



Scritto da Susanna Battisti

16 Giu, 2008 at 12:15 PM

Dramma più di altri incentrato sul tema della metamorfosi, *La Tempesta* di William Shakespeare ha subito infinite riletture e interpretazioni, sia sotto forma di riscrittura testuale e di adattamento per la scena che di traduzione e



di versione cinematografica. La polisemia e la problematicità del testo ha fatto nascere numerose altre Tempeste, dalla prima di John Dryden, riscritta in collaborazione con Sir William Davenant e dalla quale scaturì direttamente la versione operistica di Thomas Shadwell sino, in tempi moderni, alla *Tempesta* in dialetto napoletano del Seicento di Eduardo, a quella memorabile di Peter Brook o a *Prospero's Books* di Peter Greenaway.

Gli adattamenti sono tradimenti programmatici ma anche ogni allestimento scenico e ogni traduzione è di fatto una ri-creazione del testo. Il testo teatrale infatti, più di ogni altro, è per sua natura soggetto ai quei cambiamenti dettati dal mutare nel tempo della cultura del pubblico. Può accadere tuttavia che la traduzione registica e testuale di un dramma scaturisca da un atto di suprema fedeltà all'originale, oltre che di fedeltà agli attori e agli spettatori. Ed è questo certamente il caso dell'allestimento della *Tempesta* del Teatro Lirico di Milano (1977-78), per la regia di Giorgio Strehler e la traduzione di Agostino Lombardo. Un allestimento che segna un punto di svolta nella storia della fortuna di Shakespeare e nella storia della pratica della rappresentazione teatrale in Italia in quanto generato dallo sforzo interpretativo congiunto di un uomo di teatro e di un critico.

In occasione di questa *Tempesta*, Strehler, che aveva sempre inteso il suo metodo registico come un *work in progress*, codifica per la prima volta la necessità di coinvolgere un filologo nel lavoro preparatorio di uno spettacolo al fine di recuperare la complessità del testo. Un lavoro a quattro mani che prevede addirittura due traduzioni del dramma, una più letteraria e rigorosa, l'altra più plastica e "recitabile" per la messinscena. Dopo questa esperienza Lombardo, che allora aveva tradotto soltanto il *Macbeth*, concepirà un modo diverso, più legato all'esperienza teatrale, di tradurre Shakespeare, proponendosi, tra le altre cose, di intraprendere la traduzione dell'intero canone, impegno portato avanti con maestria e determinazione e che solo la morte ha potuto interrompere.

A testimonianza di questo grande evento culturale e della profondità del sodalizio artistico e intellettuale tra l'uomo di teatro e il professore, è stato pubblicato un prezioso libro a cura di Rosy Colombo che, oltre a raccogliere un inedito carteggio ritrovato nel cassetto di Lombardo dopo la sua

scomparsa, mette direttamente a confronto la prima traduzione letteraria della Tempesta con quella finale. Le due versioni sono poste a fronte in modo tale da permettere al lettore di rintracciarvi le risposte agli innumerevoli quesiti presenti in un carteggio piuttosto anomalo rispetto agli epistolari convenzionali. Si sostanzia infatti di due parti distinte, autonome e sfasate nel tempo: la prima è occupata interamente dalle lettere che Strehler inviò al professore dall'agosto 1977 al gennaio 1978 e di cui mancano tuttavia le risposte dirette; la seconda si compone invece di quattro lettere molto corpose scritte da Lombardo tra il marzo 1978 e il 1 luglio 1978.



Più convulsa e colloquiale, la prosa di Strehler trasmette l'urgenza dell'uomo di teatro di piegare la parola alle necessità della scena rispettandone al contempo le sottili implicazioni di significato. Quasi ogni battuta dei primi tre atti è analizzata con la cura pignola di un regista particolarmente sensibile alla sonorità del linguaggio e al suo rapporto con il gesto dell'attore. Il lavoro di Strehler sulla prima traduzione di Lombardo è guidato dall'impellenza di modellare la parola su di un ritmo "che possa essere detto drammaticamente dagli attori".

Lombardo che già aveva abbandonato il verso bianco shakespeariano a favore di un verso basato su un numero di accenti, variabile da quattro a sei, piuttosto che sul numero delle sillabe, non risponde direttamente alle domande del regista ma aderisce nei fatti ad una comune decisione ritmica, obbedendo tuttavia alla più rigorosa fedeltà filologica.

Sempre umile nei confronti di Shakespeare e del teatro, egli trasforma la sua prima versione in un "copione" più recitabile, in alcuni punti più diretto e immediato, scegliendo parole a volte più colloquiali, nel totale rispetto però della qualità poetica del testo. Anche il lettore più profano può scorgere attraverso una lettura comparata delle due versioni, la maggiore recitabilità del testo pensato per il corpo in movimento degli attori. Le grida convulse dei marinai della scena iniziale del naufragio sono più imperative e le battute leggermente accorciate rendono a pieno l'impellenza delle manovre. Le espressioni verbali di Ariel, lo spirito al servizio di Prospero, allora interpretato da una soave e mobilissima Giulia Lazzarini sospesa ad una fune per buona parte della rappresentazione, assumono a tratti coloriture più scherzose o infantili (si veda, ad esempio, il cambiamento di *<Non c'era anima/ Che non sentisse una febbre di follia e non compisse/ Gesti disperati>* in *< Non c'era anima / Che non fosse presa dalla mattana/ E non facesse scene di tragedia>* I, 2), nel pieno rispetto dell'idea di Strehler di far emergere la natura capricciosa e forse anche un po' birichina del personaggio. Le modifiche proposte dal regista, sono avanzate con una certa titubanza e quasi sempre accompagnate dai dubbi di chi ha ben compreso quanto la traduzione visiva di questo testo implichi una riduzione dei suoi significati. Si percepisce un senso di incertezza ansiosa da parte del regista che pure aveva già messo in scena la Tempesta trent'anni prima al Giardino di Boboli di Firenze. Ma allora la traduzione era semplicemente

funzionale allo spettacolo, mentre ora determina la regia nel suo farsi.

Nel pieno della sua maturazione artistica, Strehler ritrova nel testo più metateatrale del Bardo, tutta la complessità del suo stesso mestiere e sembra a tratti rispecchiarsi nel mago-regista Prospero che rinuncia alla sua arte che gli ha permesso di inscenare la vita ma al cui controllo la vita si è in parte sottratta. Questo può spiegare quei toni accorati con cui confida le sue perplessità e i suoi timori a Lombardo:

"Nella Tempesta c'è l'estrema stanchezza e vanità del teatro, l'estrema importanza delusa della vita e nello stesso tempo la glorificazione del teatro delusa e trionfante, come un mezzo altissimo ma entro certi limiti e vasti, inutile per il muoversi inconcepibile della vita che sempre lo supera".

Le lettere di Lombardo si concentrano sui grandi interrogativi posti dal dramma più che sulle minute modifiche testuali. Se le lettere di Strehler sono, nella loro frettolosa informalità, una lezione impareggiabile di metodo di regia, quelle di Lombardo costituiscono un saggio esemplare del suo metodo critico assolutamente non dogmatico, anzi imperfetto, come amava definirlo, perché basato sulla coscienza dell'impossibilità di comprendere a pieno e in modo definitivo la grande arte, come del resto anche la vita.

La prosa ampia, densa e serena dell'anglista, oltre a comunicare il suo pieno possesso e controllo della materia incandescente e magmatica di cui si sostanzia la Tempesta, emana un senso di accettazione pacificante della impermanenza del fatto teatrale e della relatività del punto di vista critico. Il pessimismo di Strehler, nutrito anche dalla sua collaborazione con Jan Kott che del dramma aveva dato un'interpretazione nichilistica, deve aver trovato conforto nelle parole di Lombardo che interpreta invece il dramma come un cammino verso la conoscenza attraverso il quale personaggi e spettatori giungono comunque alla scoperta di una qualche verità. La grande intuizione critica di Lombardo consiste proprio nell'aver scorto nella Tempesta il tentativo di Shakespeare di rappresentare il modo in cui "conosciamo la vita" tanto da far coincidere illusione teatrale e realtà.

"La Tempesta è così ardua perché, nel tentativo di rappresentare il movimento della vita, e il modo in cui conosciamo la vita, Shakespeare tende lo strumento teatrale all'estremo limite- al limite, cioè, in cui l'illusione teatrale e la realtà si identificano. Di qui l'adozione delle unità di tempo e luogo- lui che non le aveva mai adottate – in una misura che non ha precedenti".

Nella *Tempesta*, il tempo della finzione e quello della rappresentazione coincidono perfettamente. Durante le tre ore così spesso nominate dai personaggi, lo spettatore è chiamato dunque a condividere con i personaggi un'esperienza epistemologica che tutti li accomuna. Il pubblico è in una posizione di vantaggio rispetto ai naufraghi in quanto viene a sapere per primo che la tempesta è stata inscenata da Prospero per



portare sull'isola il fratello usurpatore e tutti i cortigiani e lo sarà anche per gran parte dello spettacolo scandito dai numerosi *play-within-the play* voluti da Prospero e messi in scena da Ariel. Ma se è vero che attraverso il teatro dell'illusione barocca praticato da Prospero tutti i personaggi giungeranno ad una comprensione di se stessi, è anche vero che non sempre ciò che accade sulla scena è frutto della regia del Mago e che quindi anche lo spettatore è chiamato a continui confronti tra realtà e finzione proprio come i personaggi. Di qui il consiglio di Lombardo di dividere lo spettacolo in tre parti, coincidenti grosso modo alle tre ore della finzione.

La seconda parte avrebbe dovuto contenere il secondo e il terzo atto, quando cioè la vita sembra prendere il sopravvento sul "copione" di Prospero. E' in occasione del subitaneo e inaspettato innamoramento di Ferdinando e di sua figlia Miranda e della congiura ai suoi danni ordita da Caliban e dai marinai ubriachi che l'ultimo grande mago rinascimentale prende coscienza dei suoi limiti e della sua finitezza. Un punto centrale dell'opera che Lombardo intendeva appunto evidenziare anche per offrire al pubblico una chiara contrapposizione tra modo di fare teatro di Prospero (più vicino al meraviglioso barocco delle macchine teatrali del *Blackfriars*) e quello di Shakespeare (più vicino al *Theatrum Mundi* del *Globe*).

Nella parte centrale del dramma infatti Prospero è solo un personaggio che si confronta con la morte proprio attraverso quel senso di solitudine che le nozze della figlia e il tradimento del giovane Caliban gli procurano. Il consiglio registico dello studioso, purtroppo, non fu seguito da Strehler come del resto non fu attuata la sua idea di preservare il *masque* nuziale del quarto atto che, oltre a definire il passaggio della coppia dall'innocenza all'esperienza e quello di Prospero da padrone della scena a uomo solo a cui non è più dato amare, sancisce il trionfo di una modalità teatrale che Shakespeare utilizza, mettendola in discussione allo stesso tempo. Molta parte dello scambio di idee tra i due artefici del memorabile spettacolo è lasciata all'intuizione del lettore che grazie, all'incompletezza dell'epistolario è costretto ad un'esperienza epistemologica avventurosa e affascinante. Il risultato finale lo si può vedere dal dvd allegato al libro attraverso il quale si può constatare il passaggio, se così si può dire, dalla teoria all'ignoto della pratica teatrale, sempre legata alle necessità della contingenza.

La lettera finale di Lombardo, scritta a caldo dopo la prima, è qualcosa di più di un commento sul lavoro di Strehler e degli attori, lavoro che, tra l'altro, sente ormai anche come suo: è una lezione di regia per le Tempeste a venire come del resto lo è l'intero carteggio. Ed è soprattutto una testimonianza della lucida coscienza che ognuno dovrebbe avere della precarietà ma anche della perfettibilità di ogni operato artistico.

Scheda tecnica

William Shakespeare, Agostino Lombardo, Giorgio Strehler, *La Tempesta tradotta e messa in scena*, a cura di Rosy Colombo, Roma, Donzelli Editore, 2008.

[Chiudi finestra](#)