



Eduardo ha «tradotto» in napoletano uno degli ultimi capolavori di Shakespeare. Ecco cosa cambia e cosa rimane del testo, in una versione che porta il lettore direttamente sul palcoscenico

La Tempesta in casa Cupiello

PRODIGIOSO teatrante, Eduardo De Filippo ben sa, come sapeva Shakespeare, che un'opera di teatro non solo ha bisogno di un pubblico al quale rivolgersi ma che esso non è esterno bensì totalmente interno al testo. Ed ecco allora che alla base della sua recente traduzione in napoletano della «Tempesta» (Torino, Einaudi 1984) c'è anzitutto la creazione di un pubblico: davanti a noi ci sono delle pagine scritte ma esse — e questo è il primo risultato di un'operazione tanto affascinante ed estrosa quanto rigorosa e coerente — brillano sia di personaggi sia di spettatori ai quali i personaggi parlano, ammiccano, recitano le loro battute, indirizzano i loro gesti, stabilendo con loro un interrotto, confidenziale rapporto.

Siamo insomma in un teatro — e in un teatro popolare, com'era non tanto il Blackfriars in cui «La tempesta» fu rappresentata tra il 1611 e 1612, quanto il glorioso Globe del primo Shakespeare: un teatro come il San Ferdinando di Napoli, forse, con un pubblico, assai simile a quello londinese del Globe, chiuso e irrequieto, ingenuo e appassionato, ilare e beffardo ma anche pronto a calarsi totalmente nell'azione drammatica, a farsi incantare dalla magia teatrale, da quel mondo «fatto di cu la stoffa de ll' / suonno» di cui dice Prospero.

Ed è appreso per questo pubblico che Eduardo ha non solo tradotto ma messo in scena «La Tempesta», da un lato attratto dalla sua somiglianza con l'ambiente fantastico, ingenuo e supremamente teatrale; di una personale esperienza in quell'antico genere; dall'altro certo sollecitato dai molti richiami a Napoli che l'opera contiene — e si ricorderà che se Prospero è il Duca di Milano esiliato su un'isola deserta, il suo antagonista, che Prospero costringe con la tempesta a sbarcare sull'isola, è il Re di Napoli, e che verso Napoli veleggerà alla fine la nave del Re: «Dimane ve conduco a la nave / e giuriamo a la cetate de Napule...» (glia Strehler, del resto, nel suo spettacolo — che è possibile sia stato presente ad Eduardo — aveva sottolineato una certa «napoletanità» del dramma, rappresentando il buffone Trinculo come una sorta di Pulcinella e consentendo all'attore di parlare in dialetto).

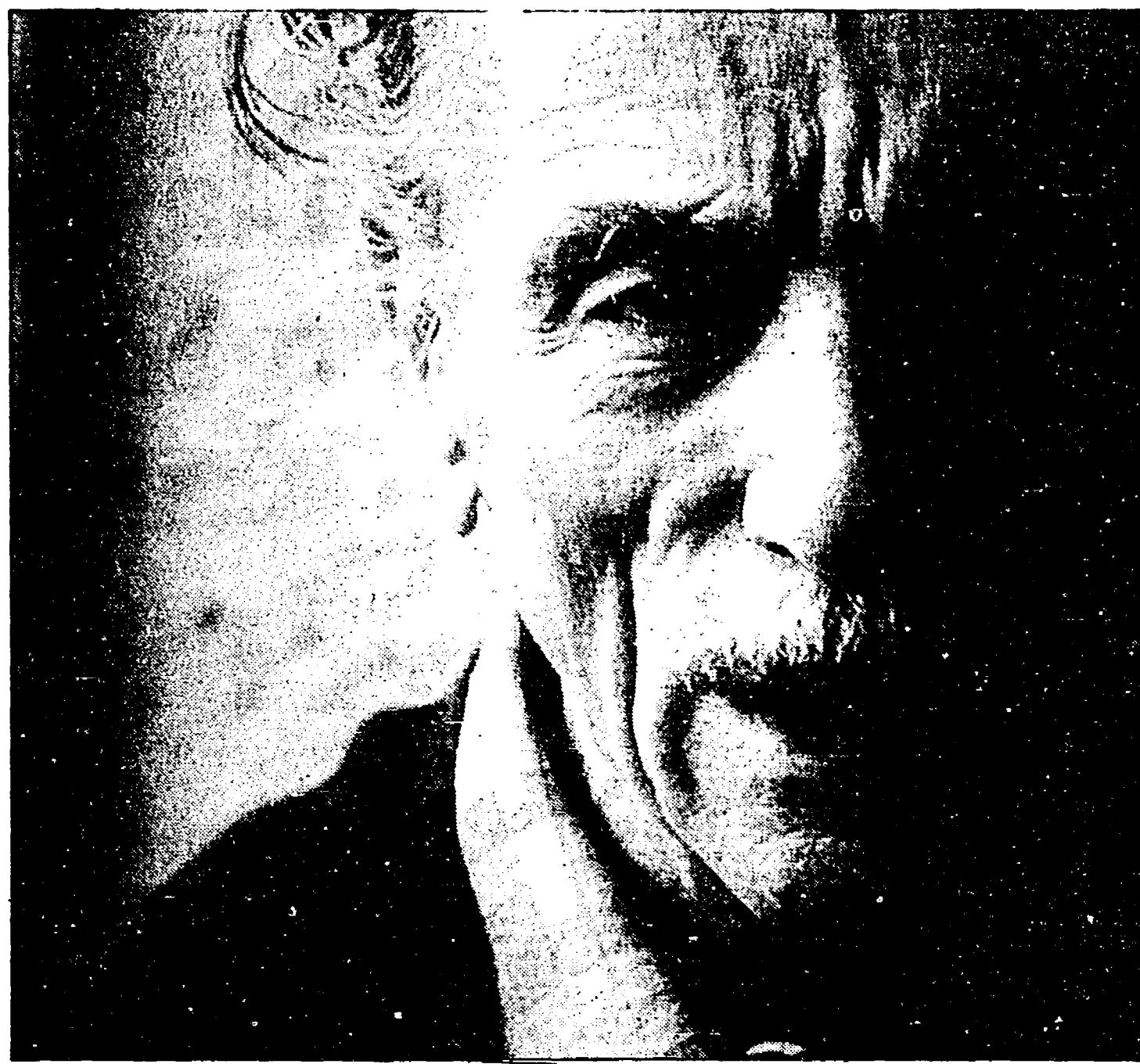
Ed è proprio per stabilire e mantenere un continuo contatto col suo pubblico che Eduardo non solo usa il napoletano («Quanto al linguaggio, come ispirazione ho usato il napoletano seicentesco, ma come può scrivere un uomo che vive oggi») ma, pur nella sua puntigliosa e ammirabile fedeltà al testo shakespeariano, vi inserisce una serie di parole e frasi e allusioni e gesti (gesti non «scritti» ma che pur sempre immaginiamo, vediamo, ed è tale teatralità assoluta una delle qualità più suggestive di questa versione) che costruiscono Napoli, il suo ambiente, le sue tradizioni così come Shakespeare costruiva con le sole parole le sue città o i suoi campi di battaglia.

scopa, / mmezz'a l'acqua e lu viento / essa vulava / e pe' s'arreparrà scenneva / e se mpezzava / sotto n'albero 'e noce 'e Beneviento) ad Arlele, che Eduardo dice d'aver visto come «uno scugnizzo furbo e burlesco» e che si scatenava a fare «o fluoco artificiale» dall'uso di espressioni proverbiali (sogge perduto è puorto) a quello di vezzeggiativi («Don Ferdinandino») e all'allusione a canzoni napoletane: «Oje sole mio», «Stalla a senti che s'annema / ca te chiama / e te parla», «l'anema e lu core».

Creare questo pubblico, stabilire questo rapporto, anche significava, d'altro canto, adottare una chiave di lettura, un preciso punto di vista. E la vera forza di questa versione sta appunto nella coerenza e nella straordinaria abilità, con cui, nelle mani di Eduardo-Prospero, la «Tempesta» shakespeariana diventa una rappresentazione popolare, diventa la «Tempesta» quale potrebbe percepiria il pubblico popolare di cui si diceva. Tale pubblico riceverebbe in forma assai sfumata la complessa tematica intellettuale dell'opera (il problema del passaggio della magia alla scienza, del potere, delle scoperte geografiche, della colonizzazione, del crollo degli ideali rinascimentali — tutto ciò insomma che fa della «Tempesta» un testo sensibilissimo del passaggio, in Inghilterra, dal Medioevo all'Età Moderna). Percepirebbe, pienamente, invece, la favola del mago Prospero e dei suoi prodigi, partecipandovi con una passione sollecitata dalla dimora in un'isola deserta, in Eduardo l'accento si trasforma nella creazione di una scena domestica: «Cchli de na vota nzero ll'huocchie e vedo / quatto, cinche figgille attorno a mmine: / una m'asciutta doppo fatt' 'o bagno, / n'ata me mette l'acqua prufumata / mmezz'a li capille, / me nilla 'a cammesella, / 'a vesticciolla / 'e cazzelle longhe, / 'e scarpette...» Percepirebbe la vita dei sentimenti: il rapporto tenerissimo tra padre e figlia; «o primm'ammore» di Ferdinand e Miranda; e poi gli odi, le vendette, il perdono.

E tutto con l'aiuto di una lingua antica e nuova, remota e contemporanea che produce l'effetto medesimo che l'uso del dialetto siciliano produce nell'Opera del Pupi (un'esperienza che questa versione certamente ricorderà); di una versificazione mobilissima, varia, complessa, che è particolarmente efficace quando riprende i toni delle rappresentazioni medioevali: «Nun cunuce la vita / si n'anema nnucente. / N'anema cumm' 'a toja / si sbaglia cumm' a niente, / n'un se pòeno movere / si l'ordine nun dize, / si nun ricevo l'ordine / nun il libero maje». Di una voce infine, quella di Eduardo drammaturgo e poeta («cumm' a l'alba se mmezza? cu la nuttata scura») e, soprattutto, di Eduardo attore, che segretamente risuona in ogni verso così come nell'isola i suoni della natura: «E sempre chiena de remmure l'isola, / de suone e carite doce ca deliziano, / quanta strummente cierti vvote vibrano...».

Agostino Lombardo



Accanto a «Pulcinella» seicentesco. In alto Eduardo e Shakespeare



Eduardo è Prospero Ariel uno scugnizzo

Nella collana, peraltro prestigiosa, di Einaudi editori, Scrittori tradotti da critici, la versione in napoletano della Tempesta di William Shakespeare, composta da Eduardo De Filippo, ci sta comunque un po' stretta. Giacché siamo qui davanti all'opera d'un uomo di teatro (il più grande di tutti, c'è bisogno di ricordarlo), restituita mediante la penna d'un altro uomo di teatro, che, come quello, aggiungendo parola a parola, linea a linea, verso a verso, ha sempre l'orecchio, e l'occhio interiore, vinti alla ribalta, a quelle quattro tavole in at-

te di una passione, dove il testo prenderà vita vera. Abbiamo detto «versione in napoletano»: dialetto, o lingua? Lasciamo la disputa agli specialisti. «Cielo, tu staj parlanno / 'a lingua mia, che gioia! / Io so' Napulitano / e parlo 'a lingua toja», così Ferdinand a Miranda, nel loro primo incontro; ed Eduardo, qui come altrove, forza di poco l'originale. Ma il punto è che questo partecipo del Seicento, adottato come base e modello della Tempesta shakespeariana-veduardiana, nobile e popolare, ricco nel lessico e splendi-

do di sonorità (anche negli arcaismi, o nei termini denotanti la vicinanza spagnola: veritate, umanitate, libertade, pietade, caritate...) si configura come una «lingua scetica», che si lega a più d'una nostra fulgida tradizione, e la esalta. Alcune fonti di Shakespeare per La Tempesta (e non solo per essa) sono state individuate da tempo nella Commedia dell'Arte: un nome e un tipo napoletano è, di sicuro, quello del buffone Trinculo, della razza dei Pulcinelli (Benedetto Croce, studiando il problema, s'imbat-

té in una canzone d'epoca: Trinculo mincile - Spille spilone; e un buon dizionario recente riporta: Tringule e mincile - ciondoli, fronzoli e simili); non per caso Strehler affidò il ruolo, nel lontano '48, a Vittorio Caprioli, e qualche mese fa a Nello Mascia. Con Eduardo, dunque, La Tempesta diventa tutta napoletana: i comici (Trinculo, Stefano, lo stesso Calibano e Arlele per qualche verso) vi hanno uno spazio e un respiro accentuali, anche se la loro presenza non viene dilatata a segno complessivo. Ma, in un'ideale prospettiva di allestimento, la Commedia dell'Arte, con quanto di tale storica esperienza si è trasmesso, per vie sotterranee, sino ai nostri giorni, dovrebbe costituire solo uno dei possibili richiami.

Nel suo lavoro di riscrittura, Eduardo ha tenuto particolarmente in vista, ci sembra, la favolistica, che proprio a Napoli, e nel Seicento, vive momenti di gloria (col Essile, per non dire d'altri). Una fenera impropria favolosa è avvertibile, in evidenza, nel legame tra Prospero e la «figliuella» Miranda; la quale, addirittura, ascolta gli inizi della propria storia, dalla bocca del padre, con lo stupore goloso di una bambina, si narra un «cunto» (racconto, ma anche favola): «Pà, papariello mio / però cunstate / c'antunavate a cuntà, / cumm' a li cunte / de quanno me mettevate a dormire / sotto 'a lenzole (dove si sviuppa, secondo un preciso disegno, quella che in Shakespeare è solo una formula di rispetto della figlia verso il genitore: «Seguitate a raccontar, vi prego, o qualcosa di simile). Come una favola, allora, ci piace fantasticare la rappresentazione della Tempesta di Shakespeare secondo Eduardo. E, forse, come una favola in musica. L'importanza tematica e strutturale degli elementi armonici, melodici, timbrici, delle consonanze e dissonanze, nell'estremo capolavoro shakespeariano, è nota. La musica, s'intende, sta già nel testo verbale. Ma la versione di Eduardo «chiama», ci sembra, propriamente una musica che, senza appannarne l'autonomo vigore espressivo, lo sublima anzi, lo rivela al massimo grado.

Tanto più che la commedia, pur comprendendo zone di «prosa», è tradotta assai largamente in versi: settenari, doppi settenari, decasillabi, endecasillabi, endecasilabi sdruccioli; e non vi difettano né rime né ritmi.

Torniamo, per un istante, all'argomento «favola»: c'è, in questo Shakespeare, una

componente antropologica, mitico-rituale; Eduardo la identifica e svolge a suo modo, nel rigoglio d'immagini di fertilità, fecondità, generazione e rigenerazione, che affiorano in diversi passi, anche al di là del dettato shakespeariano. Miranda è una «puca (ramoscello) d'oro»; ma perfino i tre furfanti (Trinculo, Stefano, Calibano), nella loro ubriachezza molesta, appaiono «russe cumm' a puparuoie» (rossi come peperoni), declinando quasi verso il mondo vegetale (ed è pur questa una classica metamorfosi fiabesca).

Un messaggio di conciliazione, di benevolenza, di non violenza corre dal vecchio mago Prospero (artefice di prodigi che, come sappiamo, sono in primo luogo, o in ultima istanza, scene di teatro) al vecchio Eduardo, alla sua dolorosa e ironica saggezza. E chi non vorrebbe che, scrollandosi qualche anno giù delle spalle, Eduardo potesse incarnare lui medesimo il gran personaggio? Ma il suo cuore batte forte anche dalla parte dei comici, al quale aggrega in discreta misura Arlele, poiché «gli è venuto naturale», scrive in una sobria nota, «farlo comportare, di tanto in tanto, come uno scugnizzo furbo e burlesco». E quel Calibano, nella sua animalesca tristezza e malizia, non sembra affratellarsi, da tanta distanza, a certe figure che ritroviamo, appunto, nel teatro di Eduardo (come l'immortale Nemillo di Natale in casa Cupiello; materiele di bassi istinti o estenze primarie, torve e scontrorse, mi segnate nel profondo da un'infelicità, da un disagio di vivere che ne riscattano ogni gesto più vile)?

A Calibano, del resto, Eduardo conferisce una nuova dignità: «O saccio, ero sarvaggio / ma nu sarvaggio l'hei / Ognuno 'a lengua soja: / io tenevo la mia / e tu la toja». Oggi, dar del «selvaggio» al napoletano, e al meridionale in genere, è tornato di moda. E quella lingua di cui Eduardo, facendo «uso» Shakespeare, riscopre la bellezza antica, è stata tagliata, anzi triturata, ed è finita a funder da «fiondolo o fronzolo» nell'abominevole impasto gerghale del mass media, nostro cibo quotidiano.

Così, come dice Calibano nostro fratello, «I must eat my dinner», che Eduardo liberamente e felicemente traduce: «Pigliu stu muzzo amaro / e me l'aghiotto» (prendo questo boccone amaro, e me lo inghiotto).

Aggeo Savio

Febbraio 1984

Shepard B. Clough, Richard T. Rapp
Storia economica d'Europa
Un'eccellente sintesi dall'antichità ai nostri giorni.
"Biblioteca di storia"
Lire 30.000

Iza Biezunaka-Malovist
La schiavitù nell'Egitto greco-romano
Vita sociale e concezioni giuridiche di una grande civiltà.
"Biblioteca di storia antica"
Lire 32.000

Mario Baratto
Realtà e stile nel "Decameron"
L'esplorazione di un testo con il quale il Boccaccio inventa alcuni modi essenziali del narrabile e trasmette modelli e generi nuovi alla letteratura europea.
"Nuova biblioteca di cultura"
Lire 20.000

Giacomo Marramao
Potere e secolarizzazione
Le categorie del tempo
Una ricognizione interna al concetto di rivoluzione e al tema della secolarizzazione a partire da autori "nodali" come Weber, Takott Parsons, Luhmann e Carl Schmitt.
"Universale scienze sociali"
Lire 14.000

Aleksandr Blok
Taccuini
a cura di Fausto Malcovati
Appunti e notazioni raccolti lungo tutto l'arco di una vita: un diario che è anche un tormentato "romanzo".
"Universale letteratura"
Lire 8.500

Luigi Pestalozza
La Costituzione e lo Stato
Nuova edizione aggiornata
Introduzione e commento sistematico alla legge fondamentale dello Stato.
"Nuova Scuola"
Lire 12.000

Marcello Argilli
Cento storie fantastiche
Una raccolta di fiabe moderne impregnate su temi che corrispondono a interessi, bisogni, curiosità dei bambini di oggi.
"Libri per ragazzi"
Lire 15.000

Marcello Biattini
Le frontiere della genetica
Il codice della vita fra scienza e società.
"Libri di base"
Lire 6.000

Marco Fontana
L'acqua
Natura, uso, consumo: inquinamenti e sprechi.
"Libri di base"
Lire 6.000

Editori Riuniti