

la rivista di **en**gramma  
**2011**

**92-95**

La Rivista di Engramma  
**92-95**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 92-95  
anno 2011

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **92-95** anno **2011**

**92 agosto 2011**

**93 settembre/ottobre 2011**

**94 novembre 2011**

**95 dicembre 2011**

finito di stampare gennaio 2020

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

redazione  
Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-73-5  
ISBN digitale 978-88-98260-80-5

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

6 | *92 agosto 2011*

124 | *93 settembre/ottobre 2011*

180 | *94 novembre 2011*

266 | *95 dicembre 2011*

**94**

novembre **2011**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 94



## ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA ISSN 1826-901X ISBN 978-88-98260-39-3

### DIRETTORE

monica centanni

### REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

### COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

*“Those Are Pearls That Were His Eyes”.*

**STORIE DI NAUFRAGI E MIGRANTI, NELL'ANNIVERSARIO DI *THE TEMPEST*  
DI WILLIAM SHAKESPEARE (1 NOVEMBRE 1611)**

**SOMMARIO**

- 4 BRUNO ROBERTI  
Della stessa stoffa dei sogni. Morfologia e migrazioni di *The Tempest*
- 38 IVANO MISTRETTA  
Cento anni di *Tempesta*
- 52 MONICA CENTANNI  
L'isola come orizzonte e come sponda: *Terraferma* (Italia, 2011)
- 58 STEFANIA RIMINI  
*Terraferma*: un film senza odori
- 62 Migranti tra cinema e teatro. Intervista a Mimmo Cuticchio  
A CURA DI ANNA BANFI
- 67 ANDREA PORCHEDDU  
Teatro 'bene comune'. A quattro mesi dall'occupazione del Teatro Valle di Roma
- 72 MARCO BARAVALLE  
Calibano al Lido di Venezia: per una immaginazione selvaggia. Sull'occupazione del Teatro  
Marinoni (Mostra del Cinema 2011)
- 78 DANIELA SACCO  
La tempesta del pensiero: omaggio a James Hillman

BRUNO ROBERTI

## Della stessa stoffa dei sogni. Morfologie e migrazioni in *The Tempest*

### I. Le voci e le immagini: cinemantica di *The Tempest*

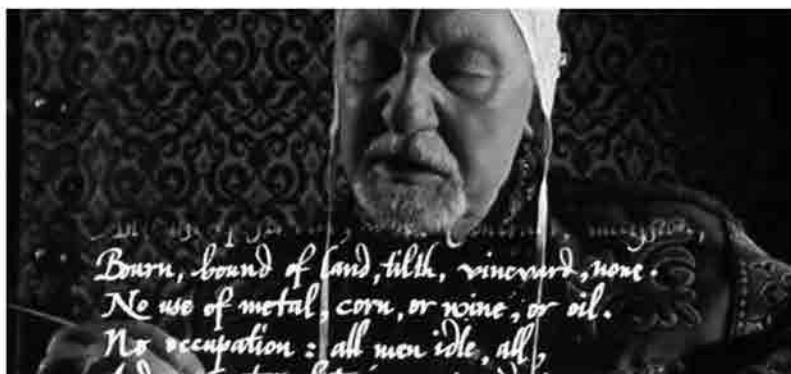
“The isle is full of noises”, è un'isola *piena di suoni*, quella di *The Tempest*, ma anche uno spazio *vergine*, un luogo deserto e selvaggio, una sorta di *tabula* su cui proiettare immagini “della stessa stoffa dei sogni”. Immagini che salgono dagli abissi o scendono dal cielo, impregnano l'aria e i venti, si accendono come fuochi fatui, si materializzano in corpi fangosi, i cui abiti però sono miracolosamente intatti, emergendo dal naufragio. Tutto sembra essere convocato su uno schermo di proiezione; in questo senso – ma, vedremo, anche in un senso più nascosto – il testo shakespeariano rimanda a un dispositivo cinematografico, o almeno a un teatro dei apparizioni che, alla soglia del barocco, si affida a effetti speciali.



Il volo di Cupido nella *Psychomachia* di Prudentio

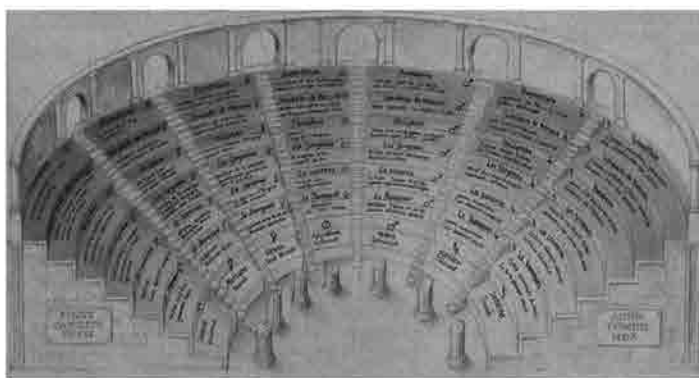
Allo stesso modo però la sua teatralità sembra azzerarsi in un vuoto scenico scarnificato in una morfologia primigenia, come un teatro mentale, un ‘foro interno’, cavo e risonante: la scena potrebbe essere la mente di Prospero e i personaggi sarebbero *personae*, maschere di un io polimorfo, e l'azione assumerebbe i caratteri di una *psicomachia*, un combattimento spirituale, in cui la dinamica dei personaggi attiene ai vari aspetti di un solo complesso psicofisico in trasformazione. E l'isola, se la si intende come *I-land*, terra dell'io, potrebbe essere l'interiorità, in magia metamorfosi, di un essere che deve riacquistare la sua regalità. È forse questa la ragione profonda per cui in anni recenti artisti di cinema e di teatro hanno *pensato* a una *Tempest* come una paradossale ‘polifonia a una sola voce’, e dunque alla capacità dell'io di farsi altro da sé, di accogliere, come in un rito di possessione, spiriti e presenze, incarnarle in modo da generare, con le forze degli elementi che dal cosmo si specchiano nel nostro interiore, una *creazione* che possa avere la forza di una comunità, un io che diventa noi, e *insieme* è capace di produrre armonia. Derek Jarman, che in seguito realizzerà una versione filmica del testo su cui ritorneremo, pensò da ragazzo a una messinscena in cui un Prospero folle e prigioniero dà voce a tutti i ruoli:

Derek Jarman, durante gli anni universitari al King's College, lavorò ad alcuni disegni per una immaginaria produzione alla Roundhouse – *venue* d'avanguardia resa celebre, negli anni '60, dalle performance del Living Theatre – nella quale un Prospero impazzito, e imprigionato dal fratello Antonio, avrebbe fatto tutte le parti. Gran parte del teatro sarebbe stata allagata, e il pubblico avrebbe trovato posto su un'isola magica fatta di rocce d'argento gonfiabili [...] parlò di questo progetto con John Gielgud, il quale, ironia della sorte, nel 1991 avrebbe interpretato il ruolo di Prospero nel film di Peter Greenaway, pronunciandovi, almeno inizialmente, tutte le parti. (Colaiacomo 2000, p. 145)



Un fotogramma da *Prospero's Books* (1991) di Peter Greenaway

Infatti in *Prospero's Books* Peter Greenaway affida a Gielgud un delirio audiovisivo in cui il processo di scrittura-lettura di diagrammi e cifre magiche si traduce in un doppiare i personaggi sperduti in un interno-esterno che è insieme biblioteca di Babele e teatro di memoria, labirinto architettonico piranesiano che riproduce le circonvoluzioni di un cervello che fa parlare più persone con una sola voce. In più il film mette in discussione non solo l'unità dell'io ma anche la stabilità dell'inquadratura che si frange in schegge e onde visive, per cui la tempesta diventa lo sciogliersi e moltiplicarsi, grazie agli effetti digitali, dello schermo stesso, che si fa tassonomico, diffratto in forme archetipiche, diagrammi magici.



Giulio Camillo Delminio, disegno per il *Teatro di memoria* (1550)

La traduzione in lingua napoletana della *Tempesta* scritta da Eduardo de Filippo appare quando Eduardo, come Prospero, “spezza la sua bacchetta” e scompare: è l'anno della sua morte, il 1984. Quest'opera eccezionale di *trasmutazione* di un testo sarà messa in scena dalle marionette dei Colla, e poi, nel 2005, dai detenuti di Rebibbia. Nell'edizione dei fratelli burattinai le voci dei personaggi, come è d'uso per il teatro di animazione, saranno tutte di Eduardo che registra prima di morire tutto il testo, deformando la sua voce rauca, tra sospiri e cantilene. Burattini e carcerati: come non pensare alla catena metaforica shakespeariana che allinea mostri e umani, spiriti elementali e ninfe, fantasmi finti e veri, vivi creduti morti e morti viventi, maschere e personaggi, amori sognati e amori vissuti, prigionieri liberati e liberi esseri naturali incatenati, selvaggi e sapienti, simulacri/automi/burattini e animali/umani/semidei appassionatamente innamorati o sofferenti.

La sensazione di essere manovrati da fili invisibili, di muoversi come burattini, di essere rinchiusi in un carcere pur illudendoci di vivere nel mondo è esattamente il processo di straniamento (si potrebbe dire prebrechtiano) messo in atto da Shakespeare come processo di *dissimulazione*.

Ciò che percorre *La Tempesta* è il senso di sospensione incantata ma anche di incertezza, la sensazione che tutto sta cambiando e può farlo da un momento all'altro, e che tutto appare per ciò che non è o non appare per ciò che è (cioè *dispare* come *essenza*), tutto può rovesciarsi nel suo contrario, e in un tale rovesciamento tutto può mutare. Per cui la condizione di prigionieri o di burattini può anche essere il presupposto per la liberazione improvvisa o per imparare a districarsi, tra e da i fili, e muoversi con la propria pelle e carne, mutando il legno e la pietra in cosa viva. Solo quando Prospero spezzerà la sua bacchetta magica quei burattini acquireranno voce e vita propria, e l'isola/teatro scomparirà.

Il testo, dice Lombardo, è come fosse scritto con la voce, la sua polimorfia iscrive una istanza spettatoriale e di ascolto, come se il pubblico fosse iscritto e creato da essa, e in tal senso i personaggi della *Tempesta* mentre sono attori di una azione ne sono al contempo spettatori, e la ‘memoria’ di un teatro come il *Globe*, in cui una tale circolarità è iscritta nello spazio stesso, viene come rifluita nel *Blackfriars*, dove fu rappresentato *The Tempest*, una *boite* rettangolare la cui scatola già preannunciava il teatro all'italiana con le sue illusioni. La genialità del testo shakespeariano consiste in questo inglobare, compresa la lezione illusionistica ma ‘di piazza’ del gioco delle maschere nella commedia dell'arte, in cui confluiva (e ciò è presente a Eduardo nei richiami barocchi di una lingua napoletana che trova radici nel fiabesco colto-popolare del Basile) anche la tradizione della *féerie* seicentesca (e del resto i richiami a Napoli e alle maschere già barocche nel testo shakespeariano è insistito, tanto che sia Strehler che Eduardo assimilano Stefano e Trinculo alle maschere, vuoi di Brighella e vuoi di Pulcinella, secondo la tradizione dell'arte tanto veneziana che napoletana):

Una lingua antica e nuova, remota e contemporanea, che produce l'effetto medesimo che l'uso del dialetto siciliano produce nell'Opera dei Pupi – un'esperienza che questa versione certamente ricorda, e che è stata ribadita dalla rappresentazione fattane con le marionette Colla. (Lombardo 2008, p. 235)

Diceva Eduardo nelle sue *Lezioni di teatro*: “Io accuso la società in cui viveva Shakespeare. Come poteva fare? Come avrei potuto fare io durante il fascismo, se non far ridere il pubblico e poi in ultimo ammannirgli un capovolgimento dell'azione e mostrargli la tragedia?” (in Lombardo 2008, p. 228). La materialità è simbolicità, l'artigianato semplice è potente magia: “Rimediate coi vostri pensieri alle nostre imperfezioni. Dividete un solo uomo in mille parti e create una armata immaginaria [...] sono i vostri pensieri che ora debbono addobbare i nostri re” (Shakespeare nel prologo dell'*Enrico V*). La suprema verità è la suprema finzione, diceva ancora Eduardo: “Oggi purtroppo gli attrezzi di cartapesta non si usano più: impera la plastica e sui palcoscenici del mondo tutto è lucido e veristico, niente più è ingenuo, indicativo, teatrale. Io

però li uso ancora, ed essi svolgono ancora la loro funzione di simboli teatrali.” (Lombardo 2008, p. 230). L'oggetto, l'attrezzo di scena, il segno teatrale risale alla scenografia mentale che in Shakespeare lascia allo spettatore la libertà di ripercorrere lo spazio con l'immaginazione, per cui la parola, la voce, per forza di suggestione si fanno immagine, e questa vive tutta la sua ambiguità sulla soglia tra reale e onirico, tra spettatore e attore, tra spettacolo e azione viva.

La condizione dell'attore diventa metafora di quella dell'uomo proprio nel senso che il suo dramma (il suo paradosso) di essere sospeso tra la vita e il palcoscenico è il dramma stesso dell'uomo che si trova a dover vivere in uno stato di perenne ambiguità, in un mondo di cui non sa distinguere, come in *Le voci di dentro* o *Questi fantasmi*, le linee che separano la realtà dalla finzione, o dal sogno (così come accade ai personaggi della *Tempesta* shakespeariana, che il teatrante Prospero ha calato nella follia). (Lombardo, 2008, p. 232)

Nelle parole quasi di congedo, parole estreme, che Eduardo pronuncia in occasione della laurea *honoris causa* della Sapienza, il camerino di teatro diventa una soglia tra rinuncia e acquisizione, spoliatura e vestizione, nei due sensi, così come nel finale shakespeariano si mantengono in tensione e sospensione la fine delle illusioni magiche e la trasformazione altrettanto magica di un ritorno alla vita:

Nell'oltrepassare la soglia del mio camerino debbo lasciare fuori la porta tutto quello che non riguarda la mia presa di contatto con il pubblico (...) acchiappare e tenere stretto nella mano quell'incanto fragile e potente, quell'armonia dello spirito con la materia, quella sostanza di cui sono fatti i sogni, che per me è il teatro (Lombardo 2008, p.236).

Si tratta di un'alchimia, in queste nozze segrete tra spirito e materia, una trasformazione nel chiuso dell'athanor-camerino che si dischiude e poi si apre al mondo-teatro: quel sipario, quel velario, ma anche quello schermo fatto di tela sospesa, è *sostanza*, lo diventa a partire dall'occulto fuoco nascosto nella materia vitale e onirica. E per far ciò, per accedere a questo *oro*, il moto del perdono, dell'assolvimento, della *solutio*, della rinuncia, diventa acquisizione di una saggezza intrinseca. “Lu vennicarse è inutile/ sapénnole pentite/ nun ce stace cchiù l'odio/ so' state già punite. / Lo scopo mio qual'era?! Lu pentimento lloro/ Nun me pare lu vero/ stu pentimento è d'oro [...]”. Si procede, temperando e mescolando e rettificando, tra *nigredo* e *albedo*: “cumm'a l'alba se mmesca/ cu la nuttata scura”.

Anche da Jarman il conflitto fertile tra lingua e *setting* viene evocato in termini alchemici, come una sorta di *design* alchimistico, che addirittura rimanda a una illustrazione ricorrente in alchimia, l'evaporazione della materia da un lato e la sua ricaduta in forma di rugiada, e dall'altro l'incarnazione dello spirito, il condensarsi dei suoi vapori, processo di sublimazione: “Sempre, nei film tratti da Shakespeare, lingua e *setting* cozzano fra di loro: lo spirito si trasforma in materia di ghiaccio e viene giù come grandine” (Colaiacomo 2000, p. 146). Si tratta, come si diceva, e per stessa ammissione di Jarman, di un precipitato alchemico, che prende forma appunto da una *tempesta alchemica*, visionaria e magnetica insieme, ed è lo stesso set inteso come abitacolo, spazio sigillato, a farsi luogo deputato “del precipitare di parole e *setting* in *design* cinematografico: la magia è ulteriore, ribadito sigillo in *The Tempest* di Jarman” (Colaiacomo 2000, p. 150).



Miranda guarda nel simbolo ermetico di mercurio in *The Tempest* (1979)

di Derek Jarman

Il film del 1979 è girato nella residenza di campagna di Lord Leigh, Stoneleigh Abbey, che Jarman trasforma in un vero e proprio 'oratorio ermetico', in un gabinetto alchemico, un athanor che diventa lo studio di Prospero, ricettacolo di simboli alchemici prelevati dalla *Occulta Philosophia* di Cornelio Agrippa. Jarman ha dichiarato che:

"Il cinema è lo spozalizio della luce con la materia – una congiunzione alchemica. Le mie letture dai maghi rinascimentali – Dee, Bruno, Paracelso, Fludd e Cornelio Agrippa – hanno contribuito a evocare la pellicola di *The Tempest*. I segni magici che Prospero tracciava sulle pareti del suo studio venivano dalla *Occulta Philosophia* di Cornelio Agrippa [...]. Sullo scrittoio di Prospero stava aperta la mia copia secentesca della *Occult Philosophy*: la prima edizione inglese dell'opera." [...] I segni magici che [Jarman nel suo film *The Tempest*] fa disegnare a Prospero sulle pareti del suo studio sono infatti parte integrante del *design* del film. Sono simboli, ma anche immagini in movimento. Sono *moving pictures*: ossia spazio e tempo in un'unica soluzione. (Colaiacomo 2000, pp. 150-151)

Questo fluttuare di voci, che giungono *da dentro* così come da un vuoto cosmico, un *fuori* incommensurabile, traduce la complessità di un testo la cui contemporaneità riecheggia nell'orizzonte audiovisivo che oggi ci avvolge tutti come una rete, in una ulteriore *navigazione* tecnologica, attuale e virtuale insieme, che agisce spesso come una possessione, oltre che come un monologo interiore che dà l'illusione di un concerto di voci. Anche Prospero, eterno internauta:

Come gli stessi spiriti, fluttua, abita tra immagini. [...] La sua non è conoscenza ma *mania*, possessione. Una *mania* che comanda di convocare immagini, di dare corpo a cose senza corpo. [...] Egli non è mai radicato in un luogo, sta sempre dietro una moltitudine di veli. Non riusciamo a vederlo, perché l'ebbrezza della sua Arte lo avvolge e nasconde. [...] *La Tempesta* è nostra contemporanea, come e più di quanto può essere contemporanea la grande arte

[...] è un'opera complessa, e in essa non vi è un senso ma una polifonia di sensi che può essere resa, figurata, soltanto dalla musica. (Aresu 2006, pp. 105-108)

Nei *romances* dell'ultimo Shakespeare (*Pericle*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* e naturalmente *The Tempest*) insistono le scene in cui il potere magico della musica, inteso come creazione e animazione tramite onde magnetico-sonore, re-suscita i corpi e dà vita ai simulacri, e, come nota Frances A. Yates, sono ricalcate "sul modello dell'*Asclepium* ermetico, laddove si allude all'animazione delle statue [...] in una sovrapposizione tra magia benefica e arte teatrale" (Yates, 1979, p. 84). "Infondere vita a immagini *apparentemente* morte" attiene alla magia cerimoniale: in *The Winter's Tale* la statua di Ermione si anima al suono di una musica e con un apparato magico-medianico, che si fonda sul 'concerto' di una catena di pensiero capace di guarire ed evocare la vita dentro simulacri che sono solo apparentemente tali:

Alla corte del re di Sicilia, Leonte, Paolina agisce precisamente come un mago ermetico. Nell'*Asclepio* appartenente al *Corpus Ermetico* c'è un dialogo in cui Ermete descrive la magia religiosa mediante la quale si supponeva che gli antichi sacerdoti egizi infondessero la vita nelle statue delle loro divinità, con vari riti e pratiche, tra cui l'accompagnamento musicale. (Yates 1979, p. 84)

La caverna dell'indovino Filarmonus (nome quanto mai significativo) in *Cymbeline* è una caverna sonora entro cui si opera una trasformazione e una mantica visionaria, come nella grotta di Prospero:

Vi è qualche ulteriore recondito o esoterico significato nella caverna, che induce a chiedersi se il simbolismo rosacrociano, o qualcosa di simile ad esso, potesse già essere in circolazione [...]. Il simbolo centrale della *Fama* è la caverna o cripta in cui si ritrova una cosa da lungo tempo perduta, la tomba di Christian Rosencreutz. (Yates 1979, p. 85)

La resurrezione del cavaliere rosacroce induce a una armonia dove si compone ogni discordia. E nella *Tempesta* non si fa altro che re-suscitare apparizioni, animare corpi che sembrano morti, spariti e che ritornano vivi, trasformati, sublimati in materia "ricca e strana". Una tale magia si può definire *cinematica*, dal momento che viene percorsa da una attitudine divinatoria: si tratta pur sempre di una *profezia*, che sia quella di un amore destinato o di un nuovo mondo, e lo sguardo di Miranda, ipnotizzato da Prospero, *vede* al di là, in un tempo sospeso tra passato e futuro, come in *flashback* e *foreward* cinematografici, un ritorno al passato di Prospero e una visione del futuro che ricongiungerà i destini. I presagi shakespeariani sono insiti nel passaggio epocale dalla magia alla scienza, dal mondo chiuso all'universo aperto delle nuove terre dove realizzare l'utopia. Si tratta di una "magia rinascimentale: la magia come sistema intellettuale dell'universo, presagio della scienza, magia come movimento morale e riformatore, la magia come strumento per unire fedi religiose in contrasto entro un generale movimento di riforma ermetica" (Yates 1979, p. 79).

## 2. La tempesta alchemica

Si forma un nuovo sentire e, nella drammaturgia visivo-sonora del testo, questo *sentire* attiene appunto all'immagine-suono, a un processo di epifania che estroflette, nelle apparizioni, le voci-fantasma che ci abitano e che possiamo possedere, oppure, altrettanto, farci possedere. Si tratta comunque di un rituale di impersonificazione, di incarnazione, di scambio delle maschere (è presente in tal senso l'influsso della commedia dell'arte), ma anche di un processo alchemico, quello che conduce alla fase finale dell'opera che è chiamata *proiezione*, con termine pre-cinematografico, oltre che pre-psicanalitico.



In questo caso l'isola-teatro del mondo, l'isola-mondo-io, la comunità singolare-plurale si configura come un circuito di sguardi che è precipuamente cinematografico: l'isola si fa schermo e tavola su cui muovere i pezzi (la scacchiera è anche una tavola di montaggio). Ciò esplica come il linguaggio, e il montaggio di attrazioni che percorre l'isola shakespeariana, attenga a una particolare magia, quella che implica l'istanza spettatoriale in quanto *epopteia*, partecipazione a un rito misterico, ermeneutica decifratrice di segni che si depositano nel buio e vengono improvvisamente illuminati. L'isola archetipica, l'isola degli inganni si fa specchio di un tragitto di conoscenza, incrocio di sguardi, di istanze di sguardo: "Il suo linguaggio [dell'isola archetipica] è misterioso, elusivo, ingannevole; caratterizzato da suoni e segni arcani, perturbanti; contraddistinto da geroglifici, crittogrammi, mappe, che si fatica a leggere, decifrare, decodificare" (Perosa 1996, p. 13).



George Innes, *The Storm I* (1870)

Il tema della resurrezione miracolosa, l'animazione delle statue, la reviviscenza dei corpi dalle immagini, in opere come *Pericle*, *Cymbeline*, e la stessa *The Tempest* rimanda a una 'magia transitiva' come l'alchimia che:

"rappresentava un tentativo di purificare la natura corrotta e ripristinare nelle creature l'unità perduta che le saldava alle Idee originarie. Shakespeare doveva senz'altro essere a conoscenza del significato alchemico implicito nella parola *tempesta*: con questo termine si designava infatti il processo di condensazione col quale si eliminavano le impurità del vile metallo, agevolandone la trasformazione" (Mebane 1994, pp. 226-227)

In *The Tempest* le scorie alchemiche, le sue sublimazioni, e le operazioni stesse diventano personaggi-metalli, spiriti elementali, 'ministri del destino', agenti di trasformazione del mago-operatore. Le onde (sonore, magnetiche, visive) parlano della *cosa*, i venti cantano la *cosa* (come dicono i versi shakespeariani), la musica degli elementi 'tempera' le persone, fa loro da 'bordone', trasforma nel nome di una misteriosa *cosa* che è la trasformazione della colpa, la sua nominabilità che procede dalla innominabilità del rimosso.



La quarta tavola del *Mutus Liber* nell'edizione di La Rochelle (1677)

E si dipana un processo psicanalitico di individuazione (secondo l'analogia junghiana tra processo analitico e alchimia); allora la percezione cambia, l'audiovisualità si fa strumento di riconoscimento: "nella sua immaginazione il fragore dissonante della tempesta si trasforma miracolosamente in una musica soave. La tempesta diventa un canto misterioso che sussurra ad Alonso il segreto della sua anima" (Melbane 1994, p. 232).

L'immagine della tempesta (la *tempesta al-chimica*, è metafora concreta nelle operazioni sui metalli e sulle sostanze sottoposte al lavoro ermetico), come 'cura' e come passaggio nelle acque trasformatrici era presente già nel personaggio (ancora un nome significativo) di Cerimone del *Pericle*, dove c'è un esempio di cerimonia alchemica sotto forma di cura attinente alla medicina ermetica:

Dopo una grande tempesta, e in contrasto con essa, veniamo introdotti nella pacifica atmosfera della casa di Cerimone. Il dottore, così ci racconta, ha sempre *coltivato le scienze mediche* e ha appreso le segrete proprietà dei metalli, delle pietre, delle piante, giudicando che la virtù e il sapere possano fare *d'un uomo un dio*. [...] I marinai portano a questo buon medico una cassa, gettata sulla riva dalla tempesta, che, aperta, rivela Taisa, in apparenza morta. Ma Cerimone si accorge che in lei può ancora esserci vita, ordina che si accenda il fuoco e prepara dei medicamenti. Riscalda il suo corpo e dispone perché si suoni della musica. In breve tempo Taisa riprende a muoversi, *ricomincia a sbocciare in lei il fiore della vita*. (Yates 1979, p. 82)



La rugiada dei Saggi raffigurata su un quadrilobo della  
*Cattedrale D'Amiens*

La figura del medico paracelsiano, suscitatore di spiriti elementali, mediante una 'terapia musicale', nella crucialità dell'epoca shakespeariana, rifluisce nella figura dei misteriosi fratelli rosacrociari. "Cerimone sta forse a ricordarci i fratelli rosacrociari, i quali, secondo il primo manifesto rosacrociario, la *Fama*, costituivano un ordine medico per curare gratuitamente i malati?" (Yates, 1979, p. 83). Secondo Yates un'aura rosacrociaria pervade il testo shakespeariano, e allude alla comparsa di un potere miracoloso di pace e guarigione messa in circolazione dal manifesto rosacrociario nell'anno di grazia 1610, 'nel mezzo di una tempesta' storica e sociale e religiosa. Si chiede la studiosa inglese se Shakespeare "usa forse la magia ermetica atta a infondere la vita come una metafora per il procedimento artistico? [...] Il richiamare in vita Ermione è in realtà il nucleo del messaggio del dramma, il ritorno alla vita di una bontà e di una virtù perdute e bandite" (Yates, 1979, p. 85). Si tratta di una magia naturale che si sposa all'operatività dell'arte: "L'arte stessa è natura [...] i mezzi per correggere la natura sono ancora opera della natura, ond'è che l'arte, la quale voi dite aggiungersi alla natura, è anch'essa arte di natura" si dice nel discorso di Polissena a Perdita del *Racconto d'inverno* (VI, IV, 88-97), per cui "l'arte libera il potenziale della natura piegandolo al proprio fine" (Mebane 1994, p. 242).

Ed è verso un connubio insieme fisico e simbolico che tende l'illusionismo 'curativo' delle arti di Prospero. Nella cerimonia nuziale, nel 'matrimonio alchemico' (e ricordiamo che il fidanzamento e le nozze regali della Principessa Elisabetta con l'elettore Palatino Federico V, tra 1612 e 1613, sono connesse con una significativa rappresentazione di *The Tempest*, cui il *masque nuziale* incastonato nel testo non sarebbe estraneo) nelle nozze, fisiche e mistiche a un tempo, "la grazia opera la miracolosa trasfigurazione della natura [...] la dimensione fisica della natura si realizza per mezzo di operazioni nelle quali si dispiegano le facoltà superiori della mente e tale processo si completa mediante cerimonie nelle quali viene invocato il soccorso della grazia divina" (Mebane, 1994, p. 242). Cerimonia visiva e sonora che rende l'isola un luogo sonante e di apparizioni fantasmatiche, un'"isola delle voci" cui presiede una lingua generativa, una lingua arcana, che quasi si iscrive nella conformazione stessa dell'isola, nella sua geografia emozionale. Tutto vi è possibile tanto come arbitrio e inganno, quanto come disegno destinale: e ciò era esattamente il modo di *apparire* delle isole in capo al mondo, luoghi del mostruoso e dell'utopia, del 'mondo rovesciato' e dell'"età dell'oro" (così come preconizza

Gonzalo, al pari di tanti navigatori e naufraghi dell'epoca).

L'isola delle voci è il regno dell'arbitrario, e le mille lingue che vi si parlano non lasciano raccapezzare [...]. L'isola come luogo del meraviglioso e insieme, una volta scoperta, della punizione e della sofferenza [...]. Del resto, le Bermude della tradizione elisabettiana diventano da un lato isole della calma e dell'idillio, ma dall'altro appaiono, ai viaggiatori così come a Shakespeare, *still-vext*, abitazione di diavolo, isole incantate sempre in tempesta, squassate da uragani. [...] Anche Sir Walter Raleigh, che in *The Discovery of Guiana* (1596) annuncia di aver trovato il Paradiso, le vedeva circondate da un *mare infernale di tuoni, lampi e tempeste*, gli uragani come deità furiose di Walcott. [...] Le isole delle scoperte geografiche perpetuano la dualità incanto/perdizione, meraviglioso/sofferenza, liberazione/prigione. (Perosa 1996, pp. 16-17)

### 3. La lingua delle isole

Ma il meraviglioso della 'lingua delle isole' ha un passato 'romanzesco' che si dipana dall'antichità e dal medioevo fin dentro il moderno. *L'isola delle voci* stevensoniana, piena di invisibili presenze, è già contenuta nelle versioni antiche e medievali del *Romanzo di Alessandro*, nel contesto di viaggi immaginari e di *mirabilia*, già presente, ad esempio, nella *Storia Vera* di Luciano:

Non c'è altro luogo come l'isola dove il motivo o il problema del linguaggio, dell'uso stesso delle lingue – parlate o scritte, vocali o geroglifiche, crittografiche o mappali – compaia con tale frequenza ossessiva. (Perosa 1996, p. 29)

Le lingue generate dalle isole di cui favoleggiava Rousseau sono anche l'acquisizione di una lingua dei gesti e delle immagini che si fa paesaggio, e il pathos di questa reviviscenza di immagini, la sua dinamica, viene messa in forma dalla qualità visiva, generatrice di immaginario del *blank verse* shakespeariano. Bisogna compitare la lingua delle isole, laddove il loro alfabeto inscritto nella conformazione stessa, nella stessa natura del luogo, diventa linguaggio misterioso, altro, o iscrizione di una mappa del tesoro crittogrammatica: l'esercizio della decodificazione è il manifestarsi stesso dell'isola, che coincide con la mappa e col tesoro. Il tatuaggio, ad esempio, è scrittura e lingua del corpo, è 'istoriazione' del linguaggio del corpo, scrittura amorosa. L'escatologia dell'isola, chiave del destino, generatrice del perturbante è dunque un dispositivo di *protezione*:

La persistenza del linguaggio *altro* o l'insorgenza di crittogrammi, geroglifici, mappe, costituiscono il raccordo ovvero il legame fra la *realtà*, sia pure letteraria, dell'isola e la sua natura o proiezione metaforica, fra il fenomenologico e il metafisico, fra il senso ostensibile e quello recondito: insomma fra metonimia del fatto e metafora del profondo. (Perosa 1996, p. 30)

Ariel parla il linguaggio dell'aria e del fuoco, il suo canto è dono della lingua di natura e degli elementi che sovrintendono alla natura stessa; Calibano, figlio delle formule magiche dell'antica strega, intende e parla la lingua dei sassi, della terra, delle acque abissali, e Prospero gli insegna il passaggio dal balbetto alla nominazione, come un primitivo Adamo fatto di fango che arriva a distinguere la luce nel buio, il giorno dalla notte, e pure le loro assonanze "e mi insegnasti come chiamare la luce più grande e più piccola, che bruciano di giorno e di notte" (I, II, 334-36):

Sia ad Ariete che a Calibano, Prospero insegna la lingua veicolare [...] ma fa pullulare tutta l'isola, specie dopo l'arrivo dei naufraghi, di voci e lingue, in una sorta di Babele. (Perosa 1996, p. 32)

Eventi che suscitano l'estraneo-familiare, *un-heimlich* freudiano, che presiede all'esperienza specchiante del cinema, e che vanno "from strange to stranger" (V, I, 227-28), dove l'incontro con lo straniero avviene percorrendo un labirinto visivo-sonoro. L'isola parla, il film parla, l'isola del fato è un incrocio di destini, gli spiriti arielici somigliano a fate e a ninfe, ma l'incalzante intricarsi degli eventi instaura anche un *fare*, un agire magico che è anche come un *parlare*, etimologicamente. Parola magica, suono-visione, che dà realtà alle apparizioni, dove però il *mastermind* dell'illusione, Prospero stesso, compie una rinuncia, si ritrae, nel senso che l'isola-testo è insieme un suo *ritratto* e una sua *sparizione*, che rettifica la cifra magica nel suo assorbirsi in un ineffabile nulla. L'isola è una costruzione di visioni, lingue, suoni che come emerge si immerge, come appare scompare, come si srotola si arrotola, è una pellicola, un film scritto – direbbe Pasolini – "su carta che brucia".

*The Tempest* è allora un testo-tessuto dei sogni dove i naufraghi ricostruiscono i sensi arcani, dentro una scrittura polisensoriale, fisica e psichica. L'arcana bellezza del testo coincide con l'isola, altrettanto indecifrabile, enigmatica:

È la stessa lingua fatta di suoni e idiomi un po' misteriosi, insieme paradisiaca e infernale, nobile e selvaggia – in ultima analisi incomprensibile – [...] lingua polisemica che esprime i terrori della notte, i rumori misteriosi della natura e i sogni sfuggenti dell'immaginazione. (Perosa 1996, p. 37)

L'ordo della mappa-isola è il suo ornamento vivo, il modo serpentino con cui i segni si compongono e si scompongono in immagini viventi. Una natura erratica e labirintica di una cartografia che si dipana come *schermo*:

Elemento di raccordo fra l'arcano dei luoghi (e dei linguaggi) e l'imposizione di un ordine, il punto di sutura fra immaginazione e *ratio*. La mappa manifesta la bivalenza, la tensione verso il mistero, e insieme verso la sua soluzione. (Perosa 1996, p. 38)

Tra radure incantate, mappe connesse alla conformazione del territorio-linguaggio dell'isola, in questa terra dei sogni e dei desideri che diventano reali, nella loro natura profonda, "la lingua delle fiabe e delle fole si mescola intimamente a quella della realtà, senza alcunché di artificiale perché è primigenia" (Perosa 1996, p. 39). Lo spirito dell'isola, il suo *genius loci*, la sua estrema essenza, è un che di volatile e insieme di terrigeno e radicato; l'isola-madre e matrice di incanti è le sue voci frammentate, la sua "comunicazione sospesa e interrotta", connessa fra il prima e il dopo, pervasa di una impermanenza paradossale che eppure permane e si espande come un sentire; è una geografia di emozioni (secondo la definizione di Giuliana Bruno nel suo *Atlante delle emozioni*, in cui il nesso cinema-paesaggio viene percorso nella direzione di una 'filosofia delle immagini').



Edward Burne-Jones, An Angel playing a flageolet (1878)

#### 4. Un magico-alchemico teatro di memoria

Il riferimento all'alchimia per *The Tempest* trova rispondenza anche nel fatto che da più parti è stata richiamata una figura dell'epoca che, come mago-alchimista in rapporti con Elisabetta I, traluce in filigrana nel personaggio di Prospero: ci riferiamo a John Dee, cui alludono anche i due film di Jarman e di Greenaway (e Jarman traduce in immagini filmiche lo 'specchio magico', la sfera cristallina di visione attribuita a Dee, in un altro film che incrocia l'Inghilterra contemporanea dei punk con quella elisabettiana: *Jubilee*, 1978). Ma il gesto magico contiene in sé anche il nesso esotismo-esoterismo, le due facce complementari di una sapienza ancestrale e primitiva e di un sapere futuro. A proposito dell'uso di saperi magici africani, ma anche attinenti allo zen o alle cerimonie coreane, presente in una messinscena del testo a opera di Peter Brook (1990) è stato notato che:

La magia di Prospero, con cui Shakespeare termina la sua opera e il Rinascimento compie il suo declino, può funzionare per ogni spettatore occidentale come operazione immaginaria. Perché mai la magia africana, poco familiare allo spettatore europeo, dovrebbe essere più pertinente del ricordo dell'alchimia, che ancora abita l'universo mentale dell'Occidente? (Banu 1994, p. 59)



Peter Brook durante le prove di *The Tempest* (1990)

Trappole dell'esotismo? Certo la diade Calibano/Prospero, colonizzato/colonizzatore, ci appare sulle due facce di uno specchio. E se la coppia Sicorace/Prospero, antica e nuova magia, può avere rispondenza in una immagine di androginità solilunare, tipica dell'alchimia, il teatro magico di Shakespeare mantiene in tensione i due poli, così come iscrive le distese oceaniche e l'isola 'di nessun luogo' in un teatro di memoria che all'epoca (sulla scorta di Robert Fludd che riprendeva Giulio Camillo) coincideva con il 'Teatro del Mondo', e questo con il *Globe Theatre*.



Il Globe Theatre ricostruito a Villa Borghese, Roma

Il mondo delle nuove colonie diventava un mondo teatralizzato e trasposto in una magia di immagini, in una *tempesta* di immagini, e l'infinità dei mondi avrebbe celebrato da lì a poco le sue magie barocche, con il presentimento esotista e geroglifico della macchina cinematografica, nella magia di ombre e luci di Padre Athanasius Kircher. Comunque in ogni gesto colonialista è contenuto il suo dissolvimento, un superamento universalista, un 'naufragio' rimodellante



(come nelle conquiste portoghesi), rinnovativo (una *solutio* alchemica che rimette tutto in discussione), un 'postcolonialismo' che sposta la parola e l'accento sulla relazione.

Abbiamo già richiamato l'illuminismo dei Rosacroce (cui Yates ha dedicato un saggio importante) dal cui contesto un libro che affonda nell'allestimento immaginario dell'iter iniziatico come *Le nozze chimiche di Cristiano Rosacroce*, si trasferisce nello shakespeareano *masque* di Imene, dove agisce il potere trasfigurante dell'amore:

Prospero procura di realizzare una fusione armonica tra la dimensione naturale e quella sovranaturale, fusione simboleggiata dalle nozze tra il cielo e la terra nella rappresentazione allegorica. [...] l'armoniosa danza viene interrotta da "uno strano, confuso e sordo brusio" (IV, I, 138) e in quel momento fatidico, Shakespeare rivela i limiti dell'arte di Prospero. Costringendo Prospero a por fine allo spettacolo, in cui manifestava il potere evocativo delle sue arti magiche per far fronte alla congiura ordita da Calibano. (Mebane 1994, p. 222)

Prospero spezza la sua bacchetta magica e sospende le illusioni, si manifesta qui la genialità shakespeareana di dar luogo alla potenza di sospensione, che è un principio alchemico: solo mantenendo in sospensione il gioco degli elementi e lasciando libero ciò che tende a residuare, a depositarsi come *corpo dell'immagine* è possibile *in questo mondo* una trasformazione. Bisogna tendere costantemente verso il cielo lasciando però la parola al corpo, alle componenti in ombra che faranno da concime, nella terra ombrosa, per la manifestazione della vita, della rinascita. È un orgoglio luciferico che deve mostrarsi nella sua tensione verso la possibilità-impossibilità di integrare completamente il negativo, che deve conservare una sua vitalità: "Secondo Shakespeare, l'uomo non realizza se stesso rifiutando la propria natura fisica, come credevano alcuni filosofi occulti, ma armonizzando la materia con lo spirito" (Mebane 1994, p. 222).

Il ripudio del teatro, dell'illusione, della magia, significa l'accesso a un piano più alto, e altro, del reale, cui però la "rozza magia" e il gioco dei corpi ha dato pur sempre accesso. Si tratta in questo caso di una tempesta psichica e insieme meteorologica, entro cui il *rigore* della tempesta, che temprava le fibre, e la sua *agitazione*, mutano il complesso psicofisico, lavorando magicamente una materia prima: *rough magic*. Lo stesso Prospero, in accordo con l'ambiguità dello stato tempestoso, si emenda quando dal desiderio di vendetta passa al sentimento della compassione.

In un cambiamento di prospettiva, una mutazione di scena, una rotazione di sguardo, un movimento dei punti di vista scandito per sequenze, proprio come in un film, ciò che appariva come una punizione si rivela come una salvazione. Il "sortilegio del mare" cantato da Ariel è insieme illusione teatrale, operazione alchemica (l'Aquaster alchemico, il bagno alchemico di trasmutazione, il bagno del re e della regina), opera di magia e allegoria barocca (la *navigatio* occulta, metafora dell'iter iniziatico-esistenziale, palingenesi marina), e soprattutto disciogliersi delle immagini nei corpi e viceversa, esattamente l'operazione del dispositivo ripresa-proiezione del cinema, in cui gli 'spiriti' attori agiscono dietro il velario del mondo-isola:

A cinque braccia sul fondo/ tuo padre è sepolto/ son fatte coralli le ossa/ due  
perle son fatti i suoi occhi/ ma nulla di lui va disperso/ ché un sortilegio del  
mare/ lo va tramutando in qualcosa/ di ricco e strano. (I, II, 397-402)

La tempesta è formata di onde psichiche e magnetiche: "In loro l'intelletto tende a rifluire, e la marea imminente sta per coprire ancora il litorale della loro ragione che adesso è tutto melma e relitti" (V, I, 79-82). Insieme ai corpi assistiamo a un mutamento dello stato percettivo: "I mutamenti devono aver luogo nella percezione dell'uomo prima che la restaurazione dell'armonia si compia nella storia dell'umanità" (Mebane 1994, pp. 230-231). La moltiplicazione dei punti di vista e l'alterazione percettiva sono rifratte nella descrizione



difforme, secondo la percezione più o meno distorta o lucida di ciascuno, dell'aspetto e dell'aria dell'isola, come se nel 'teatro di memoria' di ciascuno si disponessero, nei *loci* vuoti, immagini diverse, in un montaggio diverso, in cui le tinture e le colorazioni rifanno letteralmente i corpi e le immagini entro cui si specchiano, tessute dalla medesima "stoffa dei sogni":

GONZALO

Oh come l'erba, intorno, fresca e rigogliosa e verde, appare...

ANTONIO

Già, una terra bruciata.

[...]

GONZALO

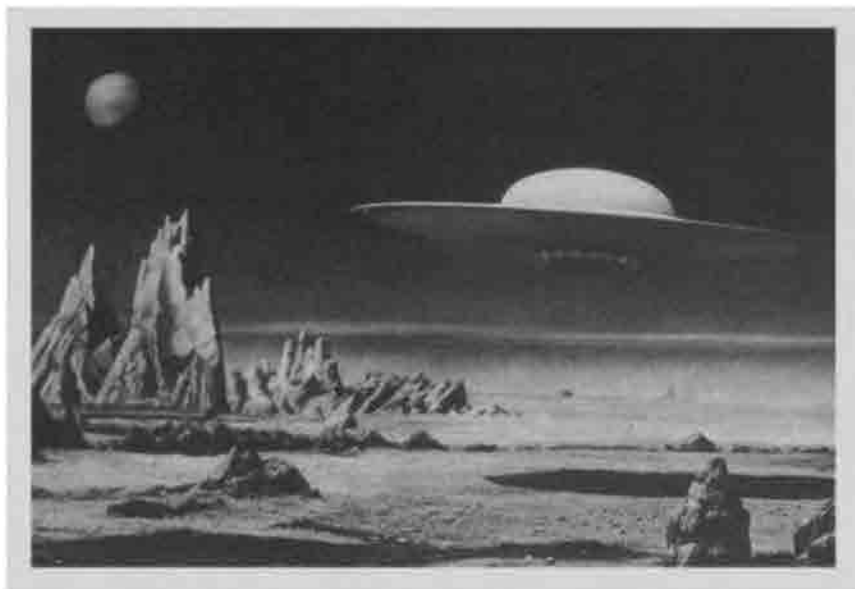
[...] son queste nostre vesti: le quali pur essendo state, come furono infatti, inzuppate di mare, conservano ciononpertanto la loro freschezza e il lustro, come se invece che dalla salsedine marina or ora dal tintore uscite fossero. (II, I, 53-68)

Un cineasta dell'*underground* americano, Harry Smith, definito come "american magus" e "moderno alchimista", illumina bene come il sapere alchemico, di matrice postrinascimentale, possa considerarsi alla base del modo di manipolare luce, ombra, materia, tempo, colore in ambito filmico. Lo stesso Smith affermava, come un Prospero moderno, che i suoi film nascono da un gesto invisibile e soprannaturale, di cui lui diventa tramite. A questo proposito c'è una significativa testimonianza di P. Adam Sitney:

Smith parlò addirittura di Giordano Bruno come l'inventore del cinema, durante una lezione concitata, ma divertente, tenuta a Yale nel 1965, citando la tesi di *De immenso, innumerabilibus et infigurabilibus* secondo la quale c'è un numero infinito di universi, ciascuno dei quali possiede un mondo analogo con alcune piccole differenze, una mano sollevata nell'uno è abbassata nell'altro, così che la percezione del moto è un atto della mente che rapidamente segue un certo corso tra un numero infinito di questi *fotogrammi*, e in questo modo li anima [...]. Smith inquadra il suo lavoro nella tradizione storica dell'illusionismo magico, rifacendosi a Robert Fludd, che usava gli specchi per animare i libri, e ad Athanasius Kircher che lanciava incantesimi con una lanterna magica. (Sitney 2003, p. 8)

## 5. Lo schermo-isola, *metamorfosi* filmiche

Isole dei morti, isole non segnate sulle carte, isole fantasmatiche, che appaiono e scompaiono, ed entro cui si appare e si scompare, isole dei beati abitate da anime, ombre, fantasmi, (terre purgatoriali o di magia), giardini di Klingsor, isole felici, paradisi terrestri, terre femminili di Calipso e Circe, isole di Venere: l'isola della *Tempesta* si allinea su un immaginario del *locus amoenus*, ma anche abitato dai mostri dell'inconscio. L'isola diventa schermo dell'inconscio, pianeta perduto fluttuante tra terra e cielo. In uno dei film più geniali ispirati al testo shakespeariano, in chiave fantascientifica, *Forbidden Planet (Il pianeta proibito)*, Usa, 1956 di Fred McLeod Wilcox, sul pianeta Altair 4 prende forma nebulosa visibile-invisibile il coacervo di desideri e paure, di immaginazioni e sogni di chi la abita o vi naufraga, a cominciare dal dottor Morbius e da sua figlia, che assume non a caso il nome del pianeta-isola femminizzato, Altaira, accompagnandosi a un robot che racchiude in sé sia Ariel che Calibano, come un essere ibrido, tra umano-animale e tecnologico.



Il pianeta Altair 4 de *The Forbidden Planet* (1956) di Fred McLeod Wilcox

Il gorgo-turbine del naufragio appare così come un vortice di immagini, un coacervo su cui si proiettano le nostre ombre. L'esplorazione *spaziale* significa la possibilità di metamorfosi, nell'incontro con altri mondi, e ciò anche nelle numerose riprese letterarie esotiche e postcoloniali del tema shakespeariano, e, significativamente, anche in una trasposizione western, legata al mito della nuova frontiera e insieme della città morta, come *Yellow Sky* (*Cielo Giallo*, Usa, 1948) di William A. Wellman. L'isola è anche terra straniera, terra dell'estraneo che ci è prossimo, dove infuria il rito ancestrale e selvaggio, in quanto emergenza dell'esotico (vedi le variazioni 'africane' e antillane di Derek Walcott o di Aimeè Césaire).

L'emergere dell'isola ha a che fare con il suo *immersersi*, la superficie attinge al suo abisso, abisso superficiale che si fa appunto superficie di proiezione: è la figura del mare, che è tenebre ma anche velario, stoffa onirica, onda di trasmissione delle immagini, schermo d'acqua su cui si riflettono le nubi e che, quando queste si squarciano, assumono la luccicanza del sole che si nasconde dietro la nuvola, l'iridescenza luminosa che funge da ri-velazione. Continente perduto, Atlantide sommersa, l'isola di Prospero, come l'isola della fata di Poe, ha due lati: uno in luce e uno in ombra, è bivalente: "una estremità è di dorata bellezza, l'altra della più nera oscurità" (Perosa 1996, p. 14). L'isola dei morti, apparsa al pittore Arnold Böcklin, può anche essere liberatrice, aprirsi al mondo quando si dischiude la prigione dell'io, degli egoismi, e ci si apre all'altro, che è il nostro spettro di rifrazione, come avviene nel finale della *Sonata di spettri* strindberghiana.



Arnold Böcklin, terza versione de *L'isola dei morti* (1883)

L'isola è in quanto tale sovra-naturale, in superficie appare ma tiene le proprie profondità nascoste, segrete, come la magia procede per segni di superficie, tracciati su uno schermo che li assorbe, ma occulta il proprio senso segreto. Perciò ogni isola è magica, e il processo magico *isola*, racchiude in un cerchio per aprire e dare accesso alle parti nascoste di noi, a quell'io segreto che si frange in ombre, in personaggi, si incarna in paesaggi e apparizioni, come al cinema.

L'isola purgatoriale, il passaggio verso il paradiso, localizzato nel fantastico medioevale in Sicilia e in Irlanda, o in quella Avalon, isola dove Artù è condotto per essere guarito dalla ferita, *insula pomorum*, sede anche della fata Morgana, esperta di matematica e guaritrice oltre che incantatrice (è il castello del Graal è raffigurato talvolta come isola). Nelle *Prophetiae* di Merlino si ha il modello della civiltà *reinventata* su un'isola deserta. È un mago che ricrea un mondo in miniatura, un luogo di apparizioni, un altro reale, e predispone in altri termini un set, dove suscitare tanto l'angelo che la bestia. Sia *King-Kong*, dove una troupe di cinema (e il suo regista-demiurgo) catturano un gigantesco scimpanzè-Calibano, che *L'invenzione di Morel* del romanzo omonimo di Adolfo Bioy Casares (dove la 'macchina delle maree' materializza, agli occhi del naufrago protagonista, il passato riproiettato sempre identico all'infinito) testimoniano di isole che si trasformano in set cinematografici.

Il motivo dell'isola misteriosa dove un *savant* conduce i suoi esperimenti sui corpi umani si trasmette nella letteratura fantastica, da Verne a Wells. Sono "isole di *escape*, di fuga, ma anche di costrizione e prigionia" (Perosa 1996, p. 16). Così come, nell'assimilazione di Miranda all'anima del luogo, sono anche isole-donna, l'isole della fata, isole come origine materna del mondo, isole-sesso, isole come epitome della sensualità, isole di Alcina, isole citerèe di Venere. L'isola può essere protettiva come pericolosamente illusoria, così in *The Faerie Queene* di Spenser: "È fertile di false delizie, di appagamenti sensuali che sono figura della morte" (Perosa 1996, p. 19). Sono isole perigliose, così come isole fluttuanti, che diventano spesso il segno non tanto di un aldilà quanto di una terra intermedia di passaggio all'aldilà, come un veicolo e al contempo una dimensione. Isola epitome della sensualità, isola-giardino, l'isola mirabile è isola mobile o isola delle bestie o delle amazzoni.



John William Waterhouse, *Miranda* (1916)

L'isola, terra dell'io profondo, le cui radici sono abissali e plurali, diventa teatro e campo di battaglia, luogo di una psicomachia, dove affondare significa anche risalire verso il cielo dopo avere subito una purgazione che parte dai corpi e investe le anime. È, per *The Faerie Queene* di Spenser, "fertile di false delizie, di appagamenti sensuali che sono figura della morte", ricorda "appunto la duplice, ambivalente natura: vi si esplica la magia buona del riscatto e della redenzione, ma anche la magia nera della perdizione, spesso strettamente congiunte" (Perosa 1996, p. 19). L'isola della *Tempesta* diventa la scoperta del 'nuovo mondo' per Miranda, colei che è tutt'occhi a mirare i *mirabilia*, il cui sguardo si dischiude sul mondo a 360 gradi, e diventa il Paradiso Terrestre per Ferdinando, cui viene assegnato il compito di connettere eros e conoscenza, fede e amore: "Essa è però soprattutto, e per tutti, isola della prova, della perdita d'una vecchia identità e della riconquista d'una nuova, dove tutto è legato all'uso, all'imposizione e alla distruzione del linguaggio" (Perosa 1996, p. 19).



John Everett Millais,  
*Ferdinando lured by Ariel* (1849)

L'altrove è bivalente, l'isola magica può essere una terra da redimere, una terra desolata la cui magia è quella di instaurare un processo di reviviscenza e delinea “un paesaggio fisico e mentale totalmente *altro*, diverso [...] *luoghi incantati* perché *desolati e allucinati* [...] caratterizzati da segni e linguaggi *altri*, misteriosi, criptici e geroglifici (Perosa 1996, pp. 20-21). Nelle epigrafi poste da Melville a *The Enchantadas* (1854) appaiono brani su isole favolose e magiche di *The Faerie Queene*. Le Galapagos sono come una “*landa stregata*, un *deserto incantato*, una terra di nessuno che inganna gli occhi” (Perosa 1996, p. 21). Terre del silenzio dove è possibile tuttavia ascoltare voci ancestrali, come le plaghe turbinose del *Lear* shakespeariano, in preda alla bufera degli elementi e alla follia. La ‘pazzia’ delle isole viene rintracciata da Erasmo, e si ripercuote come visione:

In isole costruite ad arte, si ritrova o si proietta quella saggezza che non è del mondo. A partire dall'*Utopia* di Tommaso Moro (1516), all'isola vien fatto di parlare il linguaggio di un Altrove mentale che è proiezione di una razionale – fin troppo razionale – configurazione (sperata) del mondo, di un desiderio di elevata saggezza, che solo *altrove* o nel non-luogo della mente appare possibile o ipotizzabile. (Perosa 1996, p. 25)

Nella *The New Atlantis* (1624) di Francis Bacon, non lontano dalla temperie shakespeariana, la scienza confina ancora con la magia, in cui hanno spazio visioni apocalittiche e miracoli, in cui il senso della magia naturale inclina ancora a far “pensare che in quest'isola ci fosse ancora qualcosa di soprannaturale, ma piuttosto angelico che magico”; isola dei *possibili* dove umanità nuova e politica si combinano fra loro:

Il calore imitato del sole, i cannocchiali, le case del suono, delle false apparizioni e illusioni scientificamente indotte – si pone quasi come creazione rivale rispetto alla realtà del mondo. L'organizzazione scientifica delle invenzioni d'ogni tipo crea un regno di sogno. (Perosa 1996, p. 26)

La solida roccia diventa organica, ha una vita inudibile, invisibile: "se le isole sono *della stessa materia di cui son fatti i sogni*, costituiscono miraggi in cui si perde la rotta, labirinti pericolosi, arcipelaghi traditori [...] si ha presenza di *spiriti nella giungla*, apparizioni, demoni, vampiri" (Perosa 1996, p. 22). Sono isole in capo al mondo, isole della fine del mondo, del mondo increato o distrutto, una condensazione di vapori:

Nell'immensa solitudine si scopre simbiosi; nel primitivo desolato si rivelano miracoli e meraviglie, elfi e folletti popolari assieme ai simboli dell'*anima mundi* yeatsiana [...] si aprono le prospettive delle storie meravigliose come linguaggio *altro*. (Perosa, 1996, p. 23)

D'altra parte le "isole sonanti" di Rabelais appaiono come proiezioni mentali ma anche estroflessioni carnevalesche, sono isole che "prendono a proliferare come terreno di infinite, e infinitamente variabili, proiezioni della mente inquieta" (Perosa 1996, p. 27):

SEBASTIANO

Mah, forse si metterà nel taschino quest'isola e la porterà a casa al suo bambino: come una mela.

(II, I, 87-92)

La specularità microcosmo-macrocosmo, il mondo in un granello di sabbia, tipica del pensiero rinascimentale, si riversa per Shakespeare nel mondo naturale, per cui la metafora teatrale, l'"immenso globo, incorporeo spettacolo", il *Globe Theatre*, il 'Teatro del Mondo', teatro visibile-invisibile che appare e svanisce nell'aria disperdendo il fumo che è traccia di sé, lo schermo delle apparizioni, si accordano perfettamente con la speculazione naturale, con l'idea di esplorazione della natura e dei suoi *mirabilia*. Ma la natura trascorre dall'esteriore all'interiore e viceversa. Lo spettacolo svela agli occhi dello spettatore i segreti della sua esistenza, diventa specchio esteriore del suo interiore, e operatore magico di trasformazione, guardare l'oltre significa anche guardare l'altro *dentro di sé*, significa un allenamento della percezione che richiede la complicità dello spettatore. Gli artifici non hanno efficacia senza la partecipazione del pubblico, il quale interviene per ricevere l'incanto ma anche per porvi termine, per disingannarsi, in una sorta di straniamento brechtiano che fa prendere coscienza del proprio stato nel contemplare il gioco tra realtà e finzione.

*The Tempest* procede verso una comunità della grazia, e il palcoscenico vuoto alla fine, svuotato delle apparizioni magiche, fa sentire un 'fiato amico' che infonde realtà all'opera, con il soffio spiritale, ed è l'*intercessione* richiesta al pubblico da Prospero. La clemenza donata agli altri da Prospero viene restituita dal pubblico al mago che si mostra nudo, che abdica ai suoi incantesimi, perché (il pubblico) lo aiuti a proiettare quell'incantesimo capace di trasportare il mondo dalla presente Età del Ferro alla mitica Età dell'Oro, mercé la miracolosa trasfigurazione dell'arte teatrale, come ebbe a dire Giorgio Strehler, artefice di due allestimenti-chiave della *Tempesta* nel Novecento teatrale, a trent'anni di distanza e in due date cruciali rispetto al crollo-ricostruzione di mondi anche sociali e politici: il 1948 e il 1978.



Prospero (Tino Carraro) e Ariel (Giulia Lazzarini) nella *Tempesta* di Giorgio Strehler (1978)

L'isola-teatro, per Strehler quanto per Brook, è tanto più magica quanto più si mostra in uno spazio nudo e mette a nudo i suoi semplici incantesimi che non hanno bisogno più della bacchetta magica, ma di un modo nuovo di percepire il mondo, e di cambiarlo. Ciò viene annunciato fin dall'inizio, con una sorta di circolarità, dal momento in cui (quasi come una esemplificazione del concetto di "naufragio con spettatore", indagato dall'omonimo libro di Hans Bloembergen) Prospero sottopone come a un sonno ipnotico regressivo la figlia Miranda, la quale ha appena visto, quasi medianicamente, testimoniando la sua empatia spettatoriale, lo 'spettacolo' del naufragio. Ma quella visione è destinata ad approdare a una meraviglia finale, che è anche iniziale, inaugurando *a new world*.

MIRANDA

Oh meraviglia! Quante creature leggiadre! Bella è l'umanità/ Splendido mondo nuovo, che ha in sé creature come queste!

PROSPERO

Sì, un mondo ancora nuovo, per te

(V, I, 181-84)



Edward Burne-Jones, *Sleeping Beauty* (1871)

Ed è lo stesso "mondo nuovo" come lanterna magica, analogo a quel nuovo mondo come continente-paradiso perduto e ritrovato delle esplorazioni e delle conquiste. Ma le terre nuove si mirano con occhi nuovi, "attraverso l'esercizio dell'immaginazione, la visione dello spettatore può coincidere con quella dell'artista. E se un simile miracolo si verificasse, potrebbe trasfigurare magicamente la percezione di noi stessi e del mondo che ci circonda" (Mebane 1994, p. 247). Strehler ha ben compreso la metafora agente, il nome attivo del personaggio di Miranda, il suo 'detto d'amore':

Miranda-mirando l'amore, mira, guarda e s'innamora, è *fatta*, ha persino il nome per *vedere a prima vista*. *Ha gli occhi aperti sul mondo*: ecco la definizione di Miranda. E nello stesso tempo è *meravigliosa*, [...] *femminile* da ammirare. (Strehler 2007, p. 340)



Ariel *ninfa marina*, Prospero *magnetizzatore*, la figlia *pupilla magica*. Ma il regista *tiranno* che tende ad asservire le sue creature-attori a sua volta è una maschera. È il volto nascosto



dell'ipnotizzatore che tende a incatenare ai suoi voleri l'ipnotizzato: ma l'ipnosi, come il cinema, incatena, *ferma* lo spettatore-ipnotizzato immettendolo in un gioco di maschere, di persone, di spersonalizzazione-impersonazione, è la dialettica della possessione; allora si comprende come l'altro che va incatenato e *scatenato* è lo spirito che ci possiede, che ci fa accedere alle visioni, ma che anche ci cura, ma quello spirito ci abita: siamo noi stessi, tutti, nell'isola e nella tempesta, sono lo stesso-altro di Prospero.



Eleanor Fortescue Brickdale, *Prospero and Ariel* (1899)

“Un padre racconta alla figlia come arrivarono sull'isola misteriosa. Ma poi si capisce che Prospero ha quasi *ipnotizzato* Miranda” (Strehler 2007, p. 340). Allora Miranda, fedele al suo nome, vede, e ciò ci fa vedere, ci incorpora in una visione tridimensionale, il suo vedere-sentire è come quello figurato in un film come *Avatar*, la fibra (ottica e sensitiva) di un albero empatico ed emozionale che ci fa essere tutti, noi-altri, in relazione reciproca. “Dormiti!” “Sei sveglia? Non dormi? Non dormire!”: sono ingiunzioni ipnotiche in negativo, quando Prospero copre Miranda con il suo mantello-tela-schermo. Scrive Strehler: “C'è un brivido di *dissolvimento*, verso dove? Nel nulla? La battuta del *sogno*: *Tutto si scioglierà...* è prefigurata in una *catastrofe*? Ha il brivido della dissoluzione e delle catastrofi scientifiche, umane? O il brivido del cosmico?” (Strehler 2007, p. 341). Strehler infatti immagina un ‘falò delle maschere’, che poi non metterà in scena:

Alla fine un fuoco che brucia sul palcoscenico: un falò. Le maschere che bruciano nella notte. Un fuoco rituale. Una *lampadina* lucente che brilla, sola,

nel vuoto del palcoscenico nudo sul fuoco che si spegne e la cenere. (Strehler 2007, p. 342)

E il regista ritorna con la mente a una fantasia dell'incendio del *Globe*. In questo senso viene da pensare come il *fuoco* diventerebbe il punto ottico-focale intorno a cui ruota il vortice della tempesta, quel "punto fermo del mondo che ruota" di cui scrive Eliot nei *Quattro Quartetti*, un punto centrale mobile-immobile, un punto incommensurabile, un "punto supremo" come lo chiamavano i surrealisti da cui tutti i contrari siano compassibili insieme, o, come nell'*aleph* borgesiano, tutti i tempi, gli istanti, le durate, gli odori, i sapori, i ricordi, le premonizioni siano *presenti* eternamente insieme allontanandosi e avvicinandosi in un punto qualunque. La sensazione che prova Strehler nei suoi appunti sul testo shakespeariano è di incommensurabilità: "O è molto meno o è troppo di più", è una delle sue poche certezze. Nel finale c'è in Prospero insieme una sconfitta e una vittoria, la rappresentazione magica, il gioco delle illusioni teatrali vengono spezzate, interrotte, vanificate, e Strehler fa letteralmente crollare, rovinare, il palcoscenico nella polvere di tele e cantinelle, per essere *riprese* sul versante del pubblico, come se l'esperienza di visione arrivi a un punto in cui siamo noi che trasumaniamo, e questa sorta di isolamento collettivo nell'estasi, fa sì che si possa fare, si possa agire, dentro e fuori di noi, quella visione. Punto di arrivo e punto di partenza, punto propulsivo, il finale della *Tempesta* sembra riecheggiare ancora nei *Quartetti* eliottiani: "Tutto sarà bene, e/ Ogni sorta di cose sarà bene/ Quando lingue di fuoco s'incurvino/ Nel nodo di fuoco in corona/ e il fuoco e la rosa sian uno".

## 6. La "stoffa dei sogni": *setting* dei teatri immaginari

Tutto il testo, dice Strehler, è *masque* come rappresentazione fatta apparire da Prospero, *masque* dentro *masque*, disseminazione delle persone-maschere. Ma, si chiede il regista, quale è lo scopo della rappresentazione? Se una cosa si crede vera e poi appare come un inganno? La tempesta stessa è vera-finta: "fammì una tempesta" si dice ad Ariel, "falli morire tutti senza che nessuno muoia". Ecco: la morte *apparente*, che è la morte iniziatica, parrebbe lo scopo della tempesta e di tutta la rappresentazione, sia nella forma di rito iniziatico che trasforma attraverso gli elementi che prendono corpo nella visione (come nel *Flauto Magico* sono le prove massoniche), sia per il fatto di assistere a una sorta di film, come ritorno delle ombre. Si tratta di un cinema *mort au travail* 24 fotogrammi al secondo diceva Cocteau, che sembrerebbe anche un rito di possessione, un rito misterico, che dall'entrata nel buio fa apparire la luce, e in quella luce le immagini, i 'creduti morti' i quali, dice Strehler, non muoiono ma si salvano.

Rappresentazioni italiane di *The Tempest*, tranne quella con le marionette di Podrecca del 1921, non se ne ricordano per tre secoli, fino alla metà circa del Novecento, a parte, appunto, adattamenti musicali. Una insistita fama di irrepresentabilità deriva dall'aura di mutazioni sceniche come dalle inverosimiglianze fantastiche del testo shakespeariano, eppure la semplicità nuda e primitiva della scena-isola così come la scrive Shakespeare, il suo modo di piegare la "stoffa dei sogni" con la stessa innocenza con cui un bambino si abbiglia, si maschera con stracci e pezze per giocare a 'fare finta', balza agli occhi. Allora cos'è che mette paura della *Tempesta*, rispetto alla sua rappresentabilità? Evidentemente proprio il suo andare oltre il teatro, il suo porre fine alle illusioni e insieme il suo aprirsi verso un'altra dimensione che, a partire dai semplici materiali umani del teatro, dia accesso all'invisibile, evochi le ombre, gli spiriti, i demoni, gli angeli e li susciti, a partire dai fuori della scena/natura, dentro di noi, come in uno specchio. È un testo insondabile, dice Strehler, ma si potrebbe dire polimorfo, una struttura universale che si trasmuta secondo la molteplicità dei livelli e degli echi, tendenti, questo è vero, all'infinito, e in tal senso inesauribile. Testo magico che muta sotto i nostri occhi, è avvicinabile al *Flauto Magico*, come si sorprende lo stesso Strehler: "Insomma è una situazione estremamente analoga a quello che ho vissuto per il *Flauto Magico*" (Strehler 2007, p. 5). Nella prima edizione strehleriana della *Tempesta*, andata in scena il 5 giugno del 1948:

La misteriosa isola shakespeariana sorgeva nel mezzo del laghetto dei cigni del Giardino di Boboli [...] nella parte più alta della piccola isola, davanti alla statua del Giambologna, si apriva la caverna di Prospero e, da sopra la grotta, scendevano, durante il *masque* del IV atto le divinità, gli spiriti, le ninfe. (Anzi 2008, p. 222)

Il concetto di *ricostruzione*, di ricreazione a partire da una tempesta che è già avvenuta, la guerra, e che ha travolto non solo i corpi e le città ma anche le anime, presiedeva alla messinscena, così come, trent'anni dopo, nel 1978, negli anni di piombo e del rapimento Moro, ciò che sospingeva Strehler nel riallestire il testo, era tutto un altro turbine, questa volta in atto, e che lui sentiva come dissolvimento della ragione: "Un'Apocalisse degradata in cui tutto si confondeva, tutto si annullava: rivolta, calcolato assassinio, rituale politico, dentro una spaventosa indifferenza" (Anzi 2008, p. 224). Mentre nel precedente allestimento fiorentino, Ferdinando e Miranda erano due giovani innamorati che potevano sedere in platea fra quegli italiani appena usciti dalla guerra e dal ventennio e che guardavano con occhi nuovi verso il futuro assetto politico dell'Italia: "Prospero era anche il creatore che torna uomo e assume coscienza di questa condizione, vinto dall'amore e dall'umanità, dall'attrazione per un mondo nuovo, una nuova società cui si doveva guardare con fiducia" (Anzi 2008, p. 222).

Trenta anni dopo, sul palcoscenico-isola-zattera del Lirico di Milano: "Una piccola collettività stava lavorando sulle parole di un grande poeta per inventare sogni", mentre la vita, l'attualità, il quotidiano erano presenti grazie agli echi del *fuori*: i clamori dei cortei degli operai e degli studenti, gli ululati delle sirene della polizia e delle ambulanze" (Anzi 2008, p. 224). Nella *Tempesta* strehleriana il grande telo-schermo azzurro dell'inizio svolge e riavvolge un vortice elementale che diventa la *proiezione* di un movimento in cui la sonorità è fondamentale: il lavoro sul suono evoca il fuoricampo della tempesta, ed è già un effetto filmico. L'idea del telo, del velario, del mantello percorre la messinscena, dal velo-mantello che copre gli occhi di Miranda immersa nel sonno ipnotico della visione d'amore, al telo dorato sul quale si sdraia con Ferdinando, accanto a un mazzo di spighe (come in un pezzo di paradiso molto terrestre o in una allusione all'apparizione della spiga nei misteri eleusini). Ciò che si proietta su quel telo, su quella tavola, su quello schermo è lo stesso procedimento della messinscena. Lo stesso processo rappresentativo, diventato oggetto del testo e intessuto con esso, nella messinscena si sposta da un lato verso la vita, dall'altro lato verso quella magia di un dispositivo che oltrepassa il teatro e che *riproduce* la vita, con un atto insieme scientifico e illusionistico, come è del dispositivo cinematografico.

La genialità di Strehler nel mettere in scena la vittoria, l'insufficienza e il superamento del teatro e di non ricorrere al cinema (oltretutto grande 'atto mancato' del regista milanese) come iscrizione sulla scena, sta in un immergere l'intelaiatura drammaturgica shakespeariana nel sistema sensibilissimo di proiezione mentale in cui le immagini prendono il volo, in cui si assiste meravigliati a una strana disincarnazione del corpo degli attori, fluttuanti in un bagno invisibile di proiezione che li trasmuta, di luce ultrafanica e che paradossalmente li concretizza nella loro evanescenza, nel loro stato fantasmatico, li avvolge nella 'tela dei sogni'. Nell'allestimento brookiano questa concretizzazione avviene nello spazio vuoto e si trasferisce nella presenza attiva degli oggetti e della luce, dà corpo e realtà al magnetismo delle relazioni teatrali, li rende a una dimensione che, in un certo senso, supera il teatro come allestimento e lo riporta alle origine incarnative, ai rituali di possessione, da un lato, e dall'altro lo trasportano verso una sorta di cinema senza pellicola, tutto mentale.



Canne di bambù riempiono lo spazio nello spettacolo in *The Tempest* di Peter Brook (1990)

La 'O' di legno elisabettiana, isola simbolica di roccia e di legno, isola fantastica, deserta e abitata da spiriti, ma anche reale come le Bermuda misteriose battute dai vortici di vento, diventa protagonista nello spettacolo di Peter Brook, che allestisce una sorta di giardino secco, una terra desolata, dove ci si aspetterebbe un re pescatore, il re ferito di una *waste land*, ma poi è uno straordinario attore di colore, Sotigui Kouyate, a fare Prospero, il quale suscita, come altro-doppio, protesi della sua potenza, un altro Ariel nero, Bakary Sangaré: e il gioco si ri-vela, si tratta di una magia degli spiriti che ha una matrice in un'Africa, antica e nuova insieme, primigenia e innocente, come ancestrale e saggia.



Sotigui Kouyaté come Prospero in *The Tempest* di Peter Brook

Il gioco si concretizza con quella sabbia *scoperta* sotto un tappeto (così come nel Sessantotto si diceva che “sotto il selciato c’è la sabbia”: sul tema vedi in "Engramma" Mnemosyne 1968 - Mnemosyne 2008) e, miracolosamente, l’acqua viene tratta dalla pietra, si forma il cerchio magico, i bambù scendono dall’alto, i rami verdeggianti con le farfalle vengono portati e agiti come nei giochi dei bambini. Ma il tutto ha anche la rigorosa, tersa atmosfera di un giardino zen. Sotto il tappeto si disegna l’isola:

Un giorno il consueto tappeto fu tolto scoprendo un rettangolo ben preciso che verrà successivamente ricoperto di sabbia e segnato con canne di bambù. Nell’angolo alla destra di chi guarda, si alza una pietra grezza. L’immagine è quella di un giardino secco dei templi di Kyoto, giardini che pur basandosi sulla natura la limitano alla sabbia e alla pietra. (Banu 1994, p. 173)

Il mondo va fatto nascere da una situazione di vuoto, di secchezza, di desolazione: è ancora il percorso alchemico, che parte dalla materia grezza e apparentemente infertile, la *nigredo*, per procedere sulle due vie, solare e lunare, via secca e via umida. La separazione abbisogna di un’acqua mercuriale per poi trarre il fuoco interno alla luce e giungere al rosseggiare che procede dall’*albedo*, dalla calcinazione si passa, per proiezione, alla trasformazione fertilizzante che dischiude la vita:

Il giardino secco appartiene in egual misura al mondo reale e a quello dello spirito [...] Brook conserva questa ambivalenza, poiché è Prospero, il saggio riconciliato con il mondo, a dominare l’isola secca. (Banu 1994, p. 173)

La lotta con le onde, il suscitare una tempesta, di acqua come di ghiaccio, distruttiva come salvifica, è un ‘divertimento’, un *ludus puerorum*, come lo chiamavano gli alchimisti. Ariel gioca come un bambino, sorvegliato e condotto da Prospero “che controlla tutto, il naufragio come il salvataggio” (Banu 1994, p. 173). E aleggia l’allegria dei naufragi, il naufragio contemplato come uno spettacolo dalla spiaggia:

*La Tempesta* invita a guardare un giardino secco in cui i solchi del rastrello non hanno la sicurezza delle onde tracciate dal celebre Ryoan-ji, ma spesso tornano su se stessi immaginando una galassia di cui la sabbia sarebbe il riflesso: Prospero si trova al centro di un cerchio stabile. (Banu, 1994, p. 174)

Nell’occhio del ciclone, dentro il punto focale e circolare da cui lo sguardo e l’ottica sono una panoramica circolare e un vortice trasformativo, il centro della tempesta è il punto di vista che resta fermo mentre tutto ruota intorno a lui, in un turbine che giocosamente è mosso da Ariel. Un teatro degli elementi fatto in un interno si protrae incessantemente verso un esterno, il crogiolo microcosmico si espande nel macrocosmo. Un tale teatro tende verso una zona di confine che traligna nel cinema. Henri Lemaître in un saggio ipotizza in Shakespeare un *cinéma imaginaire*, un *précinéma*:

Esaminando alcuni elementi strutturali dell’opera di Shakespeare (l’uso del tempo e dello spazio, le tecniche di costruzione drammaturgica, la presenza nelle sue opere di molti punti di vista, la qualità della lingua shakespeariana, ecc.) Lemaître arriva a individuare nella sua drammaturgia dei principi estetici analoghi a quelli del cinema. [...] Shakespeare sarebbe quindi un autore *visivo*,

nella cui opera si può individuare un orientamento non letterario, ma *precinematografico*. [...] altre tecniche pre-cinematografiche impiegate da Shakespeare sono la moltiplicazione dei punti di vista (analoga alla soggettiva cinematografica) e l'uso del *montaggio parallelo* in due o più linee dell'intreccio. (Quarenghi 2002, pp. 41-42)

Le immagini mentali e la costruzione per sequenze fanno pensare a Brook (che pure ha realizzato un *Re Lear* cinematografico) o piuttosto al cinema di Jean-Luc Godard (altro autore di un *Lear* per il cinema, liberissima metatrasposizione realizzata nel 1978) “ideatore di tecniche di straniamento in grado di minare la compattezza e la rigidità dell'immagine cinematografica” (Quarenghi 2002, p. 44). Una tale zona proiettiva viene individuata da Brook in un processo “simile a quello che produce l'immagine televisiva: un pennello elettronico traccia in continuo delle linee che vanno a comporre figure che subito si dissolvono per lasciare il posto ad altre figure, e così via” (Quarenghi, 2002, p. 44), in quanto anche onda magnetica metamorfica (la ‘sabbia’ televisiva è simile a una tempesta magnetica, a un liquido amniotico prenatale), oltre che irriverito pixel digitale.

Paradossalmente tutto ciò riecheggia in un film come quello di Jarman, racchiuso invece in una teatralità labirintica e immerso in velature barocche, eppure è lo stesso cineasta a evocare “un'isola della mente, che si aprisse misteriosamente come una serie di scatole cinesi” (Colaiacono 2000, p. 156), e tutto sembra accordarsi in un anacronismo che sfocia in una sorta di sincronicità junghiana:

Nella hall il regista nota il ritratto di una giovane donna dall'espressione interessante, e domanda chi sia. Si sente rispondere che 'Oh sì, è la regina Elisabetta, la Regina d'inverno, per la quale *La Tempesta* era stata rappresentata, in una sera d'inverno del 1612 [...] la giovane principessa Elisabetta, figlia di Giacomo I, la quale andò in sposa al principe di Boemia' (Colaiacono 2000, p. 147).

Il sogno di Jarman si materializza nella Stoneleigh Abbey: “fuori è un susseguirsi di tempeste di neve e di ghiaccio”, ma dentro il gioco prende forma sprofondando “in corridoi senza fine, stanze dimenticate, che evocano immagini di stuoli di servitori, oppure di studiosi romantici intenti a fumare le loro pipe d'oppio, o di fanciulle vestite d'abiti fatti di tela di ragno, incrostatati di piume e di conchiglie” (Colaiacono 2000, p. 147).



Affiche del film *The Tempest* (1979) di Jarman con il simbolo di mercurio

Jarman allestisce il testo nello spirito del *masque* che vi è sotteso, è un gioco di *meraviglie*, i *mirabilia* contenuti nello sguardo stesso pieno di stupore di Miranda. I pochi esterni sono girati sulle rive di un mare gelato, a *Bambough*, tra dune sabbiose, da cui il corpo nudo di Ferdinando fuoriesce: "L'effetto è da fine – o inizio – del mondo. [...] Le scene all'aperto producono un effetto di chiuso: per girarle sono stati usati dei filtri blu che creano una luce sottomarina" (Colaiacono 2000, p. 149). Potrebbe tutto forse essere una visione di psichismi di *eidola* subcorporei sul punto di annegare ma poi tratti in salvo, rinati come corpi fluttuanti in uno stato amniotico, liquido, prenatale, astrale: un sogno che prende forma dagli abissi, e *viene alla luce*.

## 7. Epilogo: Lo spazio dell'altro e dell'altrove, gli altri mondi possibili di *The Tempest*

Lo spazio di *The Tempest*, abbiamo visto, ci appare nell'ambivalenza e ambiguità del luogo-isola: parla nel linguaggio dell'isola come lingua dell'io, e insieme dell'es (in tal caso si direbbe *Es-Land*), nella lingua delle immagini-suoni di una zona di confine, e si forma in una anatomia sottile, nel corpo magico, nel cerchio magico di un 'combattimento dell'anima'. Una psicomachia dove le 'voci di dentro' (per usare un titolo del teatro di Eduardo, e una commedia che ha non poche affinità con *La Tempesta*) sono i personaggi come aspetti del complesso umano, 'persone' che abitano la persona e la catapultano, la sbalestrano *out of joint*, fuori di sé. Sono come forze elementali che mettono in tempesta il corpo-luogo, il corpo-immagine, il corpo astrale, e che pongono *face to face* l'io di fronte all'altro che lo abita in una pendolarità tra prossimità e lontananza, riconoscimento-misconoscimento. Lo straniero a se stesso, l'Altro, è dunque destinato a un tragitto, a una peregrinazione nella terra immaginale che è l'isola, nei suoi recessi e nelle sue superfici, che sono quelle del suo psichismo, di una identità da conquistare attraverso un iter iniziatico, ma una identità che va compresa solo attraverso la pluralità delle voci e delle ombre che abitano l'isola. *L'exote* è appunto la parte di sé che va accolta proprio in quanto parte diversa, e talvolta avversa, moto contrario necessario alla conquista dell'identità. Per far questo c'è bisogno di un addestramento magico, un affinamento sia dei corpi che delle anime, dell'attenzione, della tensione dei sensi, di un sentire che ha a che fare principalmente con il gioco rappresentativo e con i suoni e le luci dell'isola, insomma con l'empatia che è necessario stabilire, sotto gli incanti di Ariel, con la nostra stoffa umana-divina.



Versione esotica di *The Tempest* (2011) al Montgomery College



Ad esempio Brook in Calibano “rovescia di un colpo l'immagine di gigante colonizzato che si ribella” (Banu 1994, p. 63). Non è più il buon selvaggio asservito, né l'autoctono costretto a estraniarsi da sé, ma diventa l'estraneo dentro di noi, la possibilità di un riconoscimento del mostro timido che alligna dentro di noi, e che paradossalmente può generare il razzismo, un orgoglio della diversità che si rovescia in una autodeterminazione grottesca sconfitta in partenza perché rifiuta, a partire dal proprio interiore, ogni forma di integrazione, intendendola solo come fagocitazione dentro una identità e non come evoluzione-trasformazione della propria parte ‘negra’, in ombra, portata in luce nella sua integralità senza eliminarne il ‘colore d'ombra’.



Uno dei 'pesci-diavolo' della tradizione folklorica dello Stretto di Messina

Sembrirebbe il grottesco sogno di rivolta egoista del recente razzismo leghista in Italia, l'idea fissa di chi ignora l'altro da sé e non si apre alla conoscenza, una caparbieta cocciuta e cieca, che in un certo senso muove a pietà. I Calibani dei nostri tempi sono anche i 'mostri mediocri' che gridano e si dibattono, mostrando anche “con disperazione, che la sorte di Calibano è segnata e la sua sconfitta rientra nell'ordine delle cose. Da ciò scaturisce la crudeltà, da questa falsa parvenza di conflitto in cui il piccolo Calibano istericamente si getta a corpo morto senza rendersi conto che è vinto in anticipo” (Banu 1994, p. 63).

L'arte di Antonio è evidentemente malvagia, una forma di *goetia* che indebolisce la vita della società anziché rinvigorirla. [...] L'arte di Prospero rende la natura conforme ai disegni razionali e spirituali della realtà e quindi alla provvidenza. Essa rinnova l'unità che vincola le comunità umane, mentre la *goetia* si adopera per distruggere quel vincolo, conferendo un potere illegittimo a un unico individuo. (Melbane 1994, p. 243)



E nel tempo che viviamo straordinariamente attuali suonano questi versi shakespeariani: Fattosi esperto nell'arte di concedere grazie o negarle; dal promuovere alcuni e del rimuovere altri di troppo spicco, si dette a rinnovare le nomine tra la gente stata già mia – mie creature, dico – o a sostituirle, e altre a crearne dal nulla. E avendo ambe le chiavi e dell'ufficio e degli ufficiali, accordò nel mio Stato i cuori di tutti sul tono più gradito al suo orecchio: fu insomma, l'edera che nascose il mio tronco principesco, succhiandone tutto l'umore vitale. (Prospero a Miranda, I, II, 79-87)

L'estraneità a se stessi non diventa cosciente e agisce solo come pulsione dell'inconscio non integrale. In un altro senso il riflesso oscuro di ciò, il corrispettivo, diventa oggi l'agire rivoltoso di una nuova 'negritudine' potente eppure non riconosciuta, quella dei *black blocs*, che tende a infiammarsi rapidamente, in una combustione incendiaria che, corrispettivamente, tende a non lasciare residui fertili di trasformazione. Calibani-*pueri*, piccoli e teneri mostri che avvicinano il ribelle assoggettato all'ansia adolescenziale e al gioco di liberazione di Ariel, ma, lasciati senza controllo, tendono a bruciare le loro ali arieliche.

Si annuncia forse una possibilità di ritorno alla vita sociale, dopo l'abdicazione al mondo, un ritorno alla vita pubblica come 'sovrano senza schiavi', o dove nessuno più è padrone o schiavo, un ritorno alla propria 'patria' uscendo dal chiuso della propria biblioteca, che prevede però ritorno al proprio intimo aperto in relazione all'altro da sé, in sé e fuori di sé, dopo aver guarito la terra guasta, dopo averla purificata: "E noi tutti ritroviamo noi stessi quando *nessuno era più se stesso*" (V, I, 208-13).

*The Tempest* rivela oggi tutta la sua attualità. L'utopismo e l'età dell'oro, il primitivismo di Montaigne e l'ottimismo ingenuo, l'idea di candore va temperata con l'esperienza, ma ne va preservata la potenza visionaria, mantica, medianica. La terra del nessun-luogo, la terra di Utopia sembrerebbe concretizzarsi proprio grazie a un movimento di disinganno: il mondo si fa *semper novus* solo a partire dalla consapevolezza che il paesaggio concreto, la sua bellezza ma anche la sua terribilità, il suo essere prima materia, terra vergine, si offre e offre la sua *ratio animica* a chi ne sa aver cura, senza degradare e senza idealizzare, al di là del contaminato e dell'incontaminato, ma con un grande lavoro di cura creativa. L'incolto e il primitivo va dirottato e insieme va preservato, se ne deve assorbire lo stato di grazia.

Gli 'indignati' e tutti quanti oggi si ribellano alla miseria dell'esistente *sembrano* anime belle, e naturalmente ripartono da una idea di spirito 'comunista', o di 'comunismo degli spiriti' (direbbe Holderlin), tornato alle sue radici utopistiche, foureriane. Ma non è, soltanto, *innocenza*: alla fine della *tempestas* si guarda, radicalmente, il mondo con altri occhi, con nuovi occhi. Proprio come alla fine del dramma shakespeariano ha iniziato a spirare la potenza di un vento nuovo – vento reale, non più incantato, che riporterà Prospero *nel* mondo, nella *sua* città:

Il dramma [*The Tempest*] si conclude con l'avvertimento che la nostra vera natura si realizza solo se si riconoscono e si assoggettano le forze oscure presenti in ogni individuo. Solo a tale condizione, il nostro destino potrà essere compiuto e forse anche trasceso. [...] Una delle conquiste più alte del teatro shakespeariano è la capacità di riconoscere le forze distruttive insite nell'anima umana assieme alla facoltà di poterle trascendere. (Mebane 1994, pp. 245-246)

Dice Prospero: "Questo figlio della tenebra riconosco mio" (V, I, 275-76). La tempesta ci impone di trasformare il 'figlio della tenebra' e trasformarci, riconoscere visivamente, fisicamente, empaticamente non solo l'altro di ogni razza e colore, ma far venire alla luce l'altro in ombra dentro di noi, che non cessa di migrare per richiamarci a un mondo nuovo.

### English abstract

Materializations of animic conditions, incarnations of elemental spirits, apparitions magically evoked on a theatrical 'tabula' whose mutations seem to project different stages of perceptive transformations: the playing of *The Tempest* flows, and is reflected, in the perturbing dream of a cinema-to-come, interwoven with an imaginative stuff.

The island is both a magical circle and a space that consolidates onlookers' instances with the artifice of creation, in a context that slides magic over science, technics over imagination, thus corroborating the mental space of an imaginative morphology, finally able to become prophecy on a future, confluence of times, utopia of a community.

The essay undertakes a double journey, in which morphology becomes migration, shipwreck, return, both actual and symbolic.

A centripetal journey: towards the 'eye of the storm' of a text which contains multiple refractions, dissolved in a *mise en abyme* of the rhetorics of representation: from alchemy (related to the hermetic world of an Elizabethan magician such as John Dee), to the Theater of Memory (the constructions of Giulio Camillo, Giordano Bruno, Robert Fludd that projected active images punctually arranged in space, as shown by Frances Yates' studies) to the visions of a new world, between geographical discoveries and scientific experiences, up to a political background, primarily focused on a new concept of the relationship with the other and on a process of metamorphosis of the social body.

A centrifugal journey: towards the power of a text which has given rise to a number of versions and variations, from music to literature and cinema, to theater itself. The essay considers examples in cinema, starting from the "elective affinities" with shakespearean universe by a film-maker as Derek Jarman, whose cinema moves between alchemical visions and pictorial-erotic lightings; the essay also retraces the encounter with the text that stage-masters of the 20th century, from Strehler to Eduardo to Brook, lived in a mirror-like attitude, giving body to Prospero's skills as a 'director', within the invention of a theatrical language that, once again, casts the play beyond itself, in an area of threshold between theater and life, between past and present.

The essay extends on five trajectories: "Voices and images: cinematics of *The Tempest*", "Magical and alchemic theater of memory", "The island-screen: filmic metamorphosis", "The stuff of dreams: setting of imaginary theaters", "Space of the other and of the elsewhere: further possible worlds of *The Tempest*".

### Riferimenti bibliografici

Anzi 2008

A. Anzi, *Due Tempeste di Giorgio Strehler*, in *Memoria di Shakespeare*, a cura di R. Colombo, Bulzoni, Roma 2008, pp. 221-ss.

Aresu 2006

A. Aresu, *Filosofia della navigazione*, Bompiani, Milano, 2006

Banu 1991

G. Banu, *Peter Brook da Timone d'Atene a La Tempesta o il regista e il cerchio*, La Casa Usher, Firenze 1991

Colaiacono 2000

P. Colaiacono, *The Tempest di Derek Jarman*, in *Shakespeare al cinema*, a cura di I. Imperiali, Bulzoni, Roma 2000, pp. 145-ss.

Lemaitre 2001

H. Lemaitre *Shakespeare, le cinéma imaginaire et le précinéma* in *Shakespeare nel cinema*, a cura di P. Quarenghi, Roma 2001, pp. 175-181

Lombardo 2008

A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare*, in *Memoria di Shakespeare*, a cura di R. Colombo, Bulzoni, Roma 2008, pp. 227-ss.

Mebane 1994

J.S. Mebane, *Rinascimento e magia*, Ecig, Genova 1994 (*Renaissance magic*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, London, 1989)

Perosa 1996

S. Perosa, *L'isola, la donna, il ritratto*, Bollati Boringhieri, Torino 1996

Quadri 2002

F. Quadri (a cura di), *I miei Shakespeare*, Ubulibri, Milano 2002

Quarenghi 2002

P. Quarenghi, *Shakespeare e gli inganni del cinema*, Bulzoni, Roma 2002

Sitney 2003

P. A. Sitney *Visionary Film in Harry Smith American Magus/Moderno Alchimista* a cura di P. Igliori, Arcana Pop, Roma 2003, pp. 7-9

Strehler 2007

A. Lombardo, G. Strehler, *La Tempesta tradotta e messa in scena*, Donzelli, Roma 2007

Yates 1979

F.A. Yates, *Gli ultimi drammi di Shakespeare*, Einaudi, Torino 1979 (*Shakespeare's Last Plays: A New Approach*, Routledge and Kegan Paul, London 1975)



pdf realizzato da Associazione Engramma  
a cura di Centro studi classicA luav  
Venezia • novembre 2011

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)



la rivista di **engramma**  
anno **2011**  
numeri **92-95**

**Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.**