasce dalla sua concezione nazionale e popolare della letteratura, alla cui base vi è un'idea in cui l'elemento pedagogico svolge una funzione che è anche politica. Diverso è, invece, il punto di vista di Schlegel, il quale critica la traduzione di Von Brock, in quanto non capace di restituire il lessico vivace di Shakespeare; manca, infatti, secondo il filosofo, un equilibrio tra la forma classica e il lessico di tanto in tanto volgare del drammaturgo inglese<sup>15</sup>.

Friedrich Schlegel si pone l'obiettivo di rendere nella propria lingua l'originalità di un autore straniero perché comprende che la traduzione attiva un processo di rinnovamento che obbliga a pensare a come rendere al meglio nella lingua tedesca le peculiarità della lingua originale. È un pensiero, questo, che si inserisce in più generali considerazioni riguardanti le teorie traduttive ed ermeneutiche. Le affermazioni di Schlegel, infatti, non si rivolgono solo all'opera shakespeariana, in quanto il filosofo, ragionando sulla traduzione, anticipa alcuni aspetti alla base del pensiero degli scrittori tedeschi per quanto riguarda la traducibilità di un'opera e la grande difficoltà di rendere un originale in una lingua diversa. Avrebbe scritto un secolo dopo a questo proposito

---

<sup>15</sup> G. Golinelli, *Il "Julius Caesar" e il dibattito sul canone tedesco nazionale: J.C. Gottsched e J.E. Schlegel, in Shakespeare in Europa*, a cura di A. Piazza, cit., pp. 45-46.

Walter Benjamin nel suo saggio su *Die Aufgabe des Übersetzers (Il compito del traduttore, 1920)*:

Il compito del traduttore [...] consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale. [...] la traduzione non si trova, come l'opera poetica, per così dire all'interno della foresta del linguaggio, ma al di fuori di essa, dirimpetto a essa, e, senza porvi piede, vi fa entrare l'originale, e ciò in quel solo punto dove l'eco nella propria lingua può rispondere all'opera della lingua straniera<sup>16</sup>.

Negli stessi anni di Schlegel, da un punto di vista non troppo diverso, Johann Wolfgang Goethe, sosteneva che le versioni tedesche partivano da un falso principio, vale a dire dall'intento di germanizzare le altre lingue e non il contrario, portando, dunque, maggiore rispetto alla propria lingua, senza lasciarla scuotere e sommuovere da quella straniera; al contrario, lo scrittore tedesco era dell'idea di non addomesticare la lingua. Goethe era convinto che dal confronto con la lingua straniera si potesse imparare a usare meglio la propria. Si tratta, dunque, di ripensare il rapporto tra lingua straniera e lingua propria e trovare nuove dimensioni di significazioni all'interno della propria lingua<sup>17</sup>. Si nota, dunque, l'importanza delle affermazioni postulate da Schlegel per l'ambito degli studi traduttivi. A differenza di Gottsched e Voltaire, impegnati nella critica al mancato rispetto di quei concetti risalenti alla *Poetica* di Aristotele, Schlegel rivolge il suo interesse all'irregolarità della trama e del teatro di Shakespeare, la cui peculiarità principale è la rappresentazione dei personaggi e dei loro tormenti, gettando le basi per quel processo che vede i tedeschi appropriarsi di Shakespeare per renderlo un simbolo di modernità e innovazione. Soprattutto gli scrittori dello *Sturm und Drang* esaltano il genio di Shakespeare come poeta dei sentimenti e delle passioni violente che si contendono nell'uomo, autore capace di svelare le contraddizioni dell'animo umano in modo sublime.

---

<sup>16</sup> W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1920, trad. it. *Il compito del traduttore*, in W. Benjamin, *Opere complete*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 1921, pp. 506-507.

<sup>17</sup> Ivi, p. 510.

## Shakespeare nel canone europeo

Shakespeare's scenes are almost always laid inside what the ancients called the civilized world, the Christians Christendom, and the geographers Europe. [...] Europe is Shakespeare's centre, and although things outside intrude now and then, like spectres from another world, his plots, themes, and scenes are almost exclusively European. The only exception is *The Tempest*, which belongs partly to the unsubstantial world of spirits and myths, partly to the New World but partly, too, to a fragment of Italy transposed onto the New World for a day or two. Although the frontiers of Europe shift from time to time and are not the same in the ancient and modern world, Shakespeare's plants, so to speak, are always rooted in European soil: their environment is invariably European<sup>18</sup>.

Si può partire da questa affermazione di James David Rogers, per mettere in luce quanto effettivamente Shakespeare tenda a sviluppare le sue trame in una dimensione europea, sempre presente nei suoi testi: una dimensione che sicuramente ha favorito la sua ricezione in un contesto più ampio di quello inglese.

Se Shakespeare fa ormai parte del canone europeo, tuttavia, come varia la sua ricezione nei diversi paesi, così è diversa anche la selezione e la classificazione dei drammi considerati essenziali e portanti. Come mette in luce Manfred Pfister in *In States Unborn and Accents yet Unknown*<sup>19</sup>, nella storia culturale europea a partire dall'Ottocento, con il Romanticismo, l'importanza di Shakespeare nel canone europeo è cresciuta sempre di più e le sue opere sono ancora molto lette e rappresentate in tutta Europa, tanto è entrato nella memoria collettiva e nell'inconscio culturale europeo. È da considerare tuttavia che il significato della sua produzione nel corso del tempo è stato soggetto a mutamenti, in quanto è cambiato il modo di leggere le sue opere e interpretarle.

Importanti, a questo proposito, sono le affermazioni di Harold Bloom, secondo cui: «We owe Shakespeare so much that we have a tendency to believe either that he held a mirror up to human nature or that he was human nature. He has become human nature,

---

<sup>18</sup> J.D. Rogers, *Voyages and Exploration: Geography: Maps*, ch. 6 of *Shakespeare's England: An Account of the Life and Manners of his Age*, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1932, vol.1, pp. 170-172.

<sup>19</sup> M. Pfister, *In States Unborn and Accents yet Unknown*, in *Shakespeare in Europa*, a cura di A. Piazza, Napoli, CUEN, 2004.

because to a remarkable extent he reformed it...»<sup>20</sup>. Bloom afferma che Shakespeare è il canone stesso: «Shakespeare renders you anachronistic because he contains you; you cannot subsume him. You cannot illuminate him with a new doctrine, be it Marxism or Freudianism or Demanian linguistic skepticism»<sup>21</sup>. A Bloom interessa l'originalità di Shakespeare, e nella sua prospettiva è come se il drammaturgo inglese avesse inventato l'umanità, in quanto per la prima volta ha creato nella letteratura o nel pensiero occidentale il concetto di personalità tramite personaggi mutevoli, che si costruiscono parlando ed esprimendo le proprie trame.

Diversi studiosi si sono chiesti perché Shakespeare abbia assunto questo ruolo principe nel canone europeo, se cioè esistano qualità intrinseche nelle sue opere che lo abbiano portato ad essere sempre così centrale nelle varie culture ed epoche. Innanzitutto, un ruolo importante è giocato dal fatto che quasi tutte le sue commedie sono ambientate nel continente. Persino i drammi storici, che potrebbero sembrare di pertinenza soltanto inglese, viaggiano con il lettore nella mappa europea. È come se le sue opere valicassero i confini per aprirsi a nuove culture. Tuttavia, c'è da considerare che i testi shakespeariani non vengono sempre intesi nella stessa maniera; infatti, a dimostrazione del fatto che cambia il canone nel corso dei secoli e nei diversi paesi, Northrop Frye sostiene che *King Lear* è oggi la tragedia più importante di Shakespeare mentre nell'Ottocento il primato spettava ad *Hamlet*, con l'essenziale centralità della sua coscienza che dava sfogo a un punto di vista sul mondo che era quello peculiare del romanticismo. Un dramma come *Hamlet*, infatti, non solo rifletteva al tempo una geografia europea per i tanti luoghi attraversati, ma anche i dubbi posti dalla Nuova Scienza, l'umanesimo e il platonismo di Montaigne e Machiavelli, la nascita degli stati nazionali con i problemi politici. *King Lear* invece sviluppa temi quali il senso di sconfitta, di frammentarietà, l'assurdo del mondo novecentesco che si ha in autori e filosofi come Sartre e Camus, e che sta alla base dell'esistenzialismo. Scrive, infatti, Northrop Frye:

I said that *Hamlet* was the central Shakespeare play for the nineteenth century; in the twentieth century feelings of alienation and absurdity have arisen that tend to shift

---

<sup>20</sup> H. Bloom, *The Book of J*, New York, Grove Press, 1990, p. 318.

<sup>21</sup> Id., *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, 1994, p. 24.

the focus to *King Lear*. All virtuous or evil actions, all acceptances or rejections of religious or political ideology, seem equally absurd in a world that is set up mainly for the benefit of the Gonerils and the Cornwalls. A generation ago this statement would have stimulated arguments about ways and means of changing such a world, but such arguments are not only irrelevant to Shakespeare's play, but avoid one of its central issues<sup>22</sup>.

I drammi di Shakespeare continuano a essere centrali anche per i loro interrogativi: i personaggi sembrano porsi le stesse domande che attanagliano la società odierna in una lingua che al suo tempo era piuttosto marginale, ma che avrebbe poi spodestato il francese quale prima lingua europea. Tuttavia, non è questo il vero motivo per cui la sua lingua ha avuto tutto il successo che meritava, bensì per quella teatralità intrinseca che, scrive Lombardo, fa della sua parola una parola di voce, non di inchiostro. È una lingua di una ricchezza poetica talmente forte che ha portato Shakespeare a sopravvivere a tutte le traduzioni inadeguate e agli adattamenti distanti da quello che era il suo vero testo. In ogni caso, sono opere che si prestano alle più svariate interpretazioni, ogni epoca vi ha visto quello che voleva vedervi, perché spesso l'autore non risolve i conflitti interni, dunque, lasciando faglie aperte, lascia aperta anche la possibilità di immedesimarvi nel modo in cui meglio si crede. Questo fa di Shakespeare il cuore del canone europeo.

Tuttavia, questo ha portato gli studiosi a discutere sul concetto di appropriazione. Vickers utilizza il termine in maniera negativa nel suo studio *Appropriating Shakespeare* (1993). Nell'introduzione, Vickers mostra come le diverse correnti critiche si siano spesso appropriate di Shakespeare a senso unico per sostenere le proprie teorie, quindi, le sue opere sono un pretesto per convalidare i loro principi e diventano secondari i testi in sé. Vickers è invece convinto che ci sia ancora la possibilità di interpretare Shakespeare tramite una critica oggettiva e scientifica<sup>23</sup>. Tuttavia, Kott in *Shakespeare Our Contemporary* mette in luce come la contemporaneità di Shakespeare stia proprio nel fatto che le sue opere hanno una contemporaneità intrinseca che portano il drammaturgo

---

<sup>22</sup> N. Frye, *On Shakespeare*, Boston, Yale University Press, 1986, p. 119.

<sup>23</sup> B. Vickers, *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

inglese a essere modellato e riadattato in ogni epoca e cultura. Come evidenza nella prefazione al libro di Kott, Mario Praz, le sue opere mostrano la grande crisi dell'uomo suo contemporaneo, che è anche la crisi che sperimenta l'uomo dei nostri tempi, con tutte le sue ansie e contraddizioni, delusioni e utopie: il teatro di Shakespeare è specchio della natura umana. Shakespeare, dunque appartenerrebbe a una fase di disgregazione sociale, simile alla nostra<sup>24</sup>.

Agostino Lombardo, a questo proposito, sostiene che la crisi rappresentata e indagata dal teatro di Shakespeare ci riguarda non tanto perché rispecchia la nostra, bensì per il suo esserne l'origine: «essa è la crisi del passaggio, in Inghilterra, dal Medioevo all'età moderna: è la crisi del travaglio da cui l'uomo è nato»<sup>25</sup>. Rappresenta, dunque, un mondo senza certezza, senza appello agli dèi, che non rispondono più alle tragedie umane, è un mondo tutto umano. Il suo teatro diventa un luogo attraverso cui fare un'esperienza che porta alla conoscenza. Ed è questa la suprema funzione che affida alla sua ultima opera, *The Tempest*, in cui attraverso l'azione dei personaggi che affrontano un cammino di conoscenza, anche lo spettatore può provare gli stessi sentimenti<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> I. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., pp. IX-XXVI.

<sup>25</sup> A. Lombardo, *Shakespeare e il Novecento*, cit., p. 21.

<sup>26</sup> Per un approfondimento si veda M. De Grazia, S. Wells (eds.), *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, cit.



## CAPITOLO II

### SHAKESPEARE IN ITALIA

#### Le prime traduzioni

Per sottolineare l'attenzione di Shakespeare nei confronti dell'Italia, Frances K. Barasch mette in luce che gli studi moderni sulle fonti del drammaturgo inglese stabiliscono che molte delle sue opere si ispirano alla tradizione culturale italiana ripiassmate in forme nuove e originali. La grandezza del teatro shakespeariano sta quindi nella capacità di trasformare modelli già esistenti in capolavori assoluti<sup>27</sup>.

Di solito quando si parla della storia della ricezione di Shakespeare in Italia, questa viene sempre rappresentata con una quasi totale assenza delle traduzioni shakespeariane fino all'inizio dell'Ottocento, ovvero fino alla pubblicazione della traduzione di Michele Leoni. Tuttavia, non è del tutto vero in quanto già dalla seconda metà del Settecento si inizia a parlare delle opere shakespeariane con i primi tentativi di presentarle ai lettori italiani, senza però una vera traduzione esistente. L'introduzione di Shakespeare in Italia non è stata semplice a causa del preponderante classicismo. La scarsa presenza di traduzioni inglesi nell'Italia di quel periodo sembra, infatti, essere dovuta al poco interesse che c'era nei confronti del modo di Shakespeare di fare teatro, in quanto ci si occupava ancora soprattutto di testi classici dell'Antica Grecia, vale a dire testi che rispettavano le regole classiciste a cui, invece, era contrario il drammaturgo inglese. Dunque, il processo di avvicinamento è stato lento e graduale, inizialmente solo tramite coloro che si erano recati di persona in Inghilterra per ragioni diverse, e che avevano

---

<sup>27</sup> F. Barasch, in *Shakespeare Puzzles, Commedia Solutions: Italian Intertextes in Twelfth night*, in Michele Marrapodi (a cura di) *Intertestualità shakespeariane. Il Cinquecento italiano e il Rinascimento inglese*, Roma, Bulzoni, p. 207. Per un approfondimento si vedano M. Marrapodi, *Shakespeare and Intertextuality: The Transition of Cultures between Italy and England in the Early Modern Period*, Roma, Bulzoni, 2000; M. Marrapodi, *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester, 2004.

potuto avere un contatto diretto con la cultura e il teatro inglese; poi a partire dalla seconda metà del secolo attraverso interventi più frequenti ma spesso mediati da altre culture, in particolare quella francese<sup>28</sup>.

L'interesse per l'Inghilterra fu un tratto decisivo e caratterizzante del Settecento italiano, dal momento che il paese inglese veniva visto come un centro di prosperità e sempre maggiore era l'attenzione verso i suoi costumi e il suo modo di vivere. Lo sguardo interessato nei confronti dell'Inghilterra sembra risvegliarsi in maniera abbastanza contemporanea per tutti i paesi e così è stato anche per le traduzioni. Ad esempio, abbiamo nominato precedentemente la prima traduzione tedesca del *Julius Caesar*, curata da Von Borck nel 1741. Anche in Italia il *Julius Caesar* è stata la prima tragedia di Shakespeare interamente tradotta in lingua italiana e apparve intorno a quegli anni, nel 1756, curata dall'editore Bindi di Siena, a opera dal canonico Domenico Valentini<sup>29</sup>.

Tuttavia, alla traduzione Valentini aggiunse una prefazione in cui spiegava di non conoscere l'inglese, e dunque si era affidato all'aiuto di amici inglesi che avevano interpretato la tragedia parola per parola. Questo probabilmente perché mancava all'Italia un interprete preparato come lo era stato Schlegel per la Germania e Voltaire per la Francia, seppur con pareri critici diversi. Scrive, infatti, Valentini: «alcuni cavalieri di quella illustre nazione che perfettamente intendono la lingua toscana, hanno avuto la bontà e la pazienza di spiegarmi questa tragedia»<sup>30</sup>. Prendere in considerazione questa traduzione serve a mettere in luce come l'opera traduttiva dei testi di Shakespeare in Italia sia iniziata con traduzioni direttamente dall'inglese, mostrando quindi lo stretto rapporto che c'è con l'originale. Il metodo utilizzato pone grande attenzione alla chiarezza del testo, alla precisione dei particolari e alla volontà di accostare l'originale al gusto contemporaneo.

Alla traduzione di Valentini fanno seguito quelle di Alessandro Verri, che si è avvicinato all'opera del grande drammaturgo inglese attraverso la traduzione dell'*Amleto*,

---

<sup>28</sup> Cfr. F. Bianco, *Shakespeare in Italia «au tournant des Lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, Padova University Press, 2019.

<sup>29</sup> D. Valentini, *Il Giulio Cesare, Tragedia Istorica di G. Shakespeare tradotta dall'Inglese in Lingua Toscana*, Siena, Stamperia di Agostino Bindi, 1756.

<sup>30</sup> A.M. Crinò, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1950, p. 42.

tra il 1769 e il 1777, e dell'*Otello* nel 1777 direttamente dall'originale inglese partendo da una critica nei confronti di Voltaire che, a suo parere, non aveva ben inteso Shakespeare:

Io, quest'inverno, tradussi quasi tutta la famosa tragedia di Shakespeare che ha il titolo: *Hamlet, principe di Danimarca*, ma essendomi venuti di mezzo altri studi, l'ho lasciato alla metà del quarto atto. Quest'autore è tanto difficile, che neppure la metà degli Inglese lo intendono bene, come pochi Italiani intendono Dante. E questo nasce dall'essere quell'inglese ripieno di frasi antiquate e di voci inusitate e talvolta composte da lui di sbalzo; di più vi si trovano molte parole prese dall'antico anglossassone. Con tutto ciò, mediante un'improba fatica, l'ho spiegato sufficientemente; ed è l'unica traduzione letterale che vi sia di questo autore, per quanto io so [...]. Io sono stato alla lettera precisa per dare una giusta idea della lingua e dell'autore... Ho veduto che Voltaire non sa bene questa lingua o ha voluto a tutti i costi mettere in ridicolo Shakespeare. Ma a torto perché con tutte le sue stravaganze è un grand'uomo<sup>31</sup>.

Verri, dunque, fa una traduzione letterale, trasponendo parola per parola e mantenendo anche lo stesso ordine dell'originale; tuttavia, la sua traduzione è rimasta inedita ed è stata scandita da diverse battute d'arresto, a causa della difficoltà del testo shakespeariano, come dimostrano le lettere conservate. Questo è il motivo della presenza di tre versioni, per le fasi di traduzione dell'*Amleto*, e due per l'*Otello*, che rispondono a differenti approcci al testo originale e al processo traduttivo. Nel caso dell'*Amleto*, la prima stesura risulta particolarmente fedele alla lettera del testo shakespeariano: essa rappresenta un punto di partenza essenziale, in cui il traduttore si avvicina in maniera analitica alla lingua e alle sfumature del testo originario; la seconda versione, invece, si discosta maggiormente dall'aderenza letterale, riflettendo piuttosto sul percorso di elaborazione testuale appena completato, approccio che, allentando il confronto diretto con il testo di partenza, causa talvolta una riduzione nella precisione interpretativa; infine, la terza stesura si potrebbe considerare come una versione finale in cui la traduzione viene rifinita sulla base della versione intermedia. Anche le due versioni dell'*Otello* seguono un percorso simile, mantenendo le medesime dinamiche di avvicinamento graduale e di

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 67.

progressiva rifinitura del testo tradotto. Tuttavia, nonostante il grande impegno profuso, Verri non raggiunge l'obiettivo di riproporre perfettamente il testo originale<sup>32</sup>.

Tra gli anni settanta e ottanta del Settecento cominciano a diffondersi le prime traduzioni complete dell'opera di Shakespeare non direttamente dall'originale, bensì tramite il francese, che al tempo era la lingua intermediaria più usata. Tuttavia, quella che secondo molti studiosi può essere considerata la prima vera traduzione delle tragedie di Shakespeare compare solo tra il 1819 e il 1822 a opera di Michele Leoni, che si avvale, oltre delle maggiori edizioni inglesi, in particolare della versione francese di Le Tourneur, traendovi fonti documentarie e la maggior parte delle note critiche.

Pierre Prime Félicien Le Tourneur si avvicina a Shakespeare negli anni settanta del Settecento con il progetto di tradurre l'intera opera. Infatti, tra il 1771 e il 1782 sembra che si sia dedicato solo a questo, pubblicando venti tomi che rappresentano il primo tentativo di traduzione integrale giunto a compimento. La sua impresa è stata, infatti, un trampolino di lancio per una rivalutazione e la successiva diffusione dell'opera di Shakespeare di cui, al tempo, era riconosciuta l'importanza solo in Inghilterra e in Germania, dove veniva considerato poeta nazionale. L'opera di Le Tourneur ha rappresentato una svolta nel paradigma estetico teatrale, perché ha proposto un modello innovativo che invitava a prendere le distanze dalla tradizione classica, ormai irrigidita in stereotipi sterili, aprendo invece lo sguardo a una nuova prospettiva, in sintonia con il cambiamento culturale dell'epoca. Si assiste così al risveglio di una sensibilità estetica che, in un processo lento ma progressivo, entra in conflitto e si separa gradualmente dal classicismo. Questo movimento di rinnovamento si estende a livello europeo, e la lingua francese diventa veicolo fondamentale di questa trasformazione, provocando un cambiamento epocale anche in Italia, dove però la resistenza alle nuove tendenze risulta particolarmente intensa, data l'importanza attribuita alla tradizione culturale classica<sup>33</sup>. Tuttavia, la mediazione di Le Tourneur, come ha dimostrato Francesca Bianco, è stata essenziale per l'approccio a Shakespeare di autori quali Alfieri, Monti e Foscolo.

---

<sup>32</sup> Cfr. F. Bianco, *Shakespeare in Italia «au tournant des Lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, cit., pp. 36-37.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

## Una riscoperta ambivalente

Partendo da Alfieri, Bianco ha analizzato il complesso rapporto che il poeta italiano ha avuto con il drammaturgo inglese e le contrastanti critiche relative al suo avvicinamento a Shakespeare. Alfieri, nella *Vita scritta da se stesso*, afferma di aver interrotto, già nel 1775, la lettura dell'opera del Bardo inglese:

chi molto legge prima di comporre, ruba senza avvedersene, e perde l'originalità, se l'avea. E per questa ragione anche avea abbandonato fin dall'anno innanzi [1775] la lettura di Shakespeare (oltre che mi toccava di leggerlo tradotto in francese). Ma quanto più mi andava a sangue quell'autore (di cui però benissimo distingueva tutti i difetti), tanto più me ne volli astenere<sup>34</sup>.

La critica si è interrogata sul valore delle parole di Alfieri, in quanto in alcune sue opere è evidente l'influenza di Shakespeare; tuttavia, a quell'epoca, dichiarare apertamente la propria ammirazione nei confronti del drammaturgo inglese non era una scelta priva di complessità. Infatti, Shakespeare continuava a subire le critiche derivanti dalle teorie settecentesche, che tendevano a considerarlo un autore barbaro, soprattutto agli occhi di coloro che avevano una formazione rigidamente classicista. D'altronde, durante la seconda metà del Settecento, la materia shakespeariana diventa inseparabile dal tema del sublime, una ricerca che segna costantemente anche il lavoro di Alfieri, il cui stile sublime si realizza attraverso una fusione di eventi storici, amore patrio e aspirazioni di libertà. È evidente la contraddizione che segna il Settecento: nonostante le opere di Alfieri siano prettamente classiciste, l'utilizzo di elementi shakespeariani rimane ampiamente diffuso nelle sue opere. Tuttavia, il riferimento a Shakespeare resta perlopiù implicito e le somiglianze emergono attraverso i tratti di carattere o gli atteggiamenti di alcuni personaggi, l'atmosfera o la struttura scenica, più che tramite citazioni dirette. Analizzare il rapporto di Alfieri con il testo shakespeariano attraverso la mediazione della traduzione di Le Tourneur implica considerare un limite cronologico preciso, poiché

---

<sup>34</sup> V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di M. Fubini, testo e commento a cura di A. Di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1777, p. 185.

l'edizione francese di quest'ultimo cominciò a essere pubblicata solo nel 1776. Di conseguenza, nella *Vita scritta da se stesso*, Alfieri non fa riferimento a questa versione francese. Per questo motivo, Bianco ha ristretto il suo studio a tre opere in cui l'influenza shakespeariana risulta particolarmente evidente: *Saul*, *Filippo* e *Bruto secondo*. In questi testi si possono individuare numerose somiglianze con Shakespeare, ad esempio la ripresa di alcune strutture sceniche, in cui ritroviamo ambientazioni simili, la sequenza dei dialoghi tra i personaggi, il loro comportamento e la gestualità, così come i temi trattati; altre volte i personaggi alfieriani ricalcano atteggiamenti che richiamano quelli shakespeariani, sviluppando i tratti psicologici più rilevanti per intensificare il pathos delle sue rappresentazioni. Dunque, nonostante le sue riserve dovute al radicamento nell'idea classicista, è innegabile che l'influenza shakespeariana abbia lasciato tracce profonde. Deve aver colto la potenza scenica di alcune soluzioni teatrali e la complessità psicologica di determinati personaggi, poiché molti di questi elementi riemergono chiaramente nei suoi lavori, divenendo pilastri dei suoi capolavori<sup>35</sup>.

Esaminare il legame tra l'opera di Vincenzo Monti e la traduzione francese di Shakespeare, afferma Bianco, richiede un discorso complesso, che oscilla tra i concetti di traduzione, rimaneggiamento e campionatura, declinati in forme variabili, in quanto l'approccio di Monti nei confronti della materia shakespeariana non sembra univoco. In ogni caso, qualsiasi analisi complessiva dell'atteggiamento di Monti verso il teatro shakespeariano non può prescindere dallo studio del suo zibaldone di traduzioni shakespeariane, un manoscritto rimasto ancora inedito e che rappresenta una sorta di laboratorio creativo in cui Monti si confronta inizialmente con l'opera del Bardo, senza perseguire una fedeltà strettamente filologica. Sentendosi svincolato dall'obbligo di una traduzione fedele, Monti modifica il testo shakespeariano secondo le proprie esigenze espressive e artistiche. I limiti cronologici dello zibaldone non sono ancora stati stabiliti con precisione, ma si collocano tra il periodo della pubblicazione delle traduzioni di Le Tourneur e l'uscita in stampa delle tragedie montiane. Il rapporto di Monti con

---

<sup>35</sup> Cfr. F. Bianco, *Shakespeare in Italia «au tournant des Lumières»*. *Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, cit., pp. 77-105.

Shakespeare inizia, dunque, con una fase di ammirazione e meraviglia di fronte alla scoperta letteraria presentata dalla traduzione francese di *Le Tourneur*, a cui fa seguito una fase di produzione più concreta e continuativa. La produzione drammatica rappresenta uno degli aspetti più intricati di questa relazione con Shakespeare. Nelle sue tragedie Monti adotta un atteggiamento non sistematico verso Shakespeare, che si concretizza in citazioni di immagini specifiche, riprese tematiche, dinamiche sceniche e reminiscenze testuali. Alcuni passi testimoniano la preferenza per espedienti retorici capaci di catturare la sensibilità del pubblico. In tal senso, la traduzione francese diventa uno strumento funzionale per trasmettere l'immaginario shakespeariano, che Monti rielabora a seconda delle circostanze, inserendo tali elementi in contesti diversi rispetto all'originale inglese. Infine, l'approccio di Monti a Shakespeare include anche la trasposizione quasi letterale di alcuni passaggi dell'originale, con variazioni minime che si limitano agli aspetti marginali del testo e che, pur non trattandosi di una traduzione artistica in senso stretto, suggeriscono l'idea di un calco letterale<sup>36</sup>.

Lo studio di Bianco, prendendo in considerazione Foscolo, mira a proporre un nuovo ipotesto, vale a dire la produzione tragica di Shakespeare. In effetti, Foscolo si rivolge all'opera shakespeariana nei momenti più intimi e riflessivi, quando il suo pensiero si fa più tormentato e profondo. Un elemento significativo è la presenza della materia del Bardo inglese nel tessuto linguistico dell'*Ortis*, perlopiù attraverso tematiche come quella della morte e della tomba. Questi temi emergono soprattutto nei passaggi in cui il protagonista, Jacopo, si trova ad affrontare dilemmi esistenziali o nell'ultima fase della narrazione, quando la sua decisione tragica è ormai presa e si confronta con le sue paure più oscure, in un'atmosfera di crescente angoscia. *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis* possono essere interpretate come una sorta di enciclopedia della cultura letteraria foscoliana, in cui tre diverse edizioni si susseguono e in particolare tra la prima e la seconda versione del testo vi è un netto divario, dovuto all'evoluzione dell'autore verso una consapevolezza artistica più matura, per seguire una propria strada originale. Questo desiderio di unicità emerge anche in alcune particolari scelte lessicali, che fanno pensare

---

<sup>36</sup> Cfr. F. Bianco, *Shakespeare in Italia «au tournant des Lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, cit., pp. 119-148.

a un'influenza diretta del francese, in particolar modo nei rifacimenti della seconda parte del romanzo, tra la prima e la seconda edizione. D'altronde l'*Ortis* rappresenta per Foscolo un'opera in continua evoluzione, che riflette le sue esperienze di vita, i suoi sentimenti e le sue riflessioni. In particolare, gli aspetti tematici legati ai sentimenti, alla passione e al tormento psicologico trovano un parallelo con le tematiche del teatro tragico shakespeariano: Foscolo esprime il senso della morte attraverso l'evocazione di immagini potenti, come la meditazione funebre, la tomba e il fantasma, che riecheggiano in opere shakespeariane quali *Hamlet* e *Macbeth*. I riferimenti più intensi alla tragedia shakespeariana emergono nella parte conclusiva del romanzo, quando Jacopo è ormai vicino a mettere in atto i suoi propositi suicidi, assalito da angosce e paure crescenti: le sue allucinazioni diventano sempre più frequenti e dolorose, richiamando immagini suggestive delle tragedie di Shakespeare, che riflettono la medesima angoscia esistenziale. In conclusione, la materia shakespeariana offre a Foscolo una forza emotiva intensa e drammatica, che nasce dall'indagine delle passioni umane, amplificando la carica emotiva e rendendo il romanzo un'opera complessa, caratterizzata da un profondo legame con la tradizione letteraria inglese<sup>37</sup>.

## **La fortuna nell'Ottocento**

All'inizio dell'Ottocento c'è una generale assenza delle traduzioni di Shakespeare e anche dei rifacimenti dei suoi drammi, in quanto, come osserva Collison–Morley, se gli studiosi del Settecento potevano parlare di anglomania come tratto caratterizzante di quell'epoca, con Napoleone all'anglomania succede l'anglofobia: «Anglophobia took the place of the earlier Anglomania»<sup>38</sup>. Dunque, la tappa decisiva della penetrazione delle opere di Shakespeare nella cultura italiana è strettamente legata al nome di Michele Leoni, le cui traduzioni hanno mutato per sempre il paradigma della ricezione di Shakespeare.

---

<sup>37</sup> Cfr. F. Bianco, *Shakespeare in Italia «au tournant des Lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, cit., pp. 155-179.

<sup>38</sup> L. Collison-Morley, *Shakespeare in Italy*, New York, Benjamin Blom, 1916, p. 83.



Il *folio* delle opere complete, invece, viene pubblicato e tradotto nel 1839 a opera di Carlo Rusconi. Si nota, dunque, una lentezza delle traduzioni che era quella che caratterizzava la trasmissione culturale nell'Europa della modernità. Su questa scia Shakespeare viene riscoperto e tradotto ovunque nell'Ottocento perché se il Settecento è stato il secolo in cui il suo mito ha preso forma con le caratteristiche essenziali per il suo sviluppo, è nell'Ottocento che questo mito ha raggiunto la sua massima diffusione e ha visto Shakespeare essere trasformato nell'autore canonico che è oggi. Scrive, infatti, Madame de Staël a proposito dell'assenza delle traduzioni di Shakespeare in Italia in un saggio pubblicato nel 1816 sul periodico milanese *Biblioteca italiana*:

Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica metodologia, né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto dell'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. Perciò gl'intelletti della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione al di là dall'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle; non per diventare imitatori, ma per uscire di quelle usanze viete, le quali durano nella letteratura come nelle compagnie i complimenti, a pregiudizio della naturale schiettezza<sup>39</sup>.

Madame de Staël aggiunge poi, più nello specifico, riferendosi a Shakespeare, «un letterato a Firenze ha fatto studi profondi sulla letteratura inglese, ed ha intrapresa una traduzione di tutto Shakespeare, poiché, cosa da non credere!, non esiste ancora una traduzione italiana di questo grand'uomo».

Nello stesso periodo anche Manzoni inizia a parlare di Shakespeare e scrive: «chiunque avesse voluto scrivere poesia avrebbe dovuto leggere e studiare Shakespeare, il quale conosce tutti i sentimenti umani»<sup>40</sup>. Nel settimo capitolo dei *Promessi Sposi* viene ripresa la prima scena del secondo atto del *Julio Caesar* di Shakespeare con un riferimento, tra parentesi, a quella definizione non troppo felice di Voltaire: «Tra il primo

---

<sup>39</sup> A.L. Staël-Holstein, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, cura di E. Bellorini, vol. I, Bari, Laterza, 1943, pp. 7-8.

<sup>40</sup> R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano, Fratelli Treves, 1895, p. 286, citato in L. Collison-Morley, *Shakespeare in Italy*, cit., p. 111.

pensiero d'una impresa terribile e l'esecuzione di essa (ha detto un barbaro non privo d'ingegno) l'intervallo è un sogno, pieno di fantasmi e di paure».

Tuttavia, a rendere veramente noto Shakespeare in Italia è tutta la tradizione operistica, in quanto i musicisti italiani, primo fra tutti Giuseppe Verdi, provarono una forte attrazione nei confronti del teatro shakespeariano. Verdi ha svolto, infatti, un ruolo fondamentale: attraverso le sue arie, ha dato profondità emotiva ai protagonisti e ha esplorato temi shakespeariani come l'ambizione, la gelosia e il decadimento morale rendendoli universali ed evidenziando come i conflitti interiori e le emozioni dei personaggi potessero essere comprensibili a qualsiasi pubblico, a prescindere dal contesto culturale. Attraverso la musica, Verdi ha trasmesso la tragedia e l'umorismo di Shakespeare, coinvolgendo gli spettatori in esperienze teatrali intense che resero i drammi di Shakespeare parte del patrimonio culturale italiano. Garry Wills – concentrandosi su tre adattamenti shakespeariani di Verdi, *Macbeth*, *Otello*, e *Falstaff* – ha esplorato in maniera approfondita come il compositore abbia compreso e tradotto nella sua musica le opere di Shakespeare, dimostrando il modo in cui è riuscito a catturare l'essenza drammatica dei testi shakespeariani, pur operando nei confini dell'opera lirica italiana. Verdi non è stato solo un ammiratore di Shakespeare, ma anche un interprete originale che è riuscito a trasformare il dramma elisabettiano in esperienze liriche universali, interpretando personaggi e situazioni con una sensibilità musicale che rispetta e reinterpreta allo stesso tempo il genio del Bardo. D'altronde, per entrambi il focus era la teatralità. La sintonia tra i due nasceva, infatti, da un'intesa profonda sulla natura dell'arte teatrale e sulla rappresentazione delle emozioni umane<sup>41</sup>.

Sembra, comunque, che il Novecento abbia sentito una maggiore affinità con l'universo shakespeariano, riscoprendo la teatralità e valorizzando gli aspetti scenici, spettacolari e attoriali del teatro<sup>42</sup>. È in particolare negli anni della guerra e del dopoguerra che vennero pubblicati in Italia tanti importanti volumi di traduzioni e critica shakespeariana. Durante il Settecento, infatti, mentre cresce l'attenzione sulla cultura

---

<sup>41</sup> Per un approfondimento cfr. G. Wills, *Verdi's Shakespeare: Men of the Theater*, New York, Penguin Group, 2011.

<sup>42</sup>A. Di Nallo, *Sulle tracce della ricezione di Shakespeare in Italia nell'età umbertina e giolittiana fra critica letteraria e critica teatrale* in "Un'operosa stagione", *Studi offerti a Gianni Oliva*, a cura di M. Cimini, A. Di Nallo, V. Giannantonio, M. Menna, L. Pasquini, Lanciano, Carabba, 2018.

inglese da parte di altri paesi, rivelandone tutta la magnificenza, nell'ambito della critica shakespeariana, l'area italiana è rimasta a lungo trascurata. Questo a causa soprattutto della poca conoscenza della lingua inglese fra gli studiosi italiani, che ha dunque impedito un'analisi adeguata e una piena comprensione delle opere shakespeariane, che venivano, inoltre, studiate tramite gli intermediari francesi che non offrivano una giusta e imparziale visione. In più, c'è da considerare che gli scambi intellettuali erano limitati solo a poche persone e le relazioni culturali per la maggior parte erano ancora condotte in latino. Dunque, in un contesto del genere, erano davvero pochi gli studiosi che potevano comprendere appieno il genio di Shakespeare. Ad esempio, Paolo Rolli (1687-1765), come mette in luce Piero Rebora nel suo studio<sup>43</sup>, conosceva bene Shakespeare e sapeva distinguere l'opera del drammaturgo inglese da quelle scene che, invece, erano frutto di collaborazione o interpolazione come dimostra la citazione contenuta nella sua *Vita di Milton* premessa alla traduzione di *Paradise Lost* (1729)<sup>44</sup> e riportata da Rebora:

[...] io fermamente asserisco che quello che nelle sue stampate opere leggesi, o non sublime, o inelegante, o disdicevole, insomma tutto quello ove non si scorge Sh., non è altrimenti suo, ma de' suoi contemporanei Commedianti, che v'aggiungeano del loro proprio quel che stimavano o per esperienza sapevano recar diletto alle turbe.

Sempre nella premessa all'edizione in questione, Rolli esprime un profondo apprezzamento per le opere shakespeariane, riconoscendo la straordinaria grandezza e il valore artistico delle tragedie. Ne sottolinea la naturalezza con cui vengono delineati i caratteri e la straordinaria pertinenza stilistica, attraverso cui Shakespeare riesce a rappresentare in modo vivido la complessità dell'animo umano. Consiglia, dunque, l'imitazione dell'autore inglese come modello universale anche per altre nazioni, e compie un passo ulteriore e senza precedenti: accosta Dante a Shakespeare, un gesto che riflette il riconoscimento di Shakespeare come autore di valore pari a quello dei grandi

---

<sup>43</sup> P. Rebora, *Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia*, in «Comparative Literature», 1, 3 (Summer 1949), p. 215.

<sup>44</sup> P. Rolli, *Vita di Giovanni Milton*, in *Del Paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton, libri sei, parte prima, tradotti da Paolo Rolli*, Londra, Samuel Aris, 1729.

poeti classici e italiani, e sottolinea la sua capacità di trascendere i confini nazionali, avvicinandosi alla statura di Dante nel panorama letterario<sup>45</sup>.

Tuttavia, è il Novecento il secolo che ha visto la maggior quantità di studi e traduzioni shakespeariane in Italia sempre più vicine agli originali. Scrive, infatti, Piero Rebola:

Se durante il Seicento nessuno sapeva chi fosse Shakespeare, se nel Settecento lo sapevano in pochi e male, se nell'Ottocento in parecchi, ma un poco melodrammaticamente, in questo secolo Shakespeare è diventato, per gli italiani colti, una delle forse poetiche più care e più vive operanti<sup>46</sup>.

Questo perché, come sottolinea anche Agostino Lombardo, né il Settecento con la sua ricerca costante di adeguamento alle regole classiciste, né l'Ottocento con il Romanticismo prima e il naturalismo poi, potevano comprendere fino in fondo la profondità delle opere shakespeariane. Solo il Novecento poteva pienamente accoglierle con la sua attenzione meticolosa alla psicologia dei personaggi e al rapporto complesso tra Shakespeare e la storia sociale ed economica<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Cfr. F. Bianco, *Shakespeare in Italia «au tournnant des Lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, cit., pp. 29-30.

<sup>46</sup> P. Rebola, *Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia*, cit., p. 223.

<sup>47</sup> A. Lombardo, *Shakespeare e il Novecento*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 17.

## CAPITOLO III

### THE TEMPEST: UNA INTRODUZIONE CRITICA

#### La genesi e le fonti

*The Tempest* è un'opera che fa parte dell'ultima fase della produzione di Shakespeare, quella dei cosiddetti *romances*, opere vicine al genere a quel tempo divenuto popolare della tragicommedia, ed è l'ultima opera interamente scritta da lui<sup>48</sup>. È evidente nel testo l'importanza della presenza dell'elemento avventuroso, fantastico e romanzesco nell'accezione di *romance* inglese<sup>49</sup>. Shakespeare ha scritto diversi lavori che possono essere classificati come *romances*, verso la fine della sua carriera, che si distinguono per il loro tono magico e l'ambientazione di solito lontana dalla realtà quotidiana. Si tratta di opere che combinano elementi della tragedia e della commedia con temi di redenzione, riconciliazione e il soprannaturale. Magia, visioni e interventi divini o fatati giocano un ruolo significativo nel determinare il corso degli eventi. Le storie spesso includono lunghi viaggi, naufragi e avventure esotiche che mettono i personaggi alla prova e li trasformano. Il passaggio del tempo è un tema ricorrente, con una narrazione che copre lunghi periodi e culmina in un ritorno all'ordine. Gli oggetti, i sogni e le visioni hanno un forte significato simbolico, arricchendo la narrativa con livelli di significato profondi<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Per un approfondimento si vedano N. Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York, 1965; S. Orgel, *The Tempest: The Oxford Tempest*, Oxford, Oxford University Press, 1987; H. Bloom, *The Tempest*, in *The Invention of The Human*, New York, Riverhead Books, 1999, pp. 662-684.

<sup>49</sup> Il genere dei *romances* divenne popolare in Inghilterra nella seconda metà del Cinquecento; noto anche come romanzo cavalleresco o romance cortese, ha origini medievali, ma ebbe una stagione di rinnovata fortuna nel Rinascimento inglese. Questi racconti, di solito in prosa o in versi, narravano storie di cavalieri, dame, avventure eroiche e amore cortese con eroi che spesso intraprendevano missioni pericolose e incontravano creature magiche, incantesimi e altre meraviglie. I *romances* al tempo rappresentavano un punto d'incontro tra la tradizione medievale e le nuove influenze rinascimentali, con storie ricche di avventura, amore e meraviglia che affascinavano il pubblico dell'epoca.

<sup>50</sup> Cfr. N. Frye, *La scrittura secolare: studio sulla scrittura del romance*, Bologna, Il Mulino, 1978.

I *romances* shakespeariani hanno influenzato la letteratura successiva, mostrando come temi complessi possono essere trattati anche attraverso storie dal tono meraviglioso. Le opere hanno anche dimostrato la capacità di Shakespeare di innovare e sperimentare con le forme narrative, rimanendo rilevanti fino alla fine della sua carriera. I *romances* di Shakespeare rappresentano una fase matura della sua produzione, tuttavia, per quanto esteso, il fenomeno non era durato a lungo, concludendosi nell'ultimo decennio del Cinquecento. Come mette in luce Stefano Bajma Griga<sup>51</sup>, se può sembrare strano che Shakespeare nell'ultima fase della sua creazione artistica abbia dato una svolta importante alla sua produzione teatrale, proponendo opere caratterizzate da una narrazione romanzesca cara a un pubblico popolare di qualche anno addietro, la motivazione va ricercata nella sua sensibilità di uomo di teatro e nel suo istinto drammatico. In quanto produttore di spettacoli, doveva essere sempre attento al gusto del pubblico e negli anni in cui scriveva la vita teatrale inglese subiva profondi cambiamenti. Scrive, infatti, Melchiori:

Si veniva ormai dichiarando il conflitto di classe fra la nuova borghesia che aveva acquistato una notevole potenza economica e l'aristocrazia tradizionale; se quest'ultima per ragioni di prestigio non voleva più mischiarsi nel teatro pubblico con l'elemento popolare, la nuova borghesia commerciale a sua volta, di formazione puritana, disertava per principio il teatro. Veniva così progressivamente a mancare quella partecipazione di un pubblico più vasto e composito all'evento teatrale che aveva permesso la nascita della grande tragedia e commedia elisabettiana. Il pubblico dei teatri privati, lungi dal lasciarsi coinvolgere nella rappresentazione, intendeva il dramma come piacevole finzione da giudicare sulla base del divertimento che riusciva a fornire; nei teatri pubblici d'altra parte si avvertiva l'esigenza di un ritorno al sensazionale e al meraviglioso per accattivarsi la parte più sprovveduta dell'elemento popolare<sup>52</sup>.

La risposta a queste esigenze fu l'irruzione sulla scena del meraviglioso, cioè l'uso di elementi fantastici, soprannaturali e mitici che trascendono la realtà ordinaria che arricchiscono le trame e offrono un'esperienza estetica che va oltre il quotidiano,

---

<sup>51</sup> Cfr. S. B. Griga, *La Tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler*, ETS, Pisa, 2003.

<sup>52</sup> G. Melchiori, *Introduzione ai drammi romanzeschi*, in William Shakespeare, *I drammi romanzeschi*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1998, p. XLVI.

contribuendo a creare atmosfere uniche e affascinanti. *The Tempest* è infatti ricca di riferimenti alla mitologia classica e alle leggende popolari. Il meraviglioso in Shakespeare non è solo uno strumento per sorprendere o intrattenere il pubblico, ma serve anche a esplorare temi profondi come il potere, il destino, la vendetta e l'amore. Attraverso l'uso del soprannaturale il suo teatro riesce a mettere in luce la complessità della natura umana e le tensioni tra realtà e immaginazione. Dunque, oltre a essere un ornamento stilistico, è soprattutto un elemento strutturale fondamentale che permette al drammaturgo di esplorare temi complessi e universali come il potere, il destino, la moralità e l'esistenza umana. Lungi dall'essere una semplice fuga dalla realtà, diventa uno strumento per interrogarsi su questioni profonde, per destabilizzare certezze e per rivelare la natura ambigua e spesso inquietante della condizione umana. In questo senso, il meraviglioso shakespeariano è un ponte tra il visibile e l'invisibile, tra il reale e l'immaginario, tra la finzione teatrale e la verità della vita. A proposito di ciò, Nadia Fusini scrive che nel tardo Shakespeare si sviluppa una drammaturgia della meraviglia: lega la meraviglia alla poesia, facendo della poesia il registro espressivo grazie al quale la lingua mantiene in vita quella passione<sup>53</sup>.

Composta in *blank verse*, il verso sciolto in pentametri giambici, *The Tempest* restituisce bene quella concezione di Shakespeare, più volte messa in luce nei suoi testi, della vita intesa come un teatro, dove tutto è teatro e ciascuno è chiamato a svolgere un ruolo. La prima messa in scena di cui si ha notizia risale al sontuoso spettacolo offerto nel grande salone dei banchetti a Whitehall in occasione della festività di Ognissanti, il primo novembre 1611. L'inclusione nel quarto atto di un elaborato *masque*, con i versi augurali di Iride e Cerere alla giovane coppia, e più in generale la presenza di tanti trucchi scenici, rese il dramma particolarmente adatto alla sua rappresentazione durante i festeggiamenti delle nozze della principessa Elisabetta, figlia di Giacomo I, con l'Elettore Palatino, forse perché in un primo momento era stato concepito come spettacolo di corte. Tuttavia, il testo non fu pubblicato durante la vita di Shakespeare ma apparve per la prima volta in posizione iniziale nella grande raccolta in-folio del 1623, la prima edizione completa delle opere di Shakespeare, in apertura della sezione *Comedies*. L'edizione del

---

<sup>53</sup> N. Fusini, *Vivere nella tempesta*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 61-63.

1623 è l'unica esistente e dunque, scrive Anna Luisa Zazo, «non esistono per *La Tempesta* problemi di trasmissione del testo, di maggiore o minore autenticità di questa o quella edizione»<sup>54</sup>. Per questo, non è stato difficile stabilirne la datazione grazie ai registri pubblicati da Cunningham, dove si legge che il 1° novembre 1611 venne rappresentato nel palazzo reale di Whitehall, alla presenza di Giacomo I, dalla compagnia dei *King's Men* un dramma chiamato *The Tempest*. Documenti successivi parlano, invece, di rappresentazioni di *The Tempest* al teatro di Blackfriars e queste, con ogni probabilità, precedettero la rappresentazione a corte, in quanto era abitudine scegliere opere da mettere in scena a corte durante la stagione teatrale tra quelle che avevano incontrato il favore del pubblico. Inoltre, dal momento che alcuni testi utilizzati da Shakespeare non avrebbe potuto conoscerli prima del 1610, la datazione di *The Tempest* si colloca con certezza tra la fine del 1610 e il novembre del 1611.

Una delle peculiarità di *The Tempest*, rispetto al restante della produzione drammatica di Shakespeare, è l'assenza di fonti precise, ne esistono solo di parziali. Come ha osservato Gabriele Baldini, i *romances* di Shakespeare hanno come fonte autentica le sue opere precedenti. Alcuni personaggi e determinate situazioni sono, infatti, certamente riprese da altre opere, che siano sue o di altri autori, perché *imitatio* e *amplificatio* sono alla base di tutte le sue opere, tuttavia, anche se sono presenti analogie, nessuna di queste viene poi sviluppata fedelmente. Dunque, come scrive Melchiori, più che fonti possono essere considerati stimoli immaginativi<sup>55</sup>. Ad esempio, evidenzia Melchiori che nel dramma *Mucedorus* nel personaggio del selvaggio Bromio si può vedere una certa anticipazione di Caliban, o in *The Rare Triumphs of Love and Fortune* il cortigiano Bomelio che, ingiustamente bandito, si ritrova in una grotta e si dedica alla magia ricorda la figura di Prospero. Un'altra analogia si trova nella Commedia dell'arte italiana, come suggerito da Ferdinando Neri nel 1913 in *Scenarii delle Maschere in Arcadia*, il quale aveva messo in luce un possibile influsso per le parti comiche affidate a Stefano e Trinculo, di tre canovacci italiani, *La Pazzia di Filandro Gran Mago*, *La Nave* e in particolare *Li Tre Satiri*: anche qui è raccontata la storia di un naufragio su un'isola

---

<sup>54</sup> A.L. Zazo, *L'isola dei suoni: metafora teatrale o «commedia» dantesca*, in W. Shakespeare, *The Tempest*, Milano, Mondadori, 1991, p. XXIII.

<sup>55</sup> G. Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Roma, Laterza, 2010, p. 614.



dominata da un mago e dai suoi spiriti in forma di satiri. I lazzi di Zanni e Burattino, due marinai, ricordano le gesta e le battute di Stephano, Trinculo e Caliban. In *Li Tre Satiri* il mago trasforma Filli in un albero e Pantalone taglia l'albero e la libera<sup>56</sup>. Nella stessa commedia, Zanni esce da una roccia e afferma di essersi trasformato in essa perché non voleva ubbidire agli ordini del vecchio mago. Si vede, dunque, l'analogia con la costrizione di Ariel in un pino, dove vi è rimasto imprigionato per dodici anni a causa di Sycorax, dopo essersi ribellato per non sottostare ai suoi ordini cattivi. Altra affinità si trova nel secondo atto, nella seconda scena, quando Caliban scambia Stefano per un dio «That's a brave god, and bears celestial liquor: / I will kneel to him»<sup>57</sup> e più avanti nell'opera, davanti alla caverna di Prospero, Stephano e Trinculo si vestono delle «glistening apparel» (abiti scintillanti) «hang them on this line»<sup>58</sup>. Ne *Li Tre Satiri* anche le maschere comiche, Pantalone, Burattino e Zanni, si vestono con abiti rubati, impersonando Giove, Cupido e Mercurio, e vengono scambiati per dèi da Fausto e dai pastori, che rendono loro omaggio portandogli doni. Tuttavia, non è ben chiaro come Shakespeare potesse conoscere un testo del genere. Certo è che nell'ambiente teatrale londinese erano giunti echi della Commedia dell'arte italiana e che il drammaturgo inglese potesse quindi prendere spunto da quei canovacci. Questa interazione, d'altronde, rappresenta il primo caso in cui venne avvertito il rapporto tra il teatro elisabettiano e la Commedia dell'arte. Tuttavia, come sottolinea anche Anna Luisa Zazo, l'interesse in questa ipotesi non sta tanto nel rapporto tra il testo shakespeariano e quei canovacci, ma nell'aver messo in luce per la prima volta il legame tra il modo di scrittura dei drammi elisabettiani e quello della Commedia dell'arte, in quanto in entrambi i casi i testi venivano concepiti non come opere letterarie e personali ma come copioni da rappresentare<sup>59</sup>.

Diversi elementi presenti in *The Tempest* sembrano essere accennati in altre sue opere precedenti. In *As You Like it* si ritrova il tema del fratello bandito e tradito da un altro fratello cattivo e il radunarsi di tutti i personaggi del dramma in un luogo in qualche

---

<sup>56</sup> H.D. Gray, *The Sources of the Tempest*, in "Modern Language Notes", 35, 6, (June 1920), pp. 321-330.

<sup>57</sup> W. Shakespeare, *La Tempesta*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2004, p.104.

<sup>58</sup> Ivi, p. 167.

<sup>59</sup> A.L. Zazo, «La Tempesta». *La Trasmissione del testo, le fonti*, in W. Shakespeare, *The Tempest*, trad. di S. Quasimodo, cit., p. XXV.

modo incantato, la foresta di Arden, che ricorda dunque l'isola di Prospero. L'uccisione, qui mancata, del re a opera del fratello per impadronirsi del regno, è un tema amletico, che avvicina *The Tempest* e *Hamlet*. Nell'amore di Ferdinando e Miranda, figli di due nemici, sembra riecheggiare l'amore proibito di Romeo e Giulietta. E ancora il rapporto padre e figlia raccontato nei personaggi di Miranda e Prospero ha le sue radici nel legame fra Lear e Cordelia. Come sottolinea anche Melchiori, sembra quasi che *The Tempest* inizi dove *King Lear* finisce. Tante sono le affinità fra le due opere shakespeariane. Entrambi i due grandi protagonisti, Lear e Prospero, avevano rinunciato alle proprie prerogative sovrane in nome di altro ed erano stati allontanati dai regni da membri familiari. Prospero, all'inizio del dramma, sembra quasi vestire i panni del re Lear spodestato. Le colpe dei sovrani sembrano analoghe, in entrambi i casi è politica, ma le ragioni sono diverse. Lear decide di abdicare in favore delle sue figlie a causa del peso degli anni, Prospero invece per la sua distrazione dovuta alla totale dedizione nei confronti dello studio dell'arte, parola chiave di *The Tempest*, in rapporto con la natura che domina in Lear. Prospero, tuttavia, non si dimentica del male che ha subito, non perché cerca vendetta per sé, bensì rivuole il potere per la figlia e per il suo sposo Ferdinand. In questo è diverso da Lear, in quanto è sì un padre vecchio e generoso, ma non così tanto da perdere la lucidità mentale come l'anziano sovrano. È simile a Lear perché anche lui non vede l'ora di liberarsi dalle incombenze di un potere che più non lo aggrada, anzi sembra che non gli sia mai piaciuto l'esercizio del potere. Quando era in carica, preferiva la conoscenza, la scienza, la magia.

La colpa del sovrano è in *The Tempest* ormai lontana negli anni ma grazie a sua figlia si è salvato:

O a cherubin  
Thou was that did preserve me. Thou didst smile,  
Infused with a fortitude from heaven,  
When I have deck'd the sea with drops full salt,  
Under my burthen groan'd; which rais'd in me  
An undergoing stomach, to bear up  
Against what should ensue. (vv.151-158)<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Per tutte le citazioni del testo si veda W. Shakespeare, *La tempesta*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2004.

Prospero ricorda come sia stato proprio il sorriso della piccola Miranda a impedirgli dodici anni prima di lasciarsi andare alla disperazione e ora può raccontare alla figlia, nell'isola che è diventata la sua prigionia, la storia della loro vita, un'antica favola, e di come grazie alla sua arte, è riuscito a utilizzare la natura a suo piacimento perché ha appreso il mistero delle cose: è diventato, a differenza di Lear, spia degli dèi. È riuscito a realizzare quello che era il desiderio di Lear, quello che esprime il vecchio sovrano quando è imprigionato con la figlia Cordelia. Tuttavia, i due non riusciranno a salvarsi:

No, no, no, no. Come, let's away to prison;  
We two alone will sing like birds i' th' cage:  
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down;  
And ask of thee forgiveness: so we'll live,  
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh  
At gilded butterflies, and hear poor rogues  
Talk of court news, and we'll talk with them too,  
Who loses and who wins; who's in, who's out;  
And take upon's the mystery of things,  
As if we were God's spies. (vv. 8-17)<sup>61</sup>

In ogni caso, quella che è la fonte più diretta, non è un testo letterario o teatrale, bensì alla base vi sono gli eventi di interesse immediato per il popolo inglese di quegli anni, relativi alla politica di espansione coloniale intrapresa dall'Inghilterra. Fu in particolare la spedizione guidata da Sir Thomas Gates, partita nel 1609, a suscitare grande clamore. La *Sea Venture* era la nave ammiraglia di una flotta di nove navi che partì dall'Inghilterra nel giugno del 1609 con destinazione la colonia di Jamestown, in Virginia, allora una nuova colonia inglese. Nel luglio del 1609, durante la traversata dell'Atlantico, la flotta fu colpita da una violenta tempesta. La *Sea Venture*, separata dalle altre navi, subì gravi danni e cominciò a imbarcare acqua. Il capitano della nave decise di tentare un approdo d'emergenza nelle vicine isole Bermuda, allora disabitate e conosciute per le loro pericolose scogliere. La nave si arenò sulle barriere coralline dell'isola, ma l'equipaggio e i passeggeri riuscirono a mettersi in salvo. I sopravvissuti passarono circa dieci mesi nelle Bermuda, dove si riorganizzarono e costruirono due nuove navi,

---

<sup>61</sup> W. Shakespeare, *Re Lear*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 264.

il *Deliverance* e il *Patience*, utilizzando il legname trovato sull'isola e recuperato dal relitto della *Sea Venture*. Durante il loro soggiorno, scoprirono che le Bermuda erano ricche di risorse naturali, contrariamente alla loro reputazione di luogo inospitale. Infine, riuscirono a raggiungere la Virginia nel maggio del 1610, portando nuove speranze e rifornimenti ai coloni di Jamestown, che stavano attraversando una grave crisi. Per un certo periodo, dunque, si pensò che la spedizione fosse fallita, ma nell'autunno del 1610, Gates ritornò raccontando di essere naufragato nelle Bermuda a causa di una tempesta e di come fosse poi riuscito a riprendere il mare e a raggiungere la Virginia.

Al suo ritorno, si diffuse rapidamente il resoconto intitolato *A Discovery of the Bermudas, Otherwise Called The Isle of Devils* (1610) di Silvester Jourdain – membro dell'equipaggio – un opuscolo che descriveva il naufragio e presentava le isole, note per le loro tempeste, e soprannominate «isole del Diavolo», come luoghi ideali per il clima e la fertilità del suolo, mettendo in luce il carattere provvidenziale del naufragio. Anche se Shakespeare non lesse direttamente questo opuscolo, il suo contenuto era al centro delle conversazioni del tempo. Il naufragio della *Sea Venture* e la successiva sopravvivenza nelle Bermuda divennero, infatti, presto oggetto di grande interesse in Inghilterra. Uno dei racconti più noti fu scritto da William Strachey, un colono che si trovava a bordo della nave e che descrisse dettagliatamente l'evento in una lettera inviata in patria. La sua relazione, intitolata *A True Repertory of the Wracke and Redemption of Sir Thomas Gates Knight upon the Islands of the Bermudas, his coming to Virginia, and the Estate of that Colonie*, fu completata nel 1610 e pubblicata nel 1625, quindi dopo la morte di Shakespeare. Tuttavia, i due erano amici, dunque, è possibile che questo resoconto abbia fornito una descrizione vivida della tempesta, del naufragio e della successiva lotta per la sopravvivenza, e venne probabilmente letto o conosciuto da Shakespeare durante la stesura di *The Tempest*. Sebbene non ci siano prove dirette che Shakespeare abbia letto il resoconto di Strachey, le somiglianze tra la storia della *Sea Venture* e gli eventi narrati in *The Tempest* sono troppo evidenti per essere casuali<sup>62</sup>.

Il naufragio che apre l'opera di Shakespeare, con la violenta tempesta e l'approdo su un'isola apparentemente deserta, richiama chiaramente il drammatico evento del 1609.

---

<sup>62</sup> N. Fusini, *Vivere nella tempesta*, cit., p. 15.

Oltre all'ambientazione, anche i temi di *The Tempest* sembrano essere influenzati da questa vicenda storica. La scoperta di un nuovo mondo, la lotta per la sopravvivenza in un ambiente sconosciuto e il confronto con l'ignoto sono temi centrali sia nella storia della *Sea Venture* che nell'opera di Shakespeare. Questi elementi, uniti ai numerosi racconti di esplorazioni, spesso inventati e ricchi di creature fantastiche, ispirarono Shakespeare nell'ideare l'isola abitata da un mago dove i confini tra realtà e prodigio si dissolvono. La storia della *Sea Venture* rappresenta sicuramente una delle fonti più dirette per *The Tempest*, e dimostra come Shakespeare fosse profondamente influenzato dagli eventi contemporanei e dalle narrazioni di viaggio. Attraverso l'adattamento di questa storia di sopravvivenza e scoperta in un'opera teatrale, è riuscito a intrecciare riflessioni universali sulla natura umana, il potere e la redenzione con l'immaginario esotico e avventuroso che caratterizzava l'Inghilterra del XVII secolo.

Le spedizioni come quella della *Sea Venture* facevano parte di un più ampio progetto coloniale che l'Inghilterra stava perseguendo nel Nuovo Mondo all'inizio del XVII secolo<sup>63</sup>. L'idea alla base di queste spedizioni era legata all'espansione economica, territoriale e politica, con obiettivi che spaziavano dalla creazione di colonie autosufficienti alla ricerca di nuove risorse e all'affermazione della propria presenza nel Nuovo Mondo. La *Virginia Company*, di cui Shakespeare fu azionista, fondata nel 1606, aveva l'obiettivo di colonizzare il territorio oggi noto come Virginia, e la spedizione della *Sea Venture* faceva parte di questo piano per sostenere la colonia di Jamestown, fondata nel 1607. Gli inglesi vedevano nelle colonie americane una fonte di ricchezza e risorse naturali, come tabacco, legno e metalli preziosi, che potevano essere esportati in Inghilterra, contribuendo così alla prosperità economica della madrepatria. Un'altra motivazione, seppur secondaria rispetto a quelle economiche e politiche, era l'idea di portare la religione cristiana ai cosiddetti selvaggi del Nuovo Mondo. Le spedizioni inglesi includevano spesso missionari che vedevano nella colonizzazione un'opportunità per convertire i nativi americani al cristianesimo protestante, in contrapposizione al cattolicesimo spagnolo. Inoltre, le spedizioni facevano parte di una più ampia ricerca di

---

<sup>63</sup> Cfr. S. Greenblatt, *Marvelous Possession: The Wonder of the New World*, Oxford, Oxford University Press, 1991,

nuove rotte commerciali e vie di comunicazione con l'Oriente e l'Asia. Anche se la costa orientale dell'America del Nord non offriva il passaggio diretto per l'Asia, stabilire insediamenti lungo queste rotte poteva servire come base per esplorazioni future e per commerciare con altre aree del mondo. Per molte persone coinvolte nelle spedizioni, il Nuovo Mondo rappresentava una fuga dalla povertà e dalla sovrappopolazione dell'Inghilterra. Infine, alcuni promotori delle colonie, inclusi i leader della *Virginia Company*, sognavano la fondazione di una nuova società inglese nel Nuovo Mondo, basata su ideali di libertà, opportunità e prosperità. Volevano creare una società modello che potesse riflettere i migliori aspetti della civiltà inglese, ma in un contesto nuovo e più favorevole<sup>64</sup>.

Il naufragio della *Sea Venture* e la successiva sopravvivenza dei coloni nelle Bermuda sono diventati un simbolo della resilienza e della determinazione che caratterizzavano queste spedizioni, nonché una fonte d'ispirazione per opere come *The Tempest*. D'altronde a bordo della *Sea Venture* come della nave del re di Napoli, era presente una folla vestita di stracci. In *The Tempest*, Shakespeare li rappresenta in modo caricaturale attraverso i personaggi di Stephano e Trinculo, che si fanno trascinare dal luccichio degli abiti lacerati nell'ultimo atto, mandando all'aria il loro piano di ribellione. È evidente che Shakespeare, con la messa in scena, sta riflettendo su eventi reali del suo tempo. Nelle colonie, accadeva spesso che questo ceto di bassa estrazione, una volta arrivato, trovasse affinità con i locali oppressi, proprio come fanno Stephano e Trinculo con Caliban. Rivolte, scioperi, ammutinamenti e disobbedienza civile erano comuni nelle colonie, specialmente tra i soldati e i lavoratori forzati deportati, spesso sottoposti a condizioni durissime. Molti di loro fuggivano e cercavano rifugio presso le popolazioni indigene. Inoltre, c'è da dire che i contemporanei di Shakespeare erano soliti attribuire agli eventi reali un significato allegorico. Anche la storia della *Sea Venture* assumeva un valore simbolico in quanto mostrava che chi riusciva a sopportare le difficoltà, a ingegnarsi per sopravvivere – in questo caso costruire un'altra nave e non arrendersi –

---

<sup>64</sup> Cfr. D. B. Smith e L. Glover, *The Shipwreck That Saved Jamestown: The Sea Venture Castaways and the Fate of America*, Boston, Henry Holt and Company, 2008.

poteva ottenere una seconda possibilità. Questo tema della rinascita e del riscatto è centrale nella letteratura che emergerà nelle colonie del Nuovo Mondo<sup>65</sup>.

Da un punto di vista storico è importante analizzare anche la presenza del *masque*, una forma di spettacolo inscenato a corte sviluppatosi nel periodo elisabettiano, che occupa la parte iniziale del quarto atto. Si tratta di una forma di intrattenimento teatrale che combinava recitazione, musica, danza, canto e scenografie elaborate, spesso commissionata per occasioni speciali come matrimoni o celebrazioni reali. Il *masque* da Shakespeare inserito in *The Tempest* viene creato da Prospero quando evoca un elaborato spettacolo per celebrare le nozze della figlia Miranda con Ferdinando. In questa scena vediamo gli spiriti, sotto la guida di Prospero, che si trasformano in figure mitologiche e inscenano un'allegria pastorale. Il *masque* è incentrato su tre dee: Cerere, dea della fertilità e dell'agricoltura, Iris, messaggera degli dèi e dea dell'arcobaleno, e Giunone, regina degli dèi e dea del matrimonio. Per quanto riguarda le fonti, Shakespeare potrebbe essersi ispirato ai *masques* che venivano rappresentati alla corte di Giacomo I, dove questo genere teatrale raggiunse il suo apice, mentre per i temi si ispira sicuramente alle *Metamorfosi* di Ovidio. Uno dei più famosi creatori di *masque* del tempo era certamente Ben Jonson, dunque, è altamente probabile che per il suo *masque* nuziale Shakespeare si sia ispirato allo stile di *Hymenaei* di Jonson, rappresentato a corte nel 1606. Tuttavia, se secondo alcuni studiosi il *masque* fu aggiunto per la riedizione dell'opera nel 1613 per il suo carattere nuziale adatto ai festeggiamenti del matrimonio di Elisabetta, secondo altri critici questo faceva già parte della stesura iniziale in quanto più che un *masque* nuziale è relativo al fidanzamento di Miranda e Ferdinando<sup>66</sup>.

Altra fonte importante per la creazione de *The Tempest* di Shakespeare sembra essere il saggio *Des cannibales* (1578-1580) – *Of the Cannibals*<sup>67</sup>, nella versione inglese – di Michel de Montaigne, uno degli scritti inclusi nei suoi celebri *Saggi*, conosciuto da Shakespeare grazie alla traduzione del suo amico John Florio, pubblicata nel 1603. Questo saggio esplora l'idea del buon selvaggio e la nobiltà delle popolazioni indigene

---

<sup>65</sup> N. Fusini, *Vivere nella tempesta*, cit., p. 19.

<sup>66</sup> Cfr. S. Orgel, *The Jonsonian Masque*, Cambridge, Massachusetts, 1965.

<sup>67</sup> J. Florio, *The Essays, or, Morall, Politike and Millitarie Discourses of Lo: Michaell de Montaigne*, I, 31, *Of the Cannibals*, London, 1603.

delle Americhe, paragonate alla corruzione della civiltà europea. La filosofia di Montaigne, che mette in discussione la superiorità culturale europea e la natura dell'umanità, si riflette nei temi di *The Tempest*, specialmente attraverso il personaggio di Caliban, un indigeno dell'isola che Prospero domina, il cui nome si modella sul titolo del saggio. La descrizione della repubblica utopica di cui parla Gonzalo deriva da un passo della traduzione di Florio, in cui viene esaltato lo stato primitivo dei nativi, con un paragone alla mitica età dell'oro. In *Des cannibales*, Montaigne narra dell'incontro tra gli europei e i popoli indigeni del Brasile, elogiando la loro vita semplice e armoniosa, contrapposta alla brutalità e all'ipocrisia della civiltà europea. Questo saggio è dunque considerato una fonte d'ispirazione per la rappresentazione di Caliban e per il modo in cui Shakespeare tratta il tema del rapporto tra civilizzazione e natura. Alcuni passaggi di Montaigne discutono anche l'idea di un paradiso incontaminato e di una società pura che vive in armonia con la natura, temi che si riflettono nella rappresentazione dell'isola nella tragicommedia shakespeariana<sup>68</sup>.

*The Tempest* trae ispirazione anche dalle *Metamorfosi* di Ovidio, uno dei principali poemi epici dell'antichità classica, particolarmente noto per la sua esplorazione della trasformazione e della mutabilità. Questo testo, di cui al tempo circolava una versione in inglese tradotta da Arthur Golding, offre a Shakespeare materiale per diversi aspetti tematici e visivi dell'opera. Le *Metamorfosi* gli forniscono un ampio repertorio di miti classici e temi legati alla trasformazione, alla magia e alla metamorfosi, reinterpretati in *The Tempest*<sup>69</sup>.

Come osserva Coronato, la classicità serve a Shakespeare soprattutto per catturare la molteplicità delle cose e data la sua ossessione per la trasformazione e le sue figure, non stupisce che il testo classico per lui fondamentale siano proprio le *Metamorfosi* di Ovidio. Il richiamo all'antichità intensifica l'emozione della scena, sottolineando i suoi legami con il passato e conferendo maggiore profondità alla passione. In ogni caso, la metamorfosi che interessa Shakespeare riguarda principalmente l'amore, che trasforma e

---

<sup>68</sup> S. Greenblatt e P. G. Platt, *Shakespeare's Montaigne: The Florio Translation of the Essays, A Selection*, New York, 2014.

<sup>69</sup> Cfr. A.B. Taylor, *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, Cambridge University Press, 2000.



modifica i personaggi e le loro convinzioni, in quanto l'amore ha il potere di sovvertire i miti e, con essi, i ruoli tradizionali<sup>70</sup>. Nell'universo, tutto è in continua metamorfosi, a partire dalla creazione che ordina il Caos e inizia l'incessante divenire delle cose. Il mutare delle forme e delle prospettive affascinò Shakespeare fin da giovane, in relazione alla crisi del suo tempo in cui la realtà appariva molteplice, relativa, come se fosse uno spettacolo pieno di eventi e illusioni. Questi elementi contribuiscono a creare un'opera che, come le storie ovidiane, esplora i confini tra il mondo umano e quello soprannaturale, e la costante mutabilità della condizione umana. Si tratta di una raccolta di miti in cui il cambiamento fisico e spirituale è centrale. Questo tema della trasformazione è essenziale anche in *The Tempest*, dove non solo l'isola stessa sembra essere un luogo di metamorfosi, ma anche i personaggi subiscono cambiamenti significativi, a livello sia interiore sia esteriore. Prospero, con il suo potere magico, si comporta in qualche modo come un dio ovidiano, capace di manipolare la natura e gli eventi, trasformando la realtà intorno a lui<sup>71</sup>.

L'intera opera può essere vista come una grande metafora della metamorfosi, sia individuale che collettiva. Prospero stesso è un personaggio che subisce una profonda trasformazione interiore. All'inizio è un mago che usa il potere per vendicarsi, ma alla fine dell'opera rinuncia alla magia e perdona i suoi nemici, mostrando un'evoluzione spirituale che richiama le trasformazioni morali spesso presenti nelle storie di Ovidio. L'isola di Prospero funziona come un microcosmo di trasformazione, dove i naufraghi subiscono prove che li cambiano profondamente. Questo spazio, che è magico e dominato dalla volontà di Prospero, riflette la natura mutevole dell'universo ovidiano, dove nulla è stabile e tutto può essere trasformato, sia fisicamente sia moralmente. Dunque, attraverso riferimenti diretti e paralleli tematici, Shakespeare incorpora il concetto di mutabilità ovidiana, rendendolo centrale alla sua opera. La magia di Prospero, la fluidità di Ariel, la purezza di Miranda e persino il processo di redenzione dei naufraghi sono tutti aspetti che riecheggiano le trasformazioni fisiche e spirituali raccontate nelle *Metamorfosi*, rendendo *The Tempest* un'opera profondamente intrecciata con la tradizione classica.

---

<sup>70</sup> R. Coronato, *Leggere Shakespeare*, cit., pp. 79-80.

<sup>71</sup> Sui rapporti tra le *Metamorfosi* e *The Tempest*, si veda J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

La varietà dei materiali che compongono il testo è notevole:

Questa abbondanza di fonti che non sono effettivamente tali sta a dimostrare che *La Tempesta* è la più schietta e originale invenzione shakespeariana. È la *summa* della sua cultura accumulata attraverso gli anni, e in primo luogo della sua esperienza teatrale. [...] conta la tematica interna alle strutture drammaturgiche, una tematica che rimanda non a fonti esterne alla sua opera di uomo di teatro, ma alla sua produzione drammatica nell'arco di vent'anni<sup>72</sup>.

### **La geografia dell'isola**

John Gillies ha definito l'isola di *The Tempest* «a seamless compound of geography and poetry»<sup>73</sup>, cioè un'unione inestricabile di geografia e poesia. La posizione geografica e poetica dell'isola è infatti un elemento centrale nell'opera, che offre molteplici strati di significato e di interpretazione. Sebbene non sia esplicitamente localizzata, l'isola diventa uno spazio liminale, sospeso tra il reale e l'immaginario, che riflette le tensioni culturali e filosofiche del periodo elisabettiano. D'altronde, come evidenzia anche Nadia Fusini, se Shakespeare utilizza l'immagine e gli elementi tratti dai *Bermuda Pamphlets* – ossia la letteratura che nasce attorno al naufragio avvenuto nei pressi di quelle isole, e che in parte ispira la trama di *The Tempest* – è perché in essi individua un potenziale allegorico, capace di rappresentare una condizione esistenziale in cui il suo pubblico possa riconoscersi. Questo dimostra il forte legame tra l'opera shakespeariana e la realtà politica e geografica del tempo, legata al Nuovo Mondo e alla colonizzazione delle Americhe. Mostra, inoltre, quanto Shakespeare fosse profondamente connesso alla vita morale e alle questioni del suo tempo. Attraverso questo spazio enigmatico, Shakespeare riesce a esplorare profonde verità umane, rendendo l'isola un elemento indispensabile e multivalente del dramma<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> G. Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, cit., p. 618.

<sup>73</sup> J. Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 141.

<sup>74</sup> N. Fusini, *Vivere nella tempesta*, cit., pp. 24-25.

Geograficamente indefinita, essa si trova alla base di diverse influenze culturali e storiche, mentre poeticamente diventa un simbolo potente delle dinamiche di potere e del conflitto tra realtà e illusione. Non è solo uno spazio fisico, ma un luogo di trasformazione e di potere. L'isola è il dominio di Prospero, che attraverso la magia manipola e controlla gli eventi, è uno spazio chiuso, separato dal mondo ordinario, dove le regole comuni della società sono sospese e dove il naturale e il soprannaturale si incontrano. È una sorta di microcosmo, una metafora del mondo stesso, dove i personaggi finiscono per confrontarsi con le proprie paure e desideri interiori. Stephen Orgel sottolinea come l'isola sia un luogo di illusione, che permette a Shakespeare di giocare con le percezioni del pubblico, confondendo i confini tra realtà e fantasia<sup>75</sup>. *The Tempest* utilizza l'isola come un palcoscenico dove si svolge una sorta di rito di passaggio, non solo per i personaggi, ma anche per lo spettatore. L'ambiente insulare è, dunque, un terreno fertile per l'indagine psicologica e morale, rendendo l'isola un personaggio a sé stante, che interagisce con i protagonisti e ne influenza le azioni.

Da un punto di vista geografico, l'isola non è identificata in modo preciso, ma diversi studiosi hanno ipotizzato la sua collocazione nel Mediterraneo o nei Caraibi. Nel contesto del Mediterraneo, l'isola potrebbe evocare le numerose isole esotiche esplorate durante l'espansione marittima europea. Una delle teorie più accreditate la associa con la costa africana o con un'isola situata vicino Tunisi, basandosi sui riferimenti testuali alle città mediterranee, quali appunto Napoli e Tunisi, presenti nel dramma. Altri studiosi suggeriscono che l'isola possa rappresentare una sorta di Nuovo Mondo, influenzato dai resoconti delle esplorazioni coloniali del XVI secolo, in quanto seppur non compaiono dirette citazioni al Nuovo Mondo, Setebos è una divinità venerata tra i nativi sudamericani. Queste ipotesi sono supportate dall'analisi del contesto storico e culturale dell'opera. Durante il periodo di Shakespeare, l'esplorazione del mondo era all'apice, e l'idea di terre sconosciute affascinava l'immaginario europeo. L'isola potrebbe quindi essere letta come una metafora delle terre inesplorate, sia geografiche che culturali, con un simbolismo che richiama l'incontro con l'altro e l'alterità<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Cfr. S. Orgel (ed.), *The Tempest*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 14.

<sup>76</sup> S. Greenblatt, *Marvelous Possession: The Wonder of the New World*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 94-95.

Gli studiosi hanno espresso opinioni divergenti sul rapporto tra *The Tempest* e il Nuovo Mondo, la collocazione geografica dell'isola è stata infatti frequentemente oggetto di studio, secondo varie prospettive, e persistono diverse interpretazioni. Negli anni cinquanta del Novecento, Frank Kermode, Geoffrey Bullough e Hallett Smith hanno messo in luce come i racconti dei viaggi in Virginia abbiano avuto un ruolo cruciale nell'ispirare l'opera di Shakespeare. Scrive Charles Frey nel suo studio *The Tempest and the New World*<sup>77</sup> che i sostenitori della teoria secondo cui *The Tempest* di Shakespeare sarebbe stata influenzata dalle scoperte legate alla Virginia o al Nuovo Mondo hanno continuato ad affermare e, in alcuni aspetti, a rafforzare la loro posizione senza essere scoraggiati. I saggi di studiosi come Kermode, Bullough e Smith, che discutono dei materiali del Nuovo Mondo e di come questi possano aver influenzato *The Tempest*, risultano forse i più persuasivi per gli studiosi shakespeariani contemporanei. Parlando di alcuni opuscoli sulle Bermuda, Kermode conclude che, scrivendo *The Tempest*, Shakespeare aveva in mente questi documenti: «Shakespeare has these documents in mind». Bullough elenca una serie di idee presenti nella letteratura di viaggio sul Nuovo Mondo e afferma:

All these ideas came into Shakespeare's mind and affected the characterization and texture of his play. He was not writing a didactic work; nevertheless, approval of the Virginia Company's aims, and recognition of its difficulties seem to be implied in his depiction of Prospero, Caliban, and the intruders into the island<sup>78</sup>.

Anche Smith osserva: «Shakespeare's imagination, at the time he wrote *The Tempest*, would appear to have been stimulated by the accounts of travel and exploration in the new world»<sup>79</sup>. Circa vent'anni dopo, Leslie Fiedler si è concentrato maggiormente sull'aspetto relativo al tema del colonialismo:

---

<sup>77</sup> C. Frey, *The Tempest and the New World*, in "Shakespeare Quarterly", 30, 1, (Winter 1979), p. 31.

<sup>78</sup> G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge and Paul, 1975, vol. VIII, p. 245, cit. in C. Frey, *The Tempest and the New World*, cit., p. 31.

<sup>79</sup> H. Smith, *Shakespeare's Romances. A Study of Some Ways of the Imagination*, San Marino (US), Huntington Library, 1972, p. 143.

With even more astonishing prescience, *The Tempest* foreshadows as well the emergence of that democracy of fugitive white slaves, deprived and cultureless refugees from a Europe they never owned [...]. And its prophecies, finally, like some inspired piece of science fiction before its time, the revolt against the printed page, the anti-Gutenberg rebellion for which Marshall McLuhan is currently a chief spokesman<sup>80</sup>.

Northrop Frye, invece, pur dando credito all'influenza delle cronache del Nuovo Mondo sulle immagini presenti nel testo, ne ridimensiona l'importanza complessiva nell'opera:

It is a little puzzling why New World imagery should be so prominent in *The Tempest*, which really has nothing to do with the New World, beyond Ariel's reference to the «still-vexed Bermoothes» and a general, if vague, resemblance between the relation of Caliban to the other characters and that of the American Indians to the colonizers and drunken sailors who came to exterminate or enslave them<sup>81</sup>.

Come mette in luce Jan Kott in *Arcadia amara* (1978), in tutta la letteratura di viaggio si trova sempre un'opposizione essenziale tra il nuovo linguaggio dell'esperienza con la sua funzione demistificante, e la retorica risalente alle Scritture e agli autori classici, che vanno invece a formare la base della teologia provvidenziale dei viaggi verso occidente. Nell'espressione Nuovo Mondo, si riflette questa opposizione tra realtà e mito: «il Nuovo Mondo è nuovo perché è diverso e allo stato selvaggio, ma è anche un mondo antico ritrovato e allo stato puro». Dunque, questo è il motivo per cui secondo Kott l'isola di Prospero presenta una dualità geografica, in quanto si trova sulla rotta dei viaggi di Enea, tra Cartagine e Tunisi e Cuma e Napoli, ma allo stesso tempo è anche sulla carta del Nuovo Mondo, vicina alle Bermuda<sup>82</sup>. Tuttavia, secondo Paul Cantor, il Mediterraneo resta il fulcro dell'immaginario shakespeariano, in quanto le fonti dell'opera sembrano essere principalmente tratte dall'epica classica, che si concentra sull'area mediterranea. Sottolinea inoltre che, ai tempi di Shakespeare, l'idea dell'oceano Atlantico come una

---

<sup>80</sup> L. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare*, New York, Stein and Day, 1972, pp. 238-239.

<sup>81</sup> N. Frye, *Introduction*, in W. Shakespeare, *The Tempest*, Baltimore, Penguin Books, 1970, pp. 22-23.

<sup>82</sup> J. Kott, *Arcadia amara*, «*The Tempest*» e altri saggi shakespeariani, a cura di E. Capriolo, Foligno, Formichiere, 1978, pp. 57-58.

nuova frontiera era vista principalmente come una prospettiva futura, un'opportunità ancora in fase di sviluppo. Nonostante le grandi esplorazioni di Cristoforo Colombo e Vasco de Gama, che avevano aperto nuove rotte e scoperto nuove terre, il Mediterraneo continuava a essere considerato il centro del mondo conosciuto, il fulcro della civiltà e del commercio. Dunque, mentre il potenziale dell'Atlantico era riconosciuto, il Mediterraneo manteneva ancora la sua importanza predominante nella geopolitica e nell'economia dell'epoca<sup>83</sup>. Nei resoconti dei viaggiatori rinascimentali, le esperienze reali e l'ideologia coloniale si intrecciano, e il tentativo di spiegare le novità e le diversità del mondo americano si manifesta attraverso l'imposizione di schemi mentali e la denominazione di luoghi, flora e fauna.

Come sottolinea Franca Rossi nel suo studio, la vegetazione e il clima dell'isola, caratterizzata da un'alternanza di spiagge e di rocce, di zone aride e fertili, evocano chiaramente un paesaggio mediterraneo. Shakespeare parla infatti di alberi tipici dei climi temperati, quali pini, querce, meli, noccioli, non mancano però anche zone brulle e desolate. Tuttavia, queste stesse caratteristiche sono comuni anche nelle regioni caraibiche, che, per latitudine, potrebbero essere paragonate alla Sicilia e alle aree limitrofe. Altro elemento da tenere in considerazione è la mancanza di indicazioni specifiche di un ambiente tropicale, come la presenza di palme rigogliose o di oleandri<sup>84</sup>.

È un'isola piuttosto estesa, tale da richiedere una guida, il cui ruolo viene assunto da Caliban il selvaggio che si offre di indicare ai naufraghi, in particolare Stephano e Trinculo, le zone fertili: «I'll show thee every fertile inch o' th'island» (II, 2, v. 148), le sorgenti di acqua fresca: «I'll show thee the best springs» (II, 2, v. 169), che aveva già mostrato a Prospero, quando era approdato sull'isola con la figlia Miranda. Gli aveva insegnato come distinguere tra «fresh springs» e «brine-pits», le acque dolci e quelle salmastre, mentre Prospero a sua volta gli insegnava la propria lingua. Gli elementi chiave del dramma sono il mare che la circonda, le onde che si infrangono contro le rocce, la

---

<sup>83</sup> P.A. Cantor, *The Shores of Hybridity: Shakespeare and the Mediterranean*, in «Literature Compass» 3, 4 (2006), pp. 896-913.

<sup>84</sup> F. Rossi, *L'idea dell'America nella cultura inglese (1500-1650)*, III. *Letteratura e Teatro del primo Seicento*, Bari, Adriatica, 1996, pp. 59-61.

musica e le insolite forme che popolano la sua superficie. A proposito dei rumori presenti nell'isola, scrive Caroline Spurgeon:

In emphasizing sound he certainly hit upon the truth, for I have heard from one who knows well just such a small sub-tropical isle as that on which Alonso's ship foundered, that the most noticeable thing about it is the many noises. Wherever you wander, I am told, not only on the shore, but inland through the woods, even in comparatively calm weather, the roar of the surf is ever in your ears, diversified by the harsh rustling and rattling of the wind through the palms and palmettos, and its sighing and moaning through the pines; while in Bermuda itself, in addition, the singing of the wind through the oleander hedges is so strange as to be almost alarming; all of which, in a storm, rises and swells into a strange wild medley of sound and a roar as of thunder<sup>85</sup>.

Wolfgang Clemen nota che in nessun altro testo shakespeariano compaiono così tante piante, frutti e animali, mettendo in luce però come in *The Tempest* sono per lo più messi in relazione con dolore fisico, minacce di punizioni, guai e angoscia: «mostly brought into relation with physical pain, threats of punishment, trouble and distress»<sup>86</sup>. Le descrizioni di Shakespeare riguardanti l'isola sono tutte poco lusinghiere: «most desolate isle» (Ariel, III, 3, v. 80); «this bare island» (Prospero, Epilogo, 8); «this fearful country» (Gonzalo, V, 1, v. 106). Una delle prime descrizioni generali è l'emblema dell'ambivalenza presente nel testo in quanto dimostra che la visione dell'isola dipende dalla predisposizione all'ottimismo o al pessimismo:

Adrian.     Though this island seem to be desert— [...]
                  Uninhabitable and almost inaccessible—
                  It must needs be of subtle, tender, and delicate
                  temperance. [...]
                  The air breathes upon us here most sweetly.
Sebastian.   As if it had lungs, and rotten ones.
Anton.        Or as 'twere perfum'd by a fen.
Gonzalo.     Here is everything advantageous to life.
Anton.        True; save means to live.
Sebastian.   Of that there's none, or little.
Gonzalo.     How lush and lusty the grass looks! How green!

<sup>85</sup> C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, New York, Macmillan, 1936, p. 301.

<sup>86</sup> W. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, Methuen, 1951, p. 187.

Anton. The ground indeed is tawny.  
 Sebast. With an eye of green in't.  
 Anton. He misses not much.  
 Sebast. No; he doth but mistake the truth totally. (II, 1, vv. 34-55)

Il contrasto tra la sterilità dell'isola e la fertilità descritta nel *masque* è un'ulteriore manifestazione dell'ambiguità centrale dell'opera: l'ambiguità che permette a espressioni quali «calm seas, auspicious gales» e «this things of darkness I / Acknowledge mine» di essere pronunciate a poche righe l'una dall'altra. L'isola, come osserva Jan Kott in *Arcadia amara*, è per sua stessa natura ambivalente, è il luogo del meraviglioso e insieme della morte, dell'avventura esaltante e della pena, dell'esilio e della prigionia. Nell'immaginario del Rinascimento, l'isola rappresenta sia un mondo utopico che offre un'alternativa all'oppressione e all'usurpazione, sia un luogo remoto legato ai viaggi e alle scoperte. È simbolo dello spazio liminale dell'altrove, che incarna la possibilità di cambiamento. In questo senso l'isola si contrappone all'Inghilterra dell'epoca, caratterizzata da istituzioni secolari e strutture politiche consolidate<sup>87</sup>.

Altro elemento importante, mette in luce Linda T. Fitz, è il fatto che durante i dodici anni in cui Prospero e Miranda si sono trovati costretti a vivere sull'isola, non esiste prova che dimostri l'esistenza di un qualsiasi tipo di coltivazione o addomesticamento di animali. Sembra che Prospero e gli altri vivessero di qualunque pesce Caliban riuscisse a catturare. Nonostante ciò che si dice a favore dell'arte di Prospero quale simbolo di civiltà, sembra che in dodici anni trascorsi sull'isola non sia riuscito a creare niente di più di quello che gli antropologi chiamerebbero un'economia di caccia e raccolta<sup>88</sup>.

In ogni caso, non sembra esserci una risposta univoca e definitiva sulla collocazione geografica dell'isola di Prospero. È probabile che Shakespeare abbia tratto ispirazione da diverse fonti e racconti contemporanei per creare un'isola che, nella sua essenza, fosse un luogo mistico e senza tempo, riflettendo le ansie e le speranze dell'umanità. Si capisce, dunque, che l'isola è intenzionalmente collocata da Shakespeare in un luogo non precisato geograficamente, è ovunque, ma anche da nessuna parte.

---

<sup>87</sup> Cfr, Fusini N., *Vivere nella tempesta*, cit., pp. 101-102.

<sup>88</sup> L.T. Fitz, *The Vocabulary of the Environment in The Tempest*, Oxford University Press, in "Shakespeare Quarterly", 26, 1, (Winter 1975), pp. 42-47.



## Il genere e i temi

Da molti studiosi *The Tempest* è stata vista come l'addio di Shakespeare al teatro, in quanto vi spira un'aria di congedo, per il ritorno per l'ultima volta di temi comuni e per il monologo finale di Prospero dove rinuncia alla sua magia. Concordano in tanti che *The Tempest* sia l'ultima opera che Shakespeare scrisse da solo, prima di collaborare con altri drammaturghi come John Fletcher. Dopo la scrittura di questo testo il drammaturgo inglese si ritirò a Stratford-upon-Avon, dove visse fino alla sua morte, nel 1616. Questo rafforza l'idea dell'opera come una sorta di addio alla vita teatrale attiva. Tuttavia, relegarla in questo ruolo di ultima opera e testamento shakespeariano, le toglie i tanti echi che essa ha all'interno, perché proprio in quanto ultima opera è densa di significati polivalenti che la rendono uno dei testi più ardui di Shakespeare, un'opera in cui tutto è teatro, dove il palcoscenico è la vita e la vita è teatro<sup>89</sup>.

Shakespeare si rivolge al teatro in un momento in cui per fare fortuna si fa guerra, si conquistano popoli e nuove terre, si potrebbe dunque affermare che il suo teatro presenti immagini quasi contrastanti con quella che era la quotidianità dell'epoca elisabettiana che stava vivendo il suo Rinascimento. Tuttavia, l'origine della civiltà rinascimentale era l'Italia, che, agli occhi del popolo inglese aveva una duplice fama, di terra patria dell'umanesimo, ma anche di vizi e corruzione. Il Rinascimento inglese e quello italiano rappresentano, infatti, due momenti distinti del Rinascimento europeo, caratterizzati da diverse espressioni culturali, artistiche e letterarie, nonché da differenti contesti storici e sociali. Quello italiano, che ebbe inizio nel XIV secolo e raggiunse il suo apice nel XV e nel XVI secolo, fu un periodo di straordinario fervore artistico, intellettuale e culturale, e il pensiero umanistico, che riscopriva e valorizzava la letteratura, la filosofia e la cultura dell'antica Grecia e Roma, influenzò profondamente la cultura del tempo<sup>90</sup>.

Il Rinascimento inglese, invece, si sviluppò più tardi, grosso modo tra la fine del XV e l'inizio del XVII secolo, e fu caratterizzato da un'enfasi particolare sulla letteratura e il teatro. Viene spesso descritto come un periodo di contraddizioni, che riflette le

---

<sup>89</sup> A. Lombardo, *Introduzione*, in W. Shakespeare, *La Tempesta*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. VII-XI.

<sup>90</sup> Per un approfondimento si veda M. Marrapodi, *Shakespeare and the Visual Arts: The Italian Influence*, London, Routledge, 2017.

tensioni culturali, sociali, religiose e politiche del tempo – fu, infatti, pesantemente influenzato dalla Riforma protestante e dai cambiamenti politici dell'epoca, come il consolidamento del potere della monarchia sotto Elisabetta I – contraddizioni che hanno contribuito a renderlo un'epoca di grande fermento e innovazione, ma anche di conflitti e cambiamenti profondi. «La contraddittorietà appare la caratteristica più individuale del Rinascimento inglese» scrive Anna Luisa Zazo, perché a ogni aspetto si affianca il suo contrario<sup>91</sup>. Vennero, dunque, a crearsi tensioni sociali e nuove dinamiche economiche che le opere di Shakespeare e di altri autori dell'epoca spesso riflettevano, esplorando temi come l'ambizione, la mobilità sociale e le disuguaglianze economiche. Mentre il Rinascimento italiano si concentrava su una rottura netta con il Medioevo, il Rinascimento inglese manteneva ancora molti elementi della cultura medievale, che si univano alle nuove idee umanistiche e rinascimentali. Questo si riflette nella letteratura dell'epoca, che combina elementi medievali, come il moralismo e l'allegoria, con l'indagine rinascimentale sulla natura umana e la psicologia. Bene lo dimostrano le opere di Shakespeare, come *Hamlet* e *Macbeth*, che esplorano profondamente queste tensioni, rappresentando personaggi in lotta con il loro destino e la loro capacità di agire autonomamente<sup>92</sup>.

D'altronde, Shakespeare fu sicuramente la figura più emblematica del Rinascimento inglese. La sua opera ha definito l'era e continua a influenzare profondamente la letteratura e il teatro moderni, in quanto ha introdotto una complessità senza precedenti nei personaggi e nelle trame delle sue opere, utilizzando una vasta gamma di registri linguistici, da quello colloquiale a quello poetico, ed esplorando temi universali come l'amore, la gelosia, il potere, la vendetta e la redenzione. Le opere di Shakespeare sono state tradotte in tutte le principali lingue del mondo e sono costantemente rappresentate nei teatri. Le sue intuizioni sulla condizione umana e la sua capacità di catturare la complessità delle emozioni lo rendono un autore senza tempo<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> A.L. Zazo, «Nella cerchia di queste mura»: *Shakespeare e il teatro elisabettiano*, in W. Shakespeare, *The Tempest*, cit., p. XXVIII.

<sup>92</sup> Per un approfondimento cfr. M. Marrapodi, *Shakespeare and Renaissance Literary Theories: Anglo-Italian Transactions*, London, Routledge, 2016.

<sup>93</sup> A.L. Zazo, «Nella cerchia di queste mura»: *Shakespeare e il teatro elisabettiano*, in W. Shakespeare, *The Tempest*, cit., pp. XXXI-XXXII.

La fioritura del teatro in epoca elisabettiana è stata quindi la risposta autentica e autoctona dell'Inghilterra al rinascimento europeo. Ci si è chiesti però come mai proprio il teatro abbia assunto questa funzione, perché se rappresenta il momento più alto del Rinascimento inglese non lo è per quello italiano. La risposta è intrinseca nella caratteristica principale del teatro, quella di assomigliare alla vita, vuole rappresentarla sul palcoscenico, fornendone un'immagine. Dunque, in una civiltà inquieta come quella elisabettiana del tempo, il teatro era il luogo a cui si affidava il compito di esprimere e risolvere quelle contraddizioni laceranti, diviene illusione.

### **L'illusione e la realtà**

L'illusione, la contraddizione, il doppio e il contrario sono temi ricorrenti in *The Tempest*. Nell'isola tutto è un'illusione, tema che si manifesta in vari modi attraverso la trama, i personaggi e i dispositivi drammatici. Attraverso la magia di Prospero, il metateatro, e la riflessione filosofica sulla natura della realtà e del sogno, Shakespeare esplora come le percezioni possono essere manipolate e come la linea tra illusione e realtà può essere sottile e ambigua. Questo tema invita il pubblico a riflettere sulla natura stessa del teatro e della vita, sottolineando il potere dell'arte di creare mondi immaginari e di rivelare verità profonde. L'opera è infatti spesso vista come un commento sul teatro stesso, con Prospero che agisce come un regista che mette in scena eventi per i personaggi, come fa per la tempesta iniziale:

The direful spectacle of the wrack, which touch'd  
The very virtue of compassion in thee,  
I have with such provision in 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 vv. 26-32)

Questo aspetto sottolinea l'illusione della rappresentazione teatrale e il potere del drammaturgo di creare mondi immaginari. La magia di Prospero è la fonte principale delle illusioni nell'opera. Utilizza incantesimi e trucchi magici per creare visioni e apparizioni, come la tempesta stessa, illusione orchestrata per far naufragare la nave dei suoi nemici senza causare loro danni reali. I personaggi credono, infatti, di essere naufragati su un'isola deserta, ma in realtà tutto è stato messo in scena da Prospero che manipola quasi tutti i personaggi dell'isola, controllando le loro azioni e percezioni attraverso le illusioni. Questo mette in discussione la loro percezione della realtà. L'opera, infatti, esplora la natura illusoria della realtà e la possibilità di manipolare la percezione degli altri, sollevando domande filosofiche su cosa sia reale e su come la realtà possa essere distorta dalle percezioni individuali e dalle forze esterne. La frase di Prospero, «We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep» (IV, 1, vv. 156-158) riflette la natura effimera e illusoria dell'esistenza umana. Alla fine, la liberazione di Ariel e il perdono di Prospero rappresentano una rottura dell'illusione e un ritorno alla realtà. Ariel è infatti sempre stato un suo strumento per eseguire le illusioni. Assume diverse forme e crea illusioni visive e sonore per ingannare gli altri personaggi, come nel caso del banchetto fantasma per Alonso, Antonio e Sebastiano. Ariel desidera la libertà dalle catene di Prospero, e la sua servitù può essere vista come un'illusione di libertà. Anche quando esegue i comandi di Prospero, Ariel sogna di essere libero.

## **La ripetizione e il tempo**

L'intera opera sembra essere basata sulla ripetizione. Jan Kott, nel suo testo *Shakespeare nostro contemporaneo*<sup>94</sup>, evidenzia la presenza di due finali e due prologhi nell'opera, ciascuno con significati profondi e distinti, e pone l'accento sul contrasto tra natura e ordine sociale. Il primo finale ha luogo quando Prospero compie l'atto conclusivo della sua parabola morale: perdona i suoi nemici, chiudendo così il cerchio della storia. Questo atto di riconciliazione non solo ristabilisce l'ordine morale, ma riporta

---

<sup>94</sup> J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* cit., pp. 172-173.

simbolicamente la narrazione al punto di partenza, come se nulla fosse cambiato dal tradimento originario. Il ristabilimento dell'ordine si riflette anche nella natura: l'isola, che era stata luogo di magia e tempesta, torna alla sua calma primitiva. Invece, il secondo finale, rappresentato dal monologo di Prospero rivolto direttamente agli spettatori, va oltre la trama e la narrazione, collocandosi «fuori dal tempo». Questo monologo, spesso interpretato come una riflessione sul teatro e sull'arte stessa, presenta un tono più malinconico, poiché Prospero si rivolge al pubblico in una sorta di congedo finale, non solo dal potere magico, ma forse anche dalla scena teatrale. È un monologo che esprime la fragilità della condizione umana e l'effimerità delle illusioni, inclusa quella del teatro. Mentre il primo finale chiude la storia diegetica, il secondo sembra rompere la quarta parete, portando il pubblico a riflettere sul significato della finzione teatrale e della vita stessa.

Anche la struttura iniziale dell'opera è caratterizzata da due prologhi distinti. Il primo è quello drammatico, che si svolge sulla nave durante la tempesta, un momento di caos e paura scatenato dalle forze naturali, e ha una funzione di cornice rispetto agli eventi principali che accadranno sull'isola, rivelando un duplice senso drammatico. La tempesta fisica che si scatena sul mare rappresenta una contrapposizione alla tempesta interiore dei personaggi, in particolare di Prospero, e prefigura i conflitti emotivi e morali che emergeranno nel corso della commedia. La tempesta esterna diventa così un simbolo delle passioni e delle follie che travolgeranno i protagonisti sull'isola. Come evidenzia Laura Di Michele, nel testo hanno luogo due tempeste:

La prima è quella che mette Prospero/Shakespeare nella condizione di azzerare tutto e di ricominciare da capo su una sorta di brookiano spazio vuoto da esplorare minuziosamente in ogni suo angolo e da ogni prospettiva [...]; la seconda è quella che dipende dalla magia drammaturgica dell'uomo di teatro, Shakespeare, il quale non solo non fa altro che mettere in pratica le sue idee sull'arte di fare teatro, ma si pone anche come negoziatore privilegiato tra forme spettacoli ibride, rinnovata mentalità teatrale collettiva e volontà dell'artista di individuare le opportune connessioni tra le esigenze nuove, del suo presente, e la consolidata tradizione drammatica<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> *Una Tempesta dopo l'altra*, a cura di L. Di Michele, Napoli, Liguori, 2005, p. 7.

Ciò che accade sull'isola si configura come un vero e proprio teatro nel teatro, una rappresentazione controllata e messa in scena da Prospero stesso. Il secondo prologo è il racconto di Prospero a Miranda, riguardante la perdita del suo ducato e l'esilio sull'isola deserta, e fornisce il contesto per la vicenda principale. Tuttavia, va oltre la narrazione individuale di Prospero e rappresenta un confronto tra due forze fondamentali: la natura e l'ordine sociale. La tempesta scuote la nave e mette a nudo l'irrilevanza del potere umano di fronte alla natura. Sulla nave si trova infatti un re, Alonso, simbolo dell'autorità e della regalità, ma di fronte agli elementi scatenati, il potere regale è ridotto al nulla. Questo contrasto tra la maestà del potere e la forza inarrestabile della natura, di fronte alla quale diventa insignificante, è una delle grandi tesi shakespeariane, che evidenzia l'effimero dominio dell'uomo di fronte alle forze naturali. In questo senso, la tempesta diventa una sorta di livellatrice tra gli uomini, annullando le gerarchie e dimostrando l'impotenza dell'uomo rispetto all'ordine naturale<sup>96</sup>.

Anche John Gillies, nel suo testo *Shakespeare and the Geography of Difference*<sup>97</sup>, evidenzia che in *The Tempest* si sviluppa una sorta di storia naturale e morale dell'isola, simile alle descrizioni e narrazioni che i geografi del Rinascimento facevano delle terre che esploravano o immaginavano. Gillies sostiene che la storia dell'isola si articola attraverso tre fasi poetiche, ciascuna associata a un diverso viaggiatore che arriva sull'isola. La prima fase è rappresentata dall'arrivo di Sycorax, la strega che giunge sull'isola prima degli altri personaggi principali, la cui presenza conferisce all'isola un carattere misterioso e selvaggio, con elementi magici e oscuri. La seconda fase è caratterizzata dall'arrivo di Prospero, che trasforma l'isola in un luogo di magia controllata e ordinata, imponendo la sua volontà sul territorio e sui suoi abitanti, portando una sorta di civilizzazione, ma anche di dominio e sfruttamento. Infine, la terza fase coincide con l'arrivo di Alonso, il re di Napoli, e del suo seguito. Questo segna un punto di svolta nella storia dell'isola, aprendo la possibilità di riconciliazione, perdono e il ritorno alla società civilizzata.

---

<sup>96</sup> J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., pp. 172-173.

<sup>97</sup> J. Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, cit., p. 141.

I naufraghi, una volta approdati sull'isola, si trovano in una situazione che li porta a provare sentimenti di spaesamento, si sentono disorientati e fuori luogo, sperimentando un senso di alienazione rispetto al loro ambiente familiare, un sentimento di stranezza che sottolinea la difficoltà che provano nel confrontarsi con l'ignoto e l'inaspettato, e di dislocazione e adattamento, cioè il disagio e la sfida di abituarsi a un nuovo e diverso contesto. Si trovano costretti a fare i conti con l'ambiente sconosciuto dell'isola, che è molto diverso dalla loro patria. L'isola, come mette in luce Carla Mucci nel suo studio, simboleggia l'esilio e la ripetizione delle stesse dinamiche e situazioni. La «struttura della ripetizione» si riferisce al modo in cui i personaggi sono intrappolati in un ciclo di esperienze simili, ripetendo i loro comportamenti e affrontando i medesimi dilemmi, anche in un contesto lontano dalla loro vita precedente. L'isola funge da microcosmo dove i personaggi rivivono tensioni e conflitti che riflettono le loro esperienze passate, ma in un nuovo ambiente che amplifica le loro percezioni e reazioni<sup>98</sup>.

La ripetizione delle storie dei protagonisti è un tema ricorrente che evidenzia cicli di tradimento, vendetta, redenzione e riconciliazione. Molti personaggi ripercorrono le esperienze passate o vivono situazioni che riecheggiano i temi centrali della commedia, creando una struttura narrativa in cui la storia si ripete su più livelli. Scrive Kott:

Il racconto di Prospero è la storia della lotta per il potere, della sopraffazione e della congiura. Ma non è soltanto la storia del ducato di Milano: questo stesso tema verrà ripetuto dalle vicende di Ariel e di Caliban. Il teatro di Shakespeare è il *Theatrum Mundi*. [...] La preistoria di Ariel e di Caliban è una ripetizione della storia di Prospero, un'ulteriore illustrazione del medesimo tema<sup>99</sup>.

Prima dell'arrivo di Prospero sull'isola, Ariel era stato catturato e punito dalla strega Sycorax – per aver rifiutato di eseguire i suoi ordini – che lo aveva imprigionato all'interno di un pino, una condizione particolarmente dolorosa per uno spirito dell'aria abituato alla libertà. Prospero, una volta giunto sull'isola, libera Ariel dall'incantesimo e dalla prigionia, ma non lo rende effettivamente libero. Infatti, Ariel diviene servitore di

---

<sup>98</sup> C. Mucci, *Tempeste. Narrazioni di esilio in Shakespeare e Karen Blixen*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 42-44.

<sup>99</sup> J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., pp. 174-175.

Prospero che, anche se ne riconosce la delicatezza e la nobiltà, lo sfrutta comunque per i propri scopi, mantenendolo sotto il proprio controllo e facendo di lui uno strumento del suo potere. La sua continua richiesta di libertà, che viene infine concessa al termine della commedia, rappresenta una ripetizione di un ciclo di servitù e liberazione. Ariel desidera una seconda liberazione, questa volta definitiva, in modo tale da concludere il suo ciclo di servitù e tornare alla sua forma eterea.

Il ciclo di Prospero è forse il più evidente. Esiliato e tradito da suo fratello Antonio, che usurpa il ducato di Milano con l'aiuto di Alonso, re di Napoli, Prospero si ritira su un'isola dove passa anni pianificando la sua vendetta. Il suo percorso si ripete con il naufragio dei suoi traditori sull'isola, orchestrato da lui stesso. Tuttavia, la storia di Prospero non si conclude con un semplice atto di vendetta. Al contrario, come scrive Northrop Frye nel suo studio, Shakespeare gioca con la struttura di una storia di vendetta per trasformarla in una storia di redenzione: Prospero, alla fine, sceglie di perdonare i suoi nemici, interrompendo il ciclo di violenza e inaugurando un nuovo inizio<sup>100</sup>.

Anche la storia di Caliban presenta elementi di ripetizione, che si perpetuano nella storia di Prospero in quanto Caliban, originario abitante dell'isola, perde il suo potere come a Prospero viene tolto il suo, viene detronizzato da Prospero come Prospero è stato detronizzato da Antonio. Dopo essere stato accolto dal mago, Caliban mette in atto la sua prima ribellione, tentando di violentare Miranda e, come risultato, viene ridotto in schiavitù. La sua ribellione, però, continua quando cerca di liberarsi dal dominio di Prospero alleandosi con Stefano e Trinculo e fallendo di nuovo. L'inevitabilità del ciclo di sottomissione e ribellione riflette la tragica situazione di Caliban, che sembra incapace di sfuggire al suo destino.

Persino il personaggio di Antonio, il fratello di Prospero, incarna il tema della ripetizione del tradimento. Dopo aver usurpato il ducato di Milano, Antonio non si ferma e, durante la permanenza sull'isola, cerca di ripetere il suo tradimento cercando di convincere Sebastian, fratello del re Alonso, a uccidere quest'ultimo per prendere il trono di Napoli:

---

<sup>100</sup> N. Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York, 1965, p.150.



Antonio.	Then tell me, Who's the next heir of Naples?	
Sebastian.	Claribel. [...]	240
Antonio.	And let Sebastian wake. [...] And look how well my garments sit upon me; Much feater than before: my brother's servants Were then my fellows; now they are my men. [...]	255   269
Sebastian.	Thy case, dear friend, Shall be my precedent; as thou got'st Milan, I'll come by Naples. (II, 1)	285

Questo tentativo di usurpazione richiama l'azione originale di Antonio contro Prospero, suggerendo che il tradimento è una caratteristica intrinseca della sua personalità. Anche Alonso partecipa al ciclo del tradimento, sebbene in modo meno diretto. Nonostante fosse complice dell'esilio di Prospero, il suo dolore per la presunta morte del figlio Ferdinando gli offre la possibilità di redenzione. La ripetizione del tradimento di Antonio si contrappone quindi al pentimento di Alonso, che alla fine accetta la riconciliazione con Prospero e ritrova il figlio, completando un ciclo di colpa e perdono.

Una delle idee centrali di Kott è che l'azione della commedia torna al suo inizio, creando un cerchio chiuso. Il giorno seguente, i personaggi salperanno dall'isola per tornare a Napoli, segnando la conclusione del loro esilio temporaneo e il ristabilimento del potere legittimo. Prospero, il sovrano usurpato, riprende possesso del proprio ducato, completando il ciclo che aveva avuto inizio con il suo esilio forzato. Il ritorno dei personaggi ai luoghi di partenza, come se la vicenda sull'isola fosse stata solo una parentesi temporanea o addirittura una rappresentazione teatrale orchestrata da Prospero stesso, rinforza l'idea della storia come una struttura ciclica. Il cerchio della narrazione si chiude, e i personaggi sembrano tornare esattamente al punto di partenza, ma con una nuova consapevolezza e una ritrovata armonia.

Basti guardare la conclusione che, come evidenzia Jan Kott, «è la più serena di tutte». Sottolinea, infatti, che le colpe e i delitti sono stati perdonati, creando un'atmosfera di pace e serenità, un attimo fugace, un breve intervallo di calma in cui i personaggi, e con essi lo spettatore, possono riflettere sulle tensioni passate e sulla risoluzione finale. L'opera raggiunge così il suo culmine morale: la vendetta, a lungo pianificata

da Prospero, non si consuma in un atto distruttivo, ma in un gesto di perdono. La riconciliazione tra i personaggi ristabilisce l'ordine naturale e sociale:

In one voyage  
Did Claribel her husband find at Tunis  
And Ferdinand, her brother, found a wife,  
Where he himself was lost, Prospero his dukedome  
In a poor isle, and all of us ourselves  
When no man was his own. (V, 1 vv. 208- 213)

Questo tema è ricorrente nelle opere di Shakespeare, dove il caos - simboleggiato dalla tempesta - rappresenta una rottura dell'armonia, sia naturale che politica, e dove solo attraverso un processo di riconciliazione e guarigione è possibile il ritorno alla normalità e, non a caso, *The Tempest* è spesso considerata il dramma del perdono e della riconciliazione con il mondo. La magia e le forze soprannaturali che hanno dominato gran parte della trama si sono ora dissipate, e le passioni umane che hanno alimentato i conflitti si sono spente. Questo momento di quiete, però, è diverso da quelli che precedono *The Tempest*, in altre opere shakespeariane. Qui, infatti, la tempesta è già passata, sia in senso letterale sia metaforico e alla fine della storia non resta altro se non la pace<sup>101</sup>.

La descrizione del dramma come una rappresentazione messa in scena da Prospero, con lui stesso nel ruolo principale, riflette la natura metateatrale dell'opera: Prospero non è solo il protagonista della storia, ma anche il regista. Scrive Melchiori:

La sua magia, la sua arte, è una riflessione dell'arte e sull'arte del drammaturgo - l'arte di chi, attraverso la finzione scenica, si assume il compito di manipolare e gestire il mondo dei sentimenti umani. In tal senso *The Tempest* è davvero metateatro, teatro che riflette su se stesso, che esplora e rivela le sue possibilità espressive e i mezzi o i trucchi (la magia appunto) con cui esse si realizzano. Prospero è, sì, il demiurgo, ma solo nell'ambito della scena, per le tre ore dello spettacolo: tornato alla fine uomo fra gli uomini, ogni tre pensieri, uno sarà per la tomba. E in veste di epilogo egli riconoscerà che i ruoli sono invertiti: non è lui il mago, ma il pubblico, e senza il suo aiuto egli rimarrà prigioniero dell'isola che ha creato, come suo prigioniero era Caliban<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., pp. 166-67.

<sup>102</sup> G. Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, cit., p. 622.

Secondo Melchiori si parla di metateatro, e di psicodramma, in quanto è tutto basato su una serie di suggestioni che portano i personaggi ad autorivelarsi e riconoscere la loro vera natura e al tempo stesso a riconoscersi tutti come parte di una più ampia intelligenza che li include, come «parte del disegno con il quale il mago-demiurgo spiega se stesso a se stesso»<sup>103</sup>.

Il monologo finale è profondamente enigmatico e tragico perché, se da un lato segna la fine della storia di Prospero e il suo ritorno alla realtà, dall'altro esprime un sentimento di transitorietà e di vulnerabilità. Prospero riconosce che tutta la sua arte e il suo potere sono effimeri, proprio come lo spettacolo teatrale che sta per concludersi. Shakespeare, tramite Prospero, suggerisce che il teatro stesso, come la magia, è una forma di illusione, destinata a svanire con lo scorrere del tempo. Il fatto che Prospero si rivolga direttamente agli spettatori nel suo monologo finale rafforza ulteriormente il legame tra il mondo della finzione e il mondo reale. Non è solo un personaggio che parla, ma è come se fosse lo stesso Shakespeare a uscire dal testo per rivolgersi al pubblico. In questo senso, il monologo rappresenta un momento di metateatralità: il teatro riflette su se stesso e sulla sua natura illusoria. Il pubblico, che ha condiviso il medesimo arco temporale dei protagonisti, è invitato a riflettere sulla natura transitoria della vita e dell'arte. Le prove che i personaggi hanno affrontato durante la commedia si specchiano nell'esperienza del pubblico che, per il tempo di una rappresentazione, è stato immerso in una realtà parallela. Con il monologo di Prospero, Shakespeare sembra dire che sia i personaggi sia il pubblico sono ora pronti a tornare al mondo reale, portando con sé una consapevolezza più profonda dell'illusione del teatro e della vita stessa. L'isola e gli avvenimenti soprannaturali si dissolvono, e quello che resta è il ritorno alla realtà, come se tutto fosse stato una sorta di illusione temporanea.

La gestione del tempo nella commedia è ambigua e stratificata, in quanto riflette non solo l'idea del trascorrere cronologico, ma anche la percezione soggettiva del tempo stesso e la manipolazione del tempo è anche una delle manifestazioni del potere di Prospero. All'inizio della commedia, il tempo è scandito dagli eventi naturali, rappresentati dalla tempesta che segna il punto di partenza della narrazione. Tuttavia, non

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 623.

è una tempesta casuale e non è neanche una tempesta reale: è evocata magicamente da Prospero. La tempesta segna così una frattura tra il mondo naturale e quello magico, alterando la normale percezione del tempo. La capacità di Prospero di controllare il tempo è una forma di potere, che si riflette nella sua capacità di orchestrare eventi surreali sull'isola. In più occasioni, il mago accenna al fatto che il tempo scorre secondo i suoi piani, cosa che sottolinea non solo la sua consapevolezza del tempo limitato per realizzare la sua vendetta e la riconciliazione, ma anche il suo controllo su di esso. Scrive infatti Northrop Frye, nel suo testo *A Natural Perspective*:

Prosperous magic is an identification with nature as a power rather than as an order or harmony, and is expressed in images of time rather than space, music rather than architecture. Like all magicians, he observes time closely («The very minute bids thee ope thine ear», he says to Miranda), and his charms are effective only if he follows the rhythm of time<sup>104</sup>.

La manipolazione teatrale del tempo nell'opera si riflette anche nell'illusione stessa del teatro. Shakespeare sembra giocare con la consapevolezza dello spettatore del tempo reale e del tempo drammatico. I cinque atti si svolgono in un arco temporale molto ristretto, suggerendo un'intensificazione della percezione del tempo. Il ritmo della tragicommedia, denso e quasi accelerato, rispecchia l'urgenza che Prospero avverte nel completare il suo piano prima del tramonto, tutto si svolge in tre ore, la durata degli spettacoli al tempo. D'altronde, è l'unica opera che rispetta le unità di tempo, azione e luogo aristoteliche. Scrive, infatti, Kott: «Shakespeare, che di solito gioca così liberamente col tempo [...] ne *La Tempesta* conta addirittura i minuti uno per uno»<sup>105</sup>.

A differenza di altre opere shakespeariane in cui «l'orologio drammatico» è capace di accelerare o comprimere il tempo per esigenze narrative, facendo trascorrere anni in pochi minuti, in *The Tempest* il tempo scenico segue il ritmo naturale e realistico degli eventi. Le rappresentazioni teatrali ai tempi di Shakespeare iniziavano solitamente alle tre del pomeriggio e terminavano verso le sei, una durata che, in questo caso, coincide esattamente con il tempo della trama interna alla commedia. Le magie di Prospero, la

---

<sup>104</sup> N. Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, cit., p. 152.

<sup>105</sup> J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., p. 168.

tempesta iniziale e tutti gli eventi che si svolgono sull'isola cominciano tra le due e le tre e terminano allo scoccare delle sei. Questa corrispondenza tra il tempo reale dello spettacolo e il tempo drammatico dell'opera suggerisce un intento consapevole da parte di Shakespeare, quasi come se egli volesse abbattere la barriera tra la finzione teatrale e l'esperienza reale degli spettatori. Dunque, gli spettatori non stanno solo osservando i protagonisti attraversare una tempesta e affrontare delle prove, ma simbolicamente condividono con loro l'esperienza. Si crea così una sovrapposizione tra il tempo narrativo e il tempo vissuto, un effetto in cui lo spettatore è portato a vivere la stessa sequenza temporale degli eventi dell'opera.

Il tempo è sempre stato al centro delle sue opere, tra le tematiche più importanti. Tuttavia, la concezione del tempo di *The Tempest* si discosta molto da quella che era la sua linea prediletta. Come evidenzia Alessandro Serpieri<sup>106</sup>, importanti per l'analisi del tempo shakespeariano sono anche i sonetti<sup>107</sup>, che introducono temi ricorrenti nell'opera dell'autore: l'arte contrapposta alla caducità del tempo e la vita come spettacolo consapevolmente o oniricamente inscenato e interpretato nel grande teatro del mondo. Qui si delinea il paradigma che si sviluppa fino a *The Tempest*. Il mondo è un palcoscenico dove si svolge l'intera esistenza come una breve rappresentazione destinata alla morte. La differenza sta nel fatto che nei *Sonnets*, Shakespeare risponde alla violenza del Tempo con l'immortalità che solo l'arte può conferire. Nei drammi, e soprattutto nelle tragedie, l'eroe tragico risponde al Tempo invocando la fine del mondo, la morte del Tempo stesso in quanto il bersaglio ultimo dell'eroe tragico è colui che ha dato inizio al Tempo, cioè Dio o gli dèi. Scrive Kott che Shakespeare del tempo e della storia, ha una visione ciclica, ferma, ogni sua opera, in particolare i drammi storici, inizia e finisce sempre allo stesso punto:

Quando leggiamo questi capitoli nell'ordine degli avvenimenti, secondo la successione dei sovrani, restiamo colpiti dal fatto che per Shakespeare la storia è ferma. Ogni capitolo incomincia e finisce sempre nello stesso punto. In ogni cronaca la storia sembra descrivere un cerchio, per ritornare di nuovo al punto di partenza.

---

<sup>106</sup> A. Serpieri, *Shakespeare e un tempo che passa alla modernità* in *Shakespeare e la modernità*, Atti delle Rencontres de l'Archet Morgex, 12-17 settembre 2016, pp. 23-24.

<sup>107</sup> W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di R. Sanesi, Milano, Mondadori, 2019, p. 18.

Questi cerchi ricorrenti ed immutabili descritti dalla storia sono, uno dopo l'altro, i regni dei vari re. Ognuna di queste grandi tragedie storiche inizia con la lotta per la conquista del trono o per il suo consolidamento, e finisce con la morte del monarca e con una nuova incoronazione<sup>108</sup>.

Tuttavia, questa è un'affermazione che omologa tutta la produzione shakespeariana fino a *The Tempest*, e non sembra del tutto corretta in quanto elimina ogni differenza e la molteplicità delle trame e dei punti di vista dei personaggi protagonisti delle opere di Shakespeare. Il suo tragico storico rappresenta la crisi di un modello politico, non tanto una sequenza di delitti, inganni e tradimenti, come spiega Kott che tende a vedere la prospettiva storica shakespeariana affidata innanzitutto all'immagine di quel Grande Meccanismo che è lo stesso «ordine della storia»<sup>109</sup>:

La grandezza del realismo di Shakespeare sta nella sua capacità di percepire il diverso grado in cui gli uomini sono impegnati nella storia. Gli uni la creano e ne cadono vittime. Altri credono di crearla, e ne cadono vittime. Altri ancora non creano la storia, né credono di crearla, ma ne cadono vittime lo stesso<sup>110</sup>.

In *The Tempest* Shakespeare mette in scena la sua ultima grande funzione per quanto concerne la rappresentazione del tempo: Prospero è un mago capace di riavvolgere il flusso temporale e farlo ripartire. La sua, infatti, non è una storia di vendetta, nonostante il torto che gli è stato fatto sia grande, poiché vuole tornare allo stato iniziale delle cose, per riprendersi ciò che gli è stato portato via con l'inganno, creando a sua volta un tempo magico. *The Tempest* è principalmente un dramma di potere e ambizione, creata da «a strange accident» che porta la nave dei nemici vicino alla costa dell'isola incantata, un luogo fuori dal normale spazio-tempo, mentre navigava nello spazio-tempo della realtà. Il tempo naturale accoglie temporaneamente il tempo della magia. Dunque, Prospero utilizza il tempo per raccontare e riproporre ciò a cui era stato sottoposto, l'inganno e l'abuso, rivelando la natura ingannevole del potere che è sempre alla base dei suoi drammi storici.

---

<sup>108</sup> J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., p. 8.

<sup>109</sup> Ivi, p. 39.

<sup>110</sup> Ivi, p. 21.

Tuttavia, quando il suo spettacolo magico sta per giungere alla fine, Prospero diviene consapevole dell'inutilità della sua Arte: non è riuscito nel suo intento di dominare la natura e Caliban con essa. Quello che ha inscenato non lo porta, dunque, alla realizzazione del suo desiderio, tornerà soltanto indietro nel tempo, in quella Milano in cui un pensiero su tre sarà sulla sua tomba. Tutto è un sogno, la magia e la realtà, entrambe piccole vite circondate da un sonno, così come l'isola è circondata dal mare. Tutto è illusione come la tempesta iniziale. All'inizio dell'ultimo atto Prospero rinuncia alla sua magia, pur ricordando tutte le sue straordinarie imprese. Di tutti questi eventi non possiede la risposta finale, è soltanto un uomo tra gli uomini, è anche lui toccato dalla colpa e da un'angoscia mortale. Alla fine del suo viaggio riconosce che la magia non equivale al Caso, al Destino e ancor più alla Provvidenza<sup>111</sup>.

## **Il sistema dei personaggi**

Nella critica letteraria, Ariel e Caliban vengono spesso considerati dei doppi di Prospero, proiezioni del suo io, figure speculari che rappresentano aspetti diversi della sua identità e del suo rapporto con il potere. Questa interpretazione emerge in particolare dagli studi postcoloniali e psicoanalitici, che vedono i due personaggi come riflessi delle tensioni e delle ambiguità presenti nel protagonista. Come mette in luce Harold Bloom in *Shakespeare - The Invention of the Human*, Ariel sembra essere stato scelto da Shakespeare probabilmente per l'associazione sonora tra Ariel e *airial* (aereo). Chiaramente in contrasto con Calibano, tutto terra e acqua, Ariel entra in scena prima di Calibano e, alla fine, viene congedato alla sua libertà – le sue ultime parole a Prospero sono «Was't well done?» – come se fosse un attore che si rivolge al regista. D'altronde, qualsiasi cosa accada in *The Tempest* è opera di Ariel, che agisce sotto la direzione di Prospero, ed è il capo di una schiera di angeli: «to thy strong bidding task I Ariel and all his quality», suoi subordinati e spiriti aerei come lui. Ariel e Prospero recitano una scena

---

<sup>111</sup> A. Serpieri, *Shakespeare e un tempo che passa alla modernità*, in *Shakespeare e la modernità*, cit., pp. 35-36.

comica alternata in cui l'ansia di Ariel riguardo i termini del suo rilascio dal servizio ermetico e il temperamento incerto di Prospero si combinano per mantenere il pubblico leggermente in tensione<sup>112</sup>.

Tuttavia, non sono da considerare come opposti. Ariel nell'opera è uno spirito invisibile, solo Prospero possiede la facoltà di vederlo, agli altri personaggi appare unicamente come una voce o una melodia, un'entità intangibile e priva di corpo fisico.

Go make thyself like a nymph o' th' sea:  
Be subject to  
No night but thine and mine; invisible  
To every eyeball else. (I, 2 vv.301- 304)

Caliban, invece, è un personaggio molto più complesso e centrale, dotato di una individualità marcata e di una biografia. Esempio è sicuramente la descrizione offerta dal buffone Trinculo, nel momento in cui lo vede per la prima volta:

What have we here? A  
man or a fish? dead or alive? A fish: he smells like a  
fish; a very ancient and fish-like smell; a kind of, not  
of the newest Poor-John. A strange fish! Were I in  
England now, as once I was, and had but this fish  
painted, not a holiday fool there but would give a  
piece of silver: there would this monster make a man;  
any strange beast there makes a man: when they will  
not give a doit to relieve a lame beggar, they will lay  
out ten to see a dead Indian. Legg'd like a man! and  
his fins like arms! (II, 2, vv. 24- 34)

È qui descritto come mezzo uomo e mezzo pesce; più avanti nel testo, Antonio si rivolgerà a lui dicendo: «One of them / is a plain fish, and, no doubt, marketable» (V,1, vv. 265-6). Per Prospero, oltre ad essere uno schiavo, Caliban è una canaglia deforme, «mis-shapen knave» (V, 1, v. 268), «demi-devil» (V, 1, v. 272), e sproporzionato in maniere e forma «He is disproportion'd in his manners / as in shape» (V, 1, vv. 290-1).

---

<sup>112</sup> H. Bloom, *Shakespeare – The Invention of the Human*, cit., pp. 671-672.



Si rivolge a lui con il termine «slave», utilizzato nei suoi confronti cinque volte da Prospero (I, 1, vv. 310, 315, 321, 346, 376) e una da Miranda (I, 1, v. 353).

I vari insulti che gli vengono rivolti da Prospero – «earth» con il significato di fango, (I, 1, v. 316), «filth» (letame, I, 1, v. 348), «hag-seed» (figlio di strega, I, 1, v. 367), «malice» (canaglia, I, 1, v. 369) – e dagli altri personaggi evidenziano la sua condizione di emarginato e la sua natura ibrida. La descrizione del suo aspetto fisico, con gambe umane e braccia simili a pinne, oltre al suo comportamento animalesco, lo rendono una figura ambigua e affascinante.

Diverse sono anche le pene loro inflitte. Infatti, come sostiene Kott, mentre le sofferenze di Ariel sono di tipo astratto, e anche la libertà di cui sogna è astratta, cioè rifiuto di qualsiasi rapporto di dipendenza, i tormenti di Calibano invece sono concreti, fisici, di tipo ancora animalesco, così come la libertà che sogna. Tuttavia, Caliban nonostante venga chiamato «monster» ventidue volte nel testo da Trinculo e diciassette da Stefano, non è un mostro, è pur sempre un uomo. Invece, nei confronti di Ariel Prospero ha sempre parole più dolci: non compare mai il termine «slave», nonostante lo spirito sia comunque prigioniero di Prospero. Vediamo, infatti, che solo due volte si riferisce a lui chiamandolo «servant» (I, 2, v. 187) e «my industrious servant» (IV, 1, v. 33); maggiormente compare «spirit», ben undici volte. Inoltre, gli aggettivi con cui si rivolge allo spirito sono tutti termini che rimandano al suo essere etereo, «dull thing» (I, 2, v. 285), «fine spirit» (I, 2, vv. 423, 498), «delicate» (I, 2, v. 444; IV, 1, v. 49), «bird» (IV, 1, v. 184), «dainty» (V, 1, v. 95).

Stefano Griga nel suo studio evidenzia che se Ariel è l'invenzione poetica di Prospero, evocato dalla sua mente, Caliban potrebbe invece rappresentare il suo doppio, in senso negativo: «una doppia natura che potrebbe appartenere allo stesso personaggio o addirittura evocare il doppio inscindibile aspetto dei processi mentali del mago-regista Prospero: l'alto e il basso della coscienza, il luminoso e l'oscurità, l'alto del cielo e la bassezza terrestre»<sup>113</sup>.

Dunque, Ariel, lo spirito etereo, può essere visto come un'estensione del potere intellettuale e magico di Prospero, colui che incarna la parte del mago che cerca di

---

<sup>113</sup> S. B. Griga, *La Tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler*, cit., pp. 44-45.

dominare l'ambiente circostante attraverso la conoscenza e la manipolazione delle forze naturali. La sua presenza conferisce all'isola un'atmosfera ancora più fiabesca, di illusione e sogno. Tuttavia, Ariel non smette mai di desiderare la libertà, indicando una tensione tra il servilismo e l'emancipazione, specchio del dilemma di Prospero, che pure desidera abbandonare la sua magia e tornare a una vita più umana. Caliban, al contrario, è spesso considerato una proiezione degli impulsi più terreni e istintivi di Prospero. I critici postcoloniali lo vedono come rappresentante del selvaggio colonizzato, colui che è soggiogato e oppresso dal potere del colonizzatore. Dal punto di vista psicoanalitico, critici come Jan Kott interpretano Caliban come il lato oscuro di Prospero, che rappresenta la dimensione corporea, sessuale e ribelle della sua psiche. Se Ariel rappresenta la mente razionale di Prospero, Caliban è il suo opposto, incarnando i desideri materiali e i bisogni fisici. In questo senso, Caliban è l'ombra di Prospero, il lato oscuro, la sua parte primitiva e naturale che tenta di controllare e reprimere attraverso la magia e la disciplina, con i suoi libri e i suoi lunghi studi, ma che, tuttavia, riemerge una volta approdata sull'isola. La condizione di schiavitù di Caliban e il suo linguaggio rozzo evidenziano la dialettica tra civilizzazione e barbarie, tra ragione e istinto, che è centrale per la complessità del personaggio di Prospero.

Inoltre, Caliban stesso incarna il doppio nel suo essere, in quanto è un personaggio al limite tra il grottesco e il sublime. Scrive Ivano Capocciana: «pure nella sua grottesca mostruosità, Caliban è investito di una sorta di misticismo barbarico, primitivo, puro, che [...] si esprime nell'ansiosa ricerca di un padrone/dio da venerare. Egli, in sostanza, cerca una figura diversa da lui per completarsi»<sup>114</sup>. Lo si vede anche nel modo in cui parla, in quanto, nonostante sia descritto come un mostro, è l'unico a esprimersi in versi anche nelle scene più comiche – nel mondo shakespeariano parlano in prosa soltanto i personaggi grotteschi ed episodici, come in questo caso Stephano e Trinculo, i buffoni.

Questa tensione tra il controllo razionale e il caos istintivo è al centro dell'identità di Prospero, e Ariel e Calibano agiscono come doppi che amplificano questi aspetti.

---

<sup>114</sup> I. Capocciana, *The Tempest e il doppio metafisico*, in L. Di Michele, *Shakespeare – Una Tempesta dopo l'altra*, cit., p. 107.

Inoltre, sono personaggi che non compaiono mai contemporaneamente visibili in scena. Scrive Ivano Capocciana:

Ariel è l'irreale sapienza profetica celata all'interno della reale e naturale figura di Caliban. Entrambi i personaggi dipendono da Prospero e trovano in lui il loro denominatore comune: entrambi rivendicano una propria libertà personale; difatti alla nobile ansia di libertà di Ariel risponde l'ingiusta smania di libertà di Caliban, mentre al gentile Ariel si contrappone il bestiale Caliban, entrambi figure non umane dotate di poteri sovranaturali, coperte da un velo di sogno e di illusione e rappresentanti doppi di Prospero<sup>115</sup>.

Prospero diviene, dunque, il punto di intersezione tra due figure antitetiche, Ariel e Caliban, che rappresentano due aspetti opposti della natura umana. Ariel incarna l'elemento legato alla razionalità, alla misura, all'ordine e alla luminosità: è, infatti, spirito etereo, sottile e obbediente, legato agli ideali della civiltà, dell'arte e del controllo intellettuale. Caliban, invece, è collegato agli impulsi primordiali, alla fisicità e alla terra, simbolo della dimensione più selvaggia e incontrollata della natura umana. Prospero, dunque, diviene il punto di sintesi tra questi due poli.

Prospero è spesso visto come un *alter ego* dello stesso Shakespeare, poiché come il drammaturgo, anche lui possiede la capacità di creare mondi con la sua magia. D'altronde, scrive Nadia Fusini che il grande tema di *The Tempest* è la fantasia di creare fra terra e mare e cielo un mondo altro<sup>116</sup>. Usa i suoi poteri per controllare gli eventi sull'isola e manipolare gli altri personaggi. Dunque, se Ariel e Caliban possono essere intesi come doppi di Prospero, Prospero a sua volta può incarnare l'immagine doppia del poeta e drammaturgo che inscena qui un teatro nel teatro.

Prospero, nella veste di mago, non crea nuovi poteri o forze autonome, ma, piuttosto, la sua arte consiste nel sottomettere le forze già esistenti della natura alla sua volontà. La sua magia non è una capacità innata, bensì un mezzo attraverso cui manipola e governa gli elementi dell'isola in quanto la sua autorità deriva dal dominio su forze preesistenti, non dalla creazione di nuove energie o entità. Del resto, la natura stessa

---

<sup>115</sup> I. Capocciana, *The Tempest e il doppio metafisico*, cit., pp. 111-112.

<sup>116</sup> N. Fusini, *Vivere nella tempesta*, cit., p. 26.

dell'isola sembra essere già impregnata di potenzialità magiche e Prospero funge da catalizzatore, incanalando queste forze a suo vantaggio. L'elemento soprannaturale più significativo con cui Prospero esercita il suo controllo è Ariel, spirito dell'aria. Shakespeare amplia i poteri di Prospero assegnandogli un servitore che rappresenta l'incarnazione dell'aria stessa. Ariel non solo esegue gli ordini di Prospero, ma diventa il mezzo attraverso cui il mago estende il suo potere sull'intera isola e, simbolicamente, su tutto il creato.

Prospero, infatti, utilizza Ariel per governare le forze della natura, non solo sulla terra, ma anche nei cieli e nei mari. Questo potere si manifesta attraverso la sua capacità di evocare tempeste, oscurare il sole, manipolare i venti e persino scatenare la discordia tra i vari elementi naturali. Prospero, grazie ad Ariel, non limita la sua influenza alla sola terraferma, il suo dominio si estende a tutti gli elementi naturali: la terra, l'aria, il mare e il cielo. Con l'aiuto dello spirito, riesce a evocare forze potenti:

I have bedimm'd  
The noontide sun, call'd forth the mutinous winds,  
And 'twixt the green sea and azur'd vault  
Set roaring war: to the dread rattling thunder  
Have I given fire, and rifted Jove's stout oak  
With his own bolt; the strong-bas'd promontory  
Have I made shake, and by the spurs pluck'd up  
The pine and cedar: graves at my command  
Have wak'd their sleepers, op'd, and let 'em forth  
By my so potent Art. (V, 1 vv.41- 50)

Questo dominio universale riflette la capacità di Prospero di piegare alla sua volontà non solo il mondo fisico, ma anche il regno delle forze eteree e soprannaturali. La magia di Prospero, quindi, non è tanto una creazione *ex novo*, ma un'arte di manipolazione e di controllo delle forze già presenti nella natura.

In Prospero diversi critici hanno visto una rappresentazione dell'artista che crea mondi tramite la sua immaginazione e le sue abilità, portando avanti una lettura meta-teatrale in cui Shakespeare riflette sul proprio mestiere. In questo contesto, l'atto finale di abbandono della magia da parte di Prospero può essere interpretato come l'addio di

Shakespeare al teatro. Il monologo finale di Prospero nell'ultima scena è uno dei momenti più significativi dell'opera e dell'intera produzione shakespeariana, in quanto denso di significati simbolici e riflessioni personali. Alla fine dell'opera, dopo che tutti i conflitti si sono risolti, Prospero decide di mettere da parte quella magia che gli ha permesso di governare sull'isola e manipolare gli eventi – «But this rough magic / I here abjure» (V, 1, vv. 50-51) – viene abbandonata come una sorta di liberazione personale, ma anche come riconciliazione con il mondo umano e la vita reale. Nel monologo, Prospero chiede al pubblico di liberarlo dal suo isolamento attraverso l'applauso, che simboleggia la conclusione della sua vicenda e la sua resa definitiva al destino, senza più fare affidamento sulla magia. In queste parole finali, si sente un senso di umiltà e riconciliazione con la propria umanità, riconoscendo i propri errori e accettando il perdono. Vede ormai la magia come una prigioniera e capisce che per essere davvero libero, deve abbandonare il potere e riconciliarsi con la sua condizione mortale. Prospero chiede di essere liberato dall'applauso, che può essere interpretato come una richiesta di perdono non solo per i suoi errori ma anche per il potere che ha esercitato. C'è un desiderio profondo di liberazione dal passato e dal peso della magia, rappresentativa delle sue ambizioni e del controllo sugli altri. D'altronde uno degli sviluppi chiave del personaggio di Prospero è il suo percorso verso il perdono. Inizialmente motivato dal desiderio di vendetta contro coloro che lo hanno tradito, alla fine dell'opera Prospero sceglie di perdonare i suoi nemici. Questo cambiamento di cuore è evidente nel momento culminante in cui si confronta con Antonio e Alonso e decide di rinunciare alla sua vendetta:

Yet with nobler reason 'gainst my fury  
Do I take part: the rarer action is  
In virtue than in vengeance: they being penitent,  
The sole drift of my purpose doth extend  
Not a frown further. Go, release them, Ariel:  
My charms I'll break, their senses I'll restore,  
And they shall be themselves. (V, 1 vv. 26-32)

La scelta di abbracciare il perdono piuttosto che la vendetta sottolinea una delle tematiche più importanti dell'opera: la riconciliazione e la restaurazione dell'ordine. Proprio il perdono, come scriverà nella nota dell'autore, sarà uno dei principali motivi a spingere Eduardo De Filippo a scegliere quest'opera per la sua riscrittura.

Il personaggio di Miranda – dal latino *mirandus*, che significa «ammirabile» o «degnò di meraviglia» – ha un nome che riflette a pieno il suo carattere innocente e meravigliato. Miranda è cresciuta sull'isola con solo suo padre e Caliban come compagnia, un aspetto che ha significativamente la sua visione del mondo e la sua personalità, pura e senza pregiudizi, innocente e ingenua. È profondamente compassionevole e mostra gentilezza anche verso gli altri personaggi. Si vede sin da subito quando all'inizio del dramma, mentre assiste alla tempesta che sembra minacciare le vite degli uomini sulla nave, supplica suo padre di fare qualcosa per salvarli, mostrando la sua empatia e sensibilità:

If by your Art, my dearest father, you have  
Put the wild waters in this roar, allay them.  
The sky, it seems, would pour down stinking pitch,  
But that the sea, mounting to th' welkin's cheek,  
Dashes the fire out. O, I have suffered  
With those that I saw suffer! A brave vessel,  
(Who had, no doubt, some noble creature in her)  
Dashed all to pieces. O, the cry did knock  
Against my very heart! Poor souls, they perish'd! (I, 2, vv.1-9)

Cresciuta in isolamento, possiede un forte senso di meraviglia e curiosità verso il mondo e gli altri esseri umani tanto che quando incontra Ferdinando, il figlio del re di Napoli, è immediatamente colpita dalla sua bellezza e nobiltà. Alla prima vista di Ferdinando esclama:

O, wonder!  
How many goodly creatures are there here!  
How beauteous mankind is! O brave new world  
That has such people in't! (V, I, vv.182-184)

Parole, queste, che evidenziano non solo la sua meraviglia, ma anche una visione del mondo positiva e ottimista, riflettendo la sua bontà innata, ulteriore qualità rispetto alla sua immensa bellezza. «A cherubin» (I, 2, v. 152) la chiama Prospero, per Ferdinando, invece, è «wonder» (I, 2, v.429), «a precious creature» (III, 1, v. 25), «so perfect and so pearless, are created / Of every creature's best!» (III, 1 vv. 47-48).

Lynda E. Boose in *The Father and the Bride in Shakespeare*<sup>117</sup> evidenzia come Miranda sia una fonte vitale di forza per il padre, è grazie al suo sorriso che Prospero riesce ad andare avanti e ad affrontare il dolore dell'esilio. Infatti, a differenza di altri padri nelle opere shakespeariane, Prospero non perde mai il legame con sua figlia e la sua preoccupazione per il benessere di Miranda gli dà la forza di continuare a vivere. Comprende la necessità di recitare il ruolo di un padre severo, ponendosi come ostacolo all'amore tra Miranda e Ferdinando. Egli impone a Ferdinando delle prove, facendogli compiere lavori faticosi, affinché capisca l'importanza di Miranda e non consideri il loro amore come qualcosa di facile o privo di valore. Questo atteggiamento riflette la sua consapevolezza che l'amore va guadagnato e che la sua severità è solo un mezzo per far maturare Ferdinando. Allo stesso tempo, Prospero sa che, come padre, dovrà accettare che Miranda scelga il marito al posto suo, un conflitto emotivo che Shakespeare esplora anche in altre opere, quali *Othello* e *King Lear*. Pur cercando di mantenere il controllo su Miranda, si rende conto che sua figlia dovrà disobbedirgli per poter completare il passaggio da figlia a moglie. Tuttavia, questa consapevolezza non rende più facile per lui accettare il distacco, in quanto è tormentato dall'idea che sua figlia possa essere posseduta da un altro uomo. Questo tormento si riflette nel suo atteggiamento verso Ferdinando, il quale non riesce mai a guadagnarsi completamente la simpatia di Prospero, nonostante sia stato scelto come futuro genero. Il lavoro forzato a cui Prospero sottopone Ferdinando è un tentativo di domesticare le sue energie, un metodo che non poteva essere applicato al selvaggio Caliban, il quale incarna una lussuria e una ribellione incontrollabili.

---

<sup>117</sup> L. E. Boose, *The Father and the Bride in Shakespeare*, in «Modern Language Association», 97, 3, (May, 1982), pp. 340-341.

Il matrimonio di Miranda e Ferdinando è celebrato attraverso un *masque*, all'inizio del quarto atto, che rappresenta simbolicamente la fertilità e il ruolo della sposa come consorte. Tuttavia, Prospero decide di escludere Venere e Cupido dalla celebrazione, per evitare che un incantesimo licenzioso possa influenzare i due giovani prima del matrimonio. Questo atto simboleggia il tentativo di Prospero di mantenere sotto controllo le forze erotiche e caotiche. Purtroppo, però, tali forze non possono essere completamente eliminate, come dimostrato dall'arrivo di Calibano e dei suoi complici, che interrompono la mascherata. Il pensiero di Calibano, colui che una volta tentò di stuprare Miranda, riporta alla mente i desideri repressi e oscuri che Prospero riconosce in sé stesso.

Caliban è il riflesso delle paure e dei desideri repressi di Prospero, che confessa di dover riconoscere in lui una «thing of darkness I / Acknowledge mine». (V,1, vv. 275-76). È una forza selvaggia su cui la civiltà non può avere presa, e proprio per questo rimarrà schiavo sull'isola, mentre Miranda e Prospero si lasciano alle spalle il loro legame isolato e tornano alla civiltà, così come Ariel, che viene liberato nell'aria da Prospero prima della sua partenza. Ferdinando rappresenta il principe della fiaba, colui che viene a salvare la sposa, portandola via dalla fortezza paterna. Il suo arrivo segna il ritorno all'ordine naturale e alla società civile. Tuttavia, questo processo di separazione lascia Prospero emotivamente vuoto e solo, come si evince dalla sua confessione ad Alonzo: «I / Have lost my daughter [...] In this last tempest». (V,1, vv.147-48, 153). Nonostante abbia adempiuto al suo ruolo di padre, liberando Miranda e permettendole di sposarsi, Prospero rimane con un senso di perdita e isolamento.

Shakespeare mette dunque in scena il rito della separazione tra padre e figlia. Tuttavia, in *The Tempest*, questo rito assume una profondità maggiore. Il matrimonio, che potrebbe sembrare solo un trasferimento della sposa da un uomo all'altro, è in realtà un rituale che impone una coercizione non sulla sposa, ma sul padre che si ritira dalla scena come un attore diseredato e ormai senza ruolo. Alla fine dell'opera, Prospero deve lasciare il suo ruolo centrale, osservando da lontano l'unione di sua figlia. Prospero conclude così la sua storia con una rassegnazione malinconica, consapevole che il suo unico compito rimasto è assistere al matrimonio di Miranda e poi ritirarsi a Milano:



I hope to see the nuptial  
Of these our dear-belov'd solemnized,  
And thence retire me to my Milan, where  
Every third thought shall be my grave. (V.1 vv.308-311)

Questo finale sottolinea il tema del sacrificio paterno e della separazione, lasciando Prospero isolato nel suo ruolo di padre che ha compiuto il proprio dovere, ma al prezzo di una solitudine interiore.



## IV CAPITOLO

### ***THE TEMPEST: PERCORSI DELLA CRITICA CONTEMPORANEA***

#### **Gli studi femministi**

Ponendo l'attenzione sul controllo esercitato da Prospero sulla propria figlia, gli studi femministi del XX secolo hanno riletto in maniera critica e problematizzante il personaggio di Miranda. Scrive, infatti, Maria Renata Dolce:

Gli studi femministi, a partire dal secondo Novecento inoltrato, hanno rivalutato la figura di Miranda individuando la relazione tra Prospero e la figlia quale paradigmatica di un ordine patriarcale che relega la donna a una posizione di subalternità, all'interno tanto della famiglia quanto della società, a garanzia della tenuta dell'ordine e dell'equilibrio suggellato dal prezioso vincolo del matrimonio<sup>118</sup>.

La figura di Miranda è stata studiata alla luce delle questioni di genere, potere e colonialismo, sollevando domande sulla sua rappresentazione e sul suo ruolo nella narrazione. Una delle critiche principali mosse dagli studi femministi riguarda il fatto che Miranda rappresenta una concezione idealizzata e tradizionale della femminilità. Viene spesso ritratta come la figlia perfetta, obbediente, pura, sottomessa e ingenua, perché fortemente influenzata dalla figura paterna che non solo controlla l'isola in cui vive, ma anche il suo accesso alla conoscenza e alle esperienze. Prospero educa Miranda e le racconta la loro storia di esilio, modellando così la sua comprensione del mondo, secondo i suoi tempi – «Sit down; / For thou must now know farther» (I, 2, vv. 32-33).

---

<sup>118</sup> M.R. Dolce, *Never ending stories: Da The Tempest di William Shakespeare alle riletture e riscritture del grande classico nella letteratura caraibica*, in «Lingue e Linguaggi», 27, 2018, p. 191.

Durante l'inizio del XVII secolo, alle donne era imposto un ruolo subordinato nella società; poiché erano considerate deboli, sia fisicamente sia emotivamente, si sosteneva che avessero bisogno degli uomini, i quali avevano il compito di prendersi cura di loro. La relazione tra Prospero e Miranda riflette una dinamica in cui la donna è soggetta al controllo maschile, in quanto il padre esercita il suo potere per educarla all'obbedienza. Come scrive Ania Loomba, Miranda «is the most solitary Renaissance woman protagonist, and moves on an exclusive male stage»<sup>119</sup>.

Miranda ha poco controllo sulle decisioni che influenzano la sua vita. Il suo matrimonio con Ferdinando, sebbene basato su un amore reciproco, è orchestrato e approvato da Prospero, che vede l'unione come una parte del suo piano per ristabilire il suo status sociale e politico. Dunque, che fosse o meno d'accordo con una società patriarcale, Shakespeare rappresenta Miranda come un esempio di donna elisabettiana che non ha autonomia né la capacità di scegliere il proprio destino. Ann Thompson è d'accordo sul fatto che Miranda ha completamente interiorizzato le supposizioni patriarcali – «fully internalizes the patriarchal assumption»<sup>120</sup> – e ciò si riflette nel suo comportamento durante l'intera opera. Miranda non esiste come individuo autonomo, ma come una pedina utilizzata per aiutare i protagonisti maschili a raggiungere i loro obiettivi. Shakespeare mostra una protagonista femminile che segue le norme sociali, ma che occasionalmente esprime pensieri e desideri propri. Tuttavia, nel contesto dell'opera, la società patriarcale prevale e Miranda rimane subordinata, con la sua verginità trattata come il suo più grande valore.

La figura di Miranda potrebbe essere collegata anche al contesto più ampio della colonizzazione, vedendo in lei una sorta di colonia soggetta all'autorità di Prospero che, con la sua magia e autorità, rappresenta la figura del colonizzatore che impone la sua volontà. Miranda, come una terra vergine, è soggetta alle influenze e al dominio maschile, senza la capacità di definire la propria identità al di fuori delle narrazioni che gli uomini intorno a lei creano. Al tempo stesso, se si analizza il rapporto tra lei e Caliban, la dinamica è ambivalente perché, sebbene insieme al padre essa insegna a Caliban la lingua,

---

<sup>119</sup> A. Loomba, *Gender, Race, Renaissance Drama*, Delhi, Oxford University Press, 1992, p. 153.

<sup>120</sup> A. Thompson, *Miranda, Where's Your Sister: Reading Shakespeare's The Tempest*, Graff and Phelan, Bedford/St. Martin's, 2009, pp. 402-412.

imponendogli la propria cultura ed esercitando su di lui una forma di potere e civilizzazione, la sua reazione al tentativo di violenza di Caliban la colloca, invece, nel ruolo di vittima. Questa relazione sottolinea le complesse dinamiche di oppressione in cui Miranda si trova, in quanto, pur essendo una figura di potere rispetto a Caliban, è anch'essa controllata e dominata da Prospero.

Sembra, dunque, mancare di autonomia. Tuttavia, alcune azioni e parole potrebbero essere viste come segnali di una possibile resistenza e *agency*, anche se limitata. Nonostante la sua apparente sottomissione, Miranda mostra segni di indipendenza. Ad esempio, è lei a dichiarare per prima il suo amore per Ferdinando, dimostrando una volontà di seguire il proprio desiderio. Questa azione potrebbe essere vista come un atto di autoaffermazione all'interno dei limiti imposti dalle circostanze, nonostante sia Prospero a orchestrare l'incontro e approvare il matrimonio. In altri momenti, Miranda esprime disagio o disaccordo, come quando mostra pietà per i naufraghi o quando si oppone alla schiavitù di Ferdinando.

Partendo da questi presupposti si potrebbe, dunque, criticare l'idealizzazione di Miranda come simbolo di purezza e innocenza, notando come queste qualità siano spesso utilizzate per giustificare il controllo delle donne da parte degli uomini. Questa idealizzazione della purezza femminile può essere vista come un modo per perpetuare l'idea che le donne debbano essere protette e controllate, limitando così la loro libertà di scelta ed espressione. La sua sessualità è strettamente controllata da Prospero, che cerca di garantire che Ferdinando non violenti la sua castità prima del matrimonio. Questa attenzione alla purezza di Miranda evidenzia come le donne siano spesso viste come proprietà da proteggere e come la loro sessualità sia soggetta a regolamentazione da parte degli uomini. Inoltre, è significativo il fatto che all'interno del testo shakespeariano Miranda sia l'unico personaggio femminile. Vengono nominate altre figure femminili, quali sua madre, Sycorax e Claribel, la sorella di Ferdinando, ma non hanno la sua valenza. La madre di Miranda è menzionata solo brevemente e casualmente da Prospero:

Thy mother was a piece of virtue and  
She said thou wast my daughter; and thy father  
Was Duke of Milan; and his only heir  
And princess: no worse issued (I, 2, vv. 56-57)

Scrive, a questo proposito, Orgel: «Prospero's wife is identified as Miranda's mother, in a context implying that though she was virtuous, women as a class are not, and that were it not for her word, Miranda's legitimacy would be in doubt»<sup>121</sup>.

Claribel, sorella di Ferdinando, è menzionata da Alonso e altri come la figlia ora regina di Tunisi, che è lontana dalla corte di Napoli, in quanto come molte donne dell'epoca, è stata data in matrimonio per garantire un'alleanza politica, riducendo la sua identità a mero strumento di potere. Tale distanza non è solo fisica, ma anche psicologica e simbolica, poiché rappresenta la separazione tra Occidente e Oriente.

Sycorax, invece, madre di Caliban, viene dipinta da Prospero come una figura malvagia e non bianca, una donna con una gravidanza illegittima che ne sottolinea la lussuria. Secondo Ania Loomba, Sycorax rappresenta la controparte di Miranda, e «between them they split the patriarchal stereotype of woman as the white devil-virgin and whore, goddess (Miranda is mistaken for one by Ferdinand) and witch»<sup>122</sup>. Dunque, le due figure incarnano due facce opposte, ma complementari dello stereotipo femminile tradizionale: l'innocente e pura da una parte, la malvagia e corrotta dall'altra.

In letture recenti, tuttavia, il ruolo di Sycorax come strega è stato riconsiderato, mettendo in dubbio la chiara distinzione tra la sua magia nera e la magia bianca di Prospero. Loomba, da critica femminista e postcoloniale, nella sua analisi, evidenzia come la conquista dell'isola da parte di Prospero rappresenti «both a *racial* plunder and a transfer to *patriarchy*»<sup>123</sup>. Scrive ancora: «Prospero as a colonialist consolidates power which is specifically *white* and *male*, and constructs Sycorax as a black, wayward and wicked witch in order to legitimise it»<sup>124</sup> – dunque, la costruzione di Sycorax come strega ribelle e malvagia è vista come un mezzo tramite cui Prospero legittima il proprio potere. Attraverso questa interpretazione, Loomba propone un'alleanza tra le figure di Caliban e Miranda, entrambe vittime delle dinamiche di potere coloniali e patriarcali imposte da Prospero. Questa lettura sottolinea come *The Tempest* possa essere interpretata non solo

---

<sup>121</sup> S. Orgel, *Introduction to The Tempest*, Oxford, Oxford University Press. 1987, p. 99.

<sup>122</sup> A. Loomba, *Gender, Race, Renaissance Drama*, cit., p. 151.

<sup>123</sup> Ivi, p. 152.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

in chiave colonialista, ma anche attraverso una critica di genere che rivela le modalità di oppressione condivise dai personaggi marginalizzati.

In ogni caso, nonostante Miranda sia una figura subordinata, il suo ruolo è essenziale per lo sviluppo degli eventi nell'opera. Come sottolinea Loomba, Prospero si serve di Miranda per giustificare la maggior parte delle sue azioni. All'inizio, le dice che ha dato inizio a tutto «but in care of thee» (I, 2, v. 16). Nella stessa scena, la schiavitù di Caliban è presentata come conseguenza del suo tentativo di violentarla (I, 2, vv. 345-348). Perciò, scrive Loomba «the racist assumption that Caliban's subordinate status will naturally lead him to desire (and hence) rape Miranda»<sup>125</sup>. Più avanti, Prospero descrive Miranda come «a third of mine own life, / Or that for which I live» (IV, 1, vv. 3-4), e afferma che, dopo il suo matrimonio, il suo obiettivo sarà raggiunto e si ritirerà a Milano.

I critici femministi insistono sul fatto che lo schema di potere in *The Tempest* debba essere contrastato da una prospettiva anticolonialista che consideri anche la repressione di Miranda. Mentre il futuro che attende Caliban alla fine dell'opera è oscuro, è chiaro che Miranda rimarrà una proprietà, trasferita dal padre al marito.

## La prospettiva postcoloniale

Data la natura enigmatica degli eventi che si svolgono sull'isola, *The Tempest* è stata spesso letta in modo allegorico, poiché «it tempts us to fill in its blanks, to create a history that will account for its action»<sup>126</sup>. *The Tempest* si è sempre prestata a nuove e diverse interpretazioni, alcune ancora vive e al centro della società contemporanea, e il modo in cui i suoi vuoti possono essere colmati è determinato dalla prospettiva critica che si adotta, in quanto, nonostante l'apparente conciliazione finale, dovuta al genere romanzesco, simile a una fiaba, è in realtà un'opera complessa e poliedrica. Proprio per la sua attualità ha ispirato un gran numero di riletture critiche e riscritture e, che siano esse celebrative o contrastive, dimostrano come l'opera shakespeariana abbia superato la

---

<sup>125</sup> A. Loomba, *Gender, Race, Renaissance Drama*, cit., p. 149.

<sup>126</sup> S. Orgel, *Introduction to The Tempest*, cit., p. 11.

frontiera del tempo e sia sempre rilevante attraverso i secoli. Questa attualizzazione costante dell'opera mette in luce la sua capacità di generare un dialogo significativo che trascende le barriere culturali e temporali, elemento fondamentale di diverse sue opere, perché quello che è qui essenziale è la parola creativa di Shakespeare capace di valicare ogni limite spazio-temporale.

Una delle manifestazioni più interessanti del dibattito generato dall'opera shakespeariana trova la sua espressione nella letteratura caraibica, che ha utilizzato la riscrittura dei classici come strategia di decolonizzazione culturale. La letteratura caraibica ha, infatti, reinterpretato l'opera di Shakespeare per riflettere sulle proprie esperienze di colonizzazione. Come ha evidenziato Jerry Brotton, la posizione geografica indefinita dell'isola può essere vista come un ponte tra il Vecchio e il Nuovo Mondo, in una sorta di biforcazione geopolitica con influenze sia mediterranee che caraibiche. Questo ha permesso una lettura coloniale del dramma, individuando nell'indefinitezza geografica un segnale della visione eurocentrica dell'epoca<sup>127</sup>.

Dunque, a partire dagli anni settanta del Novecento, gli scrittori caraibici hanno dato inizio a un processo di riappropriazione del dramma shakespeariano, riconoscendo e sfruttando la dimensione coloniale dell'opera come suo tratto distintivo, dando vita a un'ampia varietà di opere letterarie che, dialogando con il testo originale, affrontano da nuove prospettive temi sempre attuali come il dominio, lo sfruttamento, l'abuso di potere e la rivendicazione di diritti legittimi. Queste opere letterarie contribuiscono attivamente al processo di costruzione di un'identità collettiva, processo iniziato già negli anni cinquanta, quando molte colonie iniziarono a impegnarsi nei movimenti di liberazione che avrebbero portato all'indipendenza dal dominio coloniale britannico.

Le riletture e riscritture di *The Tempest* pongono al centro della narrazione il personaggio di Caliban, nel ruolo di oppresso e difensore dei diritti dei più deboli, e rappresentano strategie di resistenza culturale che mirano a smascherare le dinamiche di potere alla base del progetto coloniale e a interrogare i suoi effetti e le sue conseguenze nella fase postcoloniale. Si tratta di un tipo di letteratura che ha dato vita al *Writing back*,

---

<sup>127</sup> J. Brotton, *This Tunis, sir, was Carthage. Contesting Colonialism in «The Tempest»*, in A. Loomba e M. Orkin (a cura di), *Post-Colonial Shakespeares*, London, Routledge, 1998, pp. 23-42.



un fenomeno letterario e culturale associato alla letteratura postcoloniale, con cui autori provenienti dalle ex colonie rispondono, riscrivono o reinterpretano le narrazioni dominanti dei canoni letterari coloniali, contestando le rappresentazioni stereotipate e imperialistiche delle loro culture, un modo per riprendersi la loro storia, cultura e identità, spesso rappresentate in modo distorto nei testi coloniali. Il termine è stato popolarizzato dal critico letterario Bill Ashcroft, insieme a Gareth Griffiths e Helen Tiffin, nel libro *The Empire Writes Back*<sup>128</sup>. Molti autori postcoloniali riscrivono o rispondono a classici della letteratura occidentale, reinterpretando le storie dal punto di vista dei colonizzati attraverso un processo di riscrittura utile a rivelare le implicazioni ideologiche e politiche dei testi originali e a fornire una nuova prospettiva che includa le voci e le esperienze degli oppressi.

In particolare, opera manifesto del movimento del *Writing back* è *Une tempête* di Aimé Césaire, che consiste in un adattamento teatrale che rielabora *The Tempest* da una prospettiva anticolonialista e afrocentrica. Césaire immagina la storia ambientata in un contesto africano, in cui Caliban e Ariel rappresentano figure della lotta contro l'oppressione coloniale. Aimé Césaire, nel suo adattamento, accentua e radicalizza la dinamica coloniale, trasportandola in un contesto che riflette le reali esperienze storiche di oppressione coloniale, specialmente quelle vissute dalle popolazioni afro-caraibiche. Fa emergere in modo esplicito il conflitto razziale e l'oppressione coloniale, utilizzando la storia di Shakespeare come una metafora potente per le lotte di liberazione del ventesimo secolo. Caliban qui non è solo un personaggio sottomesso e incolto, ma diventa la voce consapevole e ribelle dell'oppressione, un simbolo della resistenza nera contro il colonialismo, che utilizza un linguaggio più diretto e politicamente consapevole rispetto alla versione shakespeariana. Caliban si identifica con le culture indigene e africane e sfida apertamente Prospero, rappresentante della dominazione coloniale e della superiorità culturale europea. In una delle scene più significative, rifiuta il nome imposto da Prospero e rivendica il suo diritto di autoidentificazione, un gesto simbolico di emancipazione. Césaire arricchisce il dramma anche introducendo il tema del rapporto

---

<sup>128</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge, 1989.

con la natura, enfatizzando la connessione di Caliban con l'ambiente naturale dell'isola, a differenza dello sfruttamento autoritario di Prospero. Caliban, che inizialmente viveva in armonia con l'ambiente circostante, viene cacciato e ridotto a vivere in solitudine, lontano dal paradiso terrestre che una volta chiamava casa. Questa separazione dalla Natura simboleggia l'ulteriore perdita della sua identità e connessione con la sua origine<sup>129</sup>. Significativo è il grido di Caliban che pronuncia la sua prima volta in scena e che poi chiuderà il dramma. Tuttavia, se il primo grido, la prima parola pronunciata da Caliban, è «Uhuru!»<sup>130</sup> – libertà –, ed è una parola in Kiswahili, la lingua autoctona africana attraverso la quale Césaire gli restituisce voce, l'ultimo grido è invece in francese, lingua madre di Césaire e del suo personaggio Prospero, il che mostra, come mette in luce Maria Renata Dolce, il rovesciamento degli equilibri avvenuto tramite il perfetto controllo di entrambe le lingue da parte di Caliban<sup>131</sup>.

Importante, in questa prospettiva, è anche *Indigo* di Marina Warner, una rivisitazione di *The Tempest* che intreccia rivendicazioni femministe e postcoloniali e rappresenta un esempio significativo di come un classico, quale il dramma di Shakespeare, possa essere reinterpretato per affrontare questioni contemporanee, quali l'oppressione di genere e il colonialismo. Anche se Warner è un'autrice britannica, il suo lavoro è inserito tra le riscritture caraibiche per le tematiche fondamentali che affronta, simili a quelle degli scrittori caraibici. Warner rielabora i personaggi di *The Tempest* inserendoli in una storia che si svolge tra un'isola caraibica, chiamata Li-hero, e l'Inghilterra. I personaggi principali, come Ariel e Caliban, sono riconfigurati rispettivamente nei personaggi di Ariel/Serafine e Dulé. Miranda, la figlia di Prospero, è riflessa nel personaggio di Xanthe. L'autrice trasforma il mago Prospero in un personaggio meno dominante, enfatizzando invece le voci e le storie dei personaggi indigeni e schiavizzati, offrendo una prospettiva più critica sulle conseguenze del colonialismo europeo nelle Indie Occidentali,

---

<sup>129</sup> Del rapporto con la natura ne parla anche Stefano Bajma Griga in *La tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler*, mettendo in luce come una delle crudeltà maggiori inflitte da Prospero a Caliban è quella di averlo alienato dalla Natura.

<sup>130</sup> A. Césaire, *Une Tempête; d'après la Tempête de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, 1969, trad. it. G. Sofo (a cura di), Milano, Incontri Editrice, 2011, p. 24.

<sup>131</sup> M.R. Dolce, *Never-ending stories: Da The Tempest di William Shakespeare alle riletture e riscritture del grande classico nella letteratura caraibica*, cit., p. 200.

descrivendo l'impatto della colonizzazione sulla cultura e sulla popolazione indigena dell'isola di Li-hero e centrando l'attenzione non solo sulla conquista coloniale e sull'esercizio del potere, ma anche sulla resistenza culturale e sulla sopravvivenza delle tradizioni indigene. Il romanzo si occupa della perdita e della distruzione culturale, rappresentate attraverso la soppressione delle storie e dei miti locali da parte dei colonizzatori.

Il titolo *Indigo* si riferisce alla pianta dell'indaco, simbolo di ricchezza coloniale, ma anche di sfruttamento e oppressione, poiché la coltivazione dell'indaco era spesso associata al lavoro forzato e alla schiavitù. Dunque, l'indaco rappresenta il legame con la terra e la cultura indigena, contrapposto alla magia di Prospero in *The Tempest*, che è simbolo di controllo e manipolazione. La magia in *Indigo* ha una connessione più profonda con la natura e la spiritualità indigena, offrendo un contrasto con l'approccio più autoritario e razionale di Prospero. Warner introduce una forte dimensione di genere nel suo romanzo, esplorando i ruoli delle donne nella società coloniale e postcoloniale:

My novel *Indigo*, published in 1992, re-scored *The Tempest* through the muffled voices of the play's female cast of characters; it attempted to restore voice to Sycorax, the vilified, offstage mother of Caliban, and to Miranda the compliant daughter and it closed in classic romance manner<sup>132</sup>.

Le donne, attraverso i personaggi di Ariel/Serafine e Xanthe, sono presentate non solo come vittime del patriarcato coloniale ma anche come portatrici di memoria e agenti di resistenza. La narrazione postcoloniale si interseca così con un discorso femminista, ponendo in evidenza le intersezioni tra genere, razza e potere. Uno dei temi centrali di *Indigo* è quello della guarigione, sia personale sia collettiva. Mentre *The Tempest* si conclude con la restaurazione dell'ordine e il perdono, *Indigo* si concentra sulla necessità di riconciliazione e sulla guarigione delle ferite inflitte dal colonialismo. Warner suggerisce che questa guarigione può avvenire attraverso il recupero delle tradizioni e delle narrazioni indigene, rappresentate dalla trasmissione orale e dal potere delle storie

---

<sup>132</sup> M. Warner, *Signs & Wonders: Essays on Literature & Culture*, London, Chatto and Windus, 2002, p. 280.

raccontate. Attraverso il suo romanzo, Warner offre una critica del colonialismo che evidenzia l'importanza della memoria culturale e della resistenza, riconfigura la narrazione classica per affrontare le tematiche di potere, identità e guarigione in un mondo segnato dalle cicatrici della colonizzazione, utilizzando i personaggi e le ambientazioni di Shakespeare come base per una profonda riflessione sulle eredità del passato e sulle possibilità di un futuro di riconciliazione e giustizia. Attraverso la magia della parola e il potere della narrazione, Serafine diventa il simbolo vivente della continuità culturale e della resistenza. La sua capacità di narrare non una sola storia, ma una moltitudine di storie, rappresenta la polifonia delle voci silenziate dalla storia dominante e coloniale<sup>133</sup>:

Serafine continua a percepire un flusso incessante di voci e racconti che popolano la sua mente, frammenti di narrazioni che le portano notizie da varie isole e luoghi, riferendosi a persone del passato e del presente. Accogliere questi suoni, queste voci e rumori, come parte di sé indica una profonda connessione con le sue radici culturali e con la storia collettiva degli oppressi, portando a interpretare il ruolo della narrazione come strumento di resistenza contro l'omologazione culturale e l'oblio imposto dal colonialismo. Questo processo di creazione continua di storie nuove a partire da quelle antiche è un omaggio alla capacità della parola di sopravvivere e adattarsi e può essere visto come un'eco della magia linguistica e narrativa celebrata da Shakespeare.

Secondo questa prospettiva, *The Tempest* è stata analizzata guardando al testo come a una riflessione complessa e ambigua sulla colonizzazione. Sebbene non sia un'opera esplicitamente anticoloniale, solleva domande sulle giustificazioni del potere coloniale e sull'umanità dei colonizzati. Le sue rappresentazioni di controllo, schiavitù, resistenza e alterità continuano a risuonare nelle discussioni contemporanee sulla storia e le conseguenze della colonizzazione. D'altronde è stata composta all'inizio del XVII secolo, in un periodo in cui l'Inghilterra stava iniziando a espandersi e a stabilire colonie oltremare. Offre dunque, spunti di riflessione su temi di potere, controllo, alterità e appropriazione culturale.

---

<sup>133</sup> Cfr. E. Federici, *La metamorfosi della riscrittura. Indigo di marina Warner*, in L. Di Michele (a cura di), *Una "Tempesta" dopo l'altra*, cit., pp. 281-295.

Per diversi anni il personaggio di Prospero è stato interpretato in maniera positiva, come portatore di valori umani senza tempo, scrive Meredith Anne Skura<sup>134</sup>, perché è stata presa in considerazione in particolare la sua inclinazione al perdono e non alla vendetta. Tuttavia, dai primi anni del diciannovesimo secolo, *The Tempest* è stata studiata nel contesto storico del Nuovo Mondo. Kermode negli anni cinquanta sosteneva che ad aver influenzato i temi principali dell'opera furono i resoconti di un episodio in particolare, la spedizione della *Sea Venture*<sup>135</sup>. Secondo il critico, Caliban rappresentava il nucleo centrale dell'opera, spingendo una riflessione sulla natura umana civilizzata attraverso il confronto con l'altro strano e non civilizzato. Mettendo da parte la critica che guarda soprattutto alla psicologia dei personaggi, si può studiare *The Tempest* in un significato più ampio che sembra comprendere anche il concetto di inconscio politico formulato da Frederic Jameson, secondo cui tutti i testi, quando vengono pubblicati, entrano in una dimensione pubblica che è intersoggettiva e sociale, quindi hanno un significato politico. Le opere letterarie, dunque, contengono e riflettono le ideologie e le strutture di potere dominanti della loro epoca; secondo il critico anche se un'opera sembra trattare temi universali o atemporali, è inevitabilmente influenzata dalle condizioni storiche, sociali e politiche del momento in cui è stata scritta. Tale idea suggerisce che testi letterari, come *The Tempest*, possono rivelare inconsciamente le tensioni, i conflitti e le ideologie della società che li ha prodotti, anche quando non ne sono consapevolmente parte. A partire da questo concetto, molti critici revisionisti neostorici, ispirati dalle idee di Jameson, hanno portato avanti l'interpretazione dell'opera come un testo impregnato delle dinamiche del colonialismo inglese del XVII secolo, vedendo Caliban come una rappresentazione simbolica degli indigeni colonizzati e Prospero, il mago dominante, come esempio del colonizzatore europeo.

La critica del Novecento ha posto molta attenzione in particolare al personaggio di Caliban, interpretando l'intera opera partendo proprio dalla sua figura e analizzando il rapporto tra lui e Prospero. In questo legame si è vista una rappresentazione simbolica del rapporto tra colonizzatore e colonizzato. Prospero è stato studiato in qualità di simbolo

---

<sup>134</sup> M.A. Skura, *Discourse and the Individual: The Case of Colonialism in The Tempest*, «Shakespeare Quarterly», 40, 1, (Spring, 1989), pp. 42-69.

<sup>135</sup> F. Kermode, *The Tempest, The Arden Shakespeare*, London, Methuen, 1954, p. XXV.

del colonizzatore europeo che arriva su un'isola remota, ne prende possesso e assume il controllo sui suoi abitanti, in particolare su Caliban e Ariel, attraverso la sua conoscenza magica e il potere, imponendo il suo linguaggio, le sue leggi e i suoi valori, vedendo se stesso come un civilizzatore e un benefattore che porta ordine e sapere a una terra percepita come selvaggia e caotica; un atto che ben riflette le pratiche dei colonizzatori europei che imponevano la loro cultura sui popoli indigeni delle terre conquistate. Caliban è invece a sua volta visto come il rappresentante dei popoli indigeni colonizzati. Figlio della strega Sycorax, abitante originario dell'isola, è descritto come un essere semi-umano e selvaggio, libero prima dell'arrivo di Prospero. Rappresenta l'indigeno sottomesso e reso schiavo dalle potenze coloniali. La sua iniziale accoglienza di Prospero e Miranda riflette l'ospitalità indigena spesso tradita dai colonizzatori. Caliban stesso afferma: «This island's mine, by Sycorax my mother, / Which thou takest from me» (I, 2, vv. 333-334), una dichiarazione che esprime il suo diritto di nascita sull'isola, usurpato da Prospero. Caliban, da un punto di vista postcoloniale, incarna il lamento dei popoli colonizzati per la perdita della loro terra e autonomia. Egli risente profondamente del dominio di Prospero e del trattamento che riceve e cerca di riconquistare la propria autonomia. Questo desiderio di libertà e di autodeterminazione lo rende un simbolo potente dell'oppresso che si ribella contro l'oppressione. I versi

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 (I, II, vv.365-7)

mettono in luce la sua consapevolezza della propria condizione di sfruttamento e la sua resistenza all'assimilazione culturale.

This island's mine by Sycorax, my mother,  
 Which thou tak'st from me. When thou cam'st first  
 Thou strok'st me and made much of me; wouldst give me  
 Water with berries in't, and teach me how  
 To name the bigger light and how the less  
 that burn by day and night. And then I love thee  
 And show'd thee all the qualities o'th' isle:

The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile:  
Curs'd be I that did so! (I, II, vv.333-41)

Caliban, nella sua condizione di subalternità, riconosce la sua incapacità di dare un nome alla realtà, attribuendo ai colonizzatori Prospero e Miranda il merito di avergli insegnato a esprimersi. Questo può essere visto come un esempio del fenomeno descritto da Gayatri Chakravorty Spivak, una teorica postcoloniale che ha esplorato la questione della subalternità e della voce. Nel suo saggio *Can the Subaltern Speak?*, Spivak sostiene che i subalterni sono spesso resi inarticolati dalla struttura del potere dominante, che li priva di un linguaggio con cui esprimere la loro realtà e narrare la propria storia. L'obiettivo che si pone è quello di esplorare se queste persone emarginate e prive di potere nelle società colonizzate possano veramente esprimere le proprie voci ed essere compresi, o se le loro voci siano inevitabilmente mediate e distorte dalle strutture di potere dominanti. Nel saggio, utilizza il termine subalterno ispirandosi al pensiero di Antonio Gramsci, che lo utilizzò per descrivere le classi subordinate escluse dalle narrazioni storiche dominanti. Spivak estende il concetto per includere gruppi ancora più emarginati, come le donne nelle società colonizzate, doppiamente oppresse sia dal patriarcato locale sia dal colonialismo occidentale. Per Spivak, i subalterni non sono semplicemente gli oppressi, ma coloro che sono privati del potere di rappresentazione e di espressione autonoma all'interno delle strutture discorsive egemoniche.

Con la domanda che dà il titolo al saggio Spivak argomenta che, a causa delle strutture di potere che dominano il discorso globale, i subalterni non possono parlare con il fine di essere veramente ascoltati e compresi nella loro autenticità; critica la tendenza degli intellettuali occidentali a parlare a nome degli oppressi, sostenendo che tale rappresentazione rischia di replicare le stesse dinamiche di potere e silenziare ulteriormente le voci dei subalterni. Per rispondere alla domanda nel titolo del saggio, sostiene alla fine che la loro voce non può essere facilmente recuperata o autenticata. Invece, è necessario riconoscere le complessità e le limitazioni che ne influenzano la rappresentazione. Spivak invita gli intellettuali a essere consapevoli della propria posizione di potere e della possibilità di complicità nel silenziamento degli oppressi. Piuttosto che cercare di parlare per loro conto, dovrebbero creare spazi in cui i subalterni

possano articolare la loro esperienza, pur riconoscendo che tali sforzi saranno sempre parziali e mediati<sup>136</sup>. Anche se Spivak non discute direttamente di Caliban nel suo saggio, la sua analisi della subalternità e dell'inarticolatezza si può applicare al personaggio dell'opera shakespeariana, in quanto rappresenta un soggetto che ha interiorizzato la sua inferiorità, credendo che senza l'intervento del colonizzatore sarebbe rimasto inarticolato e impotente.

Nel suo tentativo di liberarsi dal dominio di Prospero, Caliban cerca un nuovo padrone, Stefano, dimostrando come la sua visione del potere e della libertà sia profondamente influenzata dalla sua esperienza di schiavitù. L'atto di Caliban di dichiarare «Let me lick thy shoe» e di riferirsi a Stefano come «thy honour» (III, 2, v. 22) mostra la riproduzione delle stesse dinamiche di soggiogamento che cerca di sfuggire. Questa scena illustra il ciclo perverso della subordinazione, per cui il colonizzato, nel cercare di liberarsi, perpetua le stesse relazioni di potere che lo hanno oppresso. L'offerta di Caliban di mostrare a Stefano le sorgenti più ricche, di raccogliere bacche, pescare e procurare legna – «I'll show you the best springs; I'll pluck thee berries;/ I'll fish for thee, and get thee wood enough» (II, 2, vv. 160-1) – è simbolica della sua volontà di servirlo come aveva servito Prospero. Questa scelta mette in evidenza la complessità della sua ribellione: pur cercando di rovesciare il sistema di potere imposto da Prospero, Caliban ricrea le stesse strutture di dominazione, mostrando come il suo concetto di libertà sia ancora limitato dal paradigma coloniale. Il testo sembra suggerire anche che Caliban è consapevole della sete di potere e della mancanza di scrupoli che caratterizzano i personaggi intorno a lui e che, all'interno delle dinamiche di potere, i tradimenti e i complotti sono strumenti per ottenere il dominio. Questa consapevolezza si riflette nella sua decisione di collaborare con Stefano e Trinculo per complottare contro Prospero: Caliban non è solo una vittima, ma un agente che cerca di navigare nel contesto di oppressione e sfruttamento in cui si trova, usando le stesse strategie dei suoi oppressori per cercare la propria liberazione.

---

<sup>136</sup> Spivak G. C., *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, C. Nelson, L. Grossberg, University of Illinois Press, Urbana 1988, pp. 271-313.



La descrizione finale di Caliban, che passa dalla ribellione aperta a un tono più pacato e poetico nella sua dichiarazione d'amore per la terra «Be not afeard; the isle is full of noises, / Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not», evidenzia la profondità del personaggio. Questa ambivalenza rivela che Caliban non è semplicemente un mostro o uno schiavo ribelle, ma un essere dotato di una connessione profonda con la sua terra, capace di apprezzare la bellezza naturale e di esprimere un senso di appartenenza che va oltre le dinamiche di potere e sottomissione, una visione del mondo che non può essere completamente soffocata dal dominio coloniale.

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 wak'd after 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 wak'd.  
I cried to dream again. (III, 2, vv.133-42)

La figura di Caliban rappresenta una complessa rappresentazione della subalternità coloniale. Attraverso le sue azioni e parole, Shakespeare rivela le intricate dinamiche del potere, mostrando come la schiavitù e la sottomissione non solo siano imposte dall'esterno, ma possano essere interiorizzate e riprodotte dal soggiogato stesso. Caliban diventa così un simbolo della lotta per l'autodeterminazione, imprigionato nelle contraddizioni del suo desiderio di libertà e la sua incapacità di immaginare un'alternativa al sistema di dominazione che lo ha plasmato.

Tuttavia, il rapporto tra Prospero e Calibano non è solo di dominio e sottomissione, ma anche di interdipendenza. Prospero ha bisogno di Calibano per compiti materiali e per il controllo dell'isola, mentre Calibano, pur disprezzando Prospero, è coinvolto in un complesso legame di dipendenza e resistenza. Questa diade riflette il rapporto prototipico tra colonizzatore e colonizzato, in cui il potere e l'identità di entrambi sono definiti attraverso l'interazione e il conflitto. L'opera riflette anche l'ironia della civilizzazione imposta, in quanto Prospero crede di aver arricchito Caliban insegnandogli la lingua,

tuttavia, Caliban sottolinea che l'unico beneficio che ne ha tratto è la capacità di maledire. Questo evidenzia un tema ricorrente nel colonialismo: l'imposizione della lingua e della cultura del colonizzatore come mezzo per consolidare il potere e sopprimere l'identità indigena. Resta, comunque, un rapporto ambivalente perché segnato dalla violenza e dalla resistenza. Caliban, benché reso schiavo, non si sottomette passivamente, resiste al dominio di Prospero, tentando persino di cospirare per ucciderlo con l'aiuto di Stefano e Trinculo. Tale desiderio di liberarsi da Prospero riflette la lotta per l'autodeterminazione dei popoli colonizzati, che spesso cercavano di allearsi con altri gruppi o potenze per liberarsi dal giogo coloniale. Tuttavia, la scelta di Stefano e Trinculo, due ubriaconi sciocchi, sembra suggerire una certa disperazione e la mancanza di opportunità reali per un'autentica liberazione.

Caliban, come evidenzia Stefano Griga<sup>137</sup>, sembra mancare di un'ideologia o di un sistema di pensiero strutturato che possa sostenerlo nella sua lotta contro Prospero. Tuttavia, il figlio della strega Sycorax, aveva una propria cultura e identità, che gli sono state tramandate dalla madre, ma annullate da Prospero. Privato della sua storia, è stato forzato ad abbandonare le sue origini, i suoi valori e il suo modo di vivere, e ad adattarsi alla cultura imposta da Prospero. Dunque, Caliban non è semplicemente un mostro, come spesso viene rappresentato, ma un individuo con una propria cultura, intelligenza e sensibilità, portategli via da Prospero, che gli ha invece imposto la propria lingua. In questo contesto la lingua diventa uno strumento di controllo in quanto per Prospero l'inglese è l'unico e legittimo modo di esprimersi.

Altro elemento importante da considerare è proprio l'uso di questa lingua da parte di Caliban che, nonostante sia stato costretto ad apprendere l'inglese, la parla con eleganza e proprietà, dimostrando una profondità di pensiero e un livello di istruzione che contraddice l'immagine del mostro privo di intelletto. Al contrario, i veri mostri sembrano essere Trinculo e Stefano, personaggi comici che parlano in prosa e cantano canzonacce, rappresentando la degradazione e la corruzione. Caliban canta solo una canzone nell'opera, ed è un inno alla libertà, che esprime il suo desiderio di liberarsi dal giogo di Prospero e che rappresenta il suo desiderio intrinseco di recuperare la propria autonomia.

---

<sup>137</sup> S. B. Griga, *La Tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler*, cit., pp. 85-86.

I critici postcoloniali hanno utilizzato questa dinamica per esplorare come le strutture di potere coloniale siano costruite e mantenute, e come gli oppressi trovino modi per resistere e affermare la propria identità. Vedono Calibano non solo come vittima, ma come un agente attivo che cerca di sfidare e rovesciare la sua situazione. La sua ribellione è interpretata come un atto di resistenza contro l'imposizione culturale e il dominio politico, e la sua figura è diventata un simbolo della lotta per la libertà e l'autodeterminazione dei popoli colonizzati. Dunque, a ben guardare, si può affermare che il rapporto Prospero-Calibano offre una lente per comprendere le dinamiche di potere e resistenza non solo nel contesto storico del colonialismo, ma anche nelle situazioni contemporanee di oppressione, sfruttamento e disuguaglianza.



## CAPITOLO V

### ***THE TEMPEST* IN ITALIA: TRADUZIONI, RISCRIITTURE E MESSE IN SCENA**

Nella seconda metà del Novecento, sono molte le traduzioni, messe in scena e riscritture di *The Tempest*. Tra le traduzioni, senza dubbio, il modello di confronto è stato quello della versione di Salvatore Quasimodo (1948), il cui valore poetico, tuttavia, andava a sacrificio dell'efficacia scenica. Per questo, nel mettere in scena l'opera (1948), Giorgio Strehler ha lavorato su una nuova traduzione, opera di Agostino Lombardo, ed Eduardo De Filippo, come si vedrà nel prossimo capitolo, ha proposto una riscrittura in napoletano.

Anche nella narrativa italiana si osservano i primi romanzi ispirati a *The Tempest*. Tra questi, si annovera *L'Iguana* di Anna Maria Ortese, una narrazione fiabesca in cui l'autrice rielabora in chiave anticolonialista la trama originaria di Shakespeare, e *La Tempesta* di Emilio Tadini, una parodia postmoderna dell'opera shakespeariana. Ancora, nel XXI secolo, l'attenzione verso il *romance* shakespeariano si rinnova con il rifacimento in prosa di Salvatore Striano, *La Tempesta di Sasà*, un romanzo che intreccia spunti autobiografici e intenti divulgativi<sup>138</sup>. Tuttavia, l'opera di Shakespeare arriva a occupare una posizione di assoluta centralità nel contesto italiano soprattutto grazie alla risonanza della versione teatrale di Giorgio Strehler (1977) e al successo della traduzione in napoletano di Eduardo de Filippo (1984).

---

<sup>138</sup> Cfr. A. Biancardino, *Echi della tempesta: intertestualità shakespeariane nella letteratura contemporanea*, in «Oblío, Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», IX, 36, (inverno 2019), pp. 36-55.

## La traduzione di Salvatore Quasimodo

La traduzione di *The Tempest* a cura di Salvatore Quasimodo, pubblicata nel 1948, rappresenta la prima traduzione autorevole e poetica dell'opera che è stata in grado di portare nel panorama letterario e teatrale italiano, in modo sistematico, accessibile e culturalmente rilevante, l'opera del drammaturgo inglese.

Parlando della traduzione dei classici greci, Quasimodo afferma «queste mie traduzioni non sono rapportate a probabili schemi metrici d'origine, ma tentano l'approssimazione più specifica d'un testo: quella poetica»<sup>139</sup>. In questo saggio scritto nel 1939, *Sulla versione dei Lirici greci*, Quasimodo riflette sulla sua metodologia di traduzione, prendendo le distanze dal metodo delle equivalenze metriche, approccio molto comune nella traduzione dei testi poetici antichi. Pur riconoscendo che questo metodo si avvicina abbastanza fedelmente alla struttura metrica del testo originale, in quanto ne mantiene il ritmo e le pause previste dalle arsi, le sillabe accentate, e dalle tesi, le sillabe non accentate, così come le cesure, le pause metriche, è consapevole che tale metodo non riesce a trasmettere completamente la cadenza interna delle parole, cioè quella qualità intrinseca che dà vita e movimento al verso poetico.

Quasimodo sottolinea che ogni parola ha una vera quantità, un concetto che non si limita alla sua durata metrica, bensì include la durata nella pronuncia, il modo in cui la parola vive nel contesto del verso. Questa durata è legata non solo al tempo di esecuzione, ma anche alla profondità emotiva e al peso semantico che la parola assume all'interno del verso. In questo senso, la filologia, pur essendo uno strumento prezioso per l'analisi e la comprensione del testo, ha dei limiti. Secondo Quasimodo, la filologia non può esaurire la densità poetica di un testo, cioè quella qualità che rende un'opera non solo corretta dal punto di vista formale, ma anche vibrante e viva dal punto di vista poetico. Osserva che le traduzioni che aderiscono rigidamente al ritmo e alla metrica originali spesso cadono nella trappola di una celebrazione quotidiana di un linguaggio generico, ovvero un linguaggio che, pur rispettando le norme tecniche, perde di vista l'essenza poetica.

---

<sup>139</sup> S. Quasimodo, *Sulla versione dei Lirici greci*, in Id., *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Schwarz, 1960, p. 61.

Dunque, l'adesione meccanica alla metrica può portare a una traduzione formalmente corretta ma priva di canto, quella qualità lirica che dovrebbe caratterizzare la poesia. Quasimodo propone, invece, un approccio di «ricerca equilirica ai testi per una resa di *voce poetica*». Dunque, il traduttore non si limita a riprodurre la forma metrica, ma cerca di ricreare l'anima del testo, quella voce poetica che rende giustizia all'originale. Quasimodo conclude affermando che questo metodo ha portato a un risultato che, pur non essendo perfetto, riesce a mantenere un accostamento più verosimile ai poeti antichi, i quali spesso vengono tradotti con grande precisione metrica ma senza riuscire a conservare il loro canto<sup>140</sup>.

Per il poeta l'attività traduttiva rappresentava principalmente un piacere intellettuale, alimentato da un'affinità profonda con il testo originale, percepito non solo come una sfida, ma anche come un'opportunità per esplorare e mettere alla prova le proprie capacità creative. Obiettivo di Quasimodo non era quello di offrire una traduzione completa dell'intera opera; sceglieva, invece, con cura i brani che riteneva più affini al suo sentire e alla sua poetica personale. Questa selettività si basava sulla consapevolezza che l'ispirazione creativa non è costante, ma si manifesta con intensità diversa nel corso di un'opera, portandolo a privilegiare quei passaggi che meglio esprimevano la sua visione e sensibilità<sup>141</sup>.

Dal punto di vista linguistico, quello di Quasimodo poeta è un linguaggio inizialmente scarno, essenziale, che tende verso la concretezza realistica, e l'avvicinamento alla traduzione è spesso considerato uno degli spartiacque tra il Quasimodo ermetico e quello realista. La poetica traduttiva di Quasimodo consisteva nel «far diventare poesia italiana, ovvero parola e forma metrica nostra, un testo scritto in tutt'altra condizione temporale-linguistica-culturale»<sup>142</sup>. Era convinto che solo il poeta fosse in grado di restituire la vera anima del testo originale e, d'altronde, Quasimodo si è sempre distaccato dalla filologia come strumento di comprensione del testo, in quanto non lo considerava adatto per restituire la parola autentica.

---

<sup>140</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>141</sup> Cfr. S. Quasimodo, *Traduzioni dai classici*, in Id., *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967.

<sup>142</sup> G. Finzi, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano, Mursia, 1983, p. 16.

Le traduzioni shakespeariane di Quasimodo comprendono *Romeo e Giulietta* (1948-49); *Riccardo III* (1950-52); *Macbeth* (1952); *La Tempesta* (1956); *Otello* (1958-59); *Antonio e Cleopatra* (1966). Petroni afferma che nel tradurre Shakespeare – prendendo ad esempio *Romeo e Giulietta* – Quasimodo non abbia voluto tanto far conoscere lo spirito dell'autore in sé, ma avvicinare il lettore, «fornire un testo pulito che servisse da guida seria»<sup>143</sup>. Scrive, infatti, Quasimodo:

La traduzione dell'opera letteraria ha sempre rappresentato, per me, un problema di cui trovo soltanto la soluzione dinnanzi al fatto compiuto, alla cosa raggiunta con doti tali da riprodurre alla lettura emozioni il più possibili vicine a quelle dell'originale. Non è forse la traduzione un'imitazione? Al di fuori di questa soluzione, piuttosto rara, non è sopportabile altro che la fatica semplice di un paziente trascrittore il quale, nella traslazione, non ha altra intenzione che dare una traccia laterale<sup>144</sup>.

Quasimodo affronta la traduzione shakespeariana con un'attenzione particolare all'aspetto poetico e musicale del testo. Nella sua traduzione di *The Tempest*, mantiene una forte carica lirica, cercando di conservare il ritmo e la densità espressiva del verso originale, ponendo l'accento sulla forza evocativa del linguaggio e sulla simbologia del testo, in cui i temi del potere, della magia e della redenzione emergono con grande intensità poetica. Il suo lavoro di traduzione può essere visto come parte di quella volontà culturale del Novecento volta a portare Shakespeare nella sensibilità moderna e poetica italiana, con un forte senso di adattamento. Quasimodo non si limita alla trasposizione letterale, ma adotta una certa libertà creativa per rendere al meglio il carattere universale e drammatico delle opere di Shakespeare. La sua versione tende a privilegiare l'efficacia poetica rispetto alla fedeltà filologica al testo originale. Sostiene, infatti, che porre l'attenzione sull'equivalenza metrica è sbagliato perché non permette di focalizzarsi sulla «vera quantità di ogni parola (nella piega della voce che la pronuncia)»<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> G. Petroni, *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1969, p. 327.

<sup>144</sup> Ivi, p. 325.

<sup>145</sup> S. Quasimodo, *Chiarimento alle traduzioni*, in Id., *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1996, p. 383.



Quasimodo privilegia una comunicazione diretta, mantenendo così uno degli elementi chiave del verso shakespeariano: l'immediatezza. La complessità che caratterizza la traduzione di Shakespeare sta probabilmente nel tentare di conciliare la forma poetica con la naturalezza espressiva del testo. Uno degli ostacoli principali deriva dall'uso del pentametro giambico, verso tipico della poesia inglese che offre diversi vantaggi formali. Il pentametro giambico si distingue, innanzitutto, per l'assenza dell'obbligo di rimare, il che conferisce una maggiore libertà al traduttore rispetto alle convenzioni della poesia tradizionale. Inoltre, questa metrica imita la cadenza naturale del linguaggio parlato, consentendo pause all'interno del verso senza interrompere il ritmo complessivo. La struttura del pentametro giambico è anche flessibile, in quanto permette di affiancare alla spontaneità del parlato una ricerca lessicale e stilistica più raffinata. Ciò consente a Shakespeare di rappresentare lo sviluppo psicologico dei personaggi, alternando momenti di colloquialità a passaggi di maggiore intensità formale. La traduzione di queste caratteristiche in poesia risulta quindi complessa, soprattutto se il traduttore insiste nel voler mantenere rigidi parallelismi formali con il testo originale. Tentare di riprodurre esattamente la struttura metrica e stilistica del pentametro giambico in un'altra lingua può, infatti, sacrificare la fluidità e la naturalezza del dialogo, elementi essenziali nell'opera di Shakespeare<sup>146</sup>. In qualità di traduttore, Quasimodo sembra essere anche molto attento a non tralasciare la dimensione teatrale, in quanto strettamente collegata alle ragioni della scena dalle quali non è possibile staccare e isolare il testo. Scrive, infatti, a proposito della sua traduzione di *Antony and Cleopatra*:

Traducendo quest'opera di Shakespeare ho incontrato le difficoltà di tutte le volte che ho letto la sua poesia. Un teatro dove il linguaggio è fluttuante, i vocaboli ripetuti, le immagini non immediate, almeno per quanto riguarda la versione nella lingua italiana, così esigente di precisione e chiarezza [...] un genio, quello di Shakespeare, che deve rimanere legato alla ragione dell'imposizione originale: il teatro. Non si può dimenticare questo quando si traduce, altrimenti è facile nascondere il valore delle opere in un ammirato ma fastidioso riassunto di temi<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> Cfr. E. Fois, *Shakespeare visto da Quasimodo*, in «Oblio», V, 18-19, pp. 48-62.

<sup>147</sup> S. Quasimodo, C. Vico Lodovici, G. Baldini e M. Praz, *Il problema della traduzione* in «Sipario», 19, 218, 1964, p. 17.

Quasimodo si mostra, dunque, molto attento alle voci dei personaggi, alla dimensione teatrale del testo, come dimostra anche la collaborazione con Strehler nell'elaborazione del copione della *Tempesta*; il regista seguiva scrupolosamente il lavoro di traduzione e lo stesso Quasimodo continuava a lavorarvi anche a consegna effettuata. In generale, guardando alla traduzione di *The Tempest*, il poeta sembra sempre molto attento a non tradurre tutto in maniera lineare e completa, in quanto predilige salvaguardare il ritmo italiano, in vista anche della rappresentazione scenica dell'opera. D'altronde, quando si parla di traduzione, bisogna sempre tenere in conto che la traduzione poetica non può misurarsi in termini di fedeltà, in quanto sono troppi gli elementi che si incastrano, quali ritmo, suono, suggestioni ed è impossibile essere fedeli a tutti i livelli, nonostante Quasimodo si sforzi di armonizzarli tutti.

Nel teatro italiano, *The Tempest* è stata messa in scena in molti modi. Una delle produzioni più influenti è stata sicuramente quella di Giorgio Strehler, che ha rappresentato per la prima volta *The Tempest* al Piccolo Teatro di Milano nel 1978:

Dopo tanto errare, dopo tanto amare, dopo tanto teatrare, teatrare come somma unica do errare ed amare, nel teatro, dentro il teatro, nel fondo del teatro io faccio la *Tempesta* perché dentro di me ho sentito che bisogna dare più importanza alla «vita» che al teatro. E nella vita, anche forse fare del teatro, ma non fare il teatro al posto della vita o il teatro come sostituto della vita. Nella *Tempesta* c'è l'estrema stanchezza e vanità del teatro, l'estrema importanza delusa della vita e nello stesso tempo la glorificazione del teatro delusa e trionfante, come un mezzo altissimo ma entro certi limiti e vasti, inutile per il muoversi inconcepibile della vita che sempre lo supera<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> *La tempesta tradotta e messa in scena (1977-78). Un carteggio ritrovato fra Strehler e Lombardo e due traduzioni inedite realizzate da Lombardo per il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di R. Colombo, Roma, Donzelli, 2007, p. 1.

## Giorgio Strehler e Agostino Lombardo

La regia di Strehler era fortemente influenzata dalle letture politiche del testo, in particolare per la rappresentazione di Caliban come personaggio tragico e simbolo dell'oppressione coloniale. Strehler, con la rappresentazione di *The Tempest*, avvia un nuovo discorso sulla realtà e sulla Storia, impiegando un linguaggio e una simbologia che si tingono di elementi magici e metafisici. La tempesta che si abbatte sul mare simboleggia una tempesta interiore, che colpisce il cuore degli uomini, ma la metamorfosi auspicata non si realizza. La nave del re di Napoli approda sull'isola, portando con sé il passato, e i personaggi, al termine della vicenda, ripartiranno sulla medesima nave. Il dramma racchiude anche il mondo trasgressivo dell'inconscio, dove parole e immagini legate al sonno ricorrono frequentemente, ed espone una verità complessa e misteriosa, suggerendo una profondità superiore. Dunque, per meglio rappresentarla, Strehler si basa sulla traduzione di Agostino Lombardo, apportando solo alcune modifiche minori al testo originale del traduttore.

*The Tempest* rappresenta il dodicesimo testo shakespeariano messo in scena da Strehler, tuttavia, negli ultimi quattro spettacoli – *Coriolano*, *Il gioco dei potenti*, *King Lear*, *La Tempesta* – il regista porta avanti sul testo un suo intervento personale, una propria indagine critica. La sua versione è infatti ricordata per il contrasto tra il potere magico e intellettuale di Prospero e la brutalità fisica di Calibano. Quest'ultimo, interpretato come una figura che cerca di ribellarsi alla sua condizione di sottomissione, diventa una metafora del colonialismo europeo e della lotta dei popoli oppressi. La rappresentazione di Caliban in Strehler, lontana dall'immagine del mostro brutale, lo rende una figura profondamente umana e, in un certo senso, vittima di un sistema di potere<sup>149</sup>.

Un ruolo importante spetta alla traduzione di Agostino Lombardo, di cui si serve Strehler per la messa in scena della sua *Tempesta*. Come mostra il carteggio tra i due – ritrovato nello studio di Agostino Lombardo, a Roma, cinque mesi dopo la sua scomparsa – ogni situazione, scena, personaggio fu sottoposto a un'attenta indagine e discussione, in

---

<sup>149</sup> Cfr. S. B. Griga, *La tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler*, cit., pp. 88-89.

quanto scopo di entrambi era quello di essere il più possibile fedele al testo, conservandone la magia originaria. Scrive Lombardo: «*La Tempesta* è così ardua perché nel tentativo di rappresentare il movimento della vita, e il modo in cui noi conosciamo la vita, Shakespeare tende lo strumento teatrale all'estremo limite – al limite, cioè, in cui l'illusione teatrale e la realtà si identificano»<sup>150</sup>.

Nelle sue lettere, Strehler afferma di essersi reso conto dell'importanza di una buona traduzione, in quanto nell'ambito teatrale è legata anche alla sua traduzione scenica. «Non può nascere una interpretazione critica senza la nascita di una interpretazione testuale che è poi critica di conseguenza». Per tale motivo si rivolge ad Agostino Lombardo, sostenendo di aver bisogno di due versioni, una per la scena che non dovrebbe leggere nessuno e l'altra, invece, creata per lo scopo della lettura. Prima di questa edizione, infatti, Strehler ne aveva già realizzata un'altra, a Firenze, nel Giardino Boboli, nel 1948, utilizzando la traduzione di Quasimodo che, tuttavia, giunto al momento della rappresentazione di *The Tempest* al Piccolo, considerava ormai superata.

A trent'anni di distanza dal suo primo allestimento, Strehler torna sul testo di Shakespeare per una nuova rappresentazione, questa volta chiedendo ad Agostino Lombardo di trasformare le «parole d'inchiostro», della sua prima versione della lingua di Shakespeare, in «parole di voce» per la scena<sup>151</sup>. Il metodo di Strehler era quello di

descrivere ai suoi collaboratori lo spettacolo che ha in mente, ma non procedere per immagini precise, affidandosi piuttosto inizialmente a una descrizione suggestiva, per sensazioni. La trasformazione della sensazione in immagine spetta allo scenografo al quale è concessa, quindi, una grande libertà creativa<sup>152</sup>.

La novità, in occasione della messa in scena di *The Tempest*, sta nella stretta collaborazione con il traduttore, in quanto, come scriveva in una lettera del 1974 a Roberto De Monticelli, riconosceva i suoi limiti: «Non sono un artista. Sono uno che fa il mestiere dell'interprete e che ha a che fare con l'arte, che interpreta non solo col

---

<sup>150</sup> *La tempesta tradotta e messa in scena (1977-78). Un carteggio ritrovato fra Strehler e Lombardo e due traduzioni inedite realizzate da Lombardo per il Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. VIII.

<sup>151</sup> Così le chiama Eduardo De Filippo. Cfr. A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma, Bulzoni, 2004.

<sup>152</sup> P. Bosisio, *Il «metodo» Strehler*, in «TESS, rivista di teatro e spettacolo», 2007, p. 7.

mestiere, ma anche con l'intuizione e la sensibilità, il vecchio generico cuore, ma sempre nei suoi limiti. Che scrive sulle parole degli altri»<sup>153</sup>.

D'altronde, per Strehler, come per Lombardo, *The Tempest* è stata «un cammino di conoscenza del suo protagonista Prospero verso la conquista del reale e quindi un faticoso cammino di conoscenza per noi interpreti e per noi spettatori»<sup>154</sup>. Per questi motivi, si affida proprio a Lombardo, il quale ha abbandonato il pentametro giambico non rimato – il *blank verse* utilizzato da Shakespeare – per servirsi di un verso basato non sul numero delle sillabe bensì su quello degli accenti, variabili da due a quattro a seconda della situazione drammatica o della natura del personaggio. Scrive, infatti, nella premessa all'edizione Garzanti<sup>155</sup> della traduzione:

La versione ha inteso obbedire al criterio della più rigorosa fedeltà filologica ma ha tentato, insieme, sia di suggerire l'andamento ritmico del testo (di qui il suo essere in versi che, pur non volendo in alcun modo riprodurre il *blank verse* elisabettiano, si propongono di rievocarne la qualità drammatica e poetica) sia di conseguire il massimo di recitabilità.

Le traduzioni italiane dell'opera shakespeariana *The Tempest* da parte di Salvatore Quasimodo e Agostino Lombardo rappresentano, dunque, due approcci distinti che riflettono sensibilità diverse nel modo di trasporre il testo originale inglese in italiano.

Agostino Lombardo, d'altro canto, segue un approccio più rigorosamente filologico nella sua traduzione di *The Tempest*. Lombardo si concentra sulla precisione linguistica e sull'accuratezza storica, cercando di restituire al lettore italiano la complessità e la ricchezza del testo shakespeariano in modo più aderente all'originale e di mantenere la fedeltà al testo senza però rinunciare a rendere leggibile e scorrevole il linguaggio per il pubblico italiano. Dedicava un'attenzione speciale alla resa dei giochi di parole, delle ambiguità linguistiche e dei riferimenti culturali e mitologici presenti nel testo di Shakespeare, cercando di rispettare il più possibile l'intreccio originale tra lingua e contenuto. Nella sua prefazione, Lombardo sottolinea la necessità di tradurre non solo

---

<sup>153</sup> G. Strehler, *Lettere sul teatro*, Milano, Archinto, 2000, p. 83.

<sup>154</sup> G. Strehler, *È iniziato il lavoro della Tempesta*, in Id., *Inscenare Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 104-105.

<sup>155</sup> W. Shakespeare, *La Tempesta*, a cura di A. Lombardo, Milano, Garzanti, 1984.

le parole, ma anche il contesto culturale e storico in cui *The Tempest* fu scritta, mantenendo il complesso equilibrio tra gli elementi drammatici e comici dell'opera. La sua traduzione è generalmente considerata più adatta a studi accademici e a un pubblico che desidera un testo più vicino all'originale.

Le due traduzioni, quindi, si pongono agli estremi opposti di uno spettro di approcci alla traduzione shakespeariana: Quasimodo, con la sua sensibilità poetica e l'attenzione alla musicalità del testo, e Lombardo, con la sua fedeltà filologica e attenzione alla struttura semantica e storica dell'opera.

Strehler, che inizialmente aveva fatto affidamento sulla traduzione di Quasimodo, decide di abbandonarla perché, scrive: «Ho riguardato qua e là la traduzione di Quasimodo: in certi momenti è, come dire, tersa e tesa. Ma ricordo che quando la portai in scena, secoli fa, non aiutava a *dire*, non riusciva poi, sulla scena, a diventare qualcosa»<sup>156</sup>. La traduzione di Lombardo è strettamente collegata alla rappresentazione strehleriana. Ne esistono due versioni, trovate anch'esse tra le carte di Agostino Lombardo. La versione originaria è stata probabilmente iniziata nell'autunno del 1977 e su di essa ha lavorato Strehler. Quasi nello stesso momento Lombardo è tornato sulla traduzione iniziale per comporre la versione scenica successiva, consegnata poi al Piccolo di Milano il 6 marzo 1978. Nella seconda versione il traduttore ha più volte accolto i suggerimenti del regista, consultabili nel carteggio. Prima di Lombardo, Strehler aveva collaborato anche con Jan Kott che, come scrive Mario Praz – nell'introduzione a *Shakespeare nostro contemporaneo* – ha il merito

di aver dato all'opera shakespeariana un significato vibrante di sensibilità moderna, un'interpretazione valida come critica per alcuni o molti contemporanei, e come documento di storia del gusto per coloro che verranno dopo di noi<sup>157</sup>.

Kott nel suo saggio su *The Tempest* mette in luce la straordinaria complessità e profondità dell'opera di Shakespeare, inserendola all'interno del contesto storico e culturale del Rinascimento. Secondo Kott, l'opera shakespeariana non è solo lirica e

---

<sup>156</sup> S. Griga, *La Tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler*, cit., p. 74.

<sup>157</sup> M. Praz, *Introduzione*, in J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., p. XXVI.

grottesca, ma anche un dramma severo e inquietante, un'opera che rappresenta un vero e proprio confronto con la realtà del mondo rinascimentale e con la crisi degli ideali umanistici. Suggestisce, infatti, che per comprendere appieno il significato dell'opera, bisogna leggerla come il dramma degli uomini del Rinascimento e dell'ultima generazione di umanisti, vedendo in essa una sorta di autobiografia filosofica di Shakespeare.

In questa chiave interpretativa, *The Tempest* diviene «il dramma delle illusioni perdute, dell'amara saggezza e della fragile ma ostinata speranza». I grandi temi del Rinascimento, quali l'utopia filosofica, i limiti del sapere umano, l'unità tra uomo e natura, il dominio sulla natura e l'ordine morale costantemente in pericolo, trovano nella *pièce* una rappresentazione profonda e complessa. Inoltre, Kott evidenzia come nell'opera riviva il mondo contemporaneo a Shakespeare: un mondo segnato dalle grandi esplorazioni geografiche, dalle terre appena scoperte e dalle isole misteriose, un mondo che sognava il volo umano e la creazione di macchine capaci di abbattere le fortezze più inespugnabili. In *The Tempest* si riflette, quindi, l'epoca delle grandi rivoluzioni scientifiche, dall'astronomia all'anatomia, e della nuova visione del mondo emersa dalla comunione tra scienziati, filosofi e artisti. L'opera si pone come una testimonianza di un tempo in cui la scienza diventava universale e la filosofia scopriva la relatività di tutti i giudizi umani. Tuttavia, Kott sottolinea anche il lato oscuro di questa epoca: è il tempo delle guerre di religione e dei roghi dell'Inquisizione, una civiltà fastosa e grandiosa, ma anche afflitta da pestilenze che decimavano intere città. *The Tempest* diventa così la rappresentazione di un mondo magnifico e crudele, che svela all'uomo tanto la sua potenza quanto la sua fragilità<sup>158</sup>.

Al clima di fallimento Kott collegava l'impostazione formale della tragicommedia shakespeariana, dove ogni azione è una ripetizione, in quanto tutto è già stato<sup>159</sup>. D'altronde, Kott aveva proposto un'analogia tra l'opera di Shakespeare e quella di Samuel Beckett, accomunati entrambi da una visione nichilista della storia. In particolare, di questa interpretazione portava tracce la rappresentazione del *King Lear*. Nella lettura

---

<sup>158</sup> J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., pp. 171-172.

<sup>159</sup> J. Kott, *La Tempesta o la ripetizione*, in *Arcadia Amara*, cit., pp. 73-74.

del critico non è prevista una risoluzione positiva e fu questo a portare poi Strehler a distaccarsi dalla sua visione e ad aderire, invece, a quella di Lombardo. Scriveva, infatti, dopo un primo incontro con Lombardo al Piccolo, che non era del tutto convinto della visione di Kott per cui non c'era scoperta di nessuna verità o di una verità amarissima; al contrario, per il regista, in *The Tempest* tutti imparano qualcosa<sup>160</sup>. Lombardo stimava Kott, tuttavia non condivideva il suo approccio critico nei confronti di Shakespeare: lo riteneva astorico e improprio. Precisa, infatti, nella lettera a Strehler del 6 marzo 1978: «Beckett non è tutti noi, prima cosa; e Shakespeare non è contemporaneo di Beckett».

Lombardo, già a proposito del *King Lear*, aveva dissentito dall'analisi di Kott. L'opera, infatti, era stata interpretata dal critico in chiave beckettiana con un'affinità con *Finale di partita*. Così come *The Tempest*, mette in luce Lombardo nella prefazione alla sua traduzione, ha tante affinità con problemi e situazioni del nostro tempo. Una delle tematiche centrali dell'opera, il rapporto tra padre e figli, risulta particolarmente rilevante nella società contemporanea, caratterizzata da tensioni generazionali che spesso trovano eco nei conflitti familiari di oggi. Inoltre, la violenza, tema ricorrente nel dramma, assume una risonanza speciale in un secolo che ha assistito alle più grandi tragedie della storia umana. Il sangue degli innocenti, versato nelle guerre e nei conflitti del passato e del presente, richiama inevitabilmente quello che in *King Lear* permea l'intera vicenda, divenendo simbolo delle sofferenze collettive. L'inganno, altro tema centrale nell'opera, è una pratica che, nella nostra epoca, si è manifestata su una scala ben più ampia rispetto al tempo di Shakespeare. Intrighi politici e manipolazioni sono divenuti elementi comuni nelle dinamiche di potere, conferendo una particolare attualità alla lettura del testo shakespeariano. In questo contesto, il tema del potere emerge con forza: *King Lear* può essere interpretato come una riflessione sulla lotta per la conquista e il mantenimento del potere, una dinamica che ha caratterizzato gran parte della storia politica del nostro tempo, con il succedersi di dittature e la spartizione geopolitica del mondo tra le grandi potenze. Tutti gli aspetti dell'opera sembrano prestarsi a una lettura in chiave contemporanea, riflettendo sentimenti, stati d'animo e situazioni morali che segnano profondamente la nostra storia. L'angoscia esistenziale, la solitudine, la follia e la disperazione, insieme al

---

<sup>160</sup> *Primo incontro con Agostino Lombardo*, in *La Tempesta tradotta e messa in scena*, cit., pp. 349-351.



senso del vuoto e dell'illusorietà della vita, sono temi universali che, oggi come allora, continuano a lacerare la coscienza umana. *King Lear* diviene così un riflesso delle nostre contraddizioni, nevrosi e terrori, testimoniando la perenne precarietà dell'esistenza e l'eterna lotta dell'essere umano contro il caos e l'inevitabile fragilità della condizione umana<sup>161</sup>.

Tuttavia, secondo Lombardo, Shakespeare non è nostro contemporaneo in questo senso perché la sua visione dell'autore elisabettiano è più radicata in un'idea di storicità e specificità culturale. Lombardo insiste sull'importanza di comprendere Shakespeare nel suo specifico contesto storico e culturale: l'Inghilterra elisabettiana, il teatro rinascimentale e la visione del mondo che emerge da quell'epoca. Per lui, l'universalità di Shakespeare non consiste nell'adattarlo o nell'attualizzarlo senza mediazioni, ma nell'intendere le sue opere come testi che rispecchiano i problemi, le tensioni e le complessità del loro tempo. Lombardo ritiene che sia attraverso uno studio rigoroso del contesto che si possa cogliere la rilevanza di Shakespeare per l'oggi, senza forzare letture modernizzanti. Afferma, nella prefazione del *King Lear*:

legendolo con gli occhi di un poeta che, ai primi del Seicento, indaga sul significato della vita, e dell'uomo, noi non soltanto collochiamo l'opera nella giusta prospettiva ma possiamo percepirne la straordinaria qualità: che sta nell'essere, a un tempo, testimonianza della nascita dell'uomo moderno e metafora assoluta, universale della condizione umana. Fare del *Re Lear* un'opera contemporanea significa invero non solo deformarla ma ridurla, attenuarne, come sempre avviene quando si elimina la storicità di un'opera d'arte, la portata universale<sup>162</sup>.

Lombardo sostiene che *King Lear* è la prima tragedia moderna perché parla di un ordine che non è più trascendente che è dato acquisire, ma laico, umano e la verità è fatta di valori quali la solidarietà, la giustizia, l'amore e la pietà, valori ritrovabili anche in *The Tempest*. Allo stesso modo, infatti, *The Tempest* può essere letta come una riflessione profonda sul potere, la redenzione, la natura dell'umanità e la condizione umana, temi che trascendono la sua specifica epoca storica. La tragicommedia non dovrebbe essere

---

<sup>161</sup> Cfr. «*Re Lear*» ovvero *Finale di partita*, in J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., pp. 92-128.

<sup>162</sup> W. Shakespeare, *Re Lear*, cit., p. XVII.

privata del suo contesto rinascimentale e delle sue radici nel periodo delle scoperte geografiche e delle prime colonizzazioni, in cui il concetto di potere, controllo e dominio culturale assumeva un'importanza cruciale. *The Tempest* è una metafora universale della condizione umana, in quanto tocca questioni filosofiche ed esistenziali che vanno oltre la sua epoca, divenendo un'opera che dialoga con il moderno senza perdere la sua storicità.

Tornando al lavoro di Strehler e alla sua collaborazione con Lombardo testimoniata dalle lettere ritrovate, si vede come i due hanno lavorato in maniera puntuale e precisa su ogni aspetto dell'opera shakespeariana, considerata una delle più ardue di sempre. Scrive, infatti, Strehler nella sua prima lettera a Lombardo:

Io penso che tu dovresti tradurre la *Tempesta* ma che noi dovremmo prepararlo insieme questo «spettacolo-traduzione-spettacolo», almeno nei limiti possibili. [...] In conclusione: io ti manderei giù una parte del primo atto «riscritto» con certi ritmi miei e con certe «domande-proposte» in certi punti chiave che non dovrebbero toccare l'essenza della tua traduzione ma certi momenti, solo e soprattutto certi «legamenti» teatrali.<sup>163</sup>

La *Tempesta* di Strehler inizia con ciò che egli chiama «teatro fatto a mano», ci porta subito dentro a un clima di teatro barocco, con effetti drammatici sconvolgenti ottenuti con elementi visivi e sonori. D'altronde, Strehler stesso nella prima lettera a Lombardo mette in chiaro la sua volontà di inscenare la *Tempesta* dando molto peso ai rumori – «la farei molto sonora». Anche Lombardo conferma quanto scritto da Strehler:

in questa grande conchiglia che è per me la *Tempesta* si ascoltano continuamente ogni sorta di suoni (del mare, della terra, del cielo, dell'acqua, degli animali, dell'uomo), così essa sempre rimanda suoni, parole, immagini, situazioni, personaggi che abbiamo già ascoltato, già visto, e che Shakespeare [...] rievoca ai propri, e nostri, sensi<sup>164</sup>.

La scena iniziale si svolge in un luogo diverso rispetto all'isola-palcoscenico di Prospero. Infatti, dopo i primi effetti di teatro barocco appare l'immagine dell'isola in un quadro semplice con la voce di Prospero che si espande. Strehler ha insistito molto sua

---

<sup>163</sup> Cfr. in *La Tempesta tradotta e messa in scena*, cit., p. 7.

<sup>164</sup> Ivi, p. 114.

figura di Prospero quale padre affettuoso, nonostante abusi della sua autorità e dei suoi poteri nei confronti della figlia. Ariel e Caliban sembrano quasi essere delle proiezioni, non personaggi veri. D'altronde non esiste personaggio che, ad eccezione di Miranda, appaia sulla scena se non evocato attraverso magie o tramite il potere della tempesta. Di Caliban mette subito in luce quella che è la sua interpretazione. Per Strehler Caliban non è da considerarsi un mostro, è solo diverso, per il colore della pelle e per il modo di vestirsi, ma non è malvagio e nemmeno incivile. Non conosceva l'inglese, lingua insegnatagli da Prospero e Miranda, tuttavia, questo non presupponeva che non sapesse parlare, in quanto una cultura l'aveva, quella tramandatagli dalla madre Sycorax. Il regista non condanna neanche la questione dello stupro, in quanto naturale e inevitabile:

non si poteva mettere insieme i due, a contatto e nudi o come vuoi. Ad una certa età, Caliban avrebbe fatto quello che ha tentato [...] Prospero sbaglia sempre i suoi conti con la realtà [...] ma poi impara e accetta la *creatura di tenebra*.

Dunque, l'atteggiamento di Prospero nei confronti di Caliban, dal punto di vista di Strehler, è sbagliato perché Prospero si comporta da colonizzatore e dal momento della tentata violenza lo tratterà a tutti gli effetti come uno schiavo.

Ariel, invece, è qualcosa di impossibile sulla scena, afferma Strehler che ha ragionato a lungo su come rendere la figura dello spirito e il suo rapporto con Prospero. Nei confronti di Ariel Prospero mostra una dolcezza quasi amorosa. Allo stesso tempo, però, non esita a rimproverarlo e a ricordargli di eseguire gli ordini imposti.

Per le scene d'amore di Miranda e Ferdinando, il regista vorrebbe fossero sospese in un'aura magica, senza tempo, fuori dal mondo. Prospero dà inizio al gioco d'amore, tuttavia, nel momento in cui si rende conto che i due sono davvero innamorati, se ne pente, perché non ancora pronto a lasciare andare la figlia, non riesce a mettere da parte il pensiero di Miranda tra le braccia di Ferdinando. Da qui Prospero lo assale recitando la parte del cattivo, nei confronti di Ferdinando.

Altro problema affrontato da Strehler nelle lettere a Lombardo è la scena che vede protagonisti Trinculo e Stefano, che appaiono come buffoni la cui origine deve essere la Commedia dell'Arte. È una scena che gli causa problemi soprattutto per quanto riguarda

la resa in italiano dei giochi di parole della lingua inglese e il passaggio dai versi alla prosa. Afferma che Trinculo è una maschera napoletana, con le caratteristiche di Pulcinella nello specifico: le caratteristiche del pulcinella sono quelle di Trinculo:

una certa passività, la paura di base, paura di tutto per sopravvivere, una certa furbizia negativa ma che mai si impone, piuttosto subisce e risolve in vantaggio, la vigliaccheria. Pulcinella è impaurito famelico, vigliacco, succube e via dicendo. Cioè è Trinculo<sup>165</sup>.

Nasce, però, il problema del linguaggio, cioè se farlo parlare in italiano o in dialetto napoletano. Analizzando la situazione, afferma che il napoletano per la maschera in napoletano potrebbe sembrare in eccesso e l'italiano cadenzato in difetto; tuttavia, non è propenso neanche a scegliere una via di mezzo: cioè non tutto dialetto ma un po' qua e là, magari affidandosi all'attore che deve essere napoletano e con una certa abitudine al tipo.

Stefano gli risulta ancora più difficile, perché è chiaro che nel testo shakespeariano i due sono una coppia di buffoni e viaggiano insieme, ed è inequivocabile la battuta dei napoletani scampati, tuttavia, Stefano nel testo inglese dice in italiano, per due volte, *coragio*. *Coragio* è in lingua veneta, non in napoletano; dunque, sostiene Strehler, si potrebbe concludere che non sono due napoletani, bensì un napoletano e un veneto, due maschere diverse, e se così fosse, dovrebbero parlare in dialetto. Forza, a questo punto, lievemente la traduzione di Lombardo per dare voce alle buffonate di due maschere che irrompono sul palcoscenico imponendo, tramite una ricerca linguistica bassa, una scena che rimanda alla *Commedia all'improvviso*, genere che ha segnato la nascita del teatro moderno in Italia.

Il regista dà molta importanza soprattutto alla seconda scena che vede protagonisti i due buffoni e Caliban, in quanto è possibile considerarla come «una satira storico-politica sulla vanità del potere e sulla libertà degli oppressi»<sup>166</sup>. È una scena che mostra il punto di vista dei subordinati, con i loro sogni, i diversi gradi di schiavitù e le possibili

---

<sup>165</sup> Ivi, p. 52.

<sup>166</sup> Ivi, p. 84.

alleanze. Mette in luce anche la differenza importante che sussiste tra Caliban e gli altri due personaggi: Caliban, nonostante sia appellato come «selvaggio, negro», non dà segni di bassezza, i suoi pensieri sono i pensieri leciti di chi si sente oppresso e vorrebbe fare qualcosa per ribellarsi nei confronti dei padroni. D'altronde, alla fine della tragicommedia, sostiene Strehler, la massima conoscenza che Prospero conquista è l'accettare Caliban, «the things of darkness», come parte di sé: «parte dal riconoscere il figlio del buio per poi diventare accettazione dell'oscuro umano»<sup>167</sup>. Si evince, dunque, dalle lettere di Strehler la grande difficoltà incontrata nelle scelte da prendere per la rappresentazione della *Tempesta*; afferma, infatti: «la *Tempesta* non si può mettere in scena se non come ombra di un'ombra. La *Tempesta* è troppo, forse troppo per il “teatro in sé”. È l'estremo limite del teatro probabilmente»<sup>168</sup>.

Alla fine, per l'ultima volta, Prospero invoca il suo spirito e lo libera dalla schiavitù, tuttavia, per lui non vi è salvezza, poiché è condannato a vivere in una realtà terrena, segnata dalla Storia e dall'epoca contemporanea. Rimasto solo, Prospero spezza la sua bacchetta, rinunciando così alla magia. Il teatro è concepito non solo come processo di conoscenza, ma anche come amara metafora della vita, oltre che come riflessione sul significato ultimo del teatro stesso, sulla sua legittimità di esistere o di estinguersi. Prospero ha scelto la morte del teatro, rinunciando alla sua arte. Si sveste dei panni dell'attore e discende in platea per comunicare al pubblico la fine della recita. La demolizione del palcoscenico rappresenta la conclusione, lo smontaggio delle illusioni che Strehler ha messo in scena e che il pubblico aveva vissuto con i protagonisti del dramma. Questo disfarsi del suo lavoro mette in luce l'impotenza del teatro a influenzare la Storia, perché il Vecchio Mondo e il Nuovo Mondo non sono diversi, entrambi sono contaminati dagli stessi vizi e dagli stessi delitti.

In risposta alle lettere di Strehler, Agostino Lombardo inizia parlando del pubblico, tanto spettatore quanto protagonista, perché *The Tempest* porta avanti un processo conoscitivo nel quale si immedesimano non solo i personaggi dell'opera shakespeariana, ma anche chi vi assiste, e la tempesta iniziale è il correlativo oggettivo di quella realtà su

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 101.

<sup>168</sup> Ivi, p. 43.

cui tutti indagano, sia pubblico che personaggi. Anche Lombardo concorda sulla difficoltà incontrata nell'affrontare il problema del linguaggio dei vari personaggi. Secondo il traduttore, il linguaggio di Miranda è quello dell'innocenza, in quanto l'ha ricevuto dal padre ma non l'ha mai confrontato con l'esperienza; quello di Ferdinando è il linguaggio del principe, dell'uomo di corte, fatto anche di esperienze quali l'amore e il lavoro; diverso ancora è quello di Caliban: il suo è il linguaggio colto trasmessogli da Miranda e Prospero, tuttavia è di natura ambivalente perché da un lato era inizialmente un linguaggio che si identificava con la natura, dall'altro, invece, è spinto dall'odio per la lingua che è costretti a usare. Infine, c'è il linguaggio di Ariel che, scrive Lombardo, «è un linguaggio che comprende tutti i linguaggi degli altri»<sup>169</sup>, d'altronde, è attraverso di lui che Prospero porta avanti la sua illusione.

È d'accordo con Strehler anche per quanto riguarda il discorso sulle maschere di Trinculo e Stefano perché, secondo la sua interpretazione, fanno percepire in maniera più chiara il discorso sull'Italia presente nell'opera shakespeariana. Entrambi concordano che nella parola di teatro dovrà essere «sempre implicito il tono con cui l'autore dovrà pronunciarla, il gesto che dovrà compiere, l'atteggiamento che dovrà assumere, la maschera che dovrà indossare, la libertà stessa di improvvisare che potrà prendersi»<sup>170</sup>.

Secondo l'analisi di Strehler, *The Tempest* presenta significati sovrapposti: il teatro, l'isola e il mondo. L'isola può essere interpretata come luogo deserto o colonia da sfruttare, rappresentando un primo livello di significato; il secondo livello la configura come teatro; il terzo la identifica come mondo. Al primo piano si evidenzia la storia della colonizzazione, in una chiave realista; al secondo, la tempesta diviene la storia del teatro; infine, al terzo piano si esplica la tempesta come storia dell'umanità. Pertanto, il primo livello mostra l'incontro tra la figlia del colonizzatore e il figlio di un re; il secondo livello rappresenta l'incontro tra un giovane attore e un'attrice; il terzo riguarda la relazione tra l'essere umano, il maschile e il femminile. Quindi, si collocano tre visioni di *The Tempest*: al primo piano, la tempesta o la colonia; al secondo, la tempesta o la rappresentazione; al terzo, la tempesta o la ripetizione della storia. Nel momento in cui l'isola è concepita

---

<sup>169</sup> Ivi, p. 107.

<sup>170</sup> A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 23.

come colonia, essa deve anche assumere la forma di teatro e di mondo. La conclusione, come sottolinea Kott, si presenta come una disperazione: Prospero, ormai solo, si confronta con la sua situazione, ma esiste anche un momento di perdono, perché invece della vendetta, sceglie la redenzione<sup>171</sup>.

## **Anna Maria Ortese e l'umanità del mostro**

*L'Iguana* di Anna Maria Ortese, pubblicato per la prima volta nel 1965, è un romanzo complesso che ha al suo interno elementi fiabeschi, onirici e allegorici che abbracciano questioni sociali e morali profondamente radicate, temi femministi, meridionalisti, anticolonialisti e antispecisti. Il tema del colonialismo, in particolare, è rielaborato attraverso una narrazione che, pur essendo ambientata in un contesto apparentemente fantastico, si carica di significati politici e filosofici legati alle dinamiche di potere, di oppressione e di alterità, tutti elementi che segnano una stretta relazione con *The Tempest* di Shakespeare. D'altronde, il secondo capitolo del libro è intitolato proprio *La Tempesta* e l'isola è il primo *topos* che l'autrice riprende dal drammaturgo inglese<sup>172</sup>.

Il romanzo di Ortese si apre con la partenza del protagonista, Don Carlo Ludovico Aleardo di Grees, dei Duchi di Estremadura-Aleardi, soprannominato Daddo, un ingegnere e finanziere milanese, il quale «partiva ogni primavera in cerca di terre, dove lui, ch'era architetto, avrebbe costruito poi ville e circoli nautici per la buona società estiva»<sup>173</sup>. Una volta preso il largo, approda su un'isola remota e quasi sconosciuta, l'isola di Ocaña, non segnata sulle mappe, abitata solo dal vecchio Don Ilario, dai suoi fratelli e da un essere particolare, l'Iguana, una creatura metà donna e metà rettile, che svolge le mansioni domestiche per la famiglia, con umiltà e sottomissione:

---

<sup>171</sup> S. B. Griga, *La tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler*, cit., pp. 107-109.

<sup>172</sup> Per un approfondimento cfr. A. Biancardino, *Echi della tempesta: intertestualità shakespeariane nella letteratura contemporanea*, in «Oblio, Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Ottonecentesca», IX, 36, (inverno 2019), pp. 36-55; N. De Giovanni, *L'Iguana di Anna Maria Ortese: L'ambiguità di una metamorfosi incompiuta*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 18, 2-3, (maggio/dicembre 1989), pp. 421-430; S. Zangrandi, *Nell'emarginato l'immenso. L'appello al rispetto degli ultimi in «L'Iguana» di Anna Maria Ortese*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 39, 3, (settembre-dicembre 2010), pp. 133-145.

<sup>173</sup> A. M. Ortese, *L'Iguana*, Adelphi, Milano, 1986, p. 16.

Grande, a questo punto, fu la sorpresa del Daddo, nell'accorgersi che quella che egli aveva preso per una vecchia, altri non era che una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna con una sottanina scura, un corsetto bianco, palesemente lacerato e antico, e un grembialetto fatto di vari colori, giacché era la somma evidente di tutti i cenci della famiglia. In testa, a nascondere l'ingenuo muso verde bianco, quella servente portava una pezzuola anche scura. Era scalza. E sembrava, benché quelle vesti, dovute a uno spirito puritano dei padroni, la impacciassero non poco, adatta a svolgere tutti i mestieri con una certa sveltezza<sup>174</sup>.

L'Iguana, che porta il nome umano di Estrellita, è un personaggio complesso e stratificato. Rappresenta il confine ambiguo tra umano e animale, una dimensione che appartiene sia all'essenza dell'uomo che alla sua condizione. Allo stesso tempo, nella sua figura si concentrano tutte le vittime a cui Ortese vuole dare voce: donne, animali e popolazioni colonizzate<sup>175</sup>.

Daddo, come Prospero, arriva sull'isola in qualità di rappresentante della civiltà e del progresso, portando con sé una visione di superiorità nei confronti degli abitanti locali. Questo senso di superiorità si manifesta nel suo atteggiamento paternalistico verso l'Iguana, che vede inizialmente come una creatura primitiva e inferiore, un essere da dominare e da redimere. Tuttavia, con il procedere della narrazione, la complessità morale della situazione diventa evidente, e la storia si trasforma in una riflessione sulla violenza dell'appropriazione coloniale, nonché sulla difficoltà di riconoscere l'alterità e la sofferenza altrui. Sulla scia del rapporto tra Prospero e Miranda, Ortese sembra modellare la figura di Estrellita in quanto eredita la posizione di subalternità femminile all'interno delle dinamiche familiari, sia da parte di Don Ilario che di Daddo.

È evidente anche il parallelismo tra la figura dell'Iguana e Caliban, in quanto la prima può essere letta come una rielaborazione del secondo. Come Caliban, l'Iguana è una creatura che vive ai margini della società e viene vista come una rappresentazione dell'altro, dell'essere primitivo e meno civilizzato che necessita di essere controllato o redento dal colonizzatore. Anche l'Iguana, che viene percepita come un essere inferiore

---

<sup>174</sup> Ivi, pp. 29-30.

<sup>175</sup> S. Zangrandi, *Nell'emarginato l'immenso. L'appello al rispetto degli ultimi in «L'Iguana» di Anna Maria Ortese*, cit., pp. 133-145.



e subumano, rappresenta una forma di alterità che il colonizzatore Daddo non riesce a comprendere appieno. È vittima di uno sguardo che la oggettifica e la riduce a un ruolo servile, proprio come Caliban è vittima della visione coloniale di Prospero. Tuttavia, entrambi i personaggi incarnano una forma di resistenza: mentre Caliban si ribella apertamente contro il dominio di Prospero, l'Iguana incarna una resistenza più sottile e silenziosa, ma non meno potente, poiché la sua stessa esistenza sfida l'idea di superiorità che Daddo e il mondo da lui rappresentato cercano di imporre.

Altri due temi sembrano legare *L'Iguana* di Anna Maria Ortese a *The Tempest* di Shakespeare: la metamorfosi, sottotesto costante di *The Tempest*, e lo sdoppiamento. Come scrive Neria De Giovanni, l'Iguana, da creatura bestiale, nel momento in cui il conte Daddo si innamora di lei diviene

una creaturina bellissima, tutta vestita di merletto bianco, con una fascia rosa alla cintura, e due scarpini anche rosa [...] quella diletta, fatata figurina. Ecco che, ora, aveva una mano, con le sue cinque ditine scure che si muovevano, e gli facevano cenno ch'erano cinque – cinque anni – che si trovava laggiù, e molto soffriva<sup>176</sup>.

Tuttavia, Daddo morirà proprio perché si lancerà dentro il pozzo nel tentativo di salvare l'Iguana-fata che, riacquistate le sembianze umane della femmina, ritrova anche il suo fascino. Come una sirena, il suo lato femminile riemerso con l'amore, è acquoreo e legato all'eterno ciclo di nascita e resurrezione, amore e morte<sup>177</sup>.

Il doppio si vede, dunque, nella figura dell'Iguana che, come Caliban, è una creatura sospesa a metà tra il genere umano e quello animale, ma anche in Daddo che presenta un comportamento ambiguo e diviso tra ciò che lui rappresenta e ciò che è in realtà. Daddo è un ricco signore milanese che si reca nell'isola di Ocaña per fare speculazioni edilizie, ma è anche un giovane disinteressato ai soldi, alla ricerca di luoghi incontaminati in cui poter trovare l'autenticità che la sua città di origine non era in grado di offrirgli<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> A.M. Ortese, *L'Iguana*, pp. 156-157.

<sup>177</sup> N. De Giovanni, *L'Iguana di Anna Maria Ortese: L'ambiguità di una metamorfosi incompiuta*, cit., pp. 421-430.

<sup>178</sup> Cfr. S. Zangrandi, *Nell'emarginato l'immenso. L'appello al rispetto degli ultimi in "L'Iguana" di Anna Maria Ortese*, cit., pp. 133-145.

Dunque, *L'Iguana* rilegge in chiave anticolonialista il rapporto di potere che esiste tra colonizzatore e colonizzato, mettendo in luce le dinamiche di sfruttamento e oppressione che si instaurano quando una cultura dominante tenta di imporre i propri valori su una cultura percepita come inferiore. Daddo, pur non essendo un colonizzatore in senso stretto, incarna l'idea di colui che intende farsi portatore di una civiltà considerata superiore, essendo convinto che il suo arrivo sull'isola e il suo interesse economico per la famiglia che vi risiede siano motivi legittimi per intervenire e, in qualche modo, salvare l'Iguana dalla sua condizione. Tuttavia, la narrazione di Ortese sovverte questa visione colonialista: l'Iguana, infatti, non ha bisogno di essere salvata o civilizzata da Daddo, in quanto è una creatura che, nella sua diversità, rappresenta una critica alla visione antropocentrica e sfruttatrice del colonizzatore. In questo senso, il romanzo anticipa anche tematiche antispeciste, poiché la figura dell'Iguana sviluppa una riflessione sulla sofferenza animale e sulla violenza dell'uomo nei confronti di tutte le forme di vita considerate inferiori.

In *The Tempest* l'isola rappresenta uno spazio di confine, un luogo liminale in cui le regole della civiltà si infrangono e nuove dinamiche di potere emergono. Il naufragio che apre la vicenda shakespeariana segna l'ingresso dei personaggi in uno spazio che è allo stesso tempo esotico e minaccioso, simbolo dell'incontro con l'ignoto. In modo analogo, l'isola di Ocaña ne *L'Iguana* rappresenta un luogo lontano dalla modernità e dalla razionalità della società europea, uno spazio in cui Daddo è costretto a confrontarsi con la diversità e con l'alterità rappresentata dall'Iguana. Entrambe le opere utilizzano l'isola come metafora dell'isolamento e dell'alterità, ma anche come luogo di riflessione sulle dinamiche di potere che caratterizzano il rapporto tra il colonizzatore e il colonizzato. In *The Tempest*, si è visto come l'isola rappresenta il dominio di Prospero, che vi esercita il suo potere magico, manipolando i personaggi, ma è anche lo spazio in cui Caliban tenta di ribellarsi. Ne *L'Iguana*, l'isola di Ocaña diventa uno specchio delle ingiustizie e delle disuguaglianze che caratterizzano il rapporto tra Daddo e l'Iguana, ma anche tra l'uomo e il mondo naturale.

Anna Maria Ortese, attraverso il suo romanzo, propone una critica non solo al colonialismo, ma anche alla modernità capitalistica e alla sua visione utilitaristica del

mondo. Daddo rappresenta l'uomo moderno, razionale e pragmatico, che cerca di imporre le proprie regole economiche e morali su un mondo che percepisce come arretrato e primitivo. Tuttavia, questa visione è destinata a fallire: l'Iguana, nella sua diversità, sfugge a qualsiasi tentativo di classificazione e controllo, dimostrando l'inadeguatezza della visione coloniale e capitalistica del mondo.

*L'Iguana* rappresenta una profonda rilettura anticolonialista e antispecista di *The Tempest* di Shakespeare. Come Caliban, l'Iguana diventa un simbolo della resistenza e dell'alterità, incarnando una critica alla violenza coloniale e alla presunzione di superiorità del colonizzatore. L'isola diventa così un luogo di riflessione morale e politica, in cui le certezze del potere coloniale e moderno vengono messe in discussione, rivelando le profonde ingiustizie e contraddizioni del mondo contemporaneo. Nel rendere l'Iguana la figura centrale del romanzo<sup>179</sup>, Ortese svela il significato più profondo del suo progetto letterario: la volontà di denunciare le ingiustizie della cultura occidentale sfidandone le fondamenta dall'interno. La critica più incisiva emerge attraverso la descrizione straziante dello stato d'animo dell'Iguana, vittima di una condizione imposta, senza che le si possa attribuire alcuna colpa:

Sappi, Lettore, che solo costui, che dapprima non era considerato il Male, e dopo fu indicato come il Male medesimo, solo costui sa cos'è il freddo mortale del Male. Si dice che l'Inferno sia calore, un calderone di pece, e probabilmente milioni di gradi sopra lo zero, ma in realtà il segno dell'Inferno è nel meno, invece che nel più, è in un freddo, Lettore, davvero assai orribile. Non solo vi è freddo, ma anche solitudine: nessuno ti parla più, e tu non riesci a parlare con alcuno. La tua bocca è murata. Questo è l'inferno<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> Cfr. A. Biancardino, *Echi della tempesta: intertestualità shakespeariane nella letteratura contemporanea*, cit.

<sup>180</sup> A.M. Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 95.

## ***La Tempesta di Emilio Tadini***

La riscrittura di *The Tempest* di Tadini, a differenza di quella di Ortese improntata su questioni socio-politiche, pone maggiore attenzione alla psicologia dei personaggi. Pubblicato nel 1993, è un romanzo postmoderno che rielabora in chiave parodica e surreale l'omonima opera shakespeariana. Tadini utilizza il testo shakespeariano come punto di partenza per sviluppare una riflessione sulla crisi del linguaggio e sulla perdita di senso nel mondo contemporaneo. La sua *Tempesta* è intrisa di suggestioni chiaramente derivate dall'opera shakespeariana, quali la figura di Prospero, l'allegoria della tempesta, la metafora dell'isola, il tema dell'amore paterno e la questione del tradimento fraterno. Tuttavia, l'opera si fonda su un delicato equilibrio tra distacco e vicinanza rispetto al suo ipotesto shakespeariano.

Il libro racconta la storia di un venditore di stracci, di nome Prospero, il cui nome richiama esplicitamente l'opera shakespeariana. Si articola, come evidenzia Giovanna Fontana, su almeno due livelli narrativi. Al primo livello si sviluppa l'azione principale del racconto: l'incontro dell'io-narrante con Prospero e il Nero, che si concretizza in un lungo monologo di Prospero, alternato tra discorso diretto e discorso indiretto libero, intervallato da brevi interventi e da ampi commenti del giornalista. Al secondo livello si trova l'azione che funge da cornice: la deposizione del cronista davanti al commissario di polizia accorso sul posto dopo il suicidio di Prospero e il distacco finale del narratore dall'Isola e dal suo protagonista<sup>181</sup>. Si può dunque notare una prima somiglianza con la struttura di *The Tempest* di Shakespeare che, come aveva evidenziato Jan Kott, è caratterizzata da due prologhi e da due epiloghi.

Abbandonato dalla moglie e dalla figlia, in quanto la prima è stata sedotta da un guru indiano e ha abbandonato il tetto coniugale, e la seconda è invece partita per sfuggire al soffocante amore paterno ed è morta per overdose, Prospero si ritira nel suo piccolo villino alla periferia di Milano, che diventa la sua isola.

---

<sup>181</sup> Cfr. G. Fontana, *Appunti sulla Tempesta di Emilio Tadini*, in «Strumenti critici», XXIII, 1, gennaio 2008, pp. 25-38.

Io qui mi sono ritirato, in questa isola [...] in realtà ci sono stato buttato da qualche mare in tempesta, dopo un naufragio di cui nessuno ha parlato [...] Qui, tra queste rive, non mi sono messo a meditare, sa. Mi sono messo a fare un mucchio di cose, piuttosto. A progettare. A costruire [...] Solo. A rifare, in pratica, il mio mondo [...] è un'isola artificiale, diciamo, la mia<sup>182</sup>.

Prospero sembra essere l'unico personaggio che già nel nome richiama un collegamento a Shakespeare. L'unica eccezione è l'immigrato rifugiato nel suo magazzino, «un selvaggio in carne e ossa, il Nero»<sup>183</sup>, che sembra avere punti in contatto sia con Caliban che con Ariel. Il rimando a Caliban è evidente nel nome e nella sua condizione di vittima dell'emarginazione costretto dal contesto sociale a una convivenza obbligata con il padrone; con Ariel perché il Prospero di Tadini stringe con il Nero un rapporto che non è conflittuale, ma che va molto più nella direzione del legame tra il Prospero shakespeariano e il suo spirito Ariel.

Diverso è anche lo sviluppo del concetto di isola che Tadini prende in prestito dall'originale shakespeariano, in quanto il Prospero di Tadini rifiuta il contatto con qualsiasi personaggio proveniente dal mondo esterno e si ostina a non abbandonare la sua isola. Il Prospero di Shakespeare, al contrario, induce un finto naufragio, dopo il primo vero che lo aveva portato sull'isola, pur di tornare nella propria casa a Milano. È un esiliato, costretto a vivere su un'isola senza nome a causa di un vero naufragio, e al tempo stesso è l'artefice della tempesta che dà avvio alla sua vicenda. In Shakespeare, dunque, la tempesta ha un effetto reale e concreto: non solo attiva gli eventi che giustificano l'azione scenica, ma permette anche di ricondurre la storia a un lieto fine.

Nel romanzo di Tadini, invece, le tempeste assumono una dimensione puramente metaforica, connotate da una tragicità assoluta, di cui il protagonista è vittima, una metafora della condizione umana moderna. Si possono individuare tre tempeste che scandiscono i momenti essenziali del testo: la prima è quella che ha portato il protagonista dell'opera a isolarsi dal mondo; la seconda è quella che fa entrare la Voce nei suoi confini; la terza è quella che fa uscire entrambi dalla gabbia e li spinge fuori in un universo meschino. Non si tratta, dunque, solo di un naufragio fisico, ma di uno smarrimento

---

<sup>182</sup> E. Tadini, *La Tempesta*, Torino, Einaudi, 1993, p. 80.

<sup>183</sup> Ivi, p. 112.

esistenziale. I personaggi si trovano dispersi non solo su un'isola fisica, ma in un mondo in cui le certezze culturali e identitarie sono scomparse. Il naufragio, in questo senso, rappresenta la perdita di orientamento in un universo privo di significato. Nella riscrittura tadiniana, infatti, Prospero esce di scena proprio quando sta per lasciare l'isola, attraverso il suicidio. Se nell'opera di Shakespeare il desiderio di rivalsa di Prospero è strettamente legato alla preoccupazione paterna per il futuro di Miranda, grazie alla quale si era salvato dalla prima tempesta, nel romanzo di Tadini Miranda è morta, e con lei svanisce ogni prospettiva di futuro. La presenza femminile è qui legata alla perdita e all'assenza<sup>184</sup>.

Quello che sembra aver ripreso fedelmente dall'originale shakespeariano, come evidenzia anche Maria Maddalena Parlati in *Residui solidi e residui testuali*, è la qualità fonica di *The Tempest*, con la sua partitura musicale che corrisponde da un lato all'isola di voci, «The isle full of noises» di cui parla Caliban, e dall'altro alle danze dei *masque* ordinati da Prospero. Infatti, il romanzo di Tadini è tutto basato sulle voci che ne sciolgono la trama<sup>185</sup>.

### ***La Tempesta di Sasà di Salvatore Striano***

Scrivono Nadia Fusini che l'isola della tempesta di Shakespeare «ha funzionato in parte come colonia penale, in parte come un istituto di rieducazione»<sup>186</sup>. Un'affermazione, questa, che risulta ben convincente se si osserva l'opera da un punto di vista postcoloniale, guardando a Caliban come esempio del colonizzato da rieducare. Tuttavia, il suo è un punto di vista adatto anche alla riscrittura recente di Salvatore Striano, *La Tempesta di Sasà*, che ha un grande punto di contatto con la riscrittura di Eduardo de Filippo in napoletano.

---

<sup>184</sup> Cfr. A. Biancardino, *Echi della tempesta: intertestualità shakespeariane nella letteratura contemporanea*, cit., pp. 45-50.

<sup>185</sup> Cfr. M.M. Parlati, *Residui solidi e residui testuali. La Tempesta di Emilio Tadini*, in L. Di Michele (a cura di), *Una "Tempesta" dopo l'altra*, cit., pp. 297-303.

<sup>186</sup> N. Fusini, *Vivere nella tempesta*, cit., p. 158.

*La Tempesta di Sasà* è un'opera profondamente autobiografica, che attinge dall'esperienza personale dell'autore per creare un dialogo intimo e drammatico con il testo shakespeariano. È strutturato in cinque parti, probabilmente in omaggio alla suddivisione classica in cinque atti dei drammi teatrali, come appunto *The Tempest*. Le prime due parti seguono la forma tradizionale del racconto autobiografico, con la narrazione in prima persona dell'esperienza di vita del detenuto Salvatore Striano. Nelle ultime tre parti, i ricordi autobiografici si intrecciano con una rilettura di *The Tempest* di Shakespeare, dando vita a un testo che fonde elementi letterari e teatrali con la sua esperienza vissuta, in particolare quella legata alla detenzione e alla rinascita attraverso il teatro. Striano descrive il potere redentivo della cultura e dell'arte, raccontando la sua esperienza di detenuto nel carcere di Rebibbia. È proprio durante la sua prigionia che incontra per la prima volta Shakespeare, attraverso un laboratorio teatrale che lo segnerà profondamente. Qui la parola diventa uno strumento di libertà interiore: recitare Shakespeare in carcere gli permette di riscoprire se stesso e di immaginare una vita diversa, lontana dalla violenza e dalla criminalità. Dopo il trasferimento dalle carceri spagnole a Rebibbia, scopre il teatro di Eduardo De Filippo e in breve tempo si fa notare come attore promettente, interpretando i ruoli femminili nelle commedie di Eduardo.

La tempesta nella vita di Sasà si manifesta quando il regista Fabio Cavalli propone di rinnovare il repertorio del laboratorio e mettere in scena i drammi di Shakespeare. Inizialmente i detenuti – attori, legati alla tradizione di Eduardo – esitano all'idea di abbandonare quel percorso artistico, ma accettano di rappresentare *The Tempest* dopo aver scoperto una versione napoletana dell'opera realizzata dallo stesso De Filippo. Da questo momento in poi, *The Tempest* diventa *La Tempesta di Sasà*, poiché Striano si immerge completamente nell'opera shakespeariana, rimanendo conquistato dalla somiglianza della storia dei personaggi di *The Tempest* a quella dei carcerati della sua compagnia teatrale. Interpretando Ariel, Sasà riesce improvvisamente a dare un nuovo significato alla sua esperienza di detenzione e, come il personaggio, inizia a sperare nella libertà<sup>187</sup>:

---

<sup>187</sup> Cfr. A. Biancardino, *Echi della tempesta: intertestualità shakespeariane nella letteratura contemporanea*, cit., pp. 52-53.

Grazie a Shakespeare e Ariel ho cominciato a capire la mia vita e a leggerla in modo diverso rispetto a prima. Prima, semplicemente, non avevo letto bene il copione. Grazie a lui ho capito che non è il mondo ad essere caotico, sono io a non aver mai saputo interpretarlo. È il più grande insegnamento che un artista possa ricevere<sup>188</sup>.

Questo episodio testimonia l'importante transizione da Shakespeare a Eduardo nella ricezione italiana dell'opera.

Nella riscrittura di Striano, l'opera shakespeariana diventa una metafora per la prigione: l'isola di Prospero è paragonabile al carcere, uno spazio chiuso dove i personaggi sono bloccati, ognuno con il proprio ruolo e i propri limiti. Striano utilizza questa similitudine per riflettere sulla condizione dei detenuti e sulla possibilità di rinascere, proprio come i personaggi di *The Tempest* trovano, alla fine, una via verso la riconciliazione e il perdono. Tuttavia, non si limita a reinterpretare l'opera shakespeariana, bensì la vive attraverso la propria storia personale, rivitalizzando il testo del drammaturgo inglese in un contesto contemporaneo. Se Shakespeare, con Prospero, racconta la lotta per il potere, il dominio sulla natura e l'illusione del controllo, Striano trasforma questa lotta in una ricerca di redenzione interiore e di riconciliazione con il proprio passato. *La Tempesta* di Striano è un'opera che usa la potenza del testo shakespeariano come trampolino per un'indagine più profonda sull'essenza umana. Attraverso il teatro, l'autore invita i lettori e gli spettatori a riflettere sul potere della parola, sulla possibilità di cambiare e sul significato della libertà, sia fisica che spirituale. L'opera dimostra, infatti, come un classico della letteratura possa assumere nuovi significati quando è filtrato attraverso esperienze personali di sofferenza e redenzione.

---

<sup>188</sup> S. Striano, *La tempesta di Sasà*, Milano, Chiarelettere, 2016, p. 135.



## CAPITOLO IV

### LA TEMPESTA DI EDUARDO DE FILIPPO

#### Due uomini di teatro

Tra le riscritture italiane di *The Tempest* merita un posto di rilievo quella di Eduardo De Filippo, uomo di teatro a tutto tondo, tra i più grandi drammaturghi, attori e registi italiani del XX secolo. Nato a Napoli da una famiglia legata al mondo del teatro – suo padre era il noto attore e commediografo Eduardo Scarpetta – ha saputo unire la tradizione del teatro popolare napoletano con una sensibilità più moderna e universale, creando opere che toccano temi profondi quali le dinamiche familiari, la giustizia sociale e l’alienazione dell’individuo nella società<sup>189</sup>.

Per delineare un profilo critico della personalità drammatica di Eduardo De Filippo, è fondamentale riconoscere un tratto distintivo che lo accomuna a Shakespeare. Come il drammaturgo inglese, Eduardo, infatti, non si limita a scrivere le sue opere, ma spesso ne è anche l’interprete. Questo aspetto sottolinea un punto cruciale: alla base del suo lavoro di autore risiede sempre, in misura più o meno evidente, una profonda e consolidata esperienza attoriale. Tale esperienza, affinata nel corso degli anni, conferisce alle sue opere una dimensione ulteriore, in quanto il suo straordinario intuito scenico si manifesta non solo nella scrittura, ma anche nell’interpretazione delle sue stesse opere. La sensibilità teatrale di Eduardo, dunque, risulta un elemento essenziale per comprendere appieno il valore delle sue commedie, arricchite da una capacità espressiva che rende la sua presenza scenica eccezionale e inimitabile. Il contributo di Eduardo al teatro italiano è stato, infatti, incommensurabile. Le sue opere sono ancora oggi rappresentate e studiate in tutto il mondo, e la sua figura è diventata simbolo di un teatro capace di coniugare la

---

<sup>189</sup> Sulla storia del teatro di Eduardo De Filippo, la vita e le opere, si vedano N. De Blasi, *Eduardo*, Roma, Salerno Editrice, 2016; G. Nicastro, *Eduardo De Filippo*, Acireale, Bonanno, 2014.

tradizione con l'innovazione. Come regista e attore, Eduardo ha saputo portare sul palcoscenico la vita reale, rendendola palpabile e universale<sup>190</sup>.

Nei suoi lavori Eduardo è stato in grado di unire sapientemente il comico e il tragico, ponendo in scena le contraddizioni dell'animo umano e della società, spesso con un tono malinconico e amaro. Ha esordito giovanissimo sulle scene, recitando nelle compagnie di famiglia: a soli quattro anni, infatti, debutta sulla scena con una comparsa in un'opera parodica, la *Geisha*, nella compagnia del padre Eduardo Scarpetta; tuttavia, il suo vero riconoscimento come autore e attore arriva con la fondazione della *Compagnia del Teatro Uморistico «I De Filippo»*, nel 1931, insieme ai fratelli Titina e Peppino, in un periodo in cui il teatro italiano stava attraversando una fase di grande cambiamento. Si tratta, infatti, di un'epoca segnata da trasformazioni sociali profonde, anche a causa delle guerre, che hanno spinto molte persone a cercare un senso più profondo dell'esistenza.

Il teatro porta il segno dell'influenza della rivoluzione di Pirandello, che introduce l'idea di esplorare la verità soggettiva, mentre autori come Rosso di San Secondo creano atmosfere più cupe, e Bontempelli porta in auge una visione metafisica della realtà; si assiste all'intrusione del grottesco che cerca, invece, di smontare la realtà dall'interno, riflettendo il disagio e la solitudine dell'uomo moderno. Eduardo si inserisce in questa atmosfera di rinnovamento; tuttavia, si rende conto che il pubblico non è ancora pronto per opere troppo complesse. Si ispira inizialmente a Scarpetta, creando commedie che hanno come primo obiettivo il riso, ma che mantengano anche un legame con la realtà vissuta, dando spazio a personaggi umili, che portano la loro napoletanità sulla scena, simile alla sicilianità di Pirandello. Il dialetto napoletano, infatti, diventa per lui un modo di rappresentare la vita vera, ma anche di evolvere poi verso un idioma nazionale. Usa, per questo, un linguaggio ricco di significato e radicato nella quotidianità, che riesce a descrivere sia il popolo sia la borghesia, con i loro difetti<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Cfr. L. Silori, *Eduardo De Filippo*, Firenze, Olschki, 5, 1950, pp. 676-686.

<sup>191</sup> Sulla storia del teatro italiano del Novecento si vedano F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza, 1976; G. Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, 1986.

L'incontro con Pirandello, avvenuto nel 1933 presso il Teatro Sannazzaro di Napoli, porta alla nascita di una nuova concezione teatrale, che segna la data di morte del teatro minore di Eduardo, la fine del teatro popolare, e la nascita di quelle che saranno le sue nuove forme, poiché acquisisce coscienza di diverse possibilità espressive. In questo ciclo produttivo entrano in conflitto due elementi costantemente presenti: da un lato la tradizione popolare e dialettale, dall'altro il contenuto drammatico derivato dall'esperienza pirandelliana che aveva portato già un grande cambiamento nel panorama del teatro moderno, ponendo l'accento sulla crisi dell'identità, la soggettività della verità e la complessità della psiche umana. Pirandello ha avuto una grande influenza sulla maturazione artistica di Eduardo, spingendolo ad andare oltre la pura comicità per esplorare temi più profondi e complessi introducendolo al *Teatro del paradosso*, in cui la linea tra finzione e realtà si sfuma, e i personaggi diventano veicoli per esplorare le contraddizioni dell'essere umano. Pirandello, con le sue teorie sulla relatività della verità e l'inafferrabilità dell'identità, ispirò Eduardo a sviluppare una maggiore consapevolezza della drammaticità insita nella condizione umana e De Filippo cominciò a creare personaggi che, pur mantenendo una forte componente popolare e napoletana, si trovavano a vivere situazioni complesse e dolorose, esprimendo spesso l'alienazione, la solitudine e l'incapacità di comunicare – temi tipici del teatro pirandelliano<sup>192</sup>.

Eduardo, influenzato da Pirandello, cominciò a includere nelle sue commedie elementi di metateatro, per cui il confine tra attore e personaggio sfuma, e la consapevolezza di star recitando diventa parte del dramma: un elemento, questo, che lo avvicina molto a Shakespeare e a *The Tempest*. Tuttavia, Eduardo non abbandona mai del tutto il realismo; piuttosto, fonde questi elementi più concettuali con il suo forte senso della realtà sociale e familiare. Dell'intensa e lunga frequentazione tra i due drammaturghi non ne giovò solo De Filippo, ma anche l'anziano Pirandello nella scrittura partenopea di Eduardo pareva aver trovato una risposta al problema teorico a cui da tempo pensava: quello del parlar bene piuttosto che bello, e dunque del ricorso al dialetto in nome della verità, non del folclore<sup>193</sup>. Un pensiero condiviso da Eduardo, che aveva rimproverato un

---

<sup>192</sup> Cfr. A. Barsotti, *Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile*, Imola, Cue Press, 2018.

<sup>193</sup> F. Angelini, *Eduardo negli anni trenta: abiti vecchi e nuovi*, in A. Ottai e P. Quarenghi, *L'Arte della commedia*, Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo, Roma, Bulzoni, 1990, p. 29.

suo allievo per aver proposto di servirsi del dialetto calabrese per motivazioni folcloristiche:

No, folcloristico no. Deve essere un dialetto che aiuti la lingua, che dia anche vitalità alla lingua italiana. Tanti detti nostri, romani e napoletani, sono entrati a far parte della lingua italiana. Proprio il folclore a me non è mai piaciuto. [...] Tanto non ne possiamo uscire: uno come lei, calabrese, seppure scrive in italiano scriverà sempre in calabrese; un napoletano scriverà sempre in napoletano; un siciliano scriverà sempre in siciliano. Leggetevi Pirandello e osservate<sup>194</sup>.

La scelta del dialetto per De Filippo non è, dunque, un modo per rifugiarsi in un ambiente noto e circoscritto, bensì l'uso di uno strumento in grado di vivificare la lingua nazionale dal suo interno, dandole nuova vita grazie alla naturalezza con cui le persone lo parlano. Tra i due c'è, tuttavia, anche un importante divario in quanto per Eduardo, a differenza di Pirandello, la rassegnazione non è mai prevista. Scrive, infatti, Anna Barsotti:

La drammaturgia di Eduardo non si fonda sulla dialettica, tanto meno sulla contrapposizione tra «personaggio» e «persona»: anche quando recupera certi schemi pirandelliani [...], li sostanzia diversamente, fino quasi a capovolgerne il senso, in particolare nell'esito. Se Pirandello, individuando la dicotomia tra finzione e realtà, tende a porre l'accento sul primo termine, Eduardo conclude all'opposto che la finzione è sì presente nella realtà, ma non come essenza bensì come incidente o ostacolo, che si deve comunque tentare di eliminare<sup>195</sup>.

Il senso di sconforto che sembra avvolgere alcuni dei suoi protagonisti non è mai l'ultima parola della storia: la sua fiducia nella comunicazione e nel sostegno reciproco tra le persone, radicata nel mito partenopeo della solidarietà, è troppo forte per essere spezzata. E, in ogni caso, la sconfitta è solo un momento transitorio. Dunque, l'etichetta di pirandellismo, che spesso gli è stata affibbiata, è stata da lui sempre rifiutata:

---

<sup>194</sup> P. Quarenghi, *Eduardo De Filippo. Lezioni di teatro all'Università di Roma «La Sapienza»*, Torino, Einaudi, 1986, p. 53.

<sup>195</sup> A. Barsotti, *La drammaturgia di Eduardo De Filippo*, in M. Bussagli (a cura di), *Eduardo in maschera. Incontri sul suo teatro*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 57-58.

Io, questo Pirandellismo attribuitomi dai critici non lo capisco, se devo dire la verità. Che vuol dire? Che cosa vogliono dire? Che ho copiato da Pirandello, che mi sono appropriato della sua tematica? Se è questo che si intende per Pirandellismo, mi pare che non sia neanche il caso di parlarne, tanto è ovvio che, a cominciare dalla mia concezione del teatro a finire con i miei personaggi spesso poveri e affamati, spesso maltrattati dalla vita, ma sempre convinti che una società più giusta e umana sia possibile crearla, niente potrebbe essere più lontano dall'idea teatrale di Pirandello e dai suoi personaggi. Se poi, per Pirandellismo s'intende che io ho avidamente letto, ascoltato e amato il suo teatro, che l'ho conosciuto e venerato, che ancora oggi, se penso a lui, alla sua intelligenza lucida e scintillante, al suo *humour*, alla sua umanità, mi sento prendere da una nostalgia tremenda e da un senso di perdita irreparabile, allora sì: sono ammalato di Pirandellismo<sup>196</sup>.

Grazie alla sua prolifica carriera e alla straordinaria capacità di rinnovarsi e reinventarsi, Eduardo De Filippo è riuscito a cogliere con acume e precisione i momenti più significativi di un intero secolo. Partendo dagli anni difficili del regime fascista, durante i quali la satira doveva scorrere sotterranea e mascherata per eludere la censura, Eduardo ha saputo raccontare le trasformazioni della società italiana attraverso le sue opere. Nel contesto della Seconda guerra mondiale, dalla devastazione del conflitto alla drammatica occupazione nazista, e successivamente, durante la liberazione e la ricostruzione del paese, la sua produzione teatrale ha testimoniato i cambiamenti profondi vissuti dalla società italiana, sino a rappresentare anche le contraddizioni della nascente società dei consumi.<sup>197</sup>

Le sue commedie sono state divise da De Filippo in due grandi gruppi: quelle scritte dal 1920 al 1942, che corrispondono alla produzione drammatica messa in scena dalla *Compagnia del Teatro Uморistico* «I De Filippo», e quelle successive, più focalizzate sui problemi sociali del secondo dopoguerra, come l'ingiustizia e la povertà. I due gruppi sono stati soprannominati rispettivamente *Cantante dei giorni pari* e *Cantate dei giorni dispari*<sup>198</sup>. Eduardo stesso riconosce alla Seconda guerra mondiale il ruolo di spartiacque che ha avuto nella propria produzione. Parlando delle prime opere afferma:

---

<sup>196</sup> I. Quarantotti De Filippo, *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani, 1985, p. 172.

<sup>197</sup> Cfr. F. Di Franco, *Le commedie di Eduardo*, Bari, Laterza, 1984.

<sup>198</sup> Tutte le opere di De Filippo sono pubblicate da Einaudi. Per le *Cantate* si vedano A. Barsotti (a cura di) *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 2015; A. Barsotti (a cura di) *Cantata dei gironi dispari*, 3 voll. Torino, Einaudi, 2014-2018.

La compagnia con quei grandi attori che erano Peppino e Titina aveva un grande successo. La loro vena era precisa, quella di Peppino prepotentemente comica. Scrivere i ruoli per lui e per Titina mi sembrava un obbligo e un dovere. Così sono andato avanti per anni. Se fossi stato solo avrei incominciato prima. Fu dopo la guerra, con *Napoli milionaria!* che avvenne la svolta. Ricordo che a Roma, alla fine del primo atto, mi diressi verso la ribalta e dissi al pubblico: «Questo primo atto umoristico è legato al vecchio teatro fatto finora. Dal secondo atto nasce il mio nuovo teatro»<sup>199</sup>.

Sempre nello stesso periodo scrive, ancora:

In quelle commedie volevo mostrare il mondo dell'intreccio e dell'intrigo e dell'interesse: l'adultero, il giocatore, il superstizioso, l'indolente, l'imbroglione. Tutte componenti di un riconoscibile e definibile modo di vivere napoletano appartenente al XIX secolo. In quelle commedie ho tenuto in vita una Napoli che era già morta in parte e in parte era coperta e nascosta dalla paternalistica premura del regime fascista e che se dovesse rinascere oggi sarebbe vista in maniera differente, e sotto un aspetto differente. Il nuovo secolo, questo XX secolo non è giunto a Napoli che con l'arrivo degli Alleati: la Seconda guerra mondiale, qui, mi sembra ha fatto passare cento anni in una notte. E se così tanto tempo è passato, allora ho bisogno di scrivere di altre cose. [...] Sento questo bisogno di cambiare, di raccogliere la sfida dell'oggi; se non lo facessi, mi sembrerebbe di essere diventato inutile. Il tipo di teatro che mi attira adesso, riduce l'abituale intreccio, l'intrigo e la meccanica al minimo, e cerca di toccare i fatti della vita, della vita di tutti i giorni; e forse mi permetterà di buttarci dentro ogni sera qualcosa di nuovo, qualunque cosa che durante il giorno mi abbia sufficientemente impressionato<sup>200</sup>.

Gli anni tragici della Seconda guerra mondiale hanno rappresentato un momento di profonda crisi per il popolo italiano, in quanto caratterizzati da un senso di abbandono e smarrimento collettivo. La miseria, le sofferenze e una diffusa sfiducia sembravano prevalere su quei valori che, fino a quel momento, avevano sostenuto la struttura sociale. Con la fine del conflitto, De Filippo sviluppa una nuova sensibilità artistica che lo porta a una trasformazione profonda della sua scrittura. La sua produzione successiva diventa sempre più attenta alle trasformazioni sociali e politiche del momento, rivelando una

---

<sup>199</sup> L. Madeo, *L'attore, tradizione e teatro raccontato dal grande Eduardo*, «La Stampa», 5 aprile 1981, citato da F. Di Franco, *Le Commedie di Eduardo*, Bari, Laterza, 1984, p. XI.

<sup>200</sup> R. Iacobbì, *Napoli milionaria!*, in «Il Cosmopolita», 1945, citato da F. Di Franco, *Le commedie di Eduardo*, cit., pp. XI-XII.

capacità unica di cogliere e rappresentare sul palcoscenico la complessità della realtà esterna. In questo senso, la sua scrittura assume i tratti di una testimonianza contemporanea, in grado di dare voce ai cambiamenti quotidiani che caratterizzano il dopoguerra italiano, riflettendo fedelmente le dinamiche di una società in continua evoluzione. Eduardo è riuscito così a far convivere nella sua drammaturgia l'eco di un passato che non smette di influenzare il presente e la vivida rappresentazione di un presente che si trasforma in tempo reale davanti agli occhi del suo pubblico<sup>201</sup>.

I *giorni dispari* rappresentano, dunque, per Eduardo, i giorni tristi, infausti segnati inizialmente dall'esperienza devastante della guerra e dell'occupazione, e poi dalle crisi successive, come l'avvento del *boom* economico e l'affermazione di quel binomio di consumismo e conformismo che caratterizzò l'Italia del dopoguerra. Questi giorni di difficoltà e disillusione si pongono in netto contrasto con i *giorni pari*, che Eduardo associa alla sua giovinezza, una fase della vita divisa tra la spensieratezza del periodo iniziale della sua vita e il disastro derivato dal ventennio fascista<sup>202</sup>. Nei termini *pari* e *dispari* si può vedere un omaggio alla cultura partenopea in quanto, oltre a rappresentare simbolicamente i giorni felici e quelli infausti, richiamano l'universo numerico che, per ogni napoletano, costituisce un vero e proprio linguaggio alternativo, tanto familiare quanto il dialetto stesso. Questo sistema numerico, alla base del popolare gioco del lotto, aggiunge un ulteriore strato di significato alle opere di Eduardo, richiamando l'intreccio profondo tra la cultura popolare e le sue opere teatrali.

A partire dagli anni '50 aumenta sempre più il suo impegno nella vita pubblica di paese, negli stessi anni in cui dopo un ritrovato benessere economico dilaga il consumismo. De Filippo, profondamente legato ai valori umani e comunitari, reagisce a questo degrado culturale e morale con la sua produzione teatrale. Egli rappresenta sempre più spesso la crisi dell'istituto familiare, che per lui incarna i più alti ideali di civiltà e armonia. La famiglia, nelle sue opere, diviene lo scrigno dei sentimenti ancestrali che dovrebbero guidare il vivere collettivo e il rispetto reciproco. Eduardo porta in scena il conflitto tra l'erosione di questi ideali e il tentativo disperato di preservarli, offrendo un

---

<sup>201</sup> Cfr. A. Barsotti, *Introduzione a Eduardo*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

<sup>202</sup> Cfr. F. Di Franco, *Le commedie di Eduardo*, cit., pp. IX-XIV

quadro critico e realistico delle dinamiche sociali e familiari del suo tempo, ma senza mai perdere la fiducia nelle nuove generazioni. In ogni caso, la vera protagonista della sua intera produzione resta sempre Napoli, specchio del mondo. Scrive, infatti, Anna Barsotti:

La Napoli delle *Cantate* è una città-alveare: mai o quasi mai quella delle ville arroccate ed isolate dai giardini, ma comunque la si spacchi, in verticale – i piani alti, i quinti piani – o in orizzontale – i bassi dei ceti più emarginati –, quella sempre attraversata da odori, profumi o puzze interfamigliari, fiori caffè ragù frittute mondezze, e collegata dai fili dei panni stesi ad asciugare, dal perenne chiamarsi, parlarsi, urlarsi, dimenarsi da una apertura all'altra, sia porta o finestra o terrazza<sup>203</sup>.

Le opere di De Filippo diventano così una cronaca viva di un'epoca e di un popolo, fissando immagini ed emozioni in una memoria collettiva che trascende il tempo. Il suo teatro, infatti, è animato da una fantasia che non solo registra la realtà, ma la trasforma attraverso una lente creativa capace di renderla universale. Il valore di questa produzione non verrà mai intaccato dal trascorrere degli anni, grazie alla profonda sensibilità con cui Eduardo ha saputo scandire il tempo storico con quello della sua immaginazione, creando un orologio compiacente – come dice nella sua poesia *Fantasia* (1956) – capace di raccontare una verità più ampia e duratura<sup>204</sup>:

Pigliammoce sta vita cumme vene,  
llassammo for' 'a porta 'a pucundria,  
mparammece a campà c' 'a fantasia:  
nce sta cosa cchiú bella pè campà?

'A fantasia se sceta ogni matina,  
comme si fosse prencepe rignante,  
affonna 'e mane aperte int' 'e brillante  
e nun s' 'e ppiglia: che s' 'e ppiglia a ffà?

E che curredo tene! Nu mantiello  
ca luce cchiú d' 'o sole e nun è d'oro;  
quanno se mene ncuollo stu tesoro,  
abbaglia 'a vista: nun se può guardà.

---

<sup>203</sup> A. Barsotti, *La drammaturgia di Eduardo De Filippo*, cit., p. 52.

<sup>204</sup> *Ibidem*.



Pò tene nu relógio cumpiacente,  
cu sissanta minute d'allegria,  
mmiez' 'o quarante liegge: FANTASIA  
e fa tà-tì,tà-tì, nun fa tì-tà...<sup>205</sup>

## Una riscrittura in napoletano

*La Tempesta* di Eduardo De Filippo è stata pubblicata da Einaudi, nel 1984, come d'altronde tutta la sua intera produzione, e fa parte della collana *Scrittori tradotti da scrittori*, originale e innovativa, voluta e ideata da Giulio Einaudi nel 1983. Questa collana è un progetto editoriale nato con l'idea di far tradurre grandi opere letterarie a scrittori di fama. La serie si distingue per la scelta di affidare la traduzione non solo a traduttori professionisti, ma anche ad autori già affermati come romanzieri o poeti, dando vita a una traduzione che non sia solo fedele nel significato, ma che riesca anche a cogliere lo stile e l'anima dell'opera. Tradurre significa riformulare in un'altra lingua il testo originale e, quindi, creare una successione di parole che non sia quella originariamente pensata dall'autore. Proprio per questo Einaudi ha chiesto a molti scrittori di cimentarsi nelle traduzioni, perché attraverso questo tipo di esercizio lo scrittore poteva scoprire la propria voce.

Gli scrittori coinvolti in queste traduzioni apportavano il proprio bagaglio creativo e stilistico, creando spesso versioni particolarmente originali e personali, con l'idea di fondo che chi conosce profondamente il lavoro della scrittura possa rendere al meglio le sfumature artistiche di un'opera, non limitandosi a una mera trasposizione linguistica. Questa serie ha avuto molto successo, contribuendo a diffondere classici della letteratura mondiale attraverso voci autorevoli e innovative della letteratura italiana, rendendo la traduzione un'opera d'arte a sé stante. Scrive, infatti, Giulio Einaudi:

Un testo letterario se non è tradotto in modo sublime è inutile che venga pubblicato perché diventa dannoso alla cultura. Le traduzioni cattive bisogna boicottarle, bisogna fare un boicottaggio completo, ma ci vorrebbe un sostegno, non tanto del

---

<sup>205</sup> E. De Filippo, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1975, p. 73.

pubblico quanto direi della critica. [...] Gli STS mettono in risalto il titolo del libro in bianco su un corpo azzurro, poi l'autore dell'originale in nero, che viene un po' rallentato e quindi il nome del traduttore, di nuovo in bianco. Sembra un'opera quasi del traduttore<sup>206</sup>.

Della sua *Tempesta* Eduardo realizzò una registrazione interpretando tutti i ruoli, fatta eccezione per quello di Miranda. Tuttavia, la registrazione venne presentata, prima ancora di essere completata – nell'estate del 1984 –, il 29 maggio alla Sapienza di Roma e riapparve poi per la prima volta al 33° Festival del teatro al Teatro Goldoni di Venezia, alla Biennale, il 4 ottobre 1985, con una messinscena e la regia della «Compagnia di Eugenio Monti Colla e figli», tramite 150 marionette. Ogni ruolo parla con le sue intonazioni, con la sua voce, tranne quella di Imma Piro che interpreta Miranda. Eduardo, d'altronde, l'aveva concepita per l'opera dei pupi perché gli sembrava che l'umanità stessa, ignara o complice, fosse simile a quei burattini mossi da fili invisibili ed esposti al disastro da pochi manovratori.

## Lo stile e la lingua

Eduardo per la sua riscrittura, sceglie un napoletano non contemporaneo, bensì risalente al Seicento. Egli stesso scrive, nella nota all'edizione:

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 usata ormai da secoli. 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!<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> L. Avirović, J. Doods (a cura di), *Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto*, Udine, Campanotto, 1993.

<sup>207</sup> Nota del traduttore, *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 186.

Per portare a termine questo suo lavoro, essenziale è stato l'aiuto della moglie Isabella Quarantotti che, da interprete e cultrice di classici inglesi, trascrisse per Eduardo, parola per parola, la sua traduzione personale dell'opera di Shakespeare, in caratteri molto grandi e nitidi, per consentire all'ormai vecchio marito di lavorarci bene, in quanto la sua vista era quasi del tutto persa. È lei stessa a raccontare, in un'intervista con Paola Quarenghi, di come ha lavorato con De Filippo per portare a termine l'opera. Eduardo aveva scelto di tradurre *The Tempest* «per il suo carattere sognante e magico simile a quello del *Cunto de li cunti* di Basile» e la sua idea era quella di tradurre direttamente dall'inglese, in modo tale da non essere influenzato da nessun'altra traduzione. Isabella, che inizialmente aveva preso in esame le traduzioni di Quasimodo e di Cesare Vico Lodovici, riporta di averle presto messe da parte per lavorare direttamente sull'edizione inglese presente nei volumi del *Penguin Shakespeare*, tendendo sempre conto del fatto che diverse espressioni shakespeariane erano ormai fuori uso persino in Inghilterra, dunque bisognava renderle in italiano, e in napoletano poi, in modo diverso. Eduardo stesso, nella nota all'edizione, scrive:

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 di Prospero per Miranda. Anche le canzoni sono diverse, più nella forma che nella sostanza. [...] Devo aggiungere che in un certo senso ho tradotto direttamente dall'inglese, perché mia moglie Isabella mi ha trasportato in italiano letteralmente tutta la commedia, atto per atto, scena per scena, cercando poi in certi suoi libri inglese il significato doppio e a volte triplo di certe parole arcaiche che non mi persuadevano<sup>208</sup>.

Dunque, come riporta anche Isabella nell'intervista, Eduardo ha cambiato talvolta qualche battuta per meglio renderla nella sua versione e, con la traduzione della moglie, è riuscito anche a intuire al meglio la diversità dei linguaggi usati dai vari personaggi<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> Ivi, pp. 186-187.

<sup>209</sup> *Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo*, in A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma, Bulzoni, 2004.

Per la lingua De Filippo si rifà a un napoletano del Seicento, partendo dallo studio della grande opera di Basile, padre della letteratura partenopea, ma anche a momenti della sua esperienza teatrale quando, nella compagnia guidata dal fratello Vincenzo Scarpetta, aveva recitato in commedie dal carattere fantastico come *La collana d'oro*, che si rifaceva al genere seicentesco della *féerie* che, con i suoi elementi caratteristici, gli ricordava «la magia, i trucchi di scena, le creature soprannaturali» che popolano l'opera di Shakespeare. E, come il *blank verse* shakespeariano, anche quello di Eduardo è un verso libero, a volte endecasillabo, spesso settenario, che nella sua varietà passa dalla prosa alla poesia, creando ritmi diversi. È una lingua che tende alla recitazione, radicata in un'atmosfera fiabesca, popolare, come si evince dal frequente uso degli imperfetti. Una lingua che Agostino Lombardo ha definito «antica e nuova, remota e contemporanea», perché ispirata alla lingua del Seicento, ma parlata dall'uomo che vive nel suo tempo. Scelta che non è da intendersi come un semplice espediente linguistico, bensì un atto di reinterpretazione culturale e storica, che sottolinea il legame tra la tradizione teatrale italiana e quella shakespeariana, con particolare attenzione alla capacità di quest'ultima di adattarsi a contesti locali.

Eduardo De Filippo era profondamente radicato nella tradizione del teatro napoletano e considerava il dialetto non solo una lingua vernacolare, ma uno strumento espressivo carico di significato storico e culturale. Tradurre *The Tempest* nel napoletano del Seicento gli permetteva di avvicinare l'opera a una dimensione popolare, rendendola accessibile e comprensibile per un pubblico italiano, in particolare napoletano, senza perdere la complessità e la ricchezza dell'originale shakespeariano, in più basandosi su quella che è un'opera magistrale della cultura napoletana, il testo di Basile. De Filippo era consapevole che il dialetto napoletano, pur nella sua specificità, aveva una portata universale. Traducendo l'opera shakespeariana in napoletano, Eduardo è riuscito a rendere l'originale più radicato nel contesto sociale e culturale italiano, mantenendo però l'universalità dei temi. D'altronde, Shakespeare scriveva in un inglese elisabettiano ricco di sfumature, non dissimile dal napoletano seicentesco nella sua musicalità e nella sua capacità di esprimere una vasta gamma di emozioni e registri sociali.

Si ispira, dunque, alla lingua di Basile, tuttavia la sua traduzione non mira a ricrearla esattamente, come ben si vede dalla presenza, all'interno anche di un solo verso, di caratteristiche tipiche del napoletano seicentesco, ma anche del napoletano contemporaneo e addirittura dell'italiano standard. Scrive, infatti, Roberto De Simone:

Anche Eduardo credeva, come tanti, che il dialetto impiegato dal Basile fosse realmente una lingua «antica», realmente «parlata», «usata», con preposizioni ed articoli non aferizzati, *con parole piane e non tronche*. Purtuttavia Eduardo avverte il valore dell'antico dialetto letterario e, con intuizione geniale, lo associa al mondo scespiriano, come linguaggio equivalente dell'inglese presente ne *La tempesta*. Ma, come egli stesso dichiara, Eduardo non intende ricreare filologicamente il dialetto di Basile, ma vuole ispirarsi ad esso per la sua musicalità, per la sua connotazione fantastica e letteraria<sup>210</sup>.

Nel suo saggio, De Simone mette in luce quelle che sono le caratteristiche e le principali differenze tra il dialetto napoletano antico e moderno, studiate sulla base dell'opera di Basile:

Innanzitutto gli articoli determinativi si presentano scritti in tal modo: *lo, la, li, le*, a differenza del dialetto di tradizione orale, in cui gli stessi articoli si pronunciano *'o, 'a, 'i, 'e*. Similmente le preposizioni articolate *dello, allo, dallo, nello, con lo, sullo, per lo, fra lo, tra lo*, si trovano scritte: *de lo, a lo, da lo, ne lo, co lo, sopra lo e ncoppa lo, pe' lo, nfra lo, tra lo*, mentre quotidianamente si pronunciano *d' 'o, a 'o, da 'o, int' 'o, c' 'o, ncopp' 'o, p' 'o, fra 'o, tra 'o* (la stessa cosa vale, ovviamente, per le preposizioni articolate femminili e per le plurali). C'è da aggiungere che la preposizione articolata *allo* (letterariamente scritta *a lo*) nella pratica del linguaggio parlato viene contratta in *â*; per tal motivo troveremo che l'espressione letteraria *vaco a la casa* viene detta quotidianamente *vaco â casa*. In secondo luogo, il modo infinito dei verbi, che nella pratica orale si trova sempre troncato, nello stile letterario si scrive per intero. Avremo così, per il verbo *amare*, *ama'* nell'uso corrente, e *amare* nella pratica letteraria. Per il verbo *venire*: *veni'*, e *venire*, per il verbo *giocare*: *juca'*, e *jocare*, ecc.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> R. De Simone, *Linguaggio e tradizione nel teatro di Eduardo*, in A. Ottai e P. Quarenghi, *L'Arte della commedia*, Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo, cit., p. 135.

<sup>211</sup> Ivi, p. 100.

Partendo da queste premesse, si vede leggendo il testo che, sebbene Eduardo faccia uso delle caratteristiche tipiche del dialetto del Seicento – quali i verbi al modo infinito senza troncamenti e gli articoli non aferizzati – la lingua rimane la sua. Non c'è, infatti, una piena aderenza al modello a cui si è ispirato: mancano i procedimenti formali del barocco napoletano come l'accumulo, l'elencazione, le metafore, che, come mette in luce De Simone, sarebbero stati elementi di avvicinamento ulteriore della traduzione eduardiana all'opera di Shakespeare. Ad esempio, se nel passo seguente (III, 2)<sup>212</sup>

CALIBANO:

[...] Te lu faccio truvare quanno dorme, accussine tu le puote mpezzare nu chiovo rinto a la capa.

CALIBAN:

[...] I'll yield him thee asleep,  
Where thou mayst knock a nail into his head.

si possono osservare tutti i fenomeni tipici del dialetto utilizzato da Basile, quali i verbi all'infinito non tronchi (*trruvare*, *mpezzare*), l'articolo non aferizzato *lu*, e la costruzione *a la capa*, invece di *â capa*, non mancano passi in cui Eduardo sembra mettere da parte le regole del passato e scrivere, invece, in un napoletano odierno, con l'inserimento anche di frasi in italiano; ad esempio i primi versi del primo atto<sup>213</sup>:

NOSTROMO:

[...] Se poi tu, comme a Cunzigliere de Stato, tiene la putenzia de cunzigliare a lu mare de rinunziare alla ncazzatura de chistu mumento, lu Capitano cumanda de non sputare nemmeno ncopp'a lli ffune, nuje nce ne scennimmo sotto e voi date ordine a lu mmare 'e passà lizeto e sprizeto da la tempesta a la bonaccia!

BOATSWAIN:

[...] You are a counsellor; if you can command these elements to silence, and work the peace of the present, we will not hand a rope more; use your authority: if you cannot give thanks you have lived so long, and make yourself ready in your cabin for the mischance of the hour, if it so hap.

<sup>212</sup> E. De Filippo, *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 118; per la traduzione inglese si veda A. Lombardo (a cura di), *La Tempesta*, cit., p. 124.

<sup>213</sup> Ivi, pp. 6-7; per la traduzione inglese si veda A. Lombardo (a cura di), *La Tempesta*, cit., pp. 4-6.

I riferimenti a Napoli nella traduzione di Eduardo sono tantissimi, a cominciare dai primi versi, con l'urlo «Simmo Napulitane!» dei marinai che affrontano la tempesta e l'invocazione alla Madonna<sup>214</sup>. De Filippo, infatti, pur rispettando la trama e l'ambientazione di *The Tempest*, opera una profonda trasformazione culturale e linguistica nell'adattamento dell'originale shakespeariano. L'adozione di un dialetto napoletano altamente strutturato, insieme con l'inserimento di espressioni, gesti e allusioni proprie della cultura partenopea, conferisce al dramma una natura del tutto nuova. Questa trasformazione non si limita al piano idiomático, ma introduce una napoletanità che permea l'intero impianto teatrale<sup>215</sup>. Esemplificativa è la descrizione dello spazio scenico in cui Ariel abbandona Ferdinando, in quanto evocativo della grotta azzurra di Capri (I, 2)<sup>216</sup>:

ARIELE:

L'aggio fatto saglì a riva  
 primm' 'e ll'ate.  
 Me so' fatto invisibile  
 e l'aggio accumpagnato  
 a lu posto cchiù bello 'e tutta l'isola:  
 sott'a la grutticiella blu zaffiro  
 addò ce tràse 'o sole e lu suspiro  
 d'ostriche, fasulare e lattarule.  
 S'è sdraiato  
 ncopp'a nu matarazzo d'erb' 'e  
 mare.

ARIEL:

The King's son have I landed by himself;  
 Whom I left cooling of the air with sighs  
 In an odd angle of the isle, and sitting,  
 His arm in this sad knot.

Ancora, l'origine della strega Sicorace viene collocata a Benevento, città ricca di miti e leggende (I, 2)<sup>217</sup>:

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 5.

<sup>215</sup> A. Sapienza, *Dalla scena elisabettiana al teatro di figura: «La Tempesta» di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo*, in A. D'Amelia e A. Piazza (a cura di), *Studi monografici. Letteratura in performance*, Testi e linguaggi, Rivista di studi letterari, linguistici e filologici dell'Università di Salerno, Carocci, 2013, pp. 363-374.

<sup>216</sup> E. De Filippo, *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., pp. 33-34; traduzione inglese si veda A. Lombardo (a cura di), *La Tempesta*, cit., p. 30.

<sup>217</sup> Ivi, p. 38; per la traduzione inglese si veda A. Lombardo (a cura di), *La Tempesta*, cit., pp. 34-36.

PROSPERO:  
 Strega dannata!  
 Strega maledetta!  
 A cavallo a la scopa,  
 mmiez'a ll'acqua e lu viento  
 essa vulava  
 e pe' s'arrepà 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 vuliano morta  
 però nun l'accettere  
 pòcca eva prena...  
 lu diavulo cchiù puorco...  
 chi sa qua' fetentone la mprenaje.  
 La strascenajene ccàne  
 ncopp'a chest'isola,  
 ccàne fuje lassata da li marenare.

PROSPERO:  
 This damn'd witch Sycorax,  
 For mischiefs manifold, and sorceries terrible  
 To enter human hearing, from Argier,  
 Thou know'st, was banish'd: for one thing she did  
 They would not take her life. Is not this true?  
 [...]  
 This blue-ey'd hag was hither brought with child,  
 And here was left by th' sailors.

Gonzalo, in un tipico atto di devozione napoletana, ringrazia san Gennaro per la salvezza dopo il naufragio (II, 1)<sup>218</sup>:

Majestate, si ve lu ddico,  
 è pe' lu bene vuosto:  
 ccà nuje, cumpreso voi,  
 dobbiamo rummanere addenucciate  
 nu pare d'anne,  
 e forse forse cchiùne,  
 nanz'a lu prutettore  
 San Gennaro,  
 ca nce ha fatto la grazia.

Beseech you, sir, be merry; you have cause,  
 So have we all, of joy; for our escape  
 Is much beyond our loss. Our hint of woe  
 Is common;

<sup>218</sup> Ivi, p. 64; per la traduzione inglese si veda A. Lombardo (a cura di), *La Tempesta*, cit., p. 64.



Questi elementi culturali si intrecciano con riferimenti a espressioni proverbiali, gerghi locali, fino a includere citazioni gastronomiche – Antonio: «Meglio na sfugliatella o nu babà!»<sup>219</sup> – e allusioni a celebri canzoni napoletane – «Oje sole mio!»<sup>220</sup>. Come evidenzia Agostino Lombardo:

Traducendo *La tempesta*, infatti, Eduardo non solo innestava la sua napoletanità nel tessuto shakespeariano; e non solo enucleava, attraverso Stefano e Trinculo, un rapporto con la *Commedia dell'Arte* che era anche un tributo a un fenomeno teatrale cui si sentiva personalmente debitore, ma anche e specialmente ricreava, attraverso Prospero, mago e teatrante, quel dramma tra realtà e finzione che è il tema centrale, al quale tutti gli altri riconducono, del suo teatro.<sup>221</sup>

Ariel è rappresentato come uno scugnizzo napoletano, dispettoso e sbarazzino; Stefano e Trinculo riproducono una coppia di zanni di taverna e derivano direttamente dalla *Commedia dell'Arte*; d'altronde già Strehler aveva rappresentato Trinculo come una sorta di Pulcinella e gli aveva consentito di parlare in dialetto napoletano. Per quanto riguarda Caliban, invece, la questione è più complessa. De Simone sostiene che va sottolineata l'aderenza di Eduardo al personaggio shakespeariano perché ascoltando la registrazione fatta da De Filippo, mediante la quale incise la voce di tutti i personaggi di *The Tempest*, fatta eccezione di Miranda, si era reso conto che, attraverso Caliban, Eduardo

esprimeva al meglio una sua nascosta interiorità «antica», libera finalmente da ogni moralismo convenzionale, da qualsiasi manicheismo; insomma egli mostrava un suo viso senza maschera, felice di vivere in teatro la sua «cattiveria infantile», la sua nobiltà selvaggia e primitiva di Nume degradato da Prospero.<sup>222</sup>

Afferma Lombardo che quello che Eduardo ha voluto trasmettere tramite questa riscrittura dell'opera shakespeariana, è la nostalgia di Napoli, la sua città, luogo della vita

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 67.

<sup>220</sup> Ivi, p. 90.

<sup>221</sup> A. Lombardo, *Edoardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, cit., p. 28.

<sup>222</sup> R. De Simone, *Linguaggio e tradizione nel teatro di Eduardo*, cit., pp. 137-138.

e dell'arte, nonché della memoria del drammaturgo napoletano, qui evocata continuamente tramite la sua assenza, la sua vicinanza e la sua lontananza dall'isola:

Queste commedie sono, in verità, Napoli: una città, osservata studiata da Eduardo con attenzione inesausta e messa in scena con ineffabile precisione in tutte le sue componenti fisiche e umane. [...] Gli spazi brulicano di una umanità seguita con partecipazione e amore e pietà ma anche individuata e classificata con la lucida impassibilità dell'indagine sociologica. Uomini e donne, bambini e giovani e vecchi, coppie e famiglie, tutti i gruppi sociali, tutte le classi, tutte le umane relazioni, tutti i mestieri e professioni e vocazioni sono qui rappresentati [...] questa è la Napoli di Eduardo, una città concreta e reale, vista in tutte le sue linee e colori e sfumature, ascoltate in tutti i suoi infiniti suoni, rumori e voci, seguita nel suo quotidiano e incessante movimento, collocata nella sua storia passata ma soprattutto accompagnata nella sua storia contemporanea. [...] Così come il dialetto di Eduardo [questa Napoli] può percorrere l'Italia e il mondo proprio perché Eduardo vi si accosta come ad una realtà universale<sup>223</sup>.

Per Eduardo, dunque, Napoli diventa una sorta di microcosmo, una metafora del mondo; rappresenta uomini e donne in cui tutta l'umanità del nostro tempo può riconoscersi perché le loro vicende sono condivisibili. Recita una strofa della poesia intitolata *Baccalà* (1949):

Napule è 'nu paese curioso:  
è nu teatro antico, sempre apierto.  
Ce nasce gente ca senza cuncierto  
Scenne p'è strade e sape recità.  
Nunn'è c''o fanno apposta; ma pe' lloro  
'o panurama è 'na scenografia,  
'o popolo è 'na bella cumpagnia,  
l'elettricista è Dio ch'e fà campà.<sup>224</sup>

Ed è proprio questa Napoli che sa recitare a essere l'oggetto del suo teatro; sostiene, infatti, Lombardo che è l'inesausta recitazione napoletana a consentire a Eduardo di attingere, nelle sue opere, alla propria natura ed esperienza di attore, e la forza

---

<sup>223</sup> A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare, Parole di voce e non d'inchiostro*, cit., pp. 17-19.

<sup>224</sup> E. De Filippo, *Le poesie*, cit., p. 192.

e la modernità di queste commedie stanno proprio nella teatralità della parola, la stessa teatralità che è anche di Shakespeare, e che deve essere di voce, non d'inchiostro<sup>225</sup>. Come il grande drammaturgo inglese aveva scritto nella sua commedia *As You like it* (II, 7, vv. 140-143): «Il mondo è tutto / un palcoscenico, e uomini e donne, tutti sono attori; / Hanno proprie uscite e proprie entrate»<sup>226</sup>, anche per Eduardo la vita è una commedia, allegra o triste secondo i casi. Per entrambi i drammaturghi il mondo è un grande palcoscenico. E proprio con il personaggio shakespeariano, Prospero, Eduardo si congeda definitivamente dalla scena – nel 1980 dopo il conferimento della laurea *honoris causa* da parte dell'Università di Roma – parlando al pubblico di «quell'incanto fragile e potente, quell'armonia dello spirito con la materia, quella sostanza di cui sono fatti i sogni, che è per me il teatro»<sup>227</sup>.

La realizzazione della traduzione dell'opera di Shakespeare in napoletano è stato per De Filippo il suo ultimo lavoro e *La Tempesta* può essere vista come l'addio di entrambi i drammaturghi al palcoscenico al quale avevano consacrato la loro intera vita:

Tradurre Molière e Shakespeare è stato da sempre un mio desiderio, ma l'impegno di presentare al pubblico una commedia all'anno – tra lo scrivere, il provare e il recitare, senza contare il lavoro di capocomico – non mi lasciava il tempo per farlo. L'anno scorso venne a pranzo da me Giulio Einaudi, mi parlò della sua nuova collana di Scrittori tradotti da scrittori e mi chiese se volevo tradurre una commedia di Shakespeare. Fui ben felice di accettare e scelsi *La tempesta*.<sup>228</sup>

Sono molti gli elementi in comune tra Eduardo e Shakespeare, primo fra tutti proprio lo strettissimo legame con il teatro, la sua materialità e simbolicità. Inoltre, come di Shakespeare, diceva Voltaire, che le sue opere non avrebbero valicato i confini dell'Inghilterra, così molti sostenevano che i testi di Eduardo sarebbero stati apprezzati solo a Napoli. Scrive, invece, Lombardo, che «come Shakespeare è diventato l'attore drammatico più rappresentato al mondo, le opere di Eduardo hanno valicato i confini sia

---

<sup>225</sup> A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, cit., p. 23.

<sup>226</sup> W. Shakespeare, *Come vi piace*, trad. di A. Lombardo, Roma, Newton Compton, 2007.

<sup>227</sup> *Ringraziamento di Eduardo De Filippo, in Allocuzioni pronunciate durante la cerimonia di consegna di lauree honoris causa*, Roma, Università degli Studi, 1980, p. 19.

<sup>228</sup> E. De Filippo, *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 185.

di Napoli sia dell'Italia e sono state recitate con enorme successo, nell'originale e in traduzione»<sup>229</sup>. Ancora, sono entrambi accomunati dallo stesso legame con il pubblico, in quanto scrivono testi da mettere in scena, in un mondo dove tutto è teatro. Non stupisce, dunque, che Eduardo abbia subito accettato la proposta di Einaudi. Shakespeare, d'altronde, è da sempre stato un suo modello, sempre presente, dall'inizio alla fine della sua carriera: «ho letto molto da giovane, quando avevo gli occhi buoni, e prima di ogni altro autore scelsi naturalmente il primo della classe: Guglielmo Shakespeare»<sup>230</sup>. E l'opera del drammaturgo inglese, tradotta in versi da Eduardo, dunque apparentemente lontana dalla sua intera produzione, perché in versi invece che in prosa – fatta eccezione per la sua raccolta di poesie – è, in realtà, vicinissima alla sua drammaturgia, alla sua città. De Filippo, dopo aver vissuto due guerre mondiali e gli sconvolgimenti che hanno attraversato il Novecento, si era probabilmente reso conto che la società del suo tempo si era ormai diretta verso lo svuotamento degli ideali veri, quelli da raggiungere senza la violenza, l'amore e il perdono, i due ideali che sono alla base dell'opera di Shakespeare, perché Prospero non sceglie la violenza, non sceglie la vendetta, ma il perdono e l'amore. Nelle sue opere, Eduardo ha sempre cercato di trasmettere questo messaggio, mostrando la sofferenza dell'uomo di fronte al degrado morale della società e *La tempesta* è, forse, il suo ultimo tentativo di raggiungere la coscienza delle persone e portarle a riflettere su un mondo che sta cambiando in maniera irreversibile. Di fatti, tra le diverse ragioni per cui Eduardo scelse questa commedia e non un'altra, la tolleranza e la benevolenza che pervadono la storia sono sicuramente fra i motivi principali. Egli stesso scrive:

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. Quale insegnamento più attuale avrebbe potuto dare un artista all'uomo d'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 [...] tra gli «ideali» ci metto anche il denaro, la ricchezza, che appunto come ideali vengono considerati in questa nostra squallida società dei consumi<sup>231</sup>.

---

<sup>229</sup> A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, cit., p. 15.

<sup>230</sup> E. De Filippo, *Lezioni di Teatro*, Torino, Einaudi, 1986, p. 81.

<sup>231</sup> E. De Filippo, *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 186.

Lo si vede bene anche nel Prospero di Eduardo che a differenza di quello di Shakespeare, uomo di potere, di cui si serve per comandare e punire, è molto più benevolo e, come sostiene anche Simonetta De Filippis nel suo saggio su Shakespeare ed Eduardo, con il napoletano riesce anche a smussare le durezze di Prospero, addolcendo alcuni atteggiamenti dittatoriali e trasformandoli, invece, in momenti più paterni, talvolta anche buffi<sup>232</sup>. D'altronde, la famiglia è sempre al centro delle sue commedie, dunque, a differenza di Shakespeare, enfatizza l'aspetto della tenerezza e dell'affetto per «far risaltare il grande amore protettivo di Prospero per Miranda». Si nota subito nelle prime parole pronunciate da Prospero in risposta a una Miranda sconvolta dalla tempesta scatenata dal padre (I, 1)<sup>233</sup>:

PROSPERO:  
 Càmate, core mio.  
 Tu c' 'o core ce parle?  
 E allora pàrlece,  
 isso te sape addí la veritade.  
 Tiene 'a faccella janca cumm' 'a cera.

PROSPERO:  
 Be collected:  
 No more amazement: tell your piteous heart  
 There's no harm done.

dove il secondo verso sembra quasi essere un rimando al verso shakespeariano del *King Lear*, quando Lear chiede alla figlia Cordelia «But goes thy heart with this?» (I, 1, v. 121).

Dunque, se pure la riscrittura di Eduardo talvolta tende a modificare i personaggi e i dialoghi per meglio adattarli alla cultura napoletana, quello che non viene mai meno è la teatralità del suo discorso, in questo è sempre in perfetta sintonia con Shakespeare e lo si vede bene nel discorso finale, metateatrale, di Prospero, quell'addio che il mago pronuncia e che è un po' l'addio anche di Eduardo, oltre che di Shakespeare, i due drammaturghi che hanno consegnato la vita al teatro:

Da quando ho cominciato a buttar giù le prime scenette per la rivista, ho capito che c'è uno scrigno a cui attingere a piene mani ed è la vita, ma accanto ci deve essere un vaglio che filtra la vita e la trasforma in teatro, la fantasia. La verità del teatro è la finzione creata dalla fantasia realizzata dagli attori e dal recepire del pubblico<sup>234</sup>.

<sup>232</sup> S. De Filippis, *Shakespeare e Eduardo: scrittura e riscrittura della «Tempesta»*, in A. Lombardo, *Shakespeare e il Novecento*, cit., pp. 187-206.

<sup>233</sup> E. De Filippo, *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 11; per la traduzione inglese si veda A. Lombardo (a cura di), *La Tempesta*, cit., p. 10.

<sup>234</sup> F. De Franco, *Eduardo da scugnizzo a senatore*, Bari, Laterza, 1981, p. 110.

Tramite una splendida metafora Eduardo ha illustrato ai suoi studenti la propria concezione della vita e la funzione che, entro tale contesto, spetta al teatro:

Io ho sempre considerato la terra, il mondo una sala d'aspetto. Immaginate la sala d'aspetto di un dentista dell'Ottocento, dove arrivavano dei clienti con il mal di denti, che è la cosa più noiosa, più fastidiosa... E in questa sala d'aspetto c'erano mille distrazioni: c'era la lanterna magica, c'era il cinema di allora che si faceva attraverso le silhouettes, c'erano le cartoline a doppio che davano il rilievo, tutte cose per distrarre. Poi c'erano libri, giornali d'epoca, con disegni a colori secondo le tecniche del tempo. Ed uno stava lì in mezzo a tutte queste distrazioni e aspettava...Aspettava che cosa? Di andare a cavarsi un dente, un molare. Noi ci dobbiamo distrarre in qualche modo per tirarci questo dente definitivo. Quindi qualcosa la dobbiamo fare, non possiamo stare senza far niente. E il dono che abbiamo avuto, di aver capito questo, ha fatto nascere Michelangelo, Picasso, Morandi, che hanno avuto delle soddisfazioni... E poi se ne vanno all'altro mondo e ti saluto! E viene la nuova generazione: il punto d'arrivo, il punto di partenza... Anch'io ho provato molto piacere ad occuparmi di questo settore, che mi ha fatto passare la vita in un momento; e sono tranquillo, non mi importa...<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> P. Quarenghi (a cura di), Eduardo De Filippo. *Lezioni di teatro all'Università di Roma «La Sapienza»*, cit., p. 133.

## BIBLIOGRAFIA

Alfieri, Vittorio. 1777. *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di M. Fubini, testo e commento a cura di A. Di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi.

Angelini, Franca. 1976. *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza.

Angelini, Franca. *Eduardo negli anni trenta: abiti vecchi e nuovi*, in A. Ottai e P. Quarenghi, *L'Arte della commedia*, Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 15-32.

Antonucci, Giovanni. 1986. *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium.

Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge.

Avirović Ljiljana, Doods John (a cura di). 1993. *Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto*, Udine, Campanotto.

Bachtin, Michail. 1979, *La parola nel romanzo in Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

Barbiera, Raffaello. 1895. *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano, Fratelli Treves.

Barsotti, Anna (a cura di). 2014-2018. *Cantata dei gironi dispari*, 3 voll. Torino, Einaudi.

Barsotti, Anna (a cura di). 2015. *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi.

Barsotti, Anna. 1992. *Introduzione a Eduardo*, Roma-Bari, Laterza.

- Barsotti, Anna. 2018. *Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile*, Imola, Cue Press.
- Barsotti, Anna. *La drammaturgia di Eduardo De Filippo*, in M. Bussagli (a cura di), *Eduardo in maschera. Incontri sul suo teatro*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Bate, Jonathan. 1994. *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Oxford University Press.
- Biancardino, Annachiara. 2019. *Echi della tempesta: intertestualità shakespeariane nella letteratura contemporanea*, in «Oblio, Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Ottonecentesca», IX, 36, pp. 36-55.
- Bianco, Francesca. 2019. *Shakespeare in Italia «au tournnant des Lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, Padova University Press.
- Bloom, Harold. 1990. *The Book of J*, New York, Grove Press.
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace.
- Bloom, Harold. 1999. *The Tempest*, in *The Invention of The Human*, New York, Riverhead Books, pp. 662-684.
- Boose, Lynda E. 1982. *The Father and the Bride in Shakespeare*, «Modern Language Association», 97, 3, pp. 325-347.
- Bosisio, Paolo. 2007. *Il «metodo» Strehler*, in «TESS, rivista di teatro e spettacolo».
- Brotton, Jerry. 1998. *This Tunis, sir, was Carthage. Contesting Colonialism in «The Tempest»*, in A. Loomba e M. Orkin (a cura di), *Post-Colonial Shakespeares*, London, Routledge.
- Bullough, Geoffrey. 1975. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge and Paul, VIII.
- Calvino, Italo. 1991. *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori.



Cantor, Paul. 2006. *The Shores of Hybridity: Shakespeare and the Mediterranean*, in «Literature Compass» 3, 4, pp. 896-913.

Césaire, Aimé, 1969, *Une Tempête; d'après la Tempête de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*. Trad. it. G. Sofo (a cura di), Milano, Incontri Editrice, 2011.

Clemen, Wolfgang. 1951. *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, Methuen.

Collison-Morley, Lacy. 1916. *Shakespeare in Italy*, New York, Benjamin Blom.

Colombo, Rosy. 2007. *La tempesta tradotta e messa in scena (1977-78). Un carteggio ritrovato fra Strehler e Lombardo e due traduzioni inedite realizzate da Lombardo per il Piccolo Teatro di Milano*, Roma, Donzelli.

Coronato, Rocco. 2017. *Leggere Shakespeare*, Roma, Carocci.

Crinò, Anna Maria. 1950. *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma, Edizioni di Storia e letteratura.

De Blasi, Nicola. 2016. *Eduardo*, Roma, Salerno Editrice.

De Filippis, Simonetta. 2002. *Shakespeare e Eduardo: scrittura e riscrittura della «Tempesta»*, in A. Lombardo, *Shakespeare e il Novecento*, pp. 187-206.

De Filippo, Eduardo. 1975. *Le poesie*, Torino, Einaudi.

De Filippo, Eduardo. 1984. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, Torino, Einaudi.

De Filippo, Eduardo. 1986. *Lezioni di Teatro*, Torino, Einaudi.

De Franco, Fiorenza. 1981. *Eduardo da scugnizzo a senatore*, Bari, Laterza.

De Giovanni, Nadia. 1989. *L'Iguana di Anna Maria Ortese: L'ambiguità di una metamorfosi incompiuta*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 18, 2-3, pp. 421-430.

De Simone, Roberto. *Linguaggio e tradizione nel teatro di Eduardo*, in A. Ottai e P. Quarenghi, *L'Arte della commedia*, Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo, pp. 97-139.

Di Franco, Fiorenza. 1984. *Le commedie di Eduardo*, Bari, Laterza.

Di Michele, Laura (a cura di), 2005. *Una Tempesta dopo l'altra*, Napoli, Liguori.

Di Nallo, Antonella. 2018. *Sulle tracce della ricezione di Shakespeare in Italia nell'età umbertina e giolittiana fra critica letteraria e critica teatrale* in di M. Cimini, A. Di Nallo, V. Giannantonio, M. Menna, L. Pasquini (a cura di), "Un'operosa stagione", *Studi offerti a Gianni*, Lanciano, Carabba.

Dolce, Maria Renata. 2018. *Never-ending stories: Da The Tempest di William Shakespeare alle riletture e riscritture del grande classico nella letteratura caraibica*, in «Lingue e Linguaggi», 27, 2018, pp. 180-209.

Fazio, Mara. 2020. *Voltaire contro Shakespeare*, Bari, Laterza.

Fiedler, Leslie. 1972. *The Stranger in Shakespeare*, New York, Stein and Day.

Finzi, Gilberto. 1983. *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano, Mursia.

Fitz, Linda. 1975. *The Vocabulary of the Environment in The Tempest*, Oxford University Press, in "Shakespeare Quarterly", 26, pp. 42-47.

Florio, John. 1603. *The Essays, or, Morall, Politike and Millitarie Discourses of Lo: Michael de Montaigne*, I, 31, *Of the Cannibals*, London.

Florio, John. 1603. *To the Courteous Reader*, in *Shakespeare's Montaigne, The Florio Translation of the Essays, A Selection*, S. Greenblatt, P. G. Platt (eds), New York, 2014.

- Fois, Eleonora. *Shakespeare visto da Quasimodo*, in «Oblio», V, 18-19, pp. 48-62.
- Fontana, Giovanni. 2008. *Appunti sulla Tempesta di Emilio Tadini*, in «Strumenti critici», XXIII, pp. 25-38.
- Frey, Charles. 1979. *The Tempest and the New World*, in “Shakespeare Quarterly”, 30, 1, pp. 29-41.
- Frye, Northrop. 1965. *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York.
- Frye, Northrop. 1970. *Introduction* in W. Shakespeare, *The Tempest*, Baltimore, Penguin Books.
- Fyre, Northrop. 1978. *La scrittura secolare: studio sulla scrittura del romance*, Bologna, Il Mulino.
- Fyre, Northrop. 1986. *On Shakespeare*, Boston, Yale University Press.
- Fusini, Nadia. 2016. *Vivere nella tempesta*, Torino, Einaudi.
- Gillies, John. 1994. *Shakespeare and the geography of difference*, Cambridge University Press.
- Glover, Lorri e Smith, Daniel Blake. 2008. *The Shipwreck That Saved Jamestown: The Sea Venture Castaways and the Fate of America*, Boston, Henry Holt and Company.
- Gray, Henry David. 1920. *The Sources of the Tempest*, in “Modern Language Notes”, 35, 6, (June 1920), pp. 321-330.
- Greenblatt, Stephen e Platt, Peter. 2014. *Shakespeare's Montaigne: The Florio Translation of the Essays, A Selection*, New York.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespeare Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press.

Greenblatt, Stephen. 1991. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Oxford, Oxford University of Press.

Griga, Stefano Bajma. 2003. *La Tempesta di Shakespeare per Giorgio Strehler*, ETS, Pisa, 2003.

Iacobbi, Ruggero. 1945. *Napoli milionaria!*, in «Il Cosmopolita».

Johnson, Samuel. 1967. *Preface to Shakespeare e altri scritti shakespeariani*, A. Lombardo (a cura di), Bari, Adriatica.

Jonson, Ben. 1623. *To the Memory of My Beloved, the Author William Shakespeare*, in *Mr. William Shakespeares Comedies, histories, & tragedies*, London, printed by Isaac Jaggard and Edward Blount.

Kermode, Frank. 1954. *The Tempest, The Arden Shakespeare*, London, Methuen.

Kott, Jan. 1964. *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli.

Kott, Jan. 1978. *Arcadia amara, «La tempesta» e altri saggi shakespeariani*, a cura di E. Capriolo, Foligno, Formichiere.

Lewinter, Oswald. 1963, *Shakespeare in Europe*, London, Penguin.

Lombardo, Agostino (a cura di), 2002. *Shakespeare e il Novecento*, Roma, Bulzoni.

Lombardo, Agostino (a cura di). 1984. W. Shakespeare, *La Tempesta*, Milano, Garzanti.

Lombardo, Agostino (a cura di). 2004. W. Shakespeare, *La tempesta*, Milano, Feltrinelli.

Lombardo, Agostino (a cura di). 2007. W. Shakespeare, *Come vi piace*, Roma, Newton Compton.

Lombardo, Agostino (a cura di). 2010. W. Shakespeare, *Re Lear*, Milano, Feltrinelli.

Lombardo, Agostino (a cura di). 2013. W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, Milano, Feltrinelli.

- Lombardo, Agostino. 2004. *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma, Bulzoni.
- Loomba, Ania. 1992. *Gender, Race, Renaissance Drama*. Delhi, Oxford University Press.
- Madeo, Leonardo. 1981. *L'attore, tradizione e teatro raccontato dal grande Eduardo*, «La Stampa».
- Marrapodi, Michele. 2017. *Shakespeare and the Visual Arts: The Italian Influence*, London, Routledge.
- Marrapodi, Michele. 2000. *Shakespeare and Intertextuality: The Transition of Cultures between Italy and England in the Early Modern Period*, Roma, Bulzoni.
- Marrapodi, Michele. 2004. *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester.
- Marrapodi, Michele. 2016. *Shakespeare and Renaissance Literary Theories: Anglo-Italian Transactions*, London, Routledge.
- Marrapodi, Michele (a cura di), *Intertestualità shakespeariane. Il Cinquecento italiano e il Rinascimento inglese*, Roma, Bulzoni.
- Melchiori, Giorgio (a cura di). 1998. *William Shakespeare, I drammi romanzeschi*, Milano, Mondadori.
- Melchiori, Giorgio. 2010. *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Roma, Laterza.
- Mucci, Carla. 2007. *Tempeste. Narrazioni di esilio in Shakespeare e Karen Blixen*, Napoli, Liguori.
- Nicastro, Guido. 2014. *Eduardo De Filippo*, Acireale, Bonanno.
- Orgel, Stephen. 1965. *The Jonsonian Masque*, Cambridge, Massachusetts.

- Orgel, Stephen. 1987. *The Oxford Shakespeare: The Tempest*. Oxford University Press.
- Orgel, Stephen. 1987. *The Tempest: The Oxford Tempest*, Oxford, Oxford University Press.
- Ortese, Anna Maria. 1986. *L'Iguana*, Adelphi, Milano.
- Ovidio, 2015. *Le Metamorfosi*, Torino, Einaudi.
- Petroni, Giorgio. 1969. *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori.
- Piazza, Antonella (a cura di), 2004, *Shakespeare in Europa*, Napoli, CUEN.
- Quarantotti De Filippo, Isabella. 1985. *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani.
- Quarenghi, Paola. 1986. *Eduardo De Filippo. Lezioni di teatro all'Università di Roma «La Sapienza»*, Torino, Einaudi.
- Quasimodo, Salvatore. 1960. *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori.
- Quasimodo, Salvatore. 1996. *Chiarimento alle traduzioni*, in Id., *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori.
- Rebora, Piero. 1949. *Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia*, in «Comparative Literature», 1,3, pp. 210- 224.
- Ringraziamento di Eduardo De Filippo, in Allocuzioni pronunciate durante la cerimonia di consegna di lauree honoris causa*, Roma, Università degli Studi, 1980.
- Rogers, James David. 1932. *Vojages and Exploration: Geography: Maps'*, in *Shakespeare's England: An Account of the Life and Manners of his Age*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press.

Rolli, Paolo. 1729. *Vita di Giovanni Milton*, in *Del Paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton, libri sei, parte prima, tradotti da Paolo Rolli*, Londra, Samuel Aris.

Rossi, Franca. 1996. *L'idea dell'America nella cultura inglese (1500-1650)*, III. *Letteratura e Teatro del primo Seicento*, Bari, Adriatica.

S. Quasimodo, C. Vico Lodovici, G. Baldini e M. Praz, *Il problema della traduzione* in «Sipario», 19, 218, 1964, p. 17.

Sanesi, Roberto (a cura di). 2019. *W. Shakespeare, Sonetti*, a cura di R. Sanesi, Milano, Mondadori.

Sapienza, Annamaria. *Dalla scena elisabettiana al teatro di figura: «La Tempesta» di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo*, in A. D'Amelia e A. Piazza (a cura di), *Studi monografici. Letteratura in performance, Testi e linguaggi*, Rivista di studi letterari, linguistici e filologici dell'Università di Salerno, Carocci, 2013, pp. 363-374.

Serpieri, Alessandro. 2016. *Shakespeare e un tempo che passa alla modernità* in *Shakespeare e la modernità*, Atti delle Rencontres de l'Archet Morgex, 21-36.

Silori, Luigi. 1950. *Eduardo De Filippo*, Firenze, Olschki, 5, pp. 676-686.

Skura, Meredith Anne. 1989. *Discourse and the Individual: The Case of Colonialism in The Tempest*, «Shakespeare Quarterly», 40, 1, pp. 42-69.

Smith, Emma. *The Critical Reception to Shakespeare*, 2011, in M. De Grazia, S. Wells (eds.), *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge UP, pp. 253-267.

Smith, Hallet. 1972. *Shakespeare's Romances. A Study of Some Ways of the Imagination*, San Marino (US) Huntington Library.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, C. Nelson, L. Grossberg, University of Illinois Press, Urbana, pp. 271-313.

Spurgeon, Caroline. 1936. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, New York, Macmillan.

Staël-Holstein, Anna Luisa. 1943. *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)*, a cura di E. Bellorini, vol. I, Bari, Laterza, pp.7-8.

Strehler, Giorgio. 1992. *È iniziato il lavoro della Tempesta*, in Id., *Inscenare Shakespeare*, Roma, Bulzoni, pp. 104-105.

Strehler, Giorgio. 2000. *Lettere sul teatro*, Milano, Archinto.

Striano, Salvatore. 2016. *La tempesta di Sasà*, Milano, Chiarelettere.

Tadini, Emilio. 1993. *La Tempesta*, Torino, Einaudi.

Taylor, Anthony Brian. 2000. *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, Cambridge University Press.

Taylor, Gary. 2017. «Artiginality», in *The New Oxford Shakespeare: Authorship Companion*, Oxford, Oxford University Press.

Thompson, Ann. 2009. *Miranda, Where's Your Sister: Reading Shakespeare's The Tempest*, Graff and Phelan.

Valentini, Domenico. 1756. *Il Giulio Cesare, Tragedia Istorica di G. Shakespeare tradotta dall'Inglese in Lingua Toscana, Siena*, Stamperia di Agostino Bindi.

Vickers, Brian. 1993. *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*, New Haven and London, Yale University Press.

Vickers, Brian. 2002. *Shakespeare, Co-Author. A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, Oxford University Press.



Voltaire. 1956. *Dix-huitième lettre. Sur la Tragédie*, in *Lettres Philosophiques*, Paris, Garnier.

Warner, Marina. 1992. *Indigo*, London, Vintage.

Warner, Marina. 2002, *Signs & Wonders: Essays on Literature & Culture*, London, Chatto and Windus, Londra.

Wills, Gary. 2011. *Verdi's Shakespeare: Men of the Theater*, New York, Penguin Group.

Zangrandi, Silvia, 2010. *Nell'emarginato l'immenso. L'appello al rispetto degli ultimi in «L'Iguana» di Anna Maria Ortese*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 39, 3, pp. 133-145.

Zazo, Anna Luisa. 1991. *Saggio introduttivo a William Shakespeare, La Tempesta*, Milano, Mondadori.