

Annachiara Biancardino

Echi della *Tempesta*: intertestualità shakespeariana nella letteratura contemporanea

La ricezione italiana del teatro shakespeariano ha conosciuto fasi alterne. Se nei primi decenni del Novecento l'attenzione della società letteraria era rivolta prevalentemente alle «grandi tragedie», a partire dagli anni Cinquanta anche frammenti dei *romances* risuonano nella lingua letteraria nostrana, in primo luogo attraverso la produzione poetica: Eugenio Montale, Mario Luzi e Giovanni Raboni richiamano esplicitamente versi della *Tempesta* nelle loro raccolte. Nella seconda metà del Novecento, in concomitanza con la riscoperta dell'ultima opera shakespeariana all'interno del panorama culturale postcoloniale, anche nella narrativa italiana compaiono i primi romanzi ispirati alla *Tempesta*: si tratta dell'*Iguana* di Anna Maria Ortese, una narrazione fiabesca in cui l'autrice rivisita in chiave anticolonialista e antispecista l'originaria trama shakespeariana, e della *Tempesta* di Emilio Tadini, una parodia postmoderna della commedia omonima. Il secolo XXI, infine, riporta l'attenzione sul *romance* attraverso due rifacimenti in prosa che, seppur profondamente distanti tra loro, possono entrambi collocarsi nell'ambito della 'narrativa ibrida': *Vivere nella Tempesta* di Nadia Fusini, una 'riscrittura critica' al confine tra produzione creativa e saggistica, e *La tempesta di Sasà* di Salvatore Striano, romanzo in cui convergono spunti autobiografici e intenti divulgativi. In conclusione, un'analisi comparativa dei testi in esame suggerisce che *La Tempesta* rappresenti per gli autori contemporanei una fonte di ispirazione di viva attualità: le ragioni sono da ricercare da un lato nella struttura polisemica dell'opera, che la rende un testo malleabile e adattabile a diverse reinterpretazioni autoriali, dall'altro nell'attualità sociale intrinseca negli elementi della trama (dal tema del naufragio a quello del rapporto tra 'conquistatori' e 'nativi').

The Italian reception of Shakespearean dramaturgy has experienced alternating phases. Though in the early decades of the XX century the literary society's attention was mainly directed to the Shakespearean tragedies, starting from the Fifties fragments of romances also started to ring out in the Italian literary language, in the first place through the poems: Eugenio Montale, Mario Luzi and Giovanni Raboni explicitly refer to verses from The Tempest in their poetic collections. In the second half of the 20th century, concurrently with the rediscovery of the last Shakespearean comedy in postcolonial panorama, the first Italian rewritings in prose appeared: L'Iguana by Anna Maria Ortese, in which the authoress revisits in anti-colonial and anti-speciesist way the original plot of the drama, and La tempesta by Emilio Tadini, a postmodern parody of the homonymous Shakespearean comedy. In the 21st century, the attention started again on the romance through two 'hybrid' non fictions: Vivere nella Tempesta by Nadia Fusini, a critical rewriting on the border between fiction and essay, and La tempesta di Sasà by Salvatore Striano, a novel in which autobiographical ideas and informative intentions converge. Finally, a comparative analysis of the texts leads to conclusion that Shakespearean Tempest is today perceived by authors as a source of inspiration by lively relevance: the reasons are to be researched on one side in the polysemic structure of the drama, which makes it a malleable text, and on the other side in the social actuality intrinsic into the plot's elements (from the shipwreck theme to the relationships between 'conquerors' and 'natives').

Un aspetto interessante, forse poco indagato, della produzione letteraria contemporanea è la persistente presenza di echi del teatro shakespeariano. A partire dai primi decenni del secolo scorso, anche (ma non solo) nell'ambito della letteratura italiana, si assiste a una progressiva riscoperta della memoria shakespeariana,

probabilmente agevolata da una serie di fattori favorevoli: tra gli altri, il particolare sincretismo novecentesco tra attività letteraria e attività traduttoria, e il consolidamento di un immaginario culturale che superi i confini nazionali.

Nei primi decenni del Novecento la tendenza a riproporre i drammi shakespeariani, di solito attraverso versioni in chiave attualizzata, riguarda prevalentemente le «grandi tragedie» (in particolare l'*Amleto*).¹ Il tardo Novecento prosegue sulla stessa scia e rilancia anche i *romances*, le commedie dell'ultima fase della produzione shakespeariana (1608-1611) parzialmente accantonate nei secoli precedenti poiché considerate lavori 'contaminati', più rispondenti alle esigenze del mutato clima politico che a nuovi indirizzi di poetica. All'interno della tendenza al recupero dei *romances*, *La Tempesta* occupa una posizione di assoluta centralità, riconducibile nel contesto italiano alla risonanza della versione teatrale di Giorgio Strehler (1977) e al successo della traduzione in napoletano² di Eduardo de Filippo (1984).

Inoltre, nel caso della ricezione italiana della *Tempesta*, si riscontra un fenomeno singolare: prima che l'opera trovi cittadinanza nell'immaginario popolare attraverso i rifacimenti in prosa, le parole della commedia risuonano nella lingua poetica nostrana. Le ragioni sono da ricercare nella natura stessa dell'ipotesto. Al di là della carica di suggestione emotiva che comprensibilmente l'«opera-testamento» di uno dei Padri della modernità letteraria esercita sugli altri autori, diverse caratteristiche del tessuto connettivo della *Tempesta* risultano idonee a rispondere alle esigenze della sensibilità lirica. La commedia è intrisa di un soggettivismo autoriale estraneo alle altre opere teatrali (e presente solo nei *Sonetti*) e, soprattutto, quella della *Tempesta* è una lingua atipica, come sottolineano sia Agostino Lombardo che Nadia Fusini: l'ultimo Shakespeare riserva alla musica (e di conseguenza alla resa sonora della parola) una nuova attenzione,³ e allo stesso tempo cede alla raffinatezza estetica anche laddove lo Shakespeare delle opere precedenti non avrebbe avuto remore ad affidarsi al linguaggio popolare.⁴ Con questa premessa si spiega il caso dei poeti italiani che richiamano apertamente frammenti della commedia nei loro versi: si tratta di Eugenio Montale, Mario Luzi e Giovanni Raboni.

A cavallo tra gli anni Trenta e i Quaranta, Montale familiarizza con la lingua shakespeariana attraverso le traduzioni dell'*Amleto* e di diversi *sonnets* (poi confluiti nel *Quaderno di traduzioni*)⁵ e contemporaneamente lavora ai propri *Mottetti*. Non a caso, i *Mottetti* rappresentano la raccolta montaliana più apertamente shakespeariana,⁶ in cui la lingua si fa più sintetica a imitazione del modello inglese e

¹ Cfr. Daniele Maria Pegorari, *Amleto o lo specchio oscuro della modernità. Tre secoli di riscritture italiane 1705-2019*, Pesaro, Metauro, 2019.

² Eduardo De Filippo, *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, Torino, Einaudi, 1984.

³ Cfr. Agostino Lombardo, *La grande conchiglia. Due studi su "La Tempesta"*, Roma, Bulzoni, 2002.

⁴ Cfr. Nadia Fusini, *Vivere nella Tempesta*, Torino, Einaudi, 2016.

⁵ Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1948.

⁶ Cfr. Rachel Meoli Toulmin, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, in «Belfagor», XXVI, n. 4, luglio 1971, pp. 453-471.

il legame tra parola e immagine si rinsalda sul modello teatrale. Nel caso del *Mottetto IX*, poi, l'influenza shakespeariana si palesa nella forma della citazione:

Il ramarro, se scocca
sotto la grande fersa
delle stoppie –
la vela, quando fiotta
e s'inabissa al salto
della rocca –
il cannone di mezzodì
più fioco del tuo cuore
e il cronometro se
scatta senza rumore –
...
e poi? Luce di lampo
invano può mutarvi in *alcunché*
di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.⁷

L'immagine del ramarro è una suggestione dantesca (*Inf.*, XXV, 79-81), mentre la formula «alcunché di ricco e strano» è una citazione alla lettera dalla Canzone di Ariel (*La Tempesta*, I, 403). Il verso shakespeariano è ripreso da una delle prime scene della commedia, in cui Ferdinando si risveglia su una terra sconosciuta, mette a fuoco il ricordo del naufragio e piange, dandola per certa, la morte del padre. A questo punto giunge in sottofondo il canto consolatorio di Ariel, il quale suggerisce che il mare possa non uccidere ma trasformare in «qualcosa di ricco e strano». Se l'influenza dantesca nei Mottetti si rivela soprattutto nelle «qualità beatriciane» attribuite alla protagonista femminile (Clizia), che si contrappone a un'«umanità dai connotati demoniaci»,⁸ l'uso di una parola poetica marcatamente immaginifica è un *topos* del teatro shakespeariano. In questo mottetto Montale evoca una serie di suggestioni visive (il moto del ramarro, l'ondeggiamento della vela, la luce del lampo) e uditive (il colpo del cannone, il silenzio del cronometro) finalizzate a creare una *climax* sensoriale che culmina nell'evocazione della figura della donna amata. Ed è proprio Clizia lo spartiacque tra il sentire lirico rinascimentale e quello contemporaneo: il *focus* dell'indagine poetica si è spostato dalla Natura all'Altro. Di conseguenza, il potere della metamorfosi, che Shakespeare attribuiva all'acqua marina, in Montale può essere associato solo alla presenza femminile («Altro era il tuo stampo»). La ripresa intertestuale è qui usata come espediente retorico per elevare il tono del linguaggio poetico ed esaltare ulteriormente la figura della donna amata, dotandola di un'aura quasi divina: in altre parole, Clizia diventa il correlativo oggettivo dell'idea di salvezza evocata da Ariel.

La stessa formula shakespeariana compare anche all'interno della raccolta *Primizie del deserto* di Luzi, anch'egli poeta-traduttore, a cui si deve la prima versione italiana

⁷ Eugenio Montale, *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011 (I ed. Torino, Einaudi, 1939), p.117 (mio il corsivo nel testo).

⁸ Cfr. Daniele Maria Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo, 2012, p. 148.

in versi del *Riccardo II*. La raccolta in questione si colloca in una fase di mezzo della produzione poetica luziana: il paesaggio è ancora quello mistico ed evocativo del primo Luzi, ma iniziano a farsi strada tra i versi anche scenari nuovi, che Fortini definiva «esotici»⁹ e che ospitano spesso suggestioni riprese da lingue e culture altre.

Gemma

Che ti mormora il sangue negli orecchi e alle tempie
quando è là di febbraio che nel bosco
ancora rinsecchito corre voce
d'una vita che ricomincia e oscura
geme negli animali insonni, s'agita
nel mare ed oltre il mare nei *paesi*
ricchi e strani ove a tempo il fachiro
nella bara di vetro tra vipere si sveglia?

Nei mesi alterni, nella primavera scontrosa
un vento cupo chiama alla fatica
per la notte piovigginosa i semi
e le radici esauste e le ceppaie. È il tempo
che soffia nelle ceneri, ravviva
le faville sopite, dalle antiche
ferite spiccica sangue. Tutt'intorno
gli alberi consueti mettono fiori strani.
Rivedo le mie donne, i miei cari,
tra l'uno e l'altro il tempo, il vento, l'uggia.¹⁰

Qui il tema centrale è la compresenza della pulsione di morte (nelle tracce dell'inverno-inferno) e della pulsione di vita (nei primi segni della primavera) che domina la natura durante i «mesi alterni». «Il tempo che soffia nelle ceneri» non è una categoria storica ma un 'tempo esistenziale', quindi ha carattere di universalità e può raggiungere anche quei luoghi 'esotici' sconosciuti tanto all'autore quanto al lettore. Come nel mottetto montaliano, anche in *Gemma* la citazione è enfatizzata dall'*enjambement* e associata a una ripresa dantesca («spiccica sangue» è sintagma riplasmato da *Purg.*, IX, 102), ma Luzi resta più 'fedele' allo spirito del *romance*: il riferimento shakespeariano soccorre l'immaginazione del poeta suggerendogli l'esistenza di luoghi ai confini del reale simili all'isola della *Tempesta*. Inoltre, la citazione conserva l'originario carattere misticheggiante: i «paesi ricchi e strani» sono associati a un processo di rigenerazione simile alla metamorfosi marina a cui alludeva Ariel.

Molto diversa è l'operazione intertestuale sperimentata dal Raboni di *Ogni terzo pensiero*.¹¹ La vocazione shakespeariana che già traspare nel titolo è confermata dalla

⁹ Cfr. Franco Fortini, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, poi in Id., *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, p. 178.

¹⁰ Mario Luzi, *Gemma*, in *Primizie del deserto*, Milano, Schwarz, 1952, poi in Id., *Poesie*, Milano, Garzanti, 2015, p. 203 (mio il corsivo nel testo).

¹¹ Giovanni Raboni, *Ogni terzo pensiero*, Milano, Mondadori, 1993, poi in Id., *Tutte le poesie. 1949-2004*, Torino, Einaudi, 2014.

scelta dell'esergo «*And thence retire me to my Milan, where / Every third thought shall be my grave*» (*La Tempesta*, V, 310-311). In questo caso la citazione riprende le battute del protagonista. Alla fine dell'ultimo atto, Prospero illumina gli spettatori sul futuro che attende i personaggi a Milano: i figli si sposeranno e i padri potranno serenamente attendere l'ultima ora. Nella raccolta di Raboni, l'allusione intertestuale serve a orientare il lettore in una raccolta dal tono shakespeariano, o meglio, 'prosperiano': sia il poeta che il protagonista della *Tempesta* percepiscono l'approssimarsi della morte – dalla quale entrambi tentano di sfuggire cercando conforto nella fuga in una dimensione lirico-onirica – ed entrambi sperano di raggiungere una quiete estrema possibile soltanto nella terra materna (Milano). I poeti che si rivolgono alla *Tempesta* lavorano prevalentemente sui dettagli linguistici (Montale e Luzi) o sulle affinità emotive (Raboni). Nel complesso, le intertestualità poetiche confermano il desiderio di dialogo col modello shakespeariano, che viene ancora percepito, prendendo in prestito le parole di Piero Rebora, come «una delle forze poetiche più care vive e operanti». ¹² I prosatori, invece, sono attratti dall'attualità intrinseca nelle immagini testuali (l'isola 'colonizzata', la figura dell'indigeno e quella del conquistatore) e nelle tematiche sociali (le dinamiche familiari, l'asimmetria nelle relazioni di potere ampiamente indagata dalla Scuola di Francoforte). ¹³ Non a caso, tra le strade per il rifacimento in prosa, quella della riformulazione dell'intreccio in chiave postcoloniale è molto presente nella tradizione novecentesca della *Tempesta*. ¹⁴ A conferma di questo, occorre ricordare che l'opera-manifesto del movimento del "Writing back" è *Una tempesta*, ¹⁵ riscrittura della commedia shakespeariana realizzata per il teatro nero da Aimé Césaire, padre della *negritude*. In Césaire, il diverso inquadramento prospettico è già suggerito dal titolo dell'opera: la storia narrata viene presentata dall'autore come *una* delle molteplici varianti storiche possibili. Insieme all'articolo determinativo vengono meno le sicurezze dell'etnocentrismo europeo e parallelamente il *focus* narrativo si sposta dalla vicenda di Prospero alla trama di Calibano.

A partire dalla pubblicazione del testo cesairiano, si sussegue una serie di riscritture incentrate sulla figura dell'indigeno dell'isola e sulla valorizzazione dell'alterità etnica. Entrambe le componenti sono centrali nel romanzo *Mrs Caliban* ¹⁶ di Rachel Ingalls (1982), recentemente tornato protagonista del dibattito culturale a seguito del rifacimento cinematografico *La forma dell'acqua*, regia di Guillermo Del Toro (2017). Il romanzo si regge sull'incontro della protagonista con il «mostruoso», un novello Calibano per metà antropomorfo e per metà ittiforme: l'evento rappresenta l'unico episodio di autenticità nella vita della protagonista, una *desperate housewife* rassegnata a una monotonia coniugale basata su inganni e compromessi.

¹² Piero Rebora, *Interpretazioni anglo-italiane: saggi e ricerche*, Bari, Adriatica, 1961, p. 61.

¹³ Cfr. Leo Löwenthal, *Literature and the Image of the Man*, Boston, Beacon Press, 1966.

¹⁴ Cfr. Laura Di Michele, *Shakespeare: una "Tempesta" dopo l'altra*, Napoli, Liguori, 2006.

¹⁵ Aimé Césaire, *Una tempesta*, Incontri, Milano 2011.

¹⁶ Rachel Ingalls, *Mrs. Caliban*, Milano, Nottetempo, 2018.

Nel contesto della produzione italiana, una tensione riscritturale parzialmente assimilabile allo spirito dei rifacimenti postcoloniali è quella che muove la Ortese de *L'Iguana*, un romanzo in cui la *Tempesta* agisce da 'trama in controluce'. In questo testo «estremo, ardimentoso»¹⁷ il realismo magico dell'autrice si combina con spunti di revisione della prospettiva shakespeariana in un'ottica 'di protesta', ovvero in chiave femminista, meridionalista, anticolonialista e antispecista.

Nel 1965, pubblicando *L'Iguana*¹⁸, la Ortese inaugura un filone narrativo già presente nei racconti in forme embrionali – ma portato a compimento solo con i romanzi della cosiddetta «trilogia delle bestie-angelo» *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari* –¹⁹ che pone al centro della poetica la riflessione sulla Terra e sulle creature atte a rappresentarla, esseri fantastici a metà strada tra la natura animale e quella umana. Con gli intenti di poetica si spiega la scelta della *Tempesta* come opera-modello: l'isola della commedia diventa un *humus* fertile per il culto della natura e il simbolismo fiabesco del *romance* uno spazio letterario accogliente per una narrazione onirica. Nelle prime pagine del romanzo, il protagonista, il conte e architetto Aleardo di Estremadura meglio noto come Daddo, incontra il giovane editore Boro Adelchi, il quale lo spinge ad andare alla ricerca di un manoscritto inedito, precisamente «qualcosa di straordinario» (palese eco del «*something rich and strange*»), magari le «confessioni di qualche pazzo innamorato di un'iguana». La richiesta dell'editore è il pretesto per mettere in moto l'azione narrativa e contemporaneamente per stimolare la *vis* polemico-sarcastica dell'autrice (non a caso, il termine «polemica» compare quasi subito), che risplende sin dalle primissime pagine:

E, a questo punto, vale la pena di accennare a una strana confusione che dominava allora la cultura lombarda, e condizionava perciò l'editoria, su ciò che si deve intendere per oppressione e conseguente rivolta. Sia la prima che la seconda apparivano ai Lombardi, probabilmente in polemica con la minacciosa ideologia marxista, niente più che una faccenda di sentimenti e di libertà d'esprimerli, dimenticando che dove non ci sono i denari (stante le antiche convenzioni del mondo), o dove il denaro può comprare tutto, dove c'è penuria e ignoranza grande, là neppure i sentimenti, o la voglia di esprimerli, esistono. [...] Simili ragionamenti avrebbero compromesso il ritmo della produzione, dove invece il capovolgimento in termini francamente tradizionali, e perciò rassicuranti, del conflitto cui s'è accennato, allora assai di moda, garantiva approvazioni, eccitamento, simpatie, e quindi vendite, e quindi, daccapo!, i cari denari.²⁰

Alla vigilia della partenza, l'industria culturale e il mercato edile si sono già spogliati di ogni maschera e per il protagonista il viaggio non rappresenta altro che un atto di conquista finalizzato alla moltiplicazione dei beni familiari. Tuttavia la Ortese, al contrario dei suoi personaggi, è erede di una visione kantiana del viaggio, in cui la terraferma rappresenta l'*habitat* delle certezze, il mare in tempesta una metafora dell'indagine metafisica, e l'erranza il percorso privilegiato per un'indagine ontologica moderna: da qui il rilievo attribuito all'azione dello sbarco, che sarà sia

¹⁷ Pietro Citati, *La principessa dell'isola*, in A. M. Ortese, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 2016., p. 200.

¹⁸ Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, Firenze, Vallecchi, 1965. Il testo è stato poi più volte rieditato: Milano, BUR, 1978; Milano, Adelphi, 1986 e 2016. Quest'ultima è l'edizione a cui facciamo riferimento per le citazioni.

¹⁹ Cfr. Anna Maria Ortese, *Romanzi II*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2005.

²⁰ Ead., *L'Iguana*, cit., pp. 17-18.

l'evento che mette in moto la macchina narrativa sia quello che garantisce l' 'happy end'. L'isola è il primo *topos* shakespeariano che ritorna nelle pagine del romanzo ortesiano. Il protagonista, poco dopo la partenza, s'imbatte in una terra a forma di cono, Ocaña, che risveglia la sua curiosità in quanto non è segnalata sulle mappe nautiche: l'isola di Prospero è una terra inesistente, ma presentata al pubblico come reale attraverso i riferimenti geografici 'realistici' disseminati nel testo; l'isola dell'*Iguana*, per antifrasi, è un territorio reale ma che 'non esiste' nel mondo cristiano. Giunto sull'isola, Daddo viene amichevolmente accolto dai proprietari, gli ultimi appartenenti alla famiglia portoghese dei Jimenez (il *pater familias* don Ilario e i suoi fratellastri). La vita a Ocaña scorre all'insegna della contemplazione della natura e dell'*otium* poetico (giustificato dalle velleità da narratore del bibliofilo don Ilario) e, grazie all'espedito della passione letteraria del 'padrone', la metateatralità della *Tempesta* riecheggia in varie forme di vocazione metanarrativa. Già nel brano in apertura i piani della narrazione si erano confusi in modo da suggerire al lettore che il protagonista del manoscritto da ricercare (il «pazzo innamorato di un'iguana») coincida con il protagonista del romanzo che sta leggendo. In seguito, l'autrice usa il salotto letterario dei Jimenez per esporre le proprie posizioni poetiche, e in particolare polemizza contro l'imperativo al realismo onnipresente nella narrativa contemporanea:

«Sentii parlare di realismo. Che cos'è questo?»

«Dovrebbe essere» rispose il conte un po' impacciato «l'arte di illuminare il reale. Purtroppo non si tiene conto che quando il reale è a più strati e l'intero Creato, quando si è giunti ad analizzare fin l'ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura e profonda immaginazione».²¹

Infine il parallelismo (fortemente shakespeariano) vita-letteratura è suggerito dal ritrovamento 'casuale' di un manoscritto, *Stanze per la morte del padre* di Jorge Manrique, che, oltre ad allargare i riferimenti intertestuali dell'opera, fa sì che il protagonista si imbatta 'accidentalmente' in una rivelazione epifanica del destino che lo attende, ovvero la scelta (toccata in sorte anche al padre di Manrique) tra il ritorno alla vita mondana e una morte gloriosa, che nel caso di Daddo coinciderà con l'estremo tentativo di salvare la sua iguana. Poco dopo lo sbarco sull'isola, infatti, Daddo ha incontrato una «strana bestiolina», una creatura piccola e verde, di natura ibrida, per metà animale e per metà femminile. L'Iguana (che ha nome umano, Estrellita) è un personaggio stratificato: ella simboleggia il territorio di confine tra umano e bestiale che è *nell'uomo* e *dell'uomo*, e al tempo stesso nella sua figura si sommano tutte le vittime cui la Ortese intende dar voce (le donne, gli animali, le popolazioni colonizzate).²² Nella sua natura femminile, Estrellita eredita diverse caratteristiche dalla figlia di Prospero. Una particolare attitudine allo stupore e alla meraviglia lega Miranda (*nomen omen*) all'«iguanuccia» – la quale di fronte al primo

²¹ Ivi, p. 60.

²² Cfr. Silvia Zangrandi, *Nell'emarginato l'immenso. L'appello al rispetto degli ultimi in "L'Iguana" di Anna Maria Ortese*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», IIIIX, n. 3, settembre-dicembre 2010, pp.133-145.

regalo di Daddo cede addirittura alle lacrime – ma dalla protagonista shakespeariana Estrellita eredita soprattutto la posizione di subalternità femminile, in entrambi i casi riconducibile alle dinamiche familiari e in particolare alla morbosa dipendenza dalla figura paterna, Prospero nel caso di Miranda, don Ilario (ovvero l'amante e padrone che Estrellita chiama «il Babbo») nel caso dell'iguana. Quando Daddo – il quale, nel suo viaggio all'interno del Sé simbolicamente rappresentato dal viaggio sull'isola, ha imparato a confrontarsi con le proprie pulsioni più irrazionali e ad accettare quel miscuglio di attrazione e repulsione che lo spinge verso l'iguana – decide di chiedere in sposa Estrellita, quest'ultima rifiuta l'offerta. L'iguana rinuncia di fatto alla sua unica via di fuga e si rivela incapace di recidere il legame con don Ilario, nonostante quest'ultimo abbia già deciso da lungo tempo di abbandonarla. Nella declinazione paternalistica che caratterizza l'affetto di don Ilario (e parzialmente anche di Daddo) verso l'iguana, e soprattutto nell'assenza di autodeterminazione che ne deriva, l'Ortese resta sulla scia del rapporto tra Prospero e Miranda; ma la creatura selvaggia possiede anche una serie di tratti in comune con l'indigeno della *Tempesta*, Calibano. Dopo essere stata considerata per un breve periodo la «fiamma» del suo acquirente e padrone, Estrellita deve prendere atto della mutazione sentimentale di don Ilario: il «Babbo» si 'ammala' (dal punto di vista di Estrellita) o 'rinsavisce' (dal punto di vista dei fratellastri) e decide di allontanarla da sé, convincendola di essere la causa di ogni sua sciagura. A questo punto l'iguana diventa facile preda degli scherni e dello sfruttamento da parte degli altri Jimenez – in questa riscrittura l'elisione del tradimento fraterno viene controbilanciata dalle 'vivaci' dinamiche familiari di casa Jimenez – e così reagisce:

Aveva cominciato col mormorare brutte parole tra sé, all'indirizzo di Hipolito, quando costui la rimproverava per qualche cosa che aveva mal fatto. Non potendo soffrire Felipe, e il sorriso cattivo con cui la guardava, tentò più volte d'impaurirlo, uscendo, quando il giovane meno se l'aspettava, da dietro una porta o da sotto un tavolo, con un lamento assai brutto. [...] Per nulla spaurita, colei che un giorno era stata distinta col nome di Estrellita, «piccola stella», involgaritasi al massimo, fece presente ai congiunti del marchese, che, per le sue fatiche, desiderava in compenso dei soldi, non meno di trenta *centavos* al mese.²³

Ora torniamo alla *Tempesta*, a Calibano, e all'evoluzione del rapporto col padrone Prospero:

Allora ti amavo, e ti mostravo
tutte le qualità dell'isola
le sorgenti d'acqua dolce,
i fossi d'acqua salata,
i luoghi sterili e quelli fertili...
maledetto me per averlo fatto!
Che tutti gli incantesimi di Sycorax,
rospi, scarafaggi, pipistrelli,
vi cadano addosso! Perché ora
io sono tutti i sudditi che avete,

²³ Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, cit., pp. 128-129.

io che prima ero il mio proprio Re.²⁴

Il paradigma dell'oppresso coincide in ogni fase: si parte dall'iniziale amore incondizionato offerto all'unico uomo in grado di indossare i panni della figura paterna (e per estensione alla sua famiglia), si arriva al rancore rabbioso che segue la presa di coscienza dell'ingiustizia subita. Nel porre la figura dell'iguana al centro del romanzo – dall'incontro con la strana creatura in poi, tutte le azioni degli altri personaggi vengono seguite in funzione del ruolo svolto nella trama di *Estrellita*, che mette in ombra lo stesso Daddo, proprio come nell'ipotesto *Calibano* è l'unico personaggio in grado di oscurare a tratti il protagonismo scenico di Prospero – la Ortese rivela il senso più profondo del suo progetto letterario: l'autrice vuole disvelare le ingiustizie della cultura occidentale contestando la tradizione 'dall'interno'. La denuncia più profonda al Sistema proviene dalla descrizione straziante dello stato d'animo a cui l'Iguana è stata indotta senza che le si possa attribuire colpa alcuna:

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'inferno²⁵.

Che questo tema sia l'asse narrativo portante è confermato dall'appello diretto al lettore, una strategia retorica spesso utilizzata dalla Ortese per i passaggi testuali che desidera porre in risalto.²⁶ L'Inferno, nella visione ortesiana, non è una dimensione teologica, bensì la condizione esistenziale a cui sono indotti tutti gli emarginati rappresentati dall'iguana: ritenuti colpevoli per condizione di nascita, finiscono per credersi tali, ripiegando su una solitudine oscura che non lascia spazio al *logos*. Come sull'isola shakespeariana, anche a Ocaña il lieto fine è associato a un nuovo sbarco e a un'alleanza matrimoniale: don Ilario sposerà la figlia degli Hopins, una famiglia di imprenditori americani imparentati alla lontana con la madre dei Jimenez. Grazie alla nuova unione coniugale, gli Hopins potranno acquisire nuove terre e un titolo nobiliare svuotato di valore politico ma ancora affascinante per ragioni di prestigio; don Ilario potrà continuare a cercare nel sogno americano il futuro di grandi speranze a cui ritiene di essere destinato; i fratellastri assumeranno le redini della gestione dell'isola e metteranno su un hotel; l'iguana troverà collocazione nell'albergo con un ruolo umano (quello di cameriera). L'unico personaggio estraneo al lieto fine è il protagonista: nonostante il rifiuto da parte dell'iguana, Daddo scarta la possibilità di un ritorno a Milano, incapace di rinunciare alla terra grazie alla quale è convinto di aver ritrovato se stesso. E proprio sull'isola il protagonista finirà per

²⁴ William Shakespeare, *La Tempesta*, traduzione di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 41.

²⁵ Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 95.

²⁶ Cfr. Andrea Rondini, *Lettori. Forme della ricezione ed esperienza di lettura nella narrativa italiana da Foscolo al nuovo millennio*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2009, pp. 102-106.

incontrare la morte, annegando in un pozzo, dimenticato dalla famiglia e dalle amicizie milanesi. Il finale tragico di Daddo assume la connotazione di un martirio cristologico: nelle ultime pagine del testo, gli altri personaggi lo rinominano improvvisamente «il Signore»,²⁷ chiara allusione al valore salvifico del suo sacrificio, a seguito del quale la cameriera Estrellita sembrerebbe essersi spogliata della propria natura ‘bestiale’. Nella *Tempesta*, Prospero, grazie al ritiro negli studi favorito dalla quiete di quella strana terra e alle nuove competenze magiche sviluppate, arriva al ‘trionfo’, che nel suo caso coincide con un ritorno allo *status quo*. Parallelamente, nell’*Iguana*, grazie alla permanenza a Ocaña (che si trasforma in una sorta di ritiro spirituale), Daddo si riconcilia con la propria cultura fideistica e riscopre la propensione per la carità cristiana che nella *routine* milanese non aveva trovato spazi per emergere: il suo ‘trionfo’, ovvero l’apice della conoscenza, che nella Ortese è intesa in senso ontologico, converge con il punto estremo della missione salvifica. La profonda distanza ideologica dall’ipotesto rende l’*Iguana* una testimonianza interessante nell’ottica dell’analisi delle diverse modalità con cui le formule del teatro shakespeariano agiscono sull’immaginario degli autori contemporanei. Il processo creativo di questa riscrittura si sviluppa seguendo due linee conduttrici: una *pars destruens*, attraverso cui l’autrice demolisce ‘dall’interno’ le basi delle certezze della *Tempesta* (paternalismo e colonialismo), e una *pars construens*, in cui riedifica una struttura idonea ad accogliere nuovi contenuti di protesta sociale. Mentre l’Ortese si concentra prevalentemente sulle grandi questioni socio-politiche poste in essere dal *romance*, un altro ‘riscrittore’ italiano della *Tempesta*, Emilio Tadini, sposta l’attenzione sulla psicologia del protagonista. Nel corso degli anni Novanta, Tadini si confronta con il teatro del Bardo attraverso due esperienze shakespeariane: la riscrittura della *Tempesta*²⁸ e la traduzione del *Re Lear*.²⁹ Al primo impatto con i testi, ciò che colpisce immediatamente è la dicotomia linguistica tra i due lavori shakespeariani. Mentre la traduzione si rifà a moduli narrativi tradizionali (un andamento lento e discorsivo) e a strategie traduttorie consolidate (in particolare l’allungamento del verso), la lingua della riscrittura è sperimentale, espressionista, costruita su una sintassi prevalentemente paratattica, sull’uso ossessivo dei pronomi personali e sulla continua ripetizione di esclamative e infinitive, quasi a voler ricalcare la forma delle narrazioni orali.³⁰ Senza addentrarci nei meandri della *vexata quaestio* del contrasto tra fedeltà delle traduzioni e libertà delle riscritture, possiamo ugualmente individuare un comune denominatore, non linguistico ma tematico, tra le esperienze shakespeariane di Tadini: l’autore sembra

²⁷ Cfr. Elisabetta Pichetti, *La parola trasformante nel romanzo “L’iguana” di Anna Maria Ortese*, in «Heteroglossia», n. 12, 2013, pp. 263-280.

²⁸ Emilio Tadini, *La Tempesta*, Torino, Einaudi, 1993. Il testo è stato poi ripubblicato nella collana *Tascabili* di Einaudi nel 1995, con la significativa aggiunta dell’Appendice intitolata *L’ultimo monologo di Prospero*. Quest’ultima è l’edizione a cui facciamo riferimento per le citazioni.

²⁹ William Shakespeare, *Re Lear*, traduzione di E. Tadini, Torino, Einaudi, 2000.

³⁰ Cfr. Corrado Panzieri, *La voce di Prospero. Sintassi dell’oralità nella “Tempesta” di Emilio Tadini*, in *Lingua d’autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a cura di Francesca Gatta e Riccardo Tesi, Roma, Carocci, 2000, pp. 139-166.

affascinato dal prototipo delle figure paterne ‘solenni’ che affollano il teatro del Bardo e di cui sia Lear che Prospero sono esempio. Mentre il personaggio di Lear è al riparo da mutazioni antropologiche grazie alla protezione assicurata dalla fedeltà traduttrice, nella riscrittura della *Tempesta* Prospero passa attraverso la lente desacralizzante dell’ironia, tipica della parodia postmoderna, e finisce col trasformarsi in una grottesca caricatura del suo archetipo («Quei maghi televisivi, mi erano venuti in mente – stolidi, minacciosi, preistorici»)³¹.

La trama della *Tempesta* tadiniana è piuttosto semplice: in una periferia milanese dei primi anni Novanta, durante la notte di Ferragosto, un anziano psicotico, che si è autoribattezzato shakespearianamente «Prospero», di fronte alla minaccia di sfratto dalla palazzina in cui vive (la sua «isola»), prima si barricata in casa e minaccia la polizia con un fucile, poi accetta di accogliere nell’abitazione solo la stampa, infine si suicida. Il racconto dei fatti si articola su tre dimensioni narrative. L’anonimo cronista che era riuscito a introdursi nell’abitazione si reca in questura per rilasciare una testimonianza sugli eventi di quella notte: primo livello narrativo. Per ricostruire la vicenda il giornalista rievoca la voce di Prospero attraverso una lunga analessi: secondo livello narrativo. Il racconto viene a più riprese interrotto dalle domande e dai commenti del commissario incaricato di trasformare la testimonianza in una deposizione: terzo livello narrativo.

Come il suo antenato, anche il Prospero di Tadini è un bibliofilo che, ‘isolato sull’isola’, ripensa il passato e medita a distanza sul mondo, ma va rilevata una differenza sostanziale tra il protagonista shakespeariano e quello tadiniano. Mentre il primo usa l’esilio per elaborare un piano che gli permetta di far ritorno in patria ed essere reintegrato nel tessuto sociale dei regni italiani, il secondo *sceglie* l’isolamento, convinto che la solitudine sia l’unica forma terapeutica possibile per riscoprire il significato dell’esistenza:³² grazie al trasloco nella casa-isola, il protagonista da un lato riesce ad allontanarsi da un contesto storico-sociale (la Milano degli anni Novanta) che percepisce come estraneo e ostile, dall’altro risemantizza la propria vicenda umana attraverso un processo di identificazione nello spazio che gli permette di attribuirsi un potere mai conosciuto prima («Io, nella mia casa, sono il Re!»)³³. L’isola-casa è un elemento centrale. Sia nella *Tempesta* shakespeariana che in quella tadiniana l’azione si svolge interamente (o quasi, nel secondo caso) sull’isola, ma in Tadini l’isola diventa uno spazio chiuso: il risultato è un’atmosfera asfittica, idonea a ‘racchiudere’ un nuovo dramma che si svolge interamente all’interno della psiche del protagonista. Inoltre, l’isola-casa di Tadini rappresenta uno step intermedio tra il mantenimento dell’ambientazione isolana dell’ipotesto (tipica delle prime riscritture novecentesche) e la trasformazione dell’isola in un carcere (elemento ricorrente, come vedremo in seguito, nelle riscritture del secolo XXI).

³¹ E. Tadini, *op. cit.*, p. 318.

³² Cfr. Giovanni Fontana, *Appunti su “La tempesta” di Emilio Tadini*, in «Strumenti critici», XIII, n. 1, gennaio 2008.

³³ E. Tadini, *op. cit.*, p. 9.

Prospero è l'unico personaggio che, già nel nome, rivela una diretta discendenza shakespeariana. Negli altri personaggi non si riscontrano collegamenti altrettanto espliciti, ma ugualmente questi ereditano (almeno in parte) alcune funzioni tipiche del teatro shakespeariano. Nel Nero, il 'coinquilino' del protagonista tadiniano, ritroviamo tratti sia di Calibano che di Ariel. L'associazione del Nero con Caliban è immediata. Con l'indigeno dell'isola, il coinquilino del Prospero tadiniano condivide lo stigma dell'alterità etnica: il Nero è una delle numerose vittime dell'emarginazione che il romanzo denuncia, ed è quindi costretto dal contesto sociale a una convivenza obbligata con il 'padrone'. D'altro canto, diversamente da quanto accade nella *Tempesta* shakespeariana, Prospero e il Nero non hanno un rapporto conflittuale. Al contrario, il protagonista tadiniano considera il suo coinquilino l'unico personaggio all'altezza del ruolo di 'assistente' nella casa-isola: in questo legame sembrerebbe riecheggiare il rapporto di complicità e stima reciproca che nell'ipotesto caratterizza Prospero e il suo *delicate Ariel*. Il Giornalista, invece, eredita la funzione di disvelamento degli ingranaggi della macchina narrativa (funzione che Shakespeare spesso attribuiva direttamente al pubblico):

E tutto quel gesticolare, poi, mal disegnato anche lui... Che in certi momenti quei gesti esagerati, sembrava volessero dire: «Non fidatevi troppo, non prendete tutto per oro colato – se siete qui per divertirvi. Fate conto di essere altrove... immaginate di vedermi da fuori».³⁴

Di fronte alla certezza di non avere una seconda possibilità per esporre la propria *Weltanschauung*, Prospero accetta di abbattere il muro di incomunicabilità che usava come barriera protettiva col mondo, e affida al Giornalista il compito di 'registrare' la sua storia, lasciandolo libero di interpretarla *as He likes it*. Si tratta di una scelta narrativa tipicamente tadiniana: nella postmodernità letteraria di Tadini, i personaggi che svolgono ruoli intellettuali quasi mai creano, si limitano piuttosto a 'trascrivere'. Come da copione shakespeariano, Prospero è in lotta con il fratello. Anche qui il tradimento fraterno è di tipo socio-politico: Antonio ha pugnalato Prospero alle spalle 'rubandogli' il ruolo dirigenziale in un Ente benefico. Tuttavia, nella reazione di Prospero al tradimento è riscontrabile una significativa differenza, parallela a quella della natura dell'esilio: il protagonista shakespeariano coltiva il desiderio di riappacificarsi con Antonio (e di ritornare alla 'realtà' oltre l'isola), mentre il protagonista tadiniano è fermamente contrario all'idea di una possibile riconciliazione e grazie alla complicità del Nero sfugge di continuo agli inseguimenti telefonici del fratello. In sintesi, il Prospero di Tadini rifiuta il contatto con qualsiasi personaggio proveniente dal mondo esterno (a eccezione del giornalista): il protagonista si rifiuta di abbandonare, anche solo metaforicamente, anche solo temporaneamente, la sua 'isola'.

La narrazione non segue un andamento cronologico lineare, è scandita dalle associazioni tematiche tra gli eventi suggerite dallo stesso Prospero. Il primo

³⁴ Ivi, p. 338.

‘naufragio’, in seguito al quale Prospero ha iniziato a smarrirsi nella ricerca di un significato esistenziale perduto era già avvenuto molti anni prima: si tratta della scomparsa della figlia. Sull’isola shakespeariana compare un unico personaggio femminile, Miranda, la quale rimane sull’isola soltanto finché veste i panni della figlia adolescente: ancor prima che il suo passaggio all’età adulta e a una femminilità matura vengano sanciti dall’unione matrimoniale, Miranda abbandona quella terra. Tadini riprende e accentua questo aspetto, e la sua isola si trasforma in un ‘regno dell’assenza del femminile:’³⁵ la moglie di Prospero è stata sedotta da un guru indiano e ha abbandonato il tetto coniugale, la figlia è partita per sfuggire al soffocante amore paterno ed è morta per overdose. In sintesi, la storia del rapporto del protagonista tadiniano con il femminile è interamente racchiusa nel perimetro narrativo dell’abbandono. Va rilevato, inoltre, che ogni segno della distanza storica dall’ipotesto è marcato dall’autore in chiave apocalittica: Miranda ha sì compiuto il percorso di emancipazione dall’autorità paterna che le avevano augurato tutte le riletture contemporanee dell’opera shakespeariana, ma nel romanzo tadiniano il principio di autodeterminazione viene a coincidere con un processo di autodistruzione.

Tornando al valore metaforico delle tempeste, c’è un altro aspetto su cui è utile soffermarsi. Il Prospero shakespeariano è un profugo costretto alla vita sull’isola senza nome in seguito a un reale naufragio ed è anche (se non soprattutto) l’artefice della principale tempesta della sua opera. In Shakespeare, la tempesta è un evento in grado di intervenire concretamente sulla realtà, sia per mettere in moto la narrazione dei fatti che giustificano l’azione scenica sia per riportare il lieto fine. In Tadini, invece, le ‘tempeste’ sono sempre eventi metaforici, a carattere esclusivamente tragico, e di cui il protagonista è unicamente vittima. I personaggi tadiniani sono tutti uomini dell’inazione: Prospero è incapace di reagire alla minaccia di sfratto, il suo fido servitore non trova vie di scampo, il giornalista assiste inerme al suicidio dell’uomo che sta intervistando. Il rapporto con la realtà in questo romanzo è un rapporto faticoso e complesso:

La realtà! Se ne accontenti lei. E ci dia dentro a scavare col muso. Sotto! Nel concreto. Ci affondi! Ci sprofondi! Io non la seguo.

Sa cos’è, da sola, la realtà, nuda e cruda? Puro terrore, ecco cos’è.

Gliela lascio tutta, la sua realtà! Io mi tengo la mia isola.³⁶

Il protagonista shakespeariano non voleva accontentarsi della realtà *dell’isola*, quello tadiniano non si accontenta della realtà *oltre l’isola*. Di conseguenza, mentre nella *Tempest* shakespeariana Prospero abbandona l’isola quando (per un insieme di ragioni anagrafiche, strategiche ed etiche) non può continuare a usare quella terra come teatro di esperimenti magici, nella riscrittura tadiniana Prospero esce di scena

³⁵ Cfr. Marilena Parlato, *Residui solidi e riusti testuali. ‘La Tempesta’ di Emilio Tadini*, in *Shakespeare. Una ‘Tempesta’ dopo l’altra*, a cura di Laura Di Michele, cit., pp. 297-307.

³⁶ E. Tadini, *op. cit.*, p. 388.

quando sta per abbandonare l'isola – con il suicidio, scelta narrativa perfettamente in linea con la vocazione apocalittica del romanzo – ma in seguito a un'imposizione che proviene dall'esterno: in questo caso abbiamo a che fare con uno sfratto, non con un piano per il futuro. Nel Prospero tadiniano il sentimento prevalente è la passività nei confronti del destino. Del resto, nel Prospero shakespeariano il desiderio di 'rivalsa' (intesa come ritorno allo *status quo*) era intimamente legato alla preoccupazione paterna per il futuro di Miranda, mentre nel romanzo tadiniano Miranda è morta e la dimensione del futuro non esiste.

I segni della distanza storica, le divergenze prospettiche e i ribaltamenti narrativi sembrerebbero prevalere, in questa riscrittura, rispetto alle affinità con l'ipotesto. Eppure *La Tempesta* di Tadini, in misura molto superiore e più esplicitamente rispetto al romanzo dell'Ortese, è ricca di suggestioni apertamente riprese dal copione shakespeariano: la figura di Prospero, l'allegoria della tempesta, la metafora dell'isola, il tema dell'amore paterno, la questione del tradimento fraterno. Perfino i vagheggiamenti allucinati del protagonista potrebbero essere interpretati come un'eco dello stile onirico della *Tempesta*, e di certo derivano da una visione 'alterata' della realtà che porta Shakespeare a sconfinare nel genere utopico-fantastico e Tadini ad affidarsi al grottesco. Il romanzo si regge su un fragile equilibrio tra distanza e vicinanza con il suo ipotesto. Da un lato i debiti shakespeariani sono espliciti e numerosi, dall'altro questi vengono ricollocati in un *hic et nunc* che l'autore gioca a rendere parodisticamente inospitale: la trama del nuovo Prospero è talmente surreale da sembrare inautentica e forzata,³⁷ e in aggiunta l'autore interviene spesso (ora attraverso la voce del Giornalista, ora attraverso quella del Commissario) a mettere in guardia 'svevianamente' il lettore circa la scarsa attendibilità della parola del protagonista. Gli *escamotage* narrativi che Shakespeare aveva consegnato all'alfabeto del *romance* vengono risemantizzati in chiave tragico-apocalittica (le tempeste diventano eventi fatali, l'isola un luogo mortifero), ma si tratta di una tragicità priva sia di *pathos* che di *epos*: non stiamo assistendo a una *grand récit*, ma a una 'microtragedia' che si sviluppa dentro le mura domestiche. In questo caso alle reminiscenze shakespeariane viene affidata prevalentemente la funzione di creare il senso di straniamento. Le reminiscenze di una tradizione lontana, decontestualizzate, svuotate del significato originario e ribaltate prospetticamente, contribuiscono a stabilire un dialogo psicotico con il reale, attraverso cui Tadini si pone l'obiettivo di indagare le potenzialità dell'assurdo:

Ma lei si sarà già accorto che le assurdità non mi spaventano – vero?

Si sarà già accorto che se le assurdità facessero ingrassare, io, a quest'ora, non passerei dalla porta...³⁸

Ritornando a uno sguardo d'insieme sui testi, risulta evidente che la fortuna italiana della *Tempesta* non sia un fenomeno esclusivamente novecentesco: inizia nel secolo XX e prosegue nel secolo XXI. Le riscritture novecentesche in prosa, sia *L'iguana*

³⁷ Cfr. Goffredo Fofi, *La solitudine di Prospero*, in «L'Unità», 7 giugno 1993, p. 3.

³⁸ E. Tadini, *op. cit.*, p. 296.

della Ortese che *La Tempesta* tadiniana, s'inseriscono nella tradizione della narrativa finzionale. Le riscritture del nuovo millennio, invece, si collocano nell'ambito della narrativa 'ibrida'. Questo primo dato già conferma il fascino dell'opera shakespeariana: la sua attualità sopravvive anche all'incontro con le esigenze dell'estremo contemporaneo.

Vivere nella Tempesta (2016) di Nadia Fusini è un testo al confine tra narrativa e saggistica,³⁹ che si alimenta della convergenza di racconto e interpretazione, rilettura e riscrittura:

Vivere nella Tempesta è un titolo né allusivo, né allegorico. Descrive alla lettera quello che faccio: da anni vivo nella *Tempesta* di Shakespeare, la leggo, la rileggo. Passano gli anni e io sono qui, immersa in quel che significano la tempesta e il mare e il naufragio e la salvezza in Shakespeare.⁴⁰

Come sottolinea la Fusini, la grande attualità e popolarità dell'immagine della tempesta deriva dal fatto che momenti ed elementi 'tempestosi' si incontrano in ogni esistenza umana: «*stormy is our life*». Non a caso, Shakespeare usa il termine *Tempest* e non il più comune *stormy*, probabilmente per sottolineare il rapporto che lega l'evento al *chronos*: le tempeste sono «esigenze del tempo» che incombono all'improvviso e interrompono la *routine*. Nel teatro shakespeariano, gli eventi improvvisi sono spesso utilizzati per dar vita a quella che Fusini definisce «drammaturgia della meraviglia». Nel nostro caso, è soprattutto lo scenario della *Tempesta* a creare il meraviglioso: da un lato il mare, metafora dell'ignoto e dell'avventura, dall'altro la terraferma, metafora della stabilità e della salvezza. Inoltre l'isola si presenta come uno sfondo geografico particolarmente evocativo perché, come suggerisce l'autrice, essa favorisce l'identificazione antropologica dell'individuo con la terra («Ci si può sentire un'isola»).

Nel giugno del 1609, la nave *Sea Venture* parte alla volta della prima colonia britannica, la Virginia. Quasi giunta a destinazione, la nave viene travolta da una tempesta, affonda e s'incaglia miracolosamente negli scogli delle isole Bermuda. Altrettanto miracolosamente tutti i naufraghi sopravvivono e l'anno successivo (1610) riescono a raggiungere le coste della Virginia e a raccontare ai compatrioti la loro *strange story*. La storia vera della *Sea Venture* è un'avventura in cui un'isola diventa benefico approdo (*haven*) e porto celeste (*heaven*), una vicenda che suscita meraviglia e promette salvezza, e che regala a Shakespeare gli ingredienti principali della sua ultima opera (1611). Dopo aver ricostruito i legami della trama shakespeariana con la Storia britannica, la Fusini si dedica agli intrecci narrativi dei vari personaggi. Per ovvie questioni di genere, l'autrice è portata a specchiarsi *in primis* in Miranda. La figlia di Prospero di solito viene considerata dalla critica un personaggio 'piatto', distante dalla poliedricità e dallo spessore drammatico che caratterizza altri personaggi femminili shakespeariani, ma poca attenzione è stata rivolta alla 'ambiguità' che caratterizza l'unico personaggio femminile della

³⁹ Cfr. <https://www.sinestesiaonline.it/numero-18-anno-V-dicembre-2016/>

⁴⁰ N. Fusini, *op. cit.*, p. 3.

commedia: è Miranda a interrogare il padre sulle cause del naufragio, eppure, durante il famoso discorso iniziale di Prospero – nel corso del quale il protagonista rivela di essere un Duca e svela i retroscena dell’esilio – Miranda si mostra distratta, quasi assente, tanto che il padre deve sollecitarne l’attenzione a più riprese. Miranda si disinteressa del racconto paterno perché si tratta della ‘di lui storia’ (*his story* o *History*), e le donne, anche se vi sono comprese, non si sentono mai del tutto rappresentate dalle narrazioni dei Padri. Miranda vuole andare in cerca della propria trama (*her story*): la troverà nell’amore per Ferdinando, e con il suo matrimonio renderà possibile il lieto fine della commedia. Un *happy end* da cui è escluso unicamente Calibano, il «re-bambino» dell’isola. Quest’ultimo è probabilmente il personaggio che maggiormente suscita la simpatia del pubblico (e dell’autrice) poiché si presenta incessantemente impegnato nella ricerca di una figura paterna, nonostante si mostri pienamente consapevole di essere il *leader* predestinato, il ‘sovrano naturale’ dell’isola. La sua ricerca non ha finalità strategiche, piuttosto nasce da esigenze identitarie e affettive, ma è ugualmente destinata al fallimento: Caliban verrà deluso anche da Stefano, come già era accaduto con Prospero. Come ci ricorda l’autrice, i padri shakespeariani non sono mai pienamente degni di essere definiti tali.

L’approccio critico di Nadia Fusini è poco incline alle polemiche: l’anglista preferisce il territorio della narrativa a quello dell’invettiva. Nel caso di Prospero, tuttavia, l’autrice propone di rivedere una tradizione critica spesso intransigente nei confronti del Duca, e in particolare di ridimensionare la sua identificazione con le figure del ‘padre padrone’ o del colonialista *ante litteram*, allargando parallelamente lo sguardo ad altri elementi dell’identità relazionale del personaggio. Il protagonista della *Tempesta* è anche uno dei «padri gravidi» shakespeariani, che nei *romances* sembrano voler proteggere le figlie a tal punto da suggerire l’associazione con il ventre materno (da cui la definizione di «padri gravidi»). Inoltre, Prospero è un fratello amante delle riconciliazioni familiari, un *homo novus* che alla giustizia amletica preferisce la compassione e sceglie di perdonare tutti i personaggi. Egli incarna lo sguardo nuovo di Shakespeare, che oggi definiamo ‘moderno’ proprio in virtù del superamento della logica manicheista: nel teatro del Bardo non c’è un’opposizione binaria netta tra Bene e Male, e in quella linea di confine sfumata si crea lo spazio per un «allenamento vitale al dubbio» che è tratto caratterizzante della drammaturgia shakespeariana.

Vivere nella Tempesta è una ‘riscrittura critica’, in cui le deviazioni dallo stile saggistico tradizionale (la contaminazione con lo stile narrativo) rispondono a precise esigenze autoriali. L’obiettivo principale della Fusini non è la proposta di una nuova interpretazione dell’opera presa in analisi, piuttosto ella desidera riportare in luce l’attualità della commedia per invitare il lettore – il ‘Lettore Ideale’, quello che si dedica all’attività estetica non per ‘distrarsi’ ma per ‘centrarsi’ – a partecipare della polisemia della *Tempesta*:

È lui, the *watchman*, il protagonista della canzone, la sentinella che nell'inquietante distanza onirica della mente dorme e sogna il naufragio, mentre il *Titanic* affonda davvero...A conferma della profonda intuizione del mago della *Tempesta*, che sì, siamo fatti della stoffa dei sogni... Prospero *docet*...⁴¹

A proposito della terra della *Tempesta*, Nadia Fusini scrive che «L'isola ha funzionato in parte come colonia penale, in parte come un istituto di rieducazione».⁴² In questo caso il suo sguardo critico si rivela profetico: entrambe le funzioni si esplicitano nelle due più recenti riscritture della commedia, la *Tempesta di Sasà*⁴³ di Salvatore Striano (2016) e *Seme di strega*⁴⁴ di Margaret Atwood (2017). Quest'ultimo testo nasce all'interno dell'*Hogarth Shakespeare Project*, con cui la Hogarth Press, casa editrice britannica, ha avviato nel 2015 un progetto di riscrittura dell'intera produzione shakespeariana. Stando alle interviste dell'autrice,⁴⁵ la Atwood sceglie di lavorare sulla *Tempesta* per rispondere ai quesiti irrisolti dell'opera, relativi soprattutto al tema della libertà, centrale nell'Epilogo della commedia. In quest'ottica si spiegano le scelte narrative dell'autrice, che costruisce l'intero romanzo basandosi sulla voce del protagonista Felix, regista teatrale del *Makeshiweg Festival* e artista «visionario» che deve la sua fama alle rivisitazioni volutamente provocatorie dei drammi shakespeariani. La 'tempesta' che fa vacillare l'equilibrio psichico del protagonista è la morte di Miranda: a seguito del lutto, Felix entra in uno stato confusionale – durante il quale è convinto di poter dialogare con lo spirito della figlia – che permette all'amico fraterno Sal di tradirlo rivendicando per sé il ruolo di regista del festival (evidente ripresa del tema shakespeariano del tradimento fraterno). Tuttavia Felix continua a lavorare al suo ultimo lavoro, una riscrittura teatrale fortemente attualizzata ed estremamente tecnologica della *Tempesta*, segretamente convinto che l'opera sia l'unico strumento in grado di riportare in vita la figlia. Di qui in poi, il cuore della narrazione diventa l'indagine del rapporto tra Felix e lo spirito di Miranda, e la *Tempesta* shakespeariana rappresenta per il nuovo protagonista un precedente letterario che legittima il rifugio in un modo immaginario: Felix si ritiene l'unico in grado di percepire la presenza della figlia così come Prospero è l'unico in grado di comunicare con Ariel. Parallelamente, anche il finale è incentrato sul rapporto padre-figlia e sul tema della libertà. Felix riuscirà a rappresentare la sua *Tempesta* in un teatro carcerario (metafora della libertà perduta) e la rappresentazione – a cui partecipa anche il 'traditore' Sal: una metanarrazione in perfetto stile shakespeariano – lo consacrerà di nuovo al successo. L'impressione finale, tuttavia, è che il 'vero' lieto fine non debba essere ricercato nel ritorno alla direzione del festival teatrale, ma nello scioglimento delle catene con cui Felix teneva legato a sé lo spirito di Miranda:

⁴¹ Ivi, p. 199.

⁴² Ivi, p. 158.

⁴³ Salvatore Striano, *La Tempesta di Sasà*, Milano, Chiarelettere, 2016.

⁴⁴ Margaret Atwood, *Seme di strega*, Milano, Rizzoli, 2017.

⁴⁵ Cfr. Ead., *A perfect storm: Margaret Atwood on rewriting Shakespeare's Tempest*, in «The Guardian», 24 settembre 2017.

Che intenzioni aveva...nel tenerla legata a sé per tutto questo tempo?
 Nel costringerla ad obbedirgli? Quanto è stato egoista! Sì, le vuole bene: è il suo tesoro, la sua unica figlia.
 Però ora sa cosa vuole veramente, e cosa le deve.
 «Sei libera di scioglierti negli elementi» le dice.
 E lei è finalmente libera.⁴⁶

Il lieto fine quindi verte interamente sul tema della libertà.⁴⁷ La Atwood prende le mosse da questo tema interrogandosi sull'Epilogo dell'ipotesto e con questo tema chiude la sua nuova opera, sciogliendo il nodo sul piano sia sociale che spirituale: la salvezza coincide con la conquista della libertà dei figli. Curiosamente, privazione e ricerca della libertà sono anche i punti cardine dell'ultima riscrittura italiana della commedia.

La *Tempesta di Sasà* di Salvatore Striano (2016) è un'originale *non fiction*, che fonde il genere dell'autobiografia con quello della riscrittura. Il testo è ripartito in cinque parti, probabilmente a imitazione della divisione in cinque atti dei drammi teatrali: le prime due parti ricalcano la forma tradizionale della 'storia di vita' narrata in prima persona dal detenuto Salvatore Striano, nelle ultime tre le reminiscenze autobiografiche si intrecciano con la 'riscrittura' (o forse sarebbe meglio parlare di rilettura) della *Tempesta*.

Dopo il trasferimento dalle carceri spagnole a Rebibbia, Sasà conosce il teatro attraverso l'esperienza del laboratorio carcerario e in poco tempo conquista la fama di attore promettente recitando i ruoli femminili delle commedie di Eduardo. La 'tempesta' nella vita di Sasà è rappresentata da un'iniziativa del regista Fabio Cavalli, il quale propone di rinnovare il repertorio del laboratorio e portare in scena i drammi shakespeariani. I detenuti-attori, inizialmente restii a 'tradire' Eduardo, accettano la proposta della messinscena della *Tempesta* quando scoprono l'esistenza di una versione in napoletano realizzata proprio da De Filippo: siamo di fronte a una testimonianza diretta della centralità del passaggio di testimone da Shakespeare a Eduardo nella ricezione italiana dell'opera.

Di qui in poi, la *Tempesta* verrà a coincidere con *La Tempesta di Sasà*. Il *transfert* di Striano nel teatro del Bardo è totale: Salvatore «non è più lo stesso» sostengono preoccupate la moglie e la psicologa. In effetti, grazie alle parole di Ariel (il ruolo che Striano sceglie di interpretare nella commedia), Sasà improvvisamente riesce a risemantizzare l'esperienza della detenzione e, come Ariel, torna a sperare nella libertà. La drammaturgia shakespeariana diventa per Striano un dispositivo conoscitivo, un nuovo linguaggio idoneo a decodificare la realtà circostante:

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.⁴⁸

⁴⁶ Ead., *Seme di strega*, cit., p. 310.

⁴⁷ Cfr. Raffaella Brioschi, *Recensione a "Seme di strega"*, in «Paginauno», XII, n. 56, febbraio-marzo 2018, p. 82.

⁴⁸ S. Striano, *op. cit.*, p. 135.

Se nella metamorfosi dell'isola in un carcere la prospettiva esperienziale di Striano viene a coincidere con l'*escamotage* narrativo della Atwood, nel senso profondo del suo progetto letterario Striano sembrerebbe quasi avvicinarsi alla Fusini: gli ultimi 'riscrittori' italiani non appaiono interessati a riformulare le vicende narrative della *Tempesta* ma a invitare i lettori a riscoprire l'opera e a utilizzarla come fonte da interrogare per comprendere la realtà attuale (per la Fusini in una prospettiva sociopolitica, per Striano in un'ottica esistenziale).

Il primo Novecento segna l'ingresso della *Tempesta* nella lingua poetica, il secondo Novecento ci consegna due 'riscritture forti', il secolo XXI (nell'arco di un solo ventennio) due 'riscritture ibride': non possiamo non chiederci quali componenti rendano l'ultima commedia shakespeariana oggi attuale ancor più che nei secoli precedenti. Ogni nuovo autore, nell'avvicinarsi alla *Tempesta*, segue un percorso diverso. Questo primo dato conferma la tesi della Fusini: il fascino della *Tempesta* è legato alla sua struttura polisemica. Il *romance* è un'opera ancora considerata enigmatica che offre una vasta gamma di potenziali chiavi di lettura, e pertanto consente a ogni 'riscrittore' di appropriarsi dei significanti e dei significati più in linea con la propria poetica. Tuttavia, all'interno di una ricognizione delle riscritture italiane, possiamo ugualmente individuare dei tratti che accomunano le diverse operazioni intertestuali, pur molto distanti tra loro.

Nessun 'riscrittore' rinuncia al confronto con il protagonista dell'opera: Raboni si sente legato a Prospero da una particolare 'affinità emotiva'; Ortese trasferisce al suo protagonista la missione salvifica legata al ritiro sull'isola; Tadini costruisce un romanzo incentrato sulla caricatura grottesca del ritratto prosperiano; Fusini tenta di riabilitare Prospero dalle interpretazioni critiche più intransigenti; Striano attraverso Prospero riesce a riconciliarsi con la memoria paterna.

Tutti i rifacimenti, inoltre, ritraggono il protagonista della *Tempesta* come un personaggio idoneo a calarsi nella realtà contemporanea: di fatto, rileviamo che nessun testo conserva l'originaria ambientazione rinascimentale. Secondo Zygmunt Bauman, pochi ritratti umani sono in grado di dare un volto alla società attuale: il turista o il vagabondo, in virtù della loro assenza di legami stabili con la terra, e il giocatore d'azzardo, in virtù dell'assenza di legami stabili con la società.⁴⁹ Seguendo le direttive antropologiche baumaniane, potremmo metaforicamente riconoscere in Prospero sia un giocatore d'azzardo, che scommette contro il Fato puntando tutto sulle proprie competenze 'magiche', sia un tipo particolare di turista-vagabondo dell'isola, che abbandona senza rimpianti la terra in cui ha vissuto per dodici anni e non si mostra affatto impaziente di ritrovare la patria, se non per rasserenarsi circa il destino della figlia.

Altro tratto che accomuna le riscritture presentate in queste pagine è il parallelismo con il 'senso di isolamento' che aleggia sul dramma shakespeariano. Si spazia dalla terra fiabesca della Ortese alla casa-regno di Tadini, l'isola riecheggia nelle conchiglie care alla Fusini o si trasforma nello spazio carcerario di Striano e Atwood,

⁴⁹ Cfr. Zygmunt Bauman, *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 27-55.

ma in ogni caso il tema dell'isolamento è sempre presente e immancabilmente collegato alle difficoltà di mantenere il contatto con una realtà che risulta ostile e inconoscibile.

Un altro aspetto interessante è il rapporto dei 'riscrittori' con il finale della commedia e con lo scioglimento della trama del protagonista. Il tema della morte di Prospero è spesso presente nelle riscritture (come si è visto nelle conclusioni dei romanzi e nelle poesie di Raboni) ma, in fondo, si tratta di una suggestione non troppo distante dall'opera shakespeariana. Nell'ipotesto, la morte del protagonista non si realizza in scena (si tratta pur sempre di una commedia) ma Prospero evoca spesso l'immagine della propria tomba. Parallelamente, per i rifacimenti non si può propriamente parlare di finali tragici: in Tadini il dramma del suicidio del protagonista è smorzato dal tono parodico del romanzo; nella Ortese il sacrificio di Daddo apre il varco narrativo per il 'lieto fine' dell'Iguana; la Fusini e Striano, poi, concludono i loro lavori invitando apertamente i lettori a riscoprire la commedia proprio al fine di comprendere quali strategie adottare per 'affrontare le tempeste'. In altre parole, l'idea di salvezza che regna sull'isola incantata creata da Shakespeare tende complessivamente a ritornare anche nelle riscritture (con l'eccezione del romanzo tadiniano).

In conclusione, la *Tempesta* si presenta come un'opera atualizzabile nella prospettiva dei nuovi autori perché la commedia – al pari delle grandi narrazioni odepatiche della tradizione occidentale o delle altre opere che affrontano *ante litteram* la questione del colonialismo –⁵⁰ è percepita come attuale già in partenza: la *Tempesta*, l'opera shakespeariana 'liquida' per eccellenza, si presenta oggi come un ipotesto privilegiato da cui partire per indagare la complessità che caratterizza la realtà sociale contemporanea.

⁵⁰ Cfr. Maria Renata Dolce, "Con-Test/azioni postcoloniali": il dialogo con il canone e la riscrittura dei grandi classici, in *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, a cura di Shaul Bassi e Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 173-193.