

NADIA FUSINI, *Vivere nella Tempesta*, Einaudi, Torino 2016, pp. 202.

La lunghissima lista delle riscritture, verbali e non, generate dall'ultimo dramma di Shakespeare, *La Tempesta* (1610),¹ è forse una delle più efficaci testimonianze della forza narrativa che esso sprigiona: dalle riscritture politiche di Aimé Césaire, José Enrique Rodó e Roberto Fernández Retamar, ai poemi di Keats, W. H. Auden e T. S. Eliot, dai densissimi romanzi di Marina Warner e Anna Maria Ortese, al racconto “Tempests” di Isak Dinesen, dall'iconico *Prospero's Books* di Peter Greenaway, alla “*Prospera*” di Helen Mirren, nell'adattamento cinematografico di Julie Taymor – per citare le più ovvie. La *Tempesta* non smette di rinascere in altri testi, e non smette di fornire spunti estetici e filosofici, oltretutto linguistici e drammatici, in periodi e contesti anche molto diversi da quello di origine. Forse anche per l'innegabile fatto che il dramma stesso, come del resto molti altri nel corpus shakesperiano, contenga a sua volta all'interno della sua trama narrativa e poetica innumerevoli tracce di altri testi – nel segno di quello che Stephen Greenblatt definisce “the uncanny ventriloquism and the virtual obsession with language” che caratterizza l'arte di Shakespeare:² La *Tempesta* rilegge infatti l'Eneide, alcuni episodi della mitologia greca, oltretutto attualissimi, per l'epoca dell'autore, resoconti di viaggio e naufragi dei coloni inglesi agli albori dell'impero, e le risposte filosofiche al “paradigm shift” provocato dall'incontro con continenti e popolazioni finora sconosciuti agli Europei, come il saggio sui “cannibali” di Montaigne e, naturalmente, l'Utopia di Thomas More.

Vivere nella Tempesta, di Nadia Fusini (Einaudi, 2016) è un saggio a sua volta strutturato come rilettura e riscrittura critica, ma anche personale e autobiografica, della *Tempesta*. Riprendendo la forte intertestualità del suo oggetto di studio, il saggio esplora il significato profondamente complesso della presenza di tutti gli intertesti, facendoli dialogare l'uno con l'altro sullo sfondo di una narrativa autobiografica che, come un filo rosso, collega le riflessioni critiche sulla continua metamorfosi del testo con un'ulteriore metamorfosi, quella del testo come specchio e guida di esperienze personali e private dell'autrice. *La Tempesta* emerge quindi come un testo sempre aperto alla contemporaneità, così come di fatto lo era all'origine, con i suoi riferimenti espliciti alle storie del Nuovo Mondo, ma anche con il suo continuo ammiccare agli eventi della corte di Elisabetta I – soprattutto alle forme di autorappresentazione del suo potere in particolare, e del potere assoluto in generale – e di Giacomo I: sappiamo, infatti che era stato rappresentato nella notte di Ognissanti del 1611 nella Banqueting Hall del palazzo di Whitehall in occasione del fidanzamento della figlia di Giacomo I, Elisabetta, con l'elettore del Palatinato; la lettura iconografica dell'autrice ci ricorda anche del riferimento al famoso “Ritratto del Setaccio”, attribuito a Cornelis Ketel (1580-90; Pinacoteca Nazionale Siena), che a sua

¹ Pubblicato postumo per la prima volta nel First Folio di John Heminges e Henry Condell (1623).

² Stephen GREENBLATT, *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, Pimlico, London 2005, p. 14.

volta rilegge l'Eneide come canovaccio per il progetto imperiale di Elisabetta. È proprio questa intertestualità eclettica e attenta alle vicende dell'attualità a distinguere la *Tempesta*, nota Fusini, dagli altri *last plays* (o *romances*), che invece si rifanno a fonti antiche – e che hanno, tra l'altro, pagato poi in termini di successo critico, un forte scetticismo rispetto alle trame intrise di elementi soprannaturali, lette come “lesser material” oppure come goffi annunci dell'incombente barocco.³

In un intreccio di “new historicism”, critica filologica, formalista, storica e autobiografica, Vivere nella *Tempesta* offre in primo luogo un utilissimo panorama delle modalità di lettura che il testo shakespeariano rende possibili e, si potrebbe dire, pretende dal lettore, creando un tessuto critico fitto e inestricabile, in cui ogni traccia è saldamente legata e dipendente dalle altre non secondo uno schema strettamente causale, ma piuttosto secondo una rete di echi e connessioni più o meno esplicite – seguendo, anche in questo caso, il modello del testo shakespeariano, che fa dell'eco e della ripetizione una sua importante categoria estetica e formale.

La ripetizione e la meraviglia costituiscono per Fusini i principali cardini del testo, a livello strutturale e tematico. La meraviglia, incarnata nella figura di Miranda che la evoca anche nel nome, funziona secondo l'autrice come criterio etico ed estetico per determinare la categoria morale dell'umano, e anticipa le epistemologie barocche: è emozione morale ed estetica di fronte al mondo, “essenza del vivere e del sentire” e punto di partenza per un ripensamento del mondo e dei propri valori. La meraviglia è suscitata sia dalla bellezza, che provoca stupore e riflessione, che dalla paura, e vacilla tra “awe” e “wonder”. I personaggi, ci fa notare Fusini, si dividono a seconda della loro capacità di meravigliarsi: Miranda, Caliban, Ferdinand in particolare, contro Stephano, Trinculo e Antonio, la cui rapacità esclude qualsiasi moto di stupore, ammirazione o timore reverenziale. Questi ultimi risultano prigionieri di vecchie trame, quelle dei *revenge plays* (a loro volta le antenate delle tragedie) e degli *history plays*, incentrati sull'usurpazione e la vendetta, ormai abbandonate da Shakespeare e continuamente evocate nella *Tempesta*: questo testo ne rappresenta anche la rinuncia nella figura di Prospero, il quale prepara con cura le condizioni della vendetta contro gli usurpatori Antonio e Alonso, per poi rinunciare in nome della pietà e della compassione, sentimenti legati a doppio filo alla meraviglia, a cui è spinto da Miranda, ma soprattutto dal suo servitore-assistente, lo spirito Ariel. Di fatto, osserva Fusini, la combinazione di stupore, ammirazione per la bellezza e timore reverenziale è fortemente legata alla capacità di riconoscere la vera autorità (e quindi sottomettercisi) – e questa capacità è poi alla radice di uno dei grandi temi del testo, ci fa notare l'autrice, cioè quello della libertà.

La ripetizione nella *Tempesta*, per Fusini, è all'insegna sia della salvezza che del peccato: la risoluzione finale celebra la salvezza in termini di ripetizione come metamorfosi e “riparazione”, che passano però attraverso l'accettazione del dolore: l'evocazione delle nozze, la rappresentazione teatrale – il masque –

³ Howard FELPERIN, *Shakespearean Romance*, Princeton University Press, Princeton 1972; Northrop FRYE, *A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, Columbia University Press, New York 1965.

il viaggio di ritorno, sono tutte ripetizioni (e in parte riscritture) di altrettanti eventi simili già successi o narrati nel testo, ma qui sotto l'egida del perdono, della riconciliazione e della rinascita. Il *Wiederholungszwang* di cui sono prigionieri gli usurpatori (ma non Alonso, che si ravvederà) corrisponde allo stato di paralisi e di cecità del peccato, come succede del resto anche nei dannati nella *Divina Commedia*. Quasi tutti i personaggi, nota Fusini, devono inoltre esperire eventi dolorosi – solo così, tramite il dolore “purificatore” che ricorda invece l'esperienza del *Purgatorio*,⁴ potranno aspirare ad una sorta di salvezza terrena, o comunque a diventare migliori esseri umani.

Il dibattito sulle implicazioni teologiche della *Tempesta*, e il legame tra il genere teatrale del masque e il “dramma” della rivelazione di testi sacri come l'Apocalisse di San Giovanni sono stati oggetto di dibattito tra gli studiosi⁵. Fusini non si inoltra nell'esplorazione diretta di questo legame tra le due forme, ma il suo testo si avvale di alcuni riferimenti alla teologia e teorizza, partendo dallo studio dei concetti di rinascita e di pietas, che il finale della *Tempesta* metta in scena l'idea di rinascita come ciò che dà senso alla libertà umana: Prospero, spiega Fusini, si libera del potere che aveva prima disdegnato a Milano, e poi esercitato in modo brutale sull'isola; si libera anche del suo potere sulla figlia, e delle sue brame di vendetta, per vivere nel segno del perdono; si libera infine del dolore e della fatica dolorosa del lavoro, da cui affranca anche Ariel, Ferdinand e, di fatto, lasciando l'isola, anche Caliban. In questo senso, *La Tempesta* porta ancora le tracce dei *morality plays* e dei *miracle plays*, antenati tardo-medievali del teatro elisabettiano.

È anche ritornando al tema della salvezza terrena che che Fusini interpreta anche la famosissima frase di Prospero, il quale, rivolto agli spettatori (intra-diegetici ed extra-diegetici), indica Caliban con rammarico e ammette: “This thing of darkness I acknowledge mine”. Il rapporto estremamente problematico e brutale tra Prospero e Caliban (ma anche Ariel e Sycorax) ha generato, come si sa, importantissimi studi e testi volti a leggere le devastanti implicazioni del progetto coloniale europeo, nonché a riappropriarsi delle sue storie e dei suoi strumenti linguistici:⁶ *Vivere nella Tempesta* si avvale di questi studi e ci segnala che quella di Prospero è un'integrazione personale del male che non può essere redento, oltretutto una indicazione, forse, della coscienza critica che già nel tardo cinquecento era emersa da alcuni resoconti di viaggio nel Nuovo Mondo. Per Fusini la domanda centrale del testo è “come si diventa uomini umani?”, e l'autrice ci mostra che, nella *Tempesta*, essere umani è soprattutto quello che emerge dal finale: la misericordia e il perdono, che includono anche l'integrazione di quello che non ha funzionato e che non si può redimere.

⁴ Manuele GRAGNOLATI, *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Notre Dame University Press, Notre Dame, IN 2005.

⁵ Per un resoconto di questi dibattiti rimando a Judith WOLFE, „Like This Insubstantial Pageant, Faded’: Eschatology and Theatricality in *The Tempest*“, «Literature and Theology», 18, n. 4 (2004), pp. 371-382.

⁶ Tra i molti testi fondamentali, ricordo i seguenti: Stephen GREENBLATT, *Learning to Curse. Essays in Modern Culture*, Routledge, New York 1990; Roberto Fernández RETAMAR, „Caliban: Notes towards a Discussion of Culture in Our America“, «The Massachusetts Review», 15, n. 1/2, Caliban (1974), pp. 7-72; José Enrique RODÓ, *Ariel*, Colombino Hnos., Montevideo 1947.

I temi della rinascita e della ripetizione sono anche legati ad una temporalità problematica, che, ci illustra Fusini, rivela grandi tensioni fondamentali tra la convenzione drammatica (per la prima volta, e proprio alla fine della sua carriera, Shakespeare rispetta le unità aristoteliche di tempo e luogo), radicata nel presente del testo, e il passato che incombe sotto forma di ripetizione di storie, trame e passioni che devono essere superate in modo da fare spazio ad un futuro (teatrale e non) che rimane tuttavia incerto, e la cui forma viene proiettata sulle azioni del pubblico, e quindi eiettata al di fuori dell'artificio teatrale. A proposito di quest'ultimo, Fusini ci offre una discussione sulle difficoltà finali del testo con l'idea di artificio (di cui peraltro il testo si nutre avidamente), e i possibili legami con il rampante puritanesimo: il saggio non risolve tuttavia la preoccupante ambiguità del testo su questo punto, mostrandoci contemporaneamente lo scetticismo di origine platonica di Shakespeare verso il teatro e la rappresentazione, e la possibilità che Shakespeare avesse di fatto preso una posizione decisamente contraria, e quindi anti-platonica.

Ci ricorda Stephen Greenblatt che, come azionista della sua compagnia teatrale, Shakespeare era costretto a garantire fino a duemila spettatori al giorno per finanziare compagnia e teatro: essendo i temi d'attualità spesso rischiosi per via della attentissima censura, Shakespeare non poteva attirare spettatori se non facendo leva sulle più fondamentali paure e desideri del pubblico, quei desideri e passioni che non solo costituiscono – con una frase un po' scontata – l'essenza della vita umana, ma a cui il pubblico del tempo era stato abituato dalla tradizione teatrale medievale, che rimaneva viva e vitale nel dramma moderno (*Will in the World*, p. 12). *Vivere nella Tempesta*, da questo punto di vista, non propone un astratto (e problematico) concetto dell'umano, ma delinea una traiettoria di storie e miti dell'umano, che parte dalla storia mascolina della violenza e dell'usurpazione, cioè quella che racconta Prospero (*bis-story*), passa per quella di Miranda (*ber-story*), della meraviglia e della compassione, per poi ritornare ad un'altra *bis-story*, cioè quella di Enea, l'uomo pio, ricordandoci ancora la infinita produttività e complessità inesauribile del testo shakespeariano.

LAURA SCURIATTI