

Dalla scena elisabettiana
al teatro di figura: *La tempesta*
di Shakespeare nella traduzione
di Eduardo De Filippo
di Annamaria Sapienza

Abstract

In 1983, a year before his death, Eduardo De Filippo translates in seventeenth-century Neapolitan language *The Tempest* by William Shakespeare (for the Einaudi publishing house in the series *Writers translated by writers*), making it a unique masterpiece of its kind. The work is recorded, thanks to the intervention of Ferruccio Marotti, by University of Rome in audio format only.

After the death of Eduardo, during the Venice Biennale of 1985, the famous company of puppeteers, the Colla brothers lends his “figures” to the voice of Eduardo creating a unique and fascinating version of the Shakespearean play in which the Neapolitan sounds strongly characterize the recording of the Neapolitan playwright.

The essay aims to analyze the reasons and the steps that led to the transmigration of Shakespeare’s masterpiece from the English tradition to that of Naples, from the literary code to the vernacular. In particular, the survey aims to identify the suggestions arising from different expressive languages: from writing to theater, from impalpable voice to the materiality of the puppets, in the incessant research of the endless possibilities offered by the theatrical performance.

Quando nel 1980 gli viene conferita la laurea *honoris causa* all’Università di Roma “La Sapienza”, Eduardo De Filippo pronuncia il suo ringraziamento pubblico, citando il monologo di Prospero che conclude *La tempesta* di William Shakespeare. In perfetta intesa con il personaggio evocato, accomuna la sua idea di teatro ad un incanto fragile e potente, ad una assoluta armonia tra spirito e materia, a quella «sostanza di cui sono fatti i sogni», con la quale il mago dell’isola incantata definisce il mistero dell’arte teatrale¹.

Questa profonda sintonia contiene *in nuce* il germe di un incontro ravvicinato con il testo inglese e il suo autore che non tarderà a manifestarsi. Infatti, quando nel 1983 l’editore Giulio Einaudi propone all’artista napoletano di tradurre nella sua lingua un testo del repertorio di Shakespeare, per inserirlo nella collana “Scrittori tradotti da scrittori”, giunta al sesto volume², dopo un primo tentennamento verso il *Sogno di una notte di mezza estate*, Eduardo sceglie di affrontare l’ultimo testo di Shakespeare con il quale, per un ironico quanto

amaro destino, si identifica anche il suo testamento poetico e teatrale, congedo dall'arte e dal mondo³. E si impegna, con rinnovato entusiasmo e inveterata serietà, in una personale traduzione della *Tempesta*, pubblicata dall'editore torinese l'anno successivo, poco prima della sua morte.

In apparenza si tratta di una trasposizione dall'inglese al napoletano dell'opera shakespeariana, ma in realtà il lavoro ultimato si rivela una creatura del tutto nuova, vitale, autonoma che reca in sé i caratteri più autentici del suo "traduttore". Se per trama e personaggi resta fedele all'originale, nella traduzione Eduardo interviene con aggiunta o eliminazione di battute, contaminando pervasivamente il testo con il suo bagaglio di uomo di spettacolo – autore, attore e regista. Ne risulta così un prodotto che, anche se sorretto da un solido schema drammaturgico e da una riconoscibile matrice culturale, si distanzia fortemente dalla fonte e si esprime in una separata alterità.

Il processo di immersione di Eduardo nella trasmigrazione linguistica del testo shakespeariano si inserisce in modo coerente in una serie di circostanze che riguardano il progetto, semiutopistico, di fondare una scuola di drammaturgia capace di consegnare alle nuove generazioni l'esperienza, la tecnica, l'impostazione metodologica maturata dal maestro napoletano per gran parte del Novecento. L'occasione, com'è noto, gli viene offerta dal Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma "La Sapienza" dove, per volontà di Ferruccio Marotti e Agostino Lombardo (rispettivamente uno storico del teatro e un anglista/americanista), Eduardo è chiamato a tenere dal 1981 un corso di drammaturgia per gli studenti interessati ad apprendere, attraverso un metodo empirico, l'arte della scrittura teatrale⁴. Un incontro, quello tra un uomo di teatro come Eduardo e l'università, che suscita non pochi dissapori sia in ambito accademico che giornalistico⁵.

Nel corso delle lezioni emerge più volte lo sguardo costante rivolto da Eduardo a Shakespeare durante tutta la sua storia artistica, un'ammirazione incondizionata che investe l'uomo di teatro tanto nella veste di drammaturgo e attore, quanto nel difficile ruolo di capocomico impegnato a gestire i rapporti con il potere e la società del tempo⁶. In un esame comparatistico tra le produzioni dei due artisti sono rintracciabili numerosi punti di contatto soprattutto nel sofisticato impiego del metateatro (nella duplice accezione di "teatro nel teatro" e di "teatro sul teatro"), nell'elevazione della scena a metafora del mondo, nonché nella funzione sociale dell'arte rappresentativa come motivo di riflessione al di là della finzione del palcoscenico. Tutti elementi che azzerano distanze cronologiche, geografiche e culturali nell'atemporalità ed astrazione dell'esperienza teatrale⁷.

Durante le lezioni romane Eduardo espone agli studenti del corso di drammaturgia l'idea di far costruire loro una pièce teatrale dal titolo *L'eredità di Shylock*, un ipotetico seguito de *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, immaginando che un discendente del commerciante ebreo riapra il processo alla ricerca di attenuanti. Quella che si imporrebbe su tutte, alla luce dei fatti della

Seconda guerra mondiale, è la discriminazione razziale dalla quale Shylock non sembra immune e che Shakespeare, nell'interpretazione edoardiana, camufferebbe strategicamente per ragioni di sopravvivenza⁸.

Lo spunto drammaturgico consente ad Eduardo di condurre un discorso approfondito sulla grandezza di Shakespeare, ravvisabile nell'eclatante perfezione stilistica ma ancor più nei piccoli dettagli, quelli apparentemente innocui e insignificanti, capaci di contribuire all'edificazione di un'architettura spettacolare permanente e universale⁹. Eduardo dichiara altresì di aver sempre guardato all'autore inglese come al «primo della classe» ma senza, per questo, riservargli quella distanza e timore reverenziale che solitamente si destina ai grandi. Egli esorta gli studenti a fugare il più possibile sterili rapporti di soggezione e sudditanza, stabilendo invece una proficua relazione dialogica con il prezioso repertorio consegnato al teatro di tutti i tempi dal più celebre degli autori elisabettiani.

Quando giunge la proposta di Einaudi, Eduardo è dunque coinvolto integralmente nella sua nuova veste didattica e affronta l'insolito ruolo di traduttore con l'obiettivo di mostrare agli studenti i risultati del suo lavoro. Nell'estate del 1983 il Comune di Montalcino offre al Centro Teatro Ateneo la possibilità di usufruire per un mese della riserva di caccia di Castiglione del Bosco per svolgervi lo Studio Internazionale dello Spettacolo, ovvero, una scuola estiva di cultura teatrale. Eduardo è chiamato a inaugurare la prima sessione del progetto ideato da Ferruccio Marotti e inizia la «sua» *Tempesta* circondato dalla presenza discreta e rispettosa dei compagni d'avventura universitaria, ma il caldo spossante dell'estate lo costringe a trasferirsi nella sua casa di Velletri dove, nel giro di poco più di un mese, dalle parole di Shakespeare emerge una nuova creatura dalle sembianze partenopee.

Nell'affrontare l'operazione traduttiva Eduardo non entra neanche per un istante in irrisolte questioni linguistiche e storiografiche sulla liceità della traduzione, ma obbedisce ad una sensibilità teatrale che guida e motiva in tutti i suoi passaggi¹⁰: dalla scelta dell'opera agli strumenti utilizzati per renderla, servendosi di tutte le armi affinate sulla scena nel corso della sua carriera. E non è un caso che abbia deciso di accettare la proposta di Einaudi avvicinandosi proprio al testo più misterioso e sperimentale della produzione shakespeariana, a quella lezione di sofisticata alchimia che il drammaturgo inglese consegna al futuro come fecondo testamento dell'inesauribile capacità di metamorfosi e autoriflessione dell'arte teatrale.

Nella nota all'edizione Eduardo elenca alcune ragioni che giustificano la sua scelta della *Tempesta*: la tolleranza, la benevolenza, il perdono in luogo della vendetta, l'amore, la tenerezza paterna e tutte quelle qualità che rivelano la complessità dell'uomo. Ma ancor prima di motivare dal punto di vista emozionale la sua preferenza, Eduardo fa riferimento ad un'esperienza giovanile vissuta nella compagnia di Vincenzo Scarpetta (suo fratellastro) con il genere fantastico della *féerie* seicentesca, riaffiorata alla sua memoria proprio grazie

al tessuto magico della *Tempesta*¹¹. Si tratta del copione *La collana d'oro* ricavato da suo padre Eduardo Scarpetta da una più celebre opera di repertorio intitolata *I cinque talismani*, una tappa rimasta sempre viva nel baule dei ricordi per i trucchi bonari, gli artifici ostentati, che induce Eduardo a pensare alla *Tempesta* come ad uno spettacolo, in cui il teatro non fa mistero della sua meravigliosa convenzionalità. Inoltre non è improbabile, nonostante non sia esplicitamente dichiarato da Eduardo, che i riferimenti alla città di Napoli già esistenti nell'originale inglese abbiano costituito un'ulteriore ragione della scelta. Infatti nell'opera è presente più di un rimando alla città partenopea: Prospero è stato spodestato grazie alla congiura di suo fratello Antonio con Alonso re di Napoli; la nave naufraga di ritorno da Tunisi dove si sono celebrate le nozze tra la principessa di Napoli Clarabella (figlia di Alonso) e il re; Trinculo¹² è un nome derivato dal dialetto napoletano che probabilmente Shakespeare aveva tratto da un diffuso canovaccio di comici dell'arte dal titolo *Li tre satiri*, nel quale due marinai italiani (Zanni e Burattino) naufragano su un'isola dominata da un mago¹³.

In un primo momento Eduardo si serve delle traduzioni italiane di Salvatore Quasimodo e Cesare Vico Lodovici (edite da Einaudi), ma le discrepanze esistenti tra le due versioni lo inducono a riflettere sul pericolo di errori interpretativi e quindi sceglie come punto di partenza la fonte originaria, il testo inglese. La scelta è dettata dal desiderio di avvicinarsi a Shakespeare e alla *Tempesta* in modo non mediato, come ricorda la moglie: «Le traduzioni e i saggi lo facevano sentire come uno che legge, mentre lui voleva essere uno che scrive. Erano una mediazione troppo ingombrante, non la poteva accettare»¹⁴.

La decisione di Eduardo, che non risponde ad una volontà filologica di tradurre il testo direttamente dall'inglese per rispettare le intenzioni dell'autore, è sostenuta dalla competenza linguistica della moglie, Isabella Quarantotti, che si affida all'edizione inglese del 1966 di Penguin Classics¹⁵. Il proposito di Eduardo attore, drammaturgo e regista è tuttavia deviato in corso d'opera e l'artista decide di rendere in napoletano una versione interamente in versi, laddove l'originale inglese alterna spesso il *blank verse* e la prosa: «Ho cercato – spiega nelle note – di essere il più possibile fedele al testo, come, a mio parere, si dovrebbe essere nel tradurre, ma non sempre ci sono riuscito. Talvolta, specie nelle scene comiche, l'attore in me si ribellava a giochi di parole ormai privi di significato, e allora li ho cambiati»¹⁶.

Nel rapporto diretto che instaura con il testo shakespeariano Eduardo sceglie, per la sua traduzione, una scrittura lontana dai toni realistici e dalle espressioni quotidiane del dialetto del suo secolo. Del resto, avrebbe dovuto adottare un codice idiomatizzato da lui poco frequentato dagli anni Cinquanta, quando la sua lingua teatrale aveva perso quasi del tutto la connotazione dialettale delle origini e assunto progressivamente il registro medio dell'italiano, di cui il napoletano è solo un'intonazione, un riferimento culturale piuttosto che una presenza lessicale. Per questa ragione Eduardo opera una scelta di

campo, prediligendo il napoletano del Seicento, cioè del periodo della codificazione originaria della lingua napoletana. Riscopre così le immagini e la lingua di autori quali Giulio Cesare Cortese e Giambattista Basile¹⁷, che gli offrivano la «possibilità di far rivivere fatti e creature magici, misteriosi, che nessuna lingua moderna possiede più»¹⁸. Il dialetto seicentesco, tuttavia, è assunto solo come fonte d'ispirazione, riferimento linguistico pronto a cogliere scarti e deviazioni dalla norma, laddove le circostanze dell'invenzione teatrale lo rendono necessario, nel passaggio obbligato e consapevole che attraversa la grafia di un teatrante del Novecento¹⁹.

La sensibilità e la cultura teatrale di Eduardo riconoscono il valore evocativo della lingua antica e la associano con geniale intuizione all'universo magico della *Tempesta*, facendone un utilizzo non filologico, ma funzionale e allusivo. Eduardo traduce in una lingua che attinge da un modello autorevole (quello che per la prima volta aveva consegnato al dialetto partenopeo dignità letteraria), ma lo contamina con espressioni linguistiche che dal Seicento giungono fino alla fine del Novecento, fino a comprendere vocaboli italiani – ennesima creazione eduardiana. Sintetizza Roberto De Simone: «La costruzione linguistica rimane pur sempre quella di Eduardo senza alcun riferimento ai procedimenti formali del barocco napoletano. Mancano, difatti, l'accumulo, l'elencazione, le metafore, il periodare frondoso che, sul piano fantastico avrebbero costituito un ottimo parallelo al linguaggio della *Tempesta*. Ma il mondo fantastico di Eduardo cammina per altre strade»²⁰.

La lingua è il territorio principale, in cui si collauda l'invenzione drammatica di Eduardo, è l'abito usato per il travestimento (o se si vuole il tradimento) dell'originale inglese. Se nella sostanza *La tempesta* di Eduardo rimane fedele al capolavoro shakespeariano per tematica e ambientazione, la forma di cui si riveste l'opera mostra una natura nuova: l'impiego di un dialetto così strutturato nonché l'introduzione di frasi, allusioni e gesti, tratti dalla cultura che a quel codice linguistico appartengono, conferiscono all'opera un'alterità che va ben oltre il dato idiomatico, una napoletanità austera ed essenziale sul piano teatrale. Non stupisce dunque che Ariele lasci Ferdinando in uno spazio descritto quasi come la grotta azzurra di Capri, che la maligna strega Sicorace venga indicata come originaria di Benevento o che Gonzalo ringrazi san Gennaro di ritrovarsi sano e salvo sull'isola. Nel testo sono inoltre presenti espressioni proverbiali, gergali fino alla «parlesia»²¹, riferimenti gastronomici e allusioni a canzoni napoletane, cosicché il senso generale delle battute di Shakespeare è salvo nella sostanza, ma traslato culturalmente nell'espressione verbale. E Prospero pronuncia i suoi versi in dialetto, con naturalezza estrema, in un paesaggio napoletanizzato, che risulta familiare per i personaggi della *Tempesta* edoardiana.

La mutazione genetica della “tempesta napoletana” trasforma l'intera opera shakespeariana conferendole, nelle modalità tipiche della tradizione dialettale, toni nel complesso più comici e farseschi. Tale aspetto coinvolge anche i protagonisti della vicenda dell'isola fatata: lo spirito etereo Ariele diventa uno

scugnizzo dispettoso, Stefano e Trinculo riproducono una coppia di zanni di taverna della più consumata tradizione di azioni a soggetto, i marinai sembrano provenire dalle rive del golfo di Napoli con il loro slang e la loro grossolanità, cioè restituiscono tutti, in linea generale, atmosfere tipicamente popolari rintracciabili nel filone fantastico che, tra letteratura e teatro, va da Basile a *Petito*²². Come precisa Agostino Lombardo: «Traducendo *La tempesta*, infatti, Eduardo non solo innestava la sua napoletanità nel tessuto shakespeariano; e non solo enucleava, attraverso Stefano e Trinculo, un rapporto con la Commedia dell'Arte che era anche un tributo a un fenomeno teatrale cui si sentiva personalmente debitore, ma anche e specialmente ricreava, attraverso Prospero, mago e teatrante, quel dramma tra realtà e finzione che è il tema centrale, al quale tutti gli altri riconducono, del suo teatro»²³.

In seguito i problemi di salute di un Eduardo ormai anziano resero difficile la sua presenza agli incontri nel Teatro Ateneo di Roma e furono quindi compromesse le lezioni incentrate sull'avventura della traduzione della *Tempesta*. Ferruccio Marotti decide allora di produrre una versione audio dell'opera da far ascoltare agli allievi come esito dell'operazione. La suggestiva musicalità della lingua napoletana, ricreata da Eduardo per la traduzione, rafforza quello che diventa un esperimento pedagogico: il valore creativo del testo, rimasto immutato nel passaggio da Shakespeare a Eduardo, alimenta il potere evocativo della parola teatrale che prende corpo nell'immaginazione di chi ascolta attraverso la materialità della sola voce dell'attore. L'esperienza così concepita induce a una sorta di rappresentazione individuale, assoluta ed essenziale, non condizionata da elementi visivi, resa teatrale dalle proiezioni della fantasia sollecitata dalla invisibile materialità delle parole, nei significati e nei suoni di una lingua tanto antica quanto inventata.

L'idea che prende corpo è molto lontana dal teatro di Eduardo, dalla sua storia artistica nonché dalla sua tradizione culturale, ma riesce a coinvolgere ed entusiasmare l'artista nella fase più matura della carriera al punto da decidere di interpretare da solo tutti i personaggi della *Tempesta*. Unica eccezione è Miranda, sola presenza femminile, per la quale il maestro richiede la voce di Imma Piro²⁴. Vengono dunque montati due studi di registrazione nelle abitazioni di Eduardo a Roma e a Velletri, curati sul piano tecnico da Gianfranco Cabiddu²⁵. Il progetto si completa con l'inserimento di una parte musicale affidata al maestro Antonio Sinagra che compone, secondo le indicazioni "a orecchio" straordinariamente precise dello stesso Eduardo, due brani principali: le canzoni di Calibano e di Ariele²⁶. Mentre quest'ultima viene affidata alla sorprendente vocalità del giovane interprete Antonio Murro²⁷, Eduardo decide di cantare personalmente la parte di Calibano, ritagliando per sé l'ultimo straordinario personaggio della sua carriera. Secondo la testimonianza di Sinagra, dopo l'ascolto della traccia musicale composta sulla base delle sue istruzioni, Eduardo subisce il fascino terribile e impetuoso di Calibano e decide di registrare d'istinto, con l'appoggio armonico della sola chitarra, la canzo-

ne a lui dedicata scegliendo timbri rauchi, cavernosi, faticosi sul piano vocale²⁸. Per questa ragione l'accompagnamento orchestrale del brano viene costruito a posteriori sulla base della voce incisa, in un procedimento inverso a quello di solito applicato in queste operazioni.

Dalla traduzione del testo fino alla registrazione il lavoro, tra diffidenze e curiosità verso gli strumenti tecnologici, procede in modo appassionato per circa un anno e mezzo e, via via che la scrittura prende la sua forma definitiva, emerge l'impossibilità di distinguere i linguaggi che si intersecano nel prodigioso risultato di Eduardo, che non suggerisce solo una possibile messa in voce, ma si impone come un autentico spettacolo. D'altronde è pressoché impossibile separare le peculiarità autoriali da quelle interpretative e registiche in una figura complessa come quella di Eduardo. Nella sua fantasia affiora dapprima la possibilità di un allestimento in uno spazio circolare, dal quale, come da un mare profondissimo, potesse nascere l'isola incantata²⁹; poi l'idea si dirige verso una compagnia di pupi a grandezza umana, infine ipotizza *La tempesta* napoletana come sottofondo per un'azione mimica su un palcoscenico girevole, popolato da ombre o da marionette³⁰. È evidente quanto il tessuto magico del testo, concepito nell'assoluta nudità del teatro elisabettiano, giunga alla fine del Novecento a suggerire una messinscena antinaturalistica anche ad un autore solitamente impegnato in allestimenti di ambientazione tutt'altro che favolistica.

Nel maggio 1984 alcuni brani della *Tempesta* ormai tradotta vengono presentati nell'Aula Magna della Sapienza, al cospetto degli allievi e dei sempre numerosi appassionati che assistono all'incantesimo di un solo attore/autore invisibile che si irradia in tutti i personaggi con l'ausilio esclusivo della voce. La morte di Eduardo, avvenuta pochi mesi dopo la presentazione dei primi risultati dell'incisione, lascia incompiuto l'esperimento didattico iniziato, interrompe il lavoro di orchestrazione dell'intera opera e blocca il flusso di idee su una eventuale realizzazione scenica.

Nell'ottobre 1985, in occasione della xxx Biennale di Venezia, l'allora direttore Franco Quadri concepisce l'idea di commemorare l'artista napoletano a un anno dalla scomparsa, riprendendo l'idea della messa in scena della traduzione della *Tempesta* nelle forme del teatro di figura, già ipotizzato da Eduardo, e utilizzando il materiale audio registrato dal maestro. Il progetto voluto da Quadri coinvolge la storica compagnia di marionettisti Fratelli Colla & Figli per l'allestimento, il maestro Sinagra per il completamento del tessuto musicale e, a monte di tutto, Luca De Filippo per la cura dell'edizione da utilizzare per lo spettacolo. La proposta induce tutti gli artisti a intraprendere un'avventura quasi alchemica, affascinante quanto rischiosa, che aggiunge corpo a quanto la voce immateriale e visionaria di Eduardo riesce a costruire nell'immaginazione di chi ascolta. La rappresentazione della *Tempesta*, diretta da Eugenio Monti Colla³¹, è dunque la terza fase del processo compiuto su Shakespeare dopo la traduzione del testo e la relativa registrazione. Ancora

una volta, si tratta di un'esperienza autonoma che reca solo il segno delle tappe che l'hanno preceduta.

Ognuno dei linguaggi utilizzati infatti porta con sé la propria specificità, ma si fonde in un prodotto inedito. Di ciò è consapevole innanzitutto Luca De Filippo il quale, per il debutto veneziano, modella e riduce con meticolosa attenzione le lunghe parti registrate da Eduardo, ritagliandole sull'abito nuovo della rappresentazione marionettistica. I Colla concepiscono l'impianto drammaturgico della *Tempesta* in un prologo, due parti composte da vari quadri e un epilogo per circa due ore di rappresentazione.

Il tessuto musicale sostiene da protagonista la rappresentazione ed assume un valore decisamente da comprimario con il piano visivo. Antonio Sinagra infatti porta a compimento il lavoro iniziato con Eduardo, veicolando, proprio come era avvenuto nella traduzione poetica, matrici popolari e barocche in uno stile personale. E così al teatro Goldoni di Venezia, la sera del 4 ottobre 1985, Sinagra affida all'orchestra dal vivo dei diciotto elementi del Gruppo Strumentale del Gran Teatro "La Fenice" diretta da Michael Summers, l'accompagnamento della prima assoluta della *Tempesta* di William Shakespeare nella traduzione di Eduardo de Filippo³². Il risultato è quello di un ennesimo prodigio che, nella specificità della veste marionettistica, presenta un risultato ancora diverso che supera sia il modello originario shakespeariano che la riscrittura eduardiana della quale si nutre.

In scena si susseguono oltre 150 marionette di circa un metro e mezzo di altezza, molte di più dei personaggi previsti nel testo shakespeariano, alcune delle quali hanno tratti distintivi che derivano dall'invenzione dei maestri burattinai: Calibano è una sorta di mostro sovradimensionato rispetto agli altri personaggi, mentre Prospero e Ariel recano sul viso i tratti stilizzati di Eduardo e Antonio Murro. Al di là delle riconoscibili connotazioni stilistiche, la rappresentazione riesce a stabilire un linguaggio universale sul piano della poesia che azzerava distanze linguistiche e culturali. La dimensione dominante è quella favolistico-popolare espressa con l'ausilio di macchine teatrali che raccolgono segni che vanno dal Seicento all'Ottocento, dall'evoluzione storica della scenografia agli esempi di vedutismo pittorico, dai riferimenti alla Commedia dell'arte alle tecniche metateatrali.

Fulcro della rappresentazione è la grotta muschiosa di Prospero, punto di vista ideale dal quale osservare l'azione, un'apertura rettangolare su un telo disegnato con un paesaggio di macerie, spazio privo di confini, quasi mentale: «Ho immaginato la grotta di Prospero come inserita in una cornice di devastazione e di rovina – ed è il cuore dell'uomo sconvolto dal desiderio di vendetta, il percorso di una vita segnata da eventi dolorosi com'è stata quella di Eduardo e, perché no?, la scena di una Napoli immaginaria, distrutta e corrosa dai suoi numerosi problemi, oltre che, realmente, da un agente esterno come la guerra. Un luogo, comunque, da cui è possibile ricominciare attraverso la poesia, attraverso le emozioni»³³. L'antro magico ha la funzione di una superficie neutra,

in cui si proiettano le azioni che si svolgono all'esterno o le visioni evocate dal mago; tra queste si impongono i flashback riferiti a eventi solo narrati nel testo (le nozze di Clarabella con il bey di Tunisi o il naufragio della nave) che, in un trionfo di sofisticata scenotecnica (composta dal movimento di creste ondose, pioggia argentea, lamiere e magnesio), sfruttano al meglio le potenzialità di questo genere di rappresentazione, dove la compresenza di elementi apparentemente antitetici contribuisce a creare l'incantesimo della rappresentazione marionettistica. Così che la voce in presenza, squillante, incredibilmente acuta nel canto di Ariele/Antonio Murro si contrappone al tono aspro e roco della registrazione di Calibano/Eduardo che, soprattutto nella canzone eseguita dal mostro ebbro, genera un momento di sublime forza espressiva, «con un'adesione tenera e feroce»³⁴ della voce del maestro napoletano al fantoccio in cui si materializza la creatura generata dalla fantasia di Shakespeare.

Le marionette non sono tuttavia fatte della medesima «sostanza dei sogni» o «de la stoffa de li suonne», di cui parla Prospero: queste assumono con la rappresentazione un rapporto poetico di straniamento e assecondano i percorsi della fantasia, unica artefice del racconto scenico. In perfetta adesione con le leggi costitutive del teatro di figura, i protagonisti della *Tempesta* dei Colla recano i segni di una grammatica scenica particolarmente connotata e riconoscibile, visiva, sensoriale, concreta. L'azione teatrale che ne scaturisce è caratterizzata dalla materialità dei corpi che si animano sulla scena e si plasmano, per mano dell'uomo, in un sistema drammaturgico basato sulla scansione dei movimenti nello spazio scenico. La mancanza dell'espressività mutevole e imprevedibile dell'attore, della sua forza mimica, si orienta verso un'immagine fissa che rimanda alla figura umana e, quindi, non insegue alcuna velleità imitativa. Tuttavia, il magico tessuto fonico costituito dalla voce imponente, mutevole e riconoscibile di Eduardo, conferisce a tale immobilità un soffio vitale capace di modulare le sagome dei corpi lignei e gli stati d'animo del pubblico³⁵.

Nello spettacolo dei Colla la voce prestata da Eduardo alla sua *Tempesta*, incisa poco prima della morte e avvolta da un'aura già leggendaria al tempo del debutto a Venezia, è finalmente presentata al grande pubblico. Il magistrale gioco delle variazioni timbriche, che con impercettibili salti guizza da un protagonista all'altro, si snoda in un catalogo vocale di insolita varietà: Eduardo riserva la sua voce naturale a Prospero, ma la restituisce stentorea in Alonso, flebile in Gonzalo, ambigua in Antonio e Sebastiano, giovanile in Ferdinando, fino a renderla torbida per Calibano, impastata per Stefano e buffonesca per Trinculo. Se la versione audio evoca da sola infinite visioni dell'isola fatata grazie alla potenza espressiva dell'attore fermata sul nastro magnetico, la rappresentazione marionettistica aggiunge un'incarnazione suggestiva tanto all'idea shakespeariana che al progetto edoardiano, giacché la voce polimorfa di Eduardo vivifica i personaggi esattamente come i burattinai governano e animano con i fili le loro marionette.

L'aspetto predominante dell'operazione è senz'altro il tentativo di commistione dei vari generi impegnati: il testo letterario di Shakespeare, la sua traduzione nel napoletano antico reinventato e messo in voce da Eduardo, la scrittura musicale composta per l'occasione, il trionfo della scenotecnica nonché il contributo, decisivo e sostanziale, dei fratelli Colla nella costruzione delle marionette e nell'allestimento globale. La fusione dei diversi linguaggi messi in campo tiene conto dei loro specifici registri e crea un risultato unico e irripetibile, in cui, come più di un critico ha notato, nonostante la connotazione forte della messinscena marionettistica dei Colla, l'aspetto dominante è ancora quello edoardiano, la cui voce incorporea e diffusa sovrasta le componenti concrete della rappresentazione: «È curiosamente un grande spettacolo di Eduardo, senza la sua presenza fisica in scena, un Eduardo lontano e vicinissimo con questo lascito testamentario, dal quale si riconosce d'acchito la gioia nel provare questa nuova sua esperienza»³⁶. Un epilogo artistico dunque che, come tutti i sortilegi operati dal maestro partenopeo, attinge da un forziere personale ma invasivo: una Napoli simbolica, intima, magica e universale. Tale ricchezza si spalanca con generosità anche nell'audace traduzione della *Tempesta* del "primo della classe" e si riversa, come egli stesso aveva intuito, nelle forme primordiali delle marionette in nome di un valore tanto artigianale quanto metafisico dell'arte rappresentativa.

Note

1. Ringraziamento di Eduardo De Filippo, in *Allocuzioni pronunciate durante la cerimonia di consegna di lauree honoris causa*, Università degli Studi, Roma 1980, p. 19. Anche in "Biblioteca Teatrale", nn. 57-58, gennaio-giugno 2001, pp. 243 ss.

2. La collana, inaugurata nel 1983 e chiusa nel 2000, aveva già pubblicato *Il processo* di Kafka nella traduzione di Primo Levi, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde* di Stevenson nella traduzione di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *Madame Bovary* di Flaubert nella traduzione di Natalia Ginzburg, *Candido ovvero l'ottimismo* di Voltaire nella traduzione di Riccardo Bacchelli e *I racconti* di E. A. Poe nella traduzione di Giorgio Manganelli. Il rapporto con Giulio Einaudi è particolarmente significativo nella storia editoriale di Eduardo, soprattutto negli ultimi anni della carriera, della quale l'editore registra tutte le fasi documentando il suo impegno artistico e didattico.

3. Com'è noto, *La tempesta* è l'ultimo dramma scritto interamente da Shakespeare nel 1611 dal momento che i successivi *Enrico VIII* e *I due nobili congiunti* sono scritti in collaborazione (soprattutto con Fletcher). Anche la traduzione della *Tempesta* rappresenta per Eduardo l'ultima fatica come autore, contemporanea a quella di maestro di drammaturgia e regista per la compagnia del figlio Luca.

4. Un primo esperimento didattico era stato condotto da Eduardo a Firenze, dove aveva tenuto diciotto lezioni al Teatro della Pergola fortemente volute dall'assessore alla cultura Franco Carmarlinghi. Mentre non esiste pubblicazione dell'esperienza fiorentina, grazie a Einaudi è documentato il percorso condotto da Eduardo al Centro Teatro Ateneo. Cfr. E. De Filippo, *Lezioni di teatro*, Einaudi, Torino 1986.

5. Diversi sono gli episodi che provano una certa ostilità verso l'ingresso di Eduardo nell'università. Ad esempio quando dal laboratorio di scrittura emerge un'interessante commedia, dal titolo *Mettilti al passo!*, opera dell'allievo Claudio Brachino, Eduardo volle metterla in scena personalmente. La bontà pedagogica del maestro non fu sufficiente a smorzare i toni di una critica

già maldisposta verso la presenza di Eduardo a “La Sapienza”, come racconta Ferruccio Marotti: «Eduardo aveva pensato di mettere in scena con gli studenti un collage delle loro esercitazioni didattiche in uno spettacolo/rivista intitolato *Non so se rendo l'idea. Diciotto nodi venuti al pettine*. Aveva anche iniziato le prove con gli studenti, ma di fronte all'acidità di certa critica nei confronti di *Mettiti al passo!* non volle più proseguire». Cfr. F. Marotti, *In forma di epilogo. Una testimonianza*, in A. Ottai, P. Quarenghi (a cura di), *L'arte della commedia*, Atti del Convegno di Studi sulla drammaturgia di Eduardo, Bulzoni, Roma 1990, p. 160.

6. Cfr. S. De Filippis, *Shakespeare ed Eduardo: scrittura e riscrittura della Tempesta*, in A. Lombardo (a cura di), *Shakespeare e il Novecento*, Bulzoni, Roma 2002; A. Piazza, *Shakespeare e Eduardo. Prospero e Calibano. Una versione da Napoli di Napoli di The Tempest*, in A. Piazza (a cura di), *Shakespeare in Europa*, CUEN, Napoli 2004.

7. Nel 1940 Eduardo compose il breve dramma metateatrale *La parte di Amleto* ma, a parte la chiara citazione contenuta nel titolo, l'opera non presenta altri legami con la tragedia elisabetiana. Invece un'opera come *L'arte della commedia* (1964), nella quale il capocomico Campese si profonde in una serie di argomentazioni teoriche sull'arte teatrale e gli altri personaggi espongono un campionario umano di grande varietà, aderisce pienamente alla sintonia con l'autore inglese nonostante l'assenza di espliciti riferimenti.

8. Cfr. De Filippo, *Lezioni di teatro*, cit., pp. 79-174.

9. Il risultato della proposta drammaturgica lanciata da Eduardo su *Il mercante di Venezia* culmina nel testo di Luciana Luppi del quale, ancora una volta, è Einaudi ad occuparsi nella definizione editoriale. Cfr. L. Luppi (a cura di), *L'erede di Shylock. Soggetto di Eduardo De Filippo*, Einaudi, Torino 1984.

10. Sui problemi linguistici legati alla traduzione si rimanda a S. Manferlotti, *William Shakespeare, La tempesta, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, in “Belfagor”, XL, 4, 1985; W. Monaco, *La traduzione in napoletano di The Tempest*, in “Anglistica”, XXXI, 3, 1988; L. Di Michele, *Shakespeare. Una “Tempesta” dopo l'altra*, Liguori, Napoli 2005; U. Tomaiuolo, *Something rich and strange. Eduardo De Filippo traduce The Tempest*, in “Traduttologia”, 1, 2, 2006.

11. E. De Filippo, *Note del traduttore*, in W. Shakespeare, *La tempesta*, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, Einaudi, Torino 1984, p. 185.

12. *Trinculo* deriva da *Trincolo* o *Tringule*, che indica pendolo, ciondolo. L'allocuzione “tringule e mingule” in napoletano sta per “andare a tentoni” riferibile all'incedere di una persona affetta da sbornia. Cfr. F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario della lingua napoletana*, Adriano Gallina Editore, Napoli 1993, p. 800.

13. Sulle fonti shakespeariane della *Tempesta* la letteratura critica è molto ricca e spazia dalle *Metamorfosi* di Ovidio ai racconti orali e scritti sul nuovo mondo, dal saggio di Montaigne sui *Cannibali* (1603) tradotto da John Florio ai *Bermuda Pamphlets* (scritti sulla spedizione del 1609 di Sir Thomas Gates per la colonia della Virginia a lungo dispersa). Una valida sintesi è presente nella nota introduttiva a W. Shakespeare, *La tempesta*, a cura di G. Baldini, Rizzoli, Milano 2001.

14. *Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo*, in A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Bulzoni, Roma 2004, p. 57.

15. Nella raccolta in trentacinque volumi di Penguin Books, editrice di tutte le opere di Shakespeare, *The Tempest* segue la prima edizione del 1623 e presenta un'ortografia modernizzata pur conservando quasi totalmente la punteggiatura originale.

16. De Filippo, *Note del traduttore*, cit., p. 186.

17. Riferisce Isabella Quarantotti: «Prima di ogni altra cosa volle leggere le favole dell'Abate Sarnelli e il poemetto comico di Lombardi, *La ciucceide*, perché desiderava rifarsi l'orecchio alla musica dell'antica lingua napoletana», *Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo*, cit., p. 63.

18. *Ivi*, p. 187.

19. *Ibid.*

20. R. De Simone, *Linguaggio e tradizione nel teatro di Eduardo*, in Ottai, Quarenghi (a cura di), *L'arte della commedia*, cit., p. 136.

21. La parlèsia è un gergo presente nella lingua napoletana dell'Ottocento e legato ai musicisti posteggiatori che si esibivano nei luoghi di ristoro (osterie, ristoranti ecc.) di Napoli. La

creazione di un codice alternativo era probabilmente dovuta all'esigenza di utilizzare tra musicisti una lingua incomprensibile agli ascoltatori. Questo gergo è rimasto segreto fino agli anni Cinquanta del Novecento, poi negli anni Sessanta è uscito dall'ambito della "posteggia" ed è cominciato a diventare il linguaggio di chi a Napoli ha prodotto musica extracolta. Una variante ancora più ristretta di parlèsia è quella della vecchia camorra che adottava, sempre nel XIX secolo, un linguaggio segreto tra gli adepti.

22. R. De Simone, *Quella Tempesta tra Eduardo e Shakespeare. I tradimenti della versione napoletana*, in "Il Mattino", 4 settembre 2005.

23. Lombardo, *Edoardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, cit., p. 28.

24. Nel 1984 Imma Piro fa parte della compagnia di Luca De Filippo che Eduardo cura sul piano registico.

25. Gianfranco Cabiddu è un etnomusicologo, regista e tecnico del suono, curatore della registrazione e del montaggio della *Tempesta*.

26. Nel 1984 Antonio Sinagra aveva già scritto le musiche degli spettacoli *La donna è mobile* (1980) e *Pulecenella che ba' trovanono 'a fortuna soja pe' Napule* (1982), diretti da Eduardo per la compagnia di Luca De Filippo.

27. Antonio Murro è un cantante e chitarrista napoletano particolarmente eclettico, capace di spaziare dal repertorio classico al jazz, scelto da Sinagra per le non comuni doti vocali.

28. Ho raccolto tale testimonianza nel corso di un incontro avuto il 1° febbraio 2013 con il maestro Sinagra, che ringrazio sinceramente per aver soddisfatto le mie curiosità e avermi fornito i materiali in suo possesso.

29. Tale idea, non presente nelle fonti pubblicate, è stata spiegata da Sinagra in occasione della mostra antologica su Eduardo curata da Bruno Garofalo al teatro Mercadante di Napoli nel 1986 e confermata durante il nostro incontro. Il video-intervista sulla mostra, con la regia di Mario Franco, è reperibile on line al sito www.youtube.it.

30. *Intervista di Paola Quarenghi a Ferruccio Marotti*, in Lombardo, *Edoardo e Shakespeare. Parole di voce e non di inchiostro*, cit., p. 81; G. Cabiddu, *La grotta di Prospero*, ivi, p. 95.

31. La compagnia "Carlo Colla & figli" è la più antica compagnia di marionettisti italiani ed anche la più celebre all'estero. Eugenio Monti Colla è figlio di Carla Colla (discendente diretta della compagnia della quale il figlio conserva il cognome) e del pittore Cesarino Monti. A partire dagli anni Sessanta egli è considerato lettore e interprete sensibile del vasto repertorio della compagnia, da lui riproposto criticamente sia in sede di allestimento che attraverso una preziosa attività pubblicistica.

32. Burattinai del debutto furono: Cesarina Colla, Teresa Colla, Carla Colla, Carlo III Colla, Eugenio Monti Colla, Enzo Oddone, Pierluigi Bottazzi, Annalisa Brocca, Franco Citterio, Mariagrazia Citterio, Piero Corbella, Riccardo Di Lauro, Maurizio Dotti, Fernando Garda, Mariapia Laninò, Tiziano Marcollegio, Ugo Oddone, Giovanni Schiavolin. Autori delle sculture: Dante Citterio, Franco Citterio, Maurizio Dotti e l'Atelier Pavaly di Lione.

33. Intervista a di Carlo Crespi a Eugenio Monti Colla, in "Patalogo 9", p. 33.

34. A. Savioli, *Marionette nella tempesta*, in "l'Unità", 5 ottobre 1985.

35. Oltre al citato articolo di Savioli, tra le numerose recensioni allo spettacolo apparse il 5 ottobre 1985 occorre citare almeno: Tommaso Chiaretti, *La voce di Capitan Eduardo evoca la magia delle fiabe* sulla "Repubblica"; Gianni Manzella, *Tempesta Eduardo. Le marionette di De Filippo aprono la Biennale Teatro* sul "manifesto"; Renzo Tian, *Grande magia di suoni* sul "Messaggero", Gastone Geron, *Eduardo, la voce nella "Tempesta"* sul "Giornale"; Roberto De Monticelli, *Soffia sulla Tempesta la voce di Eduardo* sul "Corriere della Sera".

36. G. Polacco, *Magiche voci di Eduardo così lontane, così vicine*, in "Il Piccolo", 5 ottobre 1985.