

“NEVER-ENDING STORIES”: DA *THE TEMPEST* DI WILLIAM SHAKESPEARE ALLE RILETTURE E RISCRITTURE DEL GRANDE CLASSICO NELLA LETTERATURA CARAIBICA

MARIA RENATA DOLCE

Abstract – Shakespeare’s *The Tempest* (1611), despite the lightness of tone required by its *romance* genre, is a complex and many-sided play, an inexhaustible wealth of ideas to be explored and revisited in order to deal with questions which are still relevant and urgent in our contemporary society. The extraordinary number of critical re-readings and rewritings of *The Tempest*, which re-imagine the authoritative *source text* either celebrating or contesting it, is a clear sign of its power to engender a fruitful and provocative debate, which has guaranteed its constant “actualization” throughout the centuries. While literary critics have produced memorable pages investigating virtually every aspect of the play, this chapter, moving from an analysis of the *romance* which emphasises the richness of its suggestions and implications, intends to stimulate a reflection on the driving force exerted by the creative Word of the Bard, which is able to generate a dialogue that crosses sterile and fictitious barriers between worlds and cultures. Interesting expressions of such a debate are the innumerable and varied appropriations and transformations of *The Tempest* in Caribbean literature, which has turned the rewriting of the classics into a strategy of cultural decolonization, as in the following texts that will be taken into examination: Aimé Césaire’s play *Une tempête. D’après La Tempête de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre* (1969), Edmund Kamau Brathwaite’s poem “Caliban” (1969), George Lamming’s novel *Water With Berries* (1971) and his collection of essays *The Pleasures of Exile* (1960). The closing part of this chapter is devoted to the analysis of Marina Warner’s *Indigo* (1992), a peculiar refashioning of the Shakespearean play overlapping feminist and postcolonial claims, a novel which could be included among the “Caribbean” rewritings, despite the British origins of the author, because of its fundamental preoccupations. *Indigo* is adopted as a significant example of the productive intertwinings of issues and claims generated by *The Tempest*, an immortal classic which has activated processes of cross-cultural fertilization transcending spatial and temporal boundaries.

Keywords: Shakespeare; *The Tempest*; rewriting; Caribbean literature; creative word.

*I libri sono fatti per essere in tanti, un libro
singolo ha senso solo in quanto s’affianca ad
altri libri, in quanto segue e precede altri libri.*

(I. Calvino “Mondo scritto e mondo non
scritto”, 2002, p. 116).

1. Il potere della parola creativa: dal *romance* shakespeariano alla sua attualizzazione nelle riscritture

Esistono testi letterari destinati a vita imperitura, testi che, come tutti i grandi classici, non finiscono mai di dirci quello che hanno da dirci (Calvino 1995), perché continuano a sorprendere e a stupire, perché danno voce a interrogativi eterni sull'umana natura e sul senso del nostro esistere, perché riescono a scardinare certezze radicate e a sollecitare una riflessione su noi stessi/e e sul mondo che ci circonda. Opere che colpiscono e affasciano alla prima lettura e che, alle successive, si rivelano ricche di nuovi, inesplorati orizzonti, quando a quelle pagine si torna, ma con un diverso sentire e con occhi mutati dallo scorrere del tempo. Lo spettro inesauribile delle risonanze che tali opere riverberano attiva, inevitabile e quanto mai fruttuoso, un processo di rilettura, revisione e riscrittura delle stesse. Il testo viene ripensato, plasmato, rielaborato, adattato per rispondere al mutamento delle epoche e delle società, confermando, nel richiamo alla tradizione, il nesso ineludibile tra il presente e un passato da cui esso non può prescindere. Come ricorda T.S. Eliot, se è vero che l'artista è un talento individuale, non può che muoversi all'interno di una storia letteraria che ne garantisce, a un tempo, la collocazione nella tradizione e la contemporaneità: "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone" (Eliot 1998, p. 28). La dialettica nell'ambito delle opere letterarie, dialettica che supera artificiose barriere erette a separare territori e culture, è testimonianza di quanto il passato segni e determini il presente, ma di come, altrettanto, il presente alteri e modifichi il passato attualizzandolo: "what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it" (Eliot 1998, p. 28).

La tempesta shakespeariana, generatrice di innumerevoli tempeste "altre", testuali e non, è un caso emblematico della forza della scrittura letteraria che nei secoli si rinnova subendo le più diverse metamorfosi attraverso il dialogo proficuo e vitale tra universi culturali, grazie a una parola creativa disvelatrice di sempre nuove prospettive che si fa prezioso strumento di agnizione di sé e del mondo. Composta nel 1611 e riletta, reinterpretata, riscritta nei secoli, *The Tempest* attesta la potenza "rivoluzionaria" di quella parola quale motore di pensieri, emozioni, immagini, in grado di mettere in crisi sistemi dati, di interrogarne gli assunti di fondo, di prospettare modelli alternativi e di tessere connessioni e rapporti dialogici di arricchente scambio. Una facoltà, quella della letteratura, di straordinaria rilevanza in un mondo invelenito e abbruttito dal conflitto, dalla rabbia, dall'incapacità di ascoltare e di "comprendere", nell'originaria e più nobile accezione del termine che implica accoglienza, abbraccio, inclusione. La potenza provocatoria di *The Tempest* ha dato vita, anche attraverso le sue

molteplici riletture e riscritture, a una profonda riflessione su questioni eterne e sempre attuali, *in primis* le relazioni di potere esplorate nel testo in termini tanto politico-sociali quanto privati, con un riferimento specifico ai rapporti di forza tra individui di “razza”, classe e genere differente. Il suo impatto sul dibattito intellettuale e la sua presa sul grande pubblico dal Seicento al presente ne attestano l'imperitura vitalità. Ma cosa ha reso questo *romance* dai toni apparentemente leggeri e fantastici un testo immortale dotato di inesauribile vigore al punto da attraversare senza cedimenti il trascorrere dei secoli e giungere oggi a noi ancora ricco di proposte e di spunti? “Nelle opere di Shakespeare – commenta Paolo Bertinetti nella sua densa e affascinante introduzione a *La Tempesta* –, anche in quelle collocate in una dimensione fortemente fantastica, abbiamo sempre la sensazione di trovarci di fronte alla solidità della vita, alla sua concretezza, alla sua immediata riconoscibilità” (Shakespeare 2012, p. XIII). Una riconoscibilità che è debitrice agli indimenticabili protagonisti della scena, “perché tanto ricco è il tessuto di esperienza con cui [Shakespeare] ha costruito i suoi personaggi e le loro vicende che ancora oggi essi sanno parlare alla nostra sensibilità” (Shakespeare 2012, p. XVI). *The Tempest* presenta una commistione sapiente di realtà e finzione, di pensoso e fantastico, di razionalità e irrazionalità, di serietà e levità riproponendo, a dispetto del mutare delle epoche, problematiche di sempre corrente attualità con sagacia, arguzia e profondità, talvolta esplicitando, talaltra alludendo alla complessità della natura dell'uomo, alle sue imperfezioni e contraddizioni, ai suoi limiti, ma a un tempo, alla sua capacità di elevarsi oltre l'ordinario, il banale, il mondano, per riflettere di luce nuova ed esprimere le proprie potenzialità e la propria grandezza. Tale tensione ideale al cambiamento e alla trasformazione attraverso il processo di crescita e conoscenza, tanto individuale quanto collettivo, segna come filo conduttore tutto il *corpus* delle opere shakespeariane, accompagnata da una sempre attenta riflessione sulla capacità dell'individuo di auto-determinarsi e di determinare gli eventi, un potere che si radica nell'esercizio delle facoltà razionali, sostenute dalla formazione e dall'educazione, ma che dipende, altrettanto importanti, da creatività e fantasia. La grande lezione impartita dal re, mago e demiurgo Prospero nel magnifico finale di *The Tempest*, con la sua simbolica rinuncia alla magia, invita a un'assunzione di responsabilità, richiamando ciascuno alla propria umanità e al proprio impegno di singolo all'interno della comunità, affinché funzioni e ruoli possano essere esercitati, quali che essi siano, con consapevolezza, coerenza, nel rispetto di sé e degli altri.

La ricchezza e la complessità di *The Tempest*, miniera inesauribile di idee, spunti, ambiti di riflessione su tematiche di sempre stringente contemporaneità, ha generato un proliferare di opere che ad essa si richiamano con modalità e risultati molto diversi, in taluni casi non esemplari

sotto il profilo della valenza artistica ed estetica, ma di indiscusso interesse in quanto testimonianza del vitale movimento intellettuale che la grande opera letteraria è in grado di attivare. Impressionante la mole di riscritture, una tempesta di “Tempeste” che spaziano dagli adattamenti teatrali alle trasposizioni cinematografiche, dalle riletture in poesia a quelle nelle traduzioni creative e “infedeli”, dalle rappresentazioni iconografiche alle rielaborazioni narrative nella forma di romanzi, racconti, saggi e persino fumetti. Operazioni di “writing back” che hanno garantito un processo di costante rinnovamento del testo shakespeariano, arricchito dal dibattito intellettuale che esso ha attivato nei secoli, un dibattito che non è rimasto segregato nello spazio chiuso delle alte sfere dell’intellettualità, ma che è riuscito a coinvolgere un pubblico più ampio di non addetti ai lavori, sollecitando una riflessione collettiva sull’assetto della nostra società e sulle sue potenzialità di cambiamento.

Se la critica ha prodotto memorabili pagine di approfondimento su ogni singolo aspetto del dramma, questo saggio, partendo da una lettura del *romance* che ne evidenzia la ricchezza dei temi e delle sollecitazioni, intende proporre una riflessione sulla forza propulsiva che esso ha esercitato quale generatore di un ricchissimo confronto intellettuale e letterario. A tale confronto hanno contribuito talenti che con la tradizione entrano in dialogo, che sia per confermarla o per contestarla, attraverso il richiamo, in questo caso diretto, a un’opera che ne è pietra miliare, opera che viene riletta, approfondita, discussa e, sostanzialmente, re-immaginata. Nell’ambito di tale processo di riscrittura che, come chiarisce l’etimologia latina del termine, non si limita semplicemente a un gesto di nuova stesura, ma implica un atto di “risposta”, particolare attenzione verrà rivolta alle rivisitazioni del *romance* nella scrittura caraibica, scrittura che del “writing back” si appropria quale fondamentale strategia di decolonizzazione culturale nella fase cruciale del processo di formazione della coscienza della nazione-arcipelago. Ne sono significativa testimonianza, nei più diversi generi letterari, la *pièce* teatrale di Aimé Césaire, *Une tempête. D’après La Tempête de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre* (1969), la poesia “Caliban” (1969) di Edmund Kamau Brathwaite, il romanzo *Water With Berries* (1971) di George Lamming e la sua raccolta di saggi *The Pleasures of Exile* (1960). La disamina dei testi menzionati si conclude con un richiamo al romanzo *Indigo* di Marina Warner (1992) che, affiancando alle rivendicazioni postcoloniali forti istanze femministe, propone una peculiare riscrittura di *The Tempest* che può essere annoverata tra quelle “caraibiche” tanto per la personale eredità creola della scrittrice inglese, quanto per l’ambientazione e, soprattutto, per le preoccupazioni e i motivi di fondo che la caratterizzano. In questa sede il romanzo della Warner viene assunto ad esempio della prolifica commistione di temi e istanze che l’opera shakespeariana ha prodotto, determinando un

intreccio di storie e territori che scavalcano tradizionali confini tra contesti culturali e ambiti letterari.

L’inestituibile vitalità del dramma shakespeariano è debitrice, in termini non secondari, proprio a tale operazione di costante rivisitazione del testo attraverso le sue riscritture che ne hanno garantito, come accade per i grandi miti, la sopravvivenza e la trasmissione attraverso il racconto di storie “altre”, che interagiscono con quella originaria, per offrirne, pur senza mai smarrirne traccia, una versione al passo con i tempi, “Tempeste” in grado di proporre una possibile risposta ai dubbi, alle aspettative, ai bisogni, ai sogni delle società che si trasformano. Su tale fondamentale capacità di metamorfosi e di “aggiornamento” del testo letterario, garanzia della sua universalità e valenza nei secoli, commenta Alan Sinfield che riflette sul paradosso di un cambiamento che diviene funzionale alla stabilità:

It is a paradox of myth-strategies, that the more a phenomenon is proclaimed as universal, the more it must be adapted to changing conditions. The more a myth is consolidated, the more it must be interfered with. If Shakespearean texts are truly for all kinds and conditions of people at all times, then the pressure upon them to speak meaningfully to current society, or at least to that part of the society likely to be interested, becomes overwhelming, and the need for cunning adaptations becomes very great. (Sinfield 1988, p. 133)

Il tratto mutevole e proteiforme del *romance* è, d’altro canto, non solo un’eredità delle molteplici operazioni di riscrittura, ma elemento strutturale proprio della sua stessa natura, in qualità di testo teatrale privo di una sua definitezza e finitezza, plasmato e riplasmato dalla diverse messe in scena, influenzato e modificato dalla recitazione degli attori, dalle richieste e dalle aspettative del pubblico, dall’intervento del capocomico della compagnia, voci tutte che giocano un ruolo determinante nel teatro elisabettiano e giacomiano e che partecipano a una scrittura “corale” dell’opera che è sempre in fieri, nella fase mai conclusa del suo farsi. Quella dimensione porosa e fluttuante che il testo presenta *ab origine* sembra conservare traccia di sé nelle molteplici riscritture che, nel rileggerlo, lo riforgiano e gli restituiscono sempre nuova linfa, tessendo una sorta di macrotesto che vede al suo centro l’opera shakespeariana alla quale le tante propaggini e filiazioni si richiamano in termini più o meno diretti. Dialogando al loro interno esse danno vita a un fitto scambio intertestuale che, attraverso prestiti e richiami, produce un interessante fenomeno di fecondazione incrociata che non inficia l’autonomia di quegli stessi testi, testi che al *source text* rimandano, ma per vivere di vita propria. La grandezza del *romance* shakespeariano ci ha restituito tale incredibile proliferazione di opere, idee e punti di vista che si fanno modello per un confronto che non esclude posizioni antitetiche, ma che si caratterizza per la sua qualità dialogica, improntata *in primis* al rispetto per quell’originale, anche quando esso viene criticato, contestato, capovolto.

2. *The Tempest*, romance proteiforme e inafferrabile: l'eterno dibattito sull'essere e sul divenire

Che *The Tempest*, testo dotato di un'intrinseca mobilità e fluidità, sfugga a qualsivoglia tentativo di costringerla nelle maglie strette di letture e interpretazioni, è dimostrato dagli affanni di intere generazioni di critici e filologi alle prese con l'identificazione delle condizioni e dei tempi esatti di composizione e rappresentazione dell'opera. Apparsa per la prima volta in forma cartacea nel *First Folio* del 1623, raccolta postuma delle opere shakespeariane a cura di due attori della compagnia dei King's Men, *The Tempest* apre il volume probabilmente in ragione del fatto che essa non era mai stata pubblicata in precedenza e che rappresentava l'opera ultima di Shakespeare prima del suo addio all'attività di drammaturgo (collaborerà soltanto a due lavori di John Fletcher dopo il suo rientro, nel 1611, nella nativa Stratford, dove trascorrerà gli ultimi anni di vita). Frutto di trascrizioni di amanuensi che non avevano di certo a disposizione il copione originale, né tantomeno la versione emendata e rivista in forma definitiva dal suo autore, il *romance* appare, come tutti i lavori del Bardo, indefinito e sfuggente già nella sua genesi in forma scritta, in quanto testo di natura teatrale, nato per essere fruito nella *performance* piuttosto che fissato sulla pagina. Rappresentato a corte il primo novembre del 1611 nella Banqueting House di Whitehall in presenza di sua maestà re Giacomo I, non è escluso che esso fosse già stato portato sulla scena, nei mesi precedenti, di fronte al pubblico popolare del Globe o a quello più raffinato del Blackfriars, per essere poi riproposto in occasione dei festeggiamenti per le nozze della figlia del re con l'Elettore Palatino. La sua composizione risale probabilmente agli ultimi mesi del 1610, quando si era ormai diffusa in Inghilterra la notizia del salvataggio dell'equipaggio della nave *Sea Venture* diretta, nel 1609, verso la neonata colonia della Virginia e naufragata nel Mar dei Caraibi a seguito di una terribile tempesta. I racconti dei sopravvissuti, che avevano trascorso un lungo anno fortunoso in terre ostili e sconosciute, avevano catturato l'immaginario collettivo di un pubblico profondamente curioso dei nuovi mondi ed entusiasta delle imprese della nascente potenza imperiale. Lo stesso Shakespeare era intrigato dalle possibilità economiche e immaginative che quegli universi, sino ad allora inesplorati, riservavano, e aveva letto i *Bermuda Pamphlets* sull'avventura dei naufraghi, oltre a numerose narrazioni di viaggi oltreoceano riportati dai diretti protagonisti (Kermode 1964). L'esperienza degli sfortunati scampati alla morte e vissuti in luoghi altri e lontani, rappresentò al tempo l'occasione per riaccendere l'antico dibattito "nature vs nurture". Dibattito rispetto al quale il testo prospetta una lettura complessa laddove supera l'opposizione dicotomica tra la condizione utopica di vita a contatto con la natura e la corruzione dell'uomo nella società civile

che era stata proposta nel saggio di Montaigne “Of Cannibals” del 1580, saggio tradotto in inglese nel 1603 cui Shakespeare palesemente si richiama nei riferimenti intertestuali. Alla versione sentimentalizzata dello stato innocente di natura e della vita pastorale il Bardo risponde con una visione complessa e pensosa sulla natura dell’individuo, con la sua grandezza e i suoi immensi limiti, e sulla funzione fondamentale della formazione e della cultura per realizzare il progetto di una società civile e armoniosa. Caliban, presentato come “a savage and deformed slave” (Shakespeare 2012, p. 2),¹ pur personaggio secondario rispetto al protagonista Prospero che è centro e motore dell’opera, rappresenta “the tearing-point of the play” (Thieme 2001, p. 128) in qualità di “natural man against whom the cultivated man is to be measured” (Kermode 1964, p. XXIV), laddove il rapporto con il suo padrone usurpatore rivela dinamiche di fondamentale importanza per comprendere non solo le relazioni interpersonali, ma l’assetto della società e il ruolo che ciascun individuo gioca al suo interno. I rapporti di potere, variamente declinati nel testo, si richiamano a tale nodo cruciale che Shakespeare cerca di dipanare attraverso un ripensamento accorto e intenso sulla natura dell’uomo, sulle potenzialità dell’individuo e sulle sue responsabilità per la costruzione di un mondo migliore, sottolineando, ci piace ricordarlo, l’importanza della benevolenza e del perdono, una nota che risuona limpida nella chiusa del testo e che rappresenta un monito del drammaturgo per le generazioni a venire.

Come in più circostanze rimarcato dalla critica, il *romance* sembra compendiare, a chiusura della carriera dell’autore, le preoccupazioni e le riflessioni che ne hanno segnato, seguendo una linea costante, l’intero *corpus* delle opere. Pur risolta felicemente la questione della discendenza dinastica alla morte di Elisabetta con l’ascesa al trono di Giacomo I e la riunificazione, sotto la sua corona, di Inghilterra e Scozia, lo spettro del vuoto di potere e di controllo, delle congiure volte a minare l’assetto del sistema, del regicidio e dell’usurpazione, incombe sul testo attraverso le innumerevoli, più o meno serie minacce al dominio di Prospero. La riflessione di Shakespeare sul funzionamento della società, sulla facoltà del singolo di intervenire sulle distorsioni del sistema, sul ruolo ordinatore dell’uomo forte al potere, sulla centralità della formazione e della conoscenza quali fondamentali per l’esercizio dei propri diritti e doveri nell’assunzione piena delle proprie responsabilità, si fa in questo testo profonda e complessa benché veicolata dalle forme leggiadre e ridenti richieste dal genere del dramma romanzesco.

Le molteplici tempeste inscenate nel *romance* alludono al disordine del sistema collettivo e privato che il re-demiurgo-mago Prospero è tenuto a

¹ Per le successive citazioni dal testo verrà utilizzata la stessa edizione e si indicheranno tra parentesi solo atto, scena e versi di riferimento.

ricomporre una volta ristabiliti i ruoli dei vari attori e riassegnati i compiti, nel rispetto dei principi che sostengono le fondamenta del modello societario di riferimento. I flutti della prima tempesta che ha scardinato l'ordine politico e sociale del gran ducato di Milano trascinano sulle sponde di un'isola sconosciuta il duca Prospero, usurpato del regno dal fratello Antonio, e la piccola figlia Miranda. Prospero, dedito alle arti liberali e immerso nei suoi studi, ha trascurato in patria il suo compito di guida per il popolo e ha offerto il destro alla sete sfrenata di potere del fratello che ne ha ordito l'eliminazione con l'aiuto del re di Napoli Alonso. Abbandonato in mare con la figlia, trova salvezza grazie al fortunoso approdo su un'isola descritta come deserta che Prospero, grazie al suo sapere e ai preziosi libri che il compassionevole Gonzalo gli ha permesso di portare con sé, sarà in grado di plasmare a suo piacimento riproducendo il modello del vecchio mondo nel nuovo. In quel microcosmo, tabula rasa sulla quale iscrivere sistemi e valori cardine della civiltà occidentale di cui egli si fa insigne portavoce, Prospero ristabilisce l'ordine infranto in patria a causa della sua non accorta gestione del potere e della brama di avidi individui senza scrupoli. Sistemi e valori, dunque, vengono trasferiti sull'isola che si fa scena/laboratorio per mettere in opera il disegno del demiurgo che assoggetta al suo volere gli abitanti dell'isola grazie alla superiorità della sua civiltà e della sua cultura. Sudditi del piccolo regno divengono gli originari abitanti, Caliban, figlio della strega Sycorax e del diavolo, l'Altro dai tratti deformi destinato a giocare il ruolo di schiavo al servizio dei padroni bianchi, e Ariel, lo spirito dell'aria, intrappolato nel tronco di un albero dalla malvagia Sycorax ai cui comandi si era rifiutato di obbedire, che viene sottratto da Prospero a quella prigionia per farne l'agente delle sue magie. Se la tempesta è metafora della dissoluzione di un ordine, essa si presta a un tempo a occasione di ricomposizione consapevole e giudiziosa dello stesso sistema una volta traslato nello spazio vuoto dell'isola nel quale l'accorta opera di costruzione della realtà da parte del mago demiurgo può prendere forma. Di tale burrasca, fisica e metaforica, e delle sue ricadute, apprendiamo retrospettivamente, perché la tempesta che squarcia il cielo e il mare in apertura del dramma è inscenata dalle arti magiche di Prospero dodici anni dopo il suo arrivo sull'isola per punire i suoi nemici e ripristinare l'equilibrio infranto. Grazie all'aiuto del fido Ariel, servitore attento ai voleri del suo padrone in attesa di tornare alla promessa libertà, la furia degli elementi si abbatte sulla flotta reale che da Tunisi riporta il suo equipaggio a Napoli, dopo il matrimonio della figlia del re Alonso. Dispersi sapientemente sull'isola, i naufraghi sono convinti della morte dei loro compagni di viaggio. Ferdinando, solitario, piange la scomparsa del padre Alonso, e il padre quella del figlio, mentre Antonio, l'usurpatore, suo figlio Sebastiano e il mite consigliere Gonzalo sono convinti di essere gli unici sopravvissuti. Diretti dal grande burattinaio che tesse sapientemente le

loro storie grazie alle sue arti magiche, i naufraghi saranno messi alla prova e riveleranno la propria più intima natura, mentre vili disegni saranno sventati e il perdono del signore cancellerà le loro colpe avviando un processo di pentimento e di cambiamento. Il sistema gerarchicamente ordinato nella scala di classi sociali, razze e generi viene ripristinato, a dispetto dei molteplici tentativi di infrangerlo, per garantire la pacifica convivenza sull'isola della piccola comunità che sarà pronta a riportare quel modello in patria nel rispetto di singoli ruoli e responsabilità. L'isola è un terreno di crescita e di sperimentazione dove i diversi attori, di fronte agli ostacoli e ai disagi, maturano consapevolezza di sé e pervengono a forme nuove di conoscenza grazie alle quali acquisiranno libertà di azione e di movimento, ma senza mai incrinare l'equilibrio e la stabilità del sistema-mondo ordinato e gestito da Prospero.

Funzionale alla rielaborazione e alla riorganizzazione razionale e consapevole dell'ordine di partenza è il confronto-scontro di Prospero con Caliban, vile materia che il demiurgo si impegna a plasmare attraverso l'educazione e la conoscenza per trasformarlo in un fedele e rispettoso suddito e, presumibilmente, concedergli, una volta sancita la sua superiorità sul ribelle domato, la libertà. È Caliban che consente a Prospero di dimostrare la grandezza della civiltà e della cultura a contrasto con il miserevole stato di natura del selvaggio vittima dei più brutali istinti. È lo stesso schiavo deforme che permette al suo padrone di esercitare al meglio le sue facoltà razionali e di controllo manifestando la superiorità della sua formazione. È ancora Caliban a divenire strumento di crescita perché Miranda possa distinguere il bene dal male e scegliere la strada per lei consona, quella tracciata dal padre-padrone. Non è un caso che la critica nel Novecento abbia spostato l'attenzione su Caliban quale figura da approfondire per comprendere la complessità del *romance* shakespeariano, appuntando l'attenzione proprio su quel personaggio che la centralità del mago-demiurgo aveva oscurato con la sua statura. In particolare i critici postcoloniali hanno rintracciato nella diade Prospero-Caliban il rapporto prototipico colonizzatore-colonizzato, elevando Caliban a simbolo dell'oppresso che combatte per la libertà. Se è indiscusso che il testo rechi le tracce dei barlumi di quell'impresa che porterà la Gran Bretagna a dominare un quarto della superficie terrestre e che la parte giocata da Prospero sia debitrice all'immagine del colonizzatore-civilizzatore del Nuovo Mondo, tale attenzione alle dinamiche coloniali rischia di far smarrire la prospettiva più ampia del testo, che le comprende, ma le supera, ponendo un quesito di più ampio respiro sul rapporto natura-cultura per elaborare una riflessione, centrale nell'opera, sull'organizzazione, gestione e controllo della società attraverso forme di potere che non violino i diritti dei singoli. La meditazione di Shakespeare è di raffinata natura politica e filosofica, se pur veicolata nelle forme disimpegnate del *romance*, genere che consentiva di

trattare tematiche delicate e questioni di stringente attualità evitando riferimenti espliciti a singoli soggetti o eventi, al fine di sollecitare su di essi un ripensamento collettivo attraverso la proposizione indiretta di messaggi e valori.

Il rapporto Prospero-Caliban, rappresentativo di quanto la neonata avventura coloniale aveva determinato in termini di assoggettamento e sfruttamento di popoli altri e dunque, in tal senso, profondamente segnato dall'impresa imperiale, consente a Shakespeare di allargare lo sguardo oltre le dinamiche di potere tra "razze" "superiori" e "inferiori", per investigare i tratti più complessi della natura umana, riflettendo sulla necessità di addomesticare pulsioni e istinti attraverso l'opera sapiente di educazione e di crescita culturale. Che Caliban, lo schiavo selvaggio e deforme, sia fortemente connotato in termini di minacciosa bestialità che necessita di addomesticamento, è tratto palesato nel suo stesso nome che evoca, nell'anagramma, il pericolo del cannibalismo, richiamandosi altresì alle popolazioni caraibiche la cui inquietante alterità determinò al tempo la sommaria attribuzione della pratica dell'antropofagia ai colonizzati del Nuovo Mondo, secondo quanto veniva descritto nei raccapriccianti e fantasiosi racconti degli esploratori e conquistatori. Le sue invettive contro il padrone che lo ha soggiogato sottraendogli la terra ereditata dalla madre Sycorax, terra di cui era unico signore, si accompagnano a maledizioni e violente minacce che ne rivelano la vile natura. Di essa l'espressione più abominevole è il tentativo di stupro della giovane Miranda che adombra il pericolo della tanto temuta "miscegenation". La degenerata identità di Caliban emerge in crescendo nel testo attraverso la rappresentazione del personaggio costruita da Prospero che, detentore del potere del linguaggio e della conoscenza, ne sancisce la temibile alterità relegandolo a una condizione di inferiorità e marginalità sin dal suo primo apparire sulla scena, per stigmatizzarne, infine, la dimensione diabolica associata a un'irredimibile "savagery": "A devil, a born devil, on whose nature/ Nurture can never stick" (IV, I, 188-9). Bill Ashcroft significativamente commenta quella condizione di subalternità:

Caliban, as the marginalised indigene, is the antithesis of culture [...] in every respect he embodies the primitive colonized savage and indicates the comprehensiveness with which his depiction by an invading and hegemonic power justifies his subjugation. (Ashcroft 2001, p. 83)

Attraverso l'abile uso della parola che si fa strumento di soggiogamento dell'Altro, a lui Prospero si rivolge, nella prima scena in cui compare il personaggio, con l'appellativo "schiavo" cui segue, immediata, l'associazione alla terra brulla, inerte e priva di soffio vitale (I, II, 314-5). Uno schiavo indolente, "a tortoise" (I, II, 317), riluttante ad obbedire al suo padrone, che,

in crescendo, attraverso l'uso di un'aggettivazione sapientemente adoperata per costruirne e fissarne l'alterità, viene etichettato come “poisonous” (I, II, 320), dunque infetto e temibile, bisognoso dell'intervento redentivo del suo padrone che è faro di luce e civiltà. La natura infima e ambigua del selvaggio è rimarcata poche battute più avanti quando Prospero replica alle invettive di Caliban chiamandolo “most lying slave” (I, II, 346), schiavo bugiardo e inaffidabile al quale riservare frustate piuttosto che offrire gentilezza e comprensione. Alla costruzione dell'immagine dell'Altro contribuisce Miranda che interviene a rafforzare l'invettiva del padre manifestando disgusto e disprezzo per il vile comportamento di Caliban che ha attentato alle sue virtù mettendo a repentaglio la purezza della razza bianca. Abominevole diventa lo schiavo nella sua rappresentazione, individuo capace solo di malvagità a fronte di quanto generosamente offerto dai nuovi padroni dell'isola:

Abhorred slave,/ Which any print of goodness wilt not take,/ Being capable of
all ill; I pitied thee,/ Took pains to make thee speak, taught thee each hour/
One thing or another./ When thou didst not, savage,/ Know thine own
meaning, but wouldst gabble like/ A thing most brutish, I endowed thy
purposes/ With words that made them known. (I, II, 353-9)

L'abietta natura, intollerabile per le “good natures” (I, II, 360), è segnata dalla “vile race” di appartenenza (I, II, 359), come rimarca Prospero che, nell'assegnargli il lavoro da svolgere prima di congedarlo dalla scena, a lui si rivolge come “Hag-seed” (I, II, 366), figlio di strega e del diavolo, progenie infame di una razza degenera, che non può, nel rispetto dell'ordine naturale delle cose, che essere asservita al controllo del colonizzatore/civilizzatore. Caliban si assoggetta ai comandi minacciosi di Prospero perché consapevole della potenza di quell'arte che egli mirabilmente esercita non solo grazie alla bacchetta magica, ma in virtù del suo sapere sostenuto dal potere del linguaggio: “(Aside). I must obey; his art is of such power/ It would control my dam's god Setebos,/ And make a vassal of him.” (I, II, 373-5). Ed è proprio di quello strumento espressivo che Caliban si appropria facendone l'arma del proprio riscatto. Costruito quale Altro dal linguaggio del colonizzatore, Caliban riafferma orgogliosamente il proprio diritto a maledire i responsabili della condizione di subalternità cui è relegato per rivendicare, attraverso la stessa lingua della sua oppressione, la libertà sottrattagli: “You taught me language, and my profit on't/ Is I know how to curse. The red plague rid you/ for learning me your language” (I, II, 364-6). Dolore, rancore, sentimento di vendetta, sete per l'indipendenza smarrita si palesano in poche significative battute in cui Caliban racchiude la sua storia di oppressione, dall'arrivo dei nuovi padroni, alla sua mite e collaborativa accoglienza, infine

al confino nella roccia che lo tiene prigioniero dopo la tentata violenza su Miranda:

This island's mine by Sycorax, my mother,/ Which thou tak'st from me. When thou cam'st first/ Thou strok'st me and made much of me; wouldst/ give me/Water with berries in't, and teach me how/ To name the bigger light and how the less/ that burn by day and night. And then I love thee/ And showed thee all the qualities o'th' isle:/ The fresh springs, brine pits, barren place and fertile./ Cursed be I that did so! (I, II, 331-40)

Condizione di subalternità introiettata dal soggiogato laddove riconosce la propria inarticolatezza e incapacità di dare un nome alla realtà, e dunque di forgiarla attraverso la sua definizione, prima dell'arrivo dei colonizzatori, cui attribuisce indirettamente il merito di avergli insegnato a esprimersi. A riproporre il suo status di schiavo a servizio del più forte è lo stesso Caliban nel confronto con Stefano, il cantiniere ubriacone che egli si presta a servire – “Let me lick thy shoe” dice rivolto a lui che chiama “thy honour” (III, II, 22) –, con l'intento di sovvertire il sistema istituito da Prospero, riproducendo di fatto proprio quel primo rapporto di sudditanza: “I'll show you the best springs; I'll pluck thee berries;/ I'll fish for thee, and get thee wood enough” (II, II, 161-2). Caliban si dimostra oltre che consapevole della sete di potere e della mancanza di scrupoli che caratterizza i diversi attori della scena, pronti a reciproci tradimenti pur di assurgere a posizioni di dominio, e in quelle sfrenate e distorte dinamiche di competizione colloca la sua strategia di rivolta per riconquistare la libertà. Alla voce di Caliban che si ribella al suo padrone con i toni assertivi e violenti dell'invettiva, si sostituisce in questa scena quella subdola e apparentemente mite di colui che ordisce un complotto giocando nelle retrovie. Ma la complessità del personaggio, indagato nelle sue diverse sfaccettature, emerge quando quella voce assume le note pacate di un discorso che si fa poetico nella dichiarazione d'amore alla terra di cui egli si sente parte integrante:

The isle is full of noises,/ Sounds and sweet airs that give delight and hurt not./ Sometimes a thousand twangling instruments/ Will hum about mine ears; and sometimes voices,/That if I then had waked after long sleep,/ Will make me sleep again; and then in dreaming,/ The clouds, methought, would open and show riches/ Ready to drop upon me, that when I waked/ I cried to dream again. (III, II, 135-43)

I dolci e soavi rumori dell'isola, quella musica evocata da Caliban che conforta, lenisce e pacifica, restituiscono un'intensità ai versi che raggiungono, attraverso le sue parole nella lingua appresa dai padroni e plasmata per esprimere il suo sentire, le vette più alte del lirismo: “the idiolect that Shakespeare devised for Caliban has such depth and novelty that his representation of the peremptoriness, arrogance, and ill temper of

Prospero seems shallow by comparison” (Kermode 2000, p. 291). Straordinario che Shakespeare affidi proprio allo schiavo vile e deforme la parola poetica nella sua forma più armoniosa e composta, quasi a restituiregli l’umanità negata dalla rappresentazione costruita da Prospero e a riscoprirne la complessità di essere umano. Essere che, per sua propria natura, vive di passioni, cova risentimento e spirito di vendetta, è attanagliato dalla paura, sfida il sistema con coraggio, ma anche ricorrendo a vili stratagemmi, è capace di tenerezza e amore per la natura con la quale vive all’unisono, e sempre anela alla libertà. Lungi dal voler attribuire all’autore l’intento di celebrare l’immagine positiva del selvaggio rappresentato nel suo stato di natura, non si può negare che Shakespeare abbia inteso investigare i tratti più intimi e nascosti dell’animo, con le sue profonde contraddizioni, attraverso un personaggio che in qualche misura sfida la rappresentazione stereotipata dell’Altro, proponendo così una riflessione assai più ricca e articolata sull’uomo. Nell’invocare il diritto alla terra e alla libertà attraverso le parole di Caliban, che in più occasioni lamenta la sua condizione di oppressione nell’isola in cui un tempo era il solo padrone di se stesso (I, II, 342-3), ora “subject to a tyrant,/ A sourcerer, that by his cunning hath/ Cheated me of the island” (III, II, 40-3), Shakespeare introduce nel *romance* una meditazione, seppure mediata, sulla liceità dell’opera di appropriazione e soggiogamento alle radici dell’avventura coloniale caratterizzata da una violenza spesso gratuita esercitata a danno dei più deboli.

A tali sollecitazioni presenti nel testo la critica novecentesca, impegnata nella disanima delle dinamiche di sopraffazione e sfruttamento dell’Altro, non sembra aver prestato il dovuto riconoscimento perdendone di vista la complessità. Se i critici postcoloniali hanno riservato un’attenzione privilegiata al personaggio di Caliban inquadrato nel rapporto con il suo colonizzatore e oppressore, gli studi femministi, a partire dal secondo Novecento inoltrato, hanno piuttosto rivalutato la figura di Miranda individuando la relazione tra Prospero e la figlia quale paradigmatica di un ordine patriarcale che relega la donna a una posizione di subalternità, all’interno tanto della famiglia quanto della società, a garanzia della tenuta dell’ordine e dell’equilibrio suggellato dal prezioso vincolo del matrimonio. Rimasta nell’ombra, sovrastata dall’autorevole e ingombrante presenza paterna, Miranda, il cui nome evoca la meraviglia dell’ingenua fanciulla che si affaccia disarmata alla vita, mentre, a un tempo, ne richiama le ammirevoli virtù di grazia, mitezza e umiltà, viene “riscoperta” per sottolinearne il ruolo di rilievo nel testo all’interno del quale svela sorprendentemente, a dispetto del sistema patriarcale cui è sottoposta, la capacità di scegliere e agire in maniera autonoma e consapevole. Intrecciare e contemperare le diverse letture e interpretazioni si fa, pertanto, operazione interessante che consente di sfuggire alle maglie rigide di prospettive d’analisi monocordi condizionate

da ideologie preconcepite. La rilettura del personaggio di Miranda diviene occasione di riconsiderazione della condizione della donna nel Seicento, mentre il testo, grazie a quell'approccio critico, si arricchisce di nuove significazioni subendo un processo di costante attualizzazione che riporta quella stessa riflessione alla contemporaneità. Anche nel rapporto tra il padre-padrone e la figlia obbediente e rispettosa dei suoi voleri, Shakespeare si rivela acuto e problematico osservatore della realtà, moderno nella lettura delle dinamiche interpersonali di genere e nell'analisi delle loro ricadute in ambito sociale. Il duetto tra genitore e figlia nella scena II dell'Atto II definisce la parte che Miranda è destinata a interpretare nel gioco sapientemente costruito e gestito da Prospero, parte che la giovane donna metterà parzialmente in crisi. Miranda ha assistito, attonita e affranta, al naufragio. Ai toni accorati delle sue richieste risponde il padre rassicurandola che i naufraghi sono tutti salvi e che la tempesta è un artificio ordito e messo in scena grazie ai suoi poteri magici. Nel ricostruire retrospettivamente, in poche battute, la sua esperienza, Prospero rivela alla figlia la storia drammatica del tradimento fraterno e dell'esilio sull'isola dove diviene "schoolmaster" (I, II, 172) di un'allieva d'eccezione che crescerà nel rispetto dei valori più autentici e dei modelli comportamentali della civiltà del vecchio mondo. Il processo di formazione della fanciulla è condotto con saggezza ed esperienza dal genitore, padrone e demiurgo, che sull'isola-laboratorio sociale assegna una parte specifica ad ogni personaggio. Un'educazione morale, sentimentale ed emotiva nella quale giocano un ruolo fondamentale da un lato il rapporto con Caliban, dall'altro l'innamoramento per Ferdinando, che le consentono di introiettare la visione e i valori fondanti della società occidentale. La mite e accomodante Miranda dimostra quanto quel processo di crescita e acquisizione di autonomia di giudizio incoraggiato dal padre abbia non solo trovato compimento, ma ne abbia travalicato le aspettative, provocando il malinconico senso di smarrimento e solitudine del genitore nel momento in cui la fanciulla rivendica il diritto alla passione e all'autonomia. La storia d'amore ordita dal mago Prospero per ripristinare l'ordine politico-sociale infranto attraverso un matrimonio che garantisca l'unificazione dei regni di Napoli e Milano sotto l'egida dei legittimi regnanti, sfugge al controllo del suo regista per passare nelle mani degli attori, mentre Miranda prende ella stessa l'iniziativa proponendosi in sposa a Ferdinando, non senza aver prima espresso il suo rammarico per non aver rispettato il volere del genitore: "But I prattle/ Something too wildly, and my father's precepts/ I therein do forget" (III, I, 57-9). Significativo, a tal proposito, quella sorta di *tableau vivant* che inquadra sul fondo della scena i due giovani amanti alle prese con una partita a scacchi che giocano indifferenti al resto del mondo (V, I, 172-5), ormai protagonisti autonomi della nuova vita che intendono costruire. Eppure, a dispetto della maturazione

di Miranda e dell’acquisita consapevolezza del suo essere donna, l’ordine patriarcale non viene mai messo in discussione. La fanciulla, grazie alla formazione ricevuta, si prepara a giocare responsabilmente il ruolo di moglie e regina del futuro regno facendo tesoro del testamento morale trasmessole dal padre. L’indipendenza dei sentimenti rivendicata da Miranda non altera il sistema, piuttosto lo puntella grazie alla consapevolezza acquisita della posizione chiave di responsabilità che andrà a ricoprire per il corretto funzionamento e mantenimento dello stesso. L’educazione di Miranda e la lezione di vita di cui Ferdinando fa tesoro si prestano a garanzia affinché equilibrio e regole ferme rappresentino i cardini fondanti dell’organizzazione politica e sociale del futuro regno. Ma perché l’ordine possa essere pienamente ristabilito Prospero deve operare una sorta di risanamento morale di tutti i protagonisti della scena riconducendoli all’interno del suo sistema. Quel “brave new world” popolato, nello sguardo incantato di Miranda, da “goodly creatures” (V, I, 182), è un mondo cui, come rimarca Prospero nel correggere l’ancora ingenua lettura della figlia, a ulteriore riconferma del suo ruolo di guida da una parte, e di grande demiurgo dall’altra, egli è ben aduso e che, pertanto, è in grado di gestire e riorganizzare. In qualità di fine conoscitore degli uomini, il re Prospero ne farà emergere i limiti e le nefandezze per avviare un processo di ravvedimento il cui compimento consentirà il finale perdono dei nemici. Sempre grazie all’aiuto di Ariel, Prospero porta gli attori del dramma sull’orlo della crisi sventando i complotti orditi per ribaltare il sistema. L’ingenuità della visione utopica del mite Gonzalo che, qualora a capo di un ipotetico stato, vagheggia un ordine sociale alternativo in un mondo senza padroni né servi – “I’th’ commonwealth I would by contraries/ Execute all things” (II, I, 150-1) – , visione che reca palesi le tracce delle teorie di Montaigne, lascia spazio alla sfrenata sete di potere che si manifesta da una parte nelle sue forme più becere nel piano imbastito da Antonio e Sebastiano volto ad eliminare il re Alonso per impadronirsi del suo regno, dall’altra nel tentativo goffo di Caliban di organizzare una rivolta con Stefano e il buffone Trinculo per scalzare Prospero e sottrarsi allo stato di soggiogamento. Inducendo i protagonisti di immaginate o tentate congiure alla consapevolezza della propria meschinità e fallacia, Prospero può condurre gli attori del *romance* all’interno del sistema da lui forgiato. È Gonzalo a riflettere sul processo di crescita e di “riconoscimento” grazie al quale ciascuno ha ritrovato se stesso, “when no man was his own” (V, I, 215). Lo stesso Caliban, quel bruto nato da strega, può anelare alla libertà una volta arginati i suoi più beceri istinti, quando arriva a riconoscere la bontà e l’autorevolezza del potere costituito e promette di assoggettarsi saggiamente al sistema: “Ay, that I will; and I’ll be wise hereafter/ And seek for grace.” (V,I, 295-6).

Ripristinato l'ordine e ristabiliti ruoli e gerarchie, Prospero può finalmente abbandonare le arti magiche e dire addio all'isola-laboratorio e, insieme, alla scena sapientemente costruita, per ritornare ai suoi doveri quale Duca di Milano. Nelle ultime battute dell'opera Prospero, il regista che ha mosso abilmente i fili delle sue marionette, presta la voce al Bardo che, attraverso di lui, dopo una riflessione profonda sull'arte del teatro e sulla messa in scena della vita in quella straordinaria magia, saluta il pubblico e ne sollecita il clemente e generoso applauso, applauso che libererà l'attore dalla finzione scenica e lo stesso drammaturgo dal suo gravoso, seppur profondamente amato, compito. Con il commiato del mago che spezza la bacchetta magica e rinuncia ai libri di magia, così sciogliendo l'incantesimo che tiene l'audience legata alla finzione teatrale, il testo rivela una sfaccettatura che ne arricchisce ulteriormente il substrato di livelli e implicazioni, attestandosi come una meditata conversazione sul teatro e sull'arte, conversazione che, richiamata in più occasioni, raggiunge il suo *climax* proprio nell'epilogo. Il teatro è specchio di vita, ci insegna Shakespeare, impalpabile, immateriale e fragile come la materia di cui sono fatti i sogni e la realtà stessa:

Our revels are now ended [...] / And – like the baseless fabric of this vision -/
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the
great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve, / and Like this
insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind. We are such stuff / As
dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep. (IV, I, 148-58)

La pensosa e ponderata riflessione di Prospero si estende dall'edificio senza fondamenta della visione/finzione scenica alla fragilità dell'umano esistere, alla vita stessa che è “racchiusa in un sonno”, vita che, effimera, svanisce senza lasciare traccia di sé. Consapevole da una parte della fragilità e fugacità della vita stessa, e dall'altra della responsabilità del ruolo di guida a servizio del popolo che egli è tenuto a svolgere, Prospero mette al bando rancore e spirito di vendetta per seguire la strada del perdono e della riconciliazione: “Though with their high wrongs I am struck to th'quick, / Yet with my nobler reason 'gainst my fury / Do I take part. The rarer action is / In virtue than in vengeance. They begin penitent, / The sole drift of my purpose doth extend / Not a frown further” (V, I, 25-30). Dissolve l'incantesimo che tiene prigionieri i suoi nemici e restituisce l'agognata libertà ai suoi servitori, tracciando simbolicamente il cerchio, simbolo di ordine e armonia, all'interno del quale ogni individuo potrà esercitare, una volta riconosciuti gli errori commessi, i propri diritti, nella rinnovata coscienza delle proprie responsabilità e dei propri doveri, sempre nel rispetto delle regole che garantiscono l'ordinato vivere civile. Al processo di maturazione personale partecipa *in primis* lo stesso Prospero le cui parole, alla fine del *romance*,

assumono toni meditativi nascosti tra le pieghe di un discorso che si caratterizza nell'intera opera per fermezza e autorevolezza. A dispetto della celebrazione della ricomposta armonia e del superamento dei conflitti, le ultime battute del dramma sono avvolte da un velo di malinconia. La sua pensosa riflessione sulla solitudine e sulla morte, ora che è giunto all'ultima parte della sua vita «where / Every third thought shall be my grave» (V, I, 310-311), si accompagna alle perplessità sulla inevitabile fragilità di un sistema che, per quanto accuratamente ordinato e gestito, è pur sempre nelle mani degli uomini e che, pertanto, non può aspirare ad alcuna forma di perfezione e stabilità. Un'ulteriore nota di mesta consapevolezza emerge quando, rivolgendosi agli spettatori intradiegetici ed extradiegetici, Prospero riconosce Caliban, quella vile materia ed essenza della tenebra, come “suo”: “[...] this thing of darkness I / Acknowledge mine” (V, I, 275-6). L'ambiguità di tale espressione apre alle più diverse interpretazioni laddove Caliban, il figlio di strega, potrebbe rappresentare non solo lo schiavo deforme a suo servizio, ma evocare il lato buio della sua umanità, o, piuttosto, simboleggiare, con la sua violenza e rabbia repressa, le devastanti e colpevoli conseguenze del progetto coloniale caratterizzato dall'esercizio di un potere spregiudicato e arrogante che ha soggiogato il più debole sottraendogli la libertà.

3. Riscritture caraibiche di *The Tempest*: strategie di resistenza attraverso il dialogo con il grande classico

L'articolazione e la ricchezza di implicazioni del testo, accompagnate dalla sua dimensione di indefinitezza e ambiguità in questa sede più volte richiamate, raggiungono massima espressione proprio nell'atto conclusivo e nell'epilogo del dramma restituendo ad esso quella complessità che ne ha determinato le letture e le interpretazioni più disparate e, di conseguenza, un'inesauribile susseguirsi di riscritture. Seppure piegata a molteplici operazioni speculative, l'opera ha mantenuto inalterata nei secoli quell'impronta distintiva di “inafferrabilità” e mutevolezza proteiforme in grado di innescare un dibattito che si è rivelato oltremodo proficuo e produttivo. Tale dibattito, nella forma della riscrittura, prende avvio già nel secondo Seicento con il primo adattamento teatrale di *The Tempest* da parte di William Davenant e John Dryden, *The Tempest: or, The Enchanted Island* (1670), rielaborato pochi anni dopo in forma operistica da Thomas Shadwell. Sostanziali le alterazioni che il *source text* subisce laddove è l'aspetto fiabesco, enfatizzato dalla spettacolarizzazione della messa in scena, a prevalere, a scapito della densità ed elaborazione del testo originale restituita dallo straordinario potere di un linguaggio evocativo e metaforico che poco

risultava comprensibile e gradito al nuovo pubblico della Restaurazione. Alla versione di Shadwell si deve il successo del *romance*, in grado di travalicare i confini nazionali per divenire oggetto, nel corso del Settecento, di numerosi adattamenti e riscritture in Spagna e in Francia. La dimensione fantastica viene privilegiata anche nelle letture ottocentesche quando si ritorna al testo di Shakespeare per celebrarne la qualità immaginifica. È S.T. Coleridge a sintetizzare lo spirito del tempo laddove si richiama al dramma per enfatizzarne la capacità di creare, attraverso l'esercizio dell'immaginazione, una "visione spirituale":

[The Tempest] addresses itself entirely to the imaginative faculty; and although the illusion may be assisted by the effect on the senses of the complicated scenery and decorations of modern times, yet this sort of assistance is dangerous. For the principal and only genuine excitement ought to come from within, from the moved and sympathetic imagination; whereas, where so much is addressed to the more external senses of seeing and hearing, the spiritual vision is apt to languish, and the attraction from without, will withdraw the mind from the proper and only legitimate interest which is intended to spring from within. (Coleridge 1836, p. 95)

Nel corso dell'Ottocento, secolo durante il quale si assiste a una cospicua proliferazione di riletture, riscritture e ri-ambientazioni di *The Tempest*, al fianco della qualità immaginifica del *romance* è la dimensione del magico a campeggiare attraverso la figura del mago-demiurgo Prospero che domina incontrastato sulla scena grazie ai suoi poteri, poteri che riecheggiano quelli dello stesso drammaturgo alle prese con la creazione artistica. A fine secolo, taluni adattamenti teatrali del testo cominciano a prestare attenzione alla figura di Caliban, privato, sin dalla seconda metà del Seicento, della complessità che Shakespeare gli aveva conferito per essere ridotto a pura presenza comica. Proprio la figura dello schiavo deforme assurge al centro dell'azione, in particolare dal secondo Novecento quando la lettura postcoloniale del dramma identifica nel personaggio la voce dell'oppresso e ne costruisce il simbolo della battaglia per la libertà.

Tale interpretazione del *romance* trova espressione nella riflessione filosofica, negli adattamenti teatrali e nelle molteplici riscritture del testo in romanzi, racconti, poesie che traggono linfa vitale dal grande classico per offrirne una versione "aggiornata", proponendone una reinterpretazione sempre mutevole che è rivelatrice della natura polisemica e polimorfa dell'opera shakespeariana e della sua complessità di fondo. È nel contesto dei movimenti di liberazione che prendono piede nei Caraibi, in America latina e in diversi paesi africani a partire dagli anni Sessanta che *The Tempest* trova alcune tra le interpretazioni e declinazioni più interessanti, dimostrando, ancora una volta, la sua intrinseca plasticità, per dare voce, attraverso le riscritture, agli oppressi e ai vinti. La condizione di servaggio e sfruttamento

di Caliban viene posta al centro dell'attenzione, nucleo focale di un dibattito che illumina rapporti di potere e processi di costruzione e marginalizzazione dell'Altro. Sintetizzano efficacemente Virginia e Alden Vaughan:

‘Slave’ is the last of three operative words in Shakespeare’s cast of characters – ‘savage and deformed slave’: whereas seventeenth and eighteenth century interpretations of Caliban emphasized ‘deformed’ and nineteenth and early twentieth century interpretations focused on ‘savage’ for the past forty years the emphasis has been overwhelmingly on the final word. Caliban as American or African or some other ‘slave’ either literally in bondage or bound by cultural chains of language and custom. (Vaughan, Vaughan 1991, p. 278)

Intellettuali e scrittori che partecipano in maniera più o meno diretta ai movimenti di liberazione e che incoraggiano i processi di decolonizzazione ideologica e culturale, processi che accompagnano, necessari, quelli di natura politica ed economica, individuano dunque in Caliban il simbolo del colonizzato sfruttato, marginalizzato e costruito quale Altro. *The Tempest* viene letta e “appropriata”, non a caso, come un dramma tutto caraibico, ed è proprio in questo ambito che il dibattito si accende a metà Novecento per diffondersi ad altri contesti di dominio coloniale. Franz Fanon, intellettuale di origini martinicane, interviene con un saggio dichiaratamente politico, *Peau noire masques blancs*, pubblicato nel 1952, in polemica risposta allo studio di Octave Mannoni del 1950, *Psychologie de la colonization*, studio sulle conseguenze del colonialismo in termini psicologici nel quale il rapporto Prospero-Caliban viene utilizzato per descrivere il complesso di dipendenza dei colonizzati (nello specifico il riferimento è ai popoli malgasci dell'Oceano Indiano), sostanzialmente incapaci, a detta dell'autore, di auto-governarsi. L'intellettuale cubano Roberto Fernandez Retamar, nel saggio *Caliban. Apuntes sobre la cultura en nuestra America*, pubblicato nel 1971, ritorna alla figura di Caliban per adottarlo quale simbolo della cultura meticcias del Centro America. Di fatto Caliban viene elevato a espressione delle culture autoctone per rappresentare l'anelito alla libertà di tutti i popoli oppressi. La stessa ambientazione del testo shakespeariano ha certamente contribuito in maniera decisiva alla sua rivisitazione quale dramma “caraibico”. Se riferimenti palesi collocano l'isola di Prospero nel Mar Mediterraneo, tra il Nord Africa e l'Italia, numerose sono le suggestioni che richiamano il Nuovo Mondo, quelle Indie Occidentali che riservavano ai colonizzatori risorse e ricchezze, in una fase storica nella quale l'Inghilterra non aveva più saldo il controllo dei commerci nel Mediterraneo ed era proiettata verso l'avventura di conquista oltreoceano. In realtà il testo si posiziona in una sorta di biforcazione geopolitica tra Vecchio e Nuovo Mondo, in uno spazio di negoziazione tra Mediterraneo e Atlantico, come ha puntualmente evidenziato Jerry Brotton (in Loomba, Orkin 1998, p. 24). Uno spazio che la critica ha di massima trascurato per privilegiare l'interpretazione coloniale del *romance*,

individuando nell'indefinitezza e nell'imprecisione geografica il segnale palese dell'omologazione di tutto ciò che è "altro" nel pensiero eurocentrico dominante caratteristico dell'Inghilterra del XVII secolo.

L'"appropriazione" del dramma da parte degli scrittori caraibici a partire dagli anni Settanta del Novecento, quando la dimensione coloniale del testo viene riconosciuta come il suo tratto distintivo, ha determinato una ricchissima fioritura di opere nei generi letterari più diversi, opere che con il *source text* sono entrate fruttuosamente in dialogo per riflettere, da una nuova angolazione, su problematiche sempre attuali di dominio, sfruttamento, abuso di potere e rivendicazione di legittimi diritti.

Tali opere partecipano in maniera attiva al processo di costruzione di un'identità collettiva, processo avviato già negli anni '50 del Novecento, quando le colonie si impegnano nei movimenti di liberazione che condurranno i paesi all'indipendenza dal giogo britannico. Il massiccio esodo postbellico dai Caraibi alla cosiddetta "madrepatria", bisognosa di forza lavoro per la ricostruzione della nazione, rafforza con crescente urgenza il bisogno di riconoscersi come parte di quella "comunità immaginata" che gli scrittori contribuiscono a forgiare e a consolidare attraverso i loro testi. Centrale il ruolo dell'intellettuale nel processo di definizione della coscienza nazionale e dell'idea di "paese", come riconosce Franz Fanon a partire dalla sua esperienza di esule martinicano nel vecchio mondo, dove avverte il fardello della sua "diversità", costruita attraverso la rappresentazione di sé nello sguardo dell'altro: "The native intellectual should be engaged in the search of the truths of a nation [which] are in the first place its realities. He must go on until he has found the seething pot out of which the learning of the future will emerge" (Fanon 1965, p. 224).

Nell'ambito di tale processo di cruciale importanza è il confronto serrato e onesto con il passato e con la storia coloniale, dal momento che: "Colonialism is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying the native's brain of all form and content. By a kind of perverted logic, it turns to the past of the people, and distorts, disfigures and destroys it" (Fanon 1965, p. 210).

La scrittura creativa si confronta, dunque, con il dramma della colonizzazione che viene rievocato in forma più o meno diretta per smantellare gli assunti fondanti di un discorso eurocentrico incardinato nel principio ordinatore della "differenza", principio che ha giustificato lo sfruttamento e l'oppressione dell'Altro. Riletture e riscritture di *The Tempest*, caratterizzate dalla centralità del personaggio di Caliban nel ruolo di oppresso paladino dei diritti dei più deboli, rientrano, pertanto, nell'ambito di strategie di resistenza culturale attivate per demistificare le dinamiche di potere alla base del progetto coloniale e interrogarne i lasciti e le conseguenze nella fase postcoloniale.

Di indiscusso interesse nell’ambito delle riscritture teatrali, poche, nel Novecento, rispetto alla mole di testi che rileggono l’originale, è la *pièce* dello scrittore francofono di origini martinicane, Aimé Césaire, pubblicata nel 1969, il cui titolo è rivelatore delle chiare istanze di stampo politico che il testo avanza: *Une tempête. D’après La Tempête de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. La riletura del testo dalla prospettiva di Caliban, che si fa centro e motore dell’azione, con la nuova ambientazione del *romance* nelle isole caraibiche, propone una contro-narrativa che mette in crisi il modello occidentale del rapporto tra oppressore e oppresso alle fondamenta, nella lettura di Césaire, dell’opera seicentesca. Il testo è pensato per un teatro nero, teatro segnatamente caratterizzato da rivendicazioni politiche e razziali, particolarmente attento alle dinamiche di sopraffazione e impegnato a dar voce agli oppressi relegati al silenzio, categoria il cui spettro si estende a comprendere tutti i vinti della storia che hanno lottato e lottano per affrancarsi da uno stato di soggiogamento e di marginalità. Che la tempesta evocata nel titolo sia indicata come solo uno tra i tanti travolgimenti che scuotono l’universo è palese indicazione dell’intento dell’autore di contestare una prospettiva eurocentrica di stampo assolutistico a favore di un approccio polifonico e corale che abbraccia una molteplicità di potenziali sconvolgimenti nella vita tanto del singolo quanto di intere collettività, tempeste “altre”, altrettanto possenti ed erosive dell’ordine di quella rappresentata nel *romance* shakespeariano che segnano la storia dell’umanità tutta. Nella sostanziale fedeltà alla trama dell’originale, Césaire propone una rivisitazione significativa dei personaggi di Prospero, Caliban e Ariel, i quali, nella loro reciproca interazione, consentono all’autore di esplorare dinamiche di soggiogamento e sudditanza e di avanzare una significativa riflessione sul rapporto tra oppressore e oppresso che, presa consapevolezza dei propri diritti, anela alla libertà e tenta di ribaltare il sistema. Il mago-demiurgo Prospero del *source text* lascia spazio nel dramma caraibico al despota irragionevole e inaffidabile, privo di un progetto politico e di principi ideali che ne sostengano le scelte, assetato di ricchezze e bramoso di potere per il solo gusto di esercitarlo a suo piacimento. Spogliato dei suoi poteri magici, dimostra mancanza di forza e autorevolezza nelle scelte altalenanti e arbitrarie che lo inducono, per fare un solo esempio, a salvare i nemici, rispetto al progetto iniziale di eliminarli, solo perché della sua stessa razza e di alto lignaggio (I, II, p.32). Se la figura di Prospero perde in statura e complessità, ad acquisirne è Ariel, non più ingenuo e fedele spirito dell’aria a servizio del suo padrone, ma anima riflessiva e benevola, segnata dalla sofferenza e predisposta alla compassione. Connotato in termini razziali quale schiavo mulatto, Ariel riflette tale condizione di “inbetweenness” nella parte giocata nel testo, laddove tenta di mediare tra i voleri del padrone bianco e le istanze di rivendicazione di Caliban, lo schiavo nero che inneggia alla

rivoluzione violenta. Interessanti in particolare i dialoghi tra Caliban e Ariel (si veda la II scena del II atto) che commentano la propria condizione di sudditanza e si confrontano sulle strategie per affrancarsi dalla schiavitù. L'invettiva di Caliban è moderata dal sogno di Ariel che confida in un ravvedimento del despota e immagina un mondo diverso, in cui lavorare di concerto per realizzare una società più giusta nella quale le differenze siano fonte di reciproco arricchimento (Césaire 1969, p. 44). Di grande rilevanza, a segnare l'impegno della *pièce* che riflette le istanze politiche dello scrittore caraibico nella fase delicata della neonata indipendenza e della formazione di una coscienza nazionale, è il grido di Caliban che, significativamente, ne introduce la presenza sulla scena e chiude, potente simbolo, il dramma, riecheggiando il Prospero nell'epilogo del testo shakesperiano che invoca l'indulgenza del pubblico affinché gli sia restituita la libertà. "Uhuru!" (Césaire 1969, p. 24), libertà, è la prima parola che pronuncia Caliban, ed è una parola in Kiswahili, la lingua autoctona africana attraverso la quale Césaire gli restituisce voce, agli occhi sprezzanti di Prospero solo un rigurgito della sua barbarie che egli rifiuta in quanto quel linguaggio "has the function of subverting Prospero's claim to a master's absolute knowledge and presents a challenge to his control" (McNary 2010, p. 13). Come commenta Philip Crispin:

even if audience members are ignorant of the meaning of this Kiswahili word, they will understand that it has a key galvanizing importance, that it is Caliban's rallying cry and that its very foreignness underlines his sense of an autonomous cultural "otherness", dignity and agency so brazenly denied him by Prospero. It is a call to revolution. (Crispin 2010, p. 150)

Un grido alla rivoluzione e alla libertà che ritorna significativamente nella chiusa del dramma, ma questa volta nella lingua madre di Césaire e del suo personaggio Prospero, il francese, strumento di soggiogamento di cui il colonizzato si è appropriato per farne il mezzo del suo riscatto e della sua liberazione. Il rovesciamento degli equilibri di potere trova espressione nel controllo sulla lingua che Caliban esercita abilmente muovendosi tra quella autoctona e quella appresa dal suo oppressore. In parallelo, al fianco del grido di libertà di Caliban in francese, Césaire chiarisce che il linguaggio di Prospero, strumento potente per la gestione del suo regno, si è impoverito e depauperato, ormai standardizzato e privo di vita (Césaire 1969, p. 92). Se, nelle parole di Ngũgĩ wa Thiong'o (2004, p. 16), "the domination of a people's language by the languages of the colonising nations was crucial to the domination of the mental universe of the colonised", è il controllo di Caliban sul linguaggio che segna la strada della sua liberazione. Nell'ultimo atto, piuttosto che uccidere il padrone come egli stesso gli intima di fare, imponendogli un ennesimo ordine, è alla parola che Caliban affida il suo

riscatto e la sua vendetta attaccando l’avidità e l’iniquità di Prospero e del suo sistema, al punto da indurlo, grande vittoria, a dubitare per la prima volta di se stesso. Il linguaggio articolato di Caliban gli consente di scardinare le ragioni addotte a giustificare il suo soggiogamento, laddove rifiuta l’accusa di aver attentato alle virtù di Miranda, attribuendo piuttosto quei pensieri libidinosi al padre stesso della fanciulla (Césaire 1969, p. 30). Gesto simbolico attraverso il quale si sottrae al controllo del padrone è il rifiuto del suo nome a favore di una “X” che richiama le lotte per l’eguaglianza razziale e i diritti civili dei neri in America cui il testo fa esplicito riferimento. E mentre Prospero, determinato a difendere la sua “civiltà”, decide di rimanere sull’isola per controllare quel regno di cui si auto-consacra unico possibile direttore d’orchestra (Césaire 1969, p. 108), Caliban non risponde al suo ultimo richiamo di comando e canta la libertà. Piuttosto che sulle note shakespeariane del pentimento, del perdono e della riconciliazione, la *pièce* di Césaire si chiude su uno scontro aspro senza possibilità di mediazione, prefigurando scenari inquietanti di una civiltà, quella di Prospero, al collasso, e di un cambiamento per il quale è necessaria la rivoluzione che non esclude il ricorso alla violenza.

A *The Tempest* di Shakespeare, dunque, si richiamano intellettuali e scrittori caraibici quale riferimento essenziale per riappropriarsi del passato coloniale di oppressione, celebrare la fase del riscatto e delle lotte di indipendenza, e comprendere il presente segnato da quel pesante lascito in termini di una neo-colonizzazione economica e culturale. Nello stesso anno in cui Césaire pubblica *Une tempête*, il poeta barbadiano Edmund Kamau Brathwaite, nella raccolta *Islands*, dà alla luce il suo “Caliban”, una polemica riscrittura in versi del personaggio shakespeariano re-interpretato alla luce dell’acquisita consapevolezza dei legami indissolubili tra la storia coloniale e il sofferto presente dei popoli caraibici. Pur non influenzato direttamente dal testo di Césaire, Brathwaite riprende la sua visione della negritudine nei chiari riferimenti ai versi del *Cayer d’un Retour au Pays natal* (1939), che risuonano nella rappresentazione della condizione delle popolazioni oppresse. L’esperienza della diaspora nera, dal *middle passage* alla contemporaneità, si attesta come ambito privilegiato di indagine dell’autore lungo tutto il corso della sua carriera intellettuale situata a cavallo tra i Caraibi, terra madre, l’Africa delle sue origini e il vecchio mondo. Il lavoro rigoroso dello storico impegnato nello studio e nella ricerca si combina con lo sguardo visionario del poeta che si esprime in una creatività straordinaria di chiaro stampo militante. L’interesse per *The Tempest* rappresenta per lo scrittore una costante a partire dagli anni ’60, punto di partenza per la stesura di versi ispirati e sofferti e per l’elaborazione di densi saggi teorici, oltre che oggetto di numerose conferenze tenute in giro per il mondo, lavori tutti che attestano un’attenzione privilegiata per il personaggio di Caliban esplorato quale

simbolo di una storia collettiva di dolore, sopraffazione e riscatto. “Caliban” si apre sulla dolente rappresentazione del popolo caraibico e di quella negritudine che Brathwaite pone al centro della sua creolità:

Ninety-five per cent of my people poor/ ninety-five per cent of my people
black/ ninety-five per cent of my people dead/ you have heard it all before./ o
Leviticus, o Jeremiah, O/ Jean-Paul Sartre. (Brathwaite 1969, p. 36)

Povert , distruzione, morte segnano la storia del popolo nero a partire dal drammatico commercio degli schiavi sino alle pi  recenti forme del potere neo-coloniale, con le tempeste delle innovazioni tecnologiche e degli investimenti turistici che hanno travolto il popolo cubano, ora sotto il giogo di nuovi poteri forti lascito del sistema coloniale, incapace di contrastare i modelli di corruzione e di degrado importati dall’Occidente. Il *continuum* di quella storia nei secoli   sintetizzato dalle tre date evocate nel poema partendo dal 1956, inizio della rivoluzione cubana, per spostare lo sguardo indietro all’Emancipation Day del 1838 e giungere, infine, tappa iniziale di quel drammatico viaggio, alla cosiddetta scoperta dell’America da parte di Cristoforo Colombo. Il movimento dal presente a un passato che in quel presente ritorna consente all’autore di posizionare e contestualizzare la figura di Caliban in una storia che non pu  essere dimenticata n  ignorata, la storia di violenze, distruzione, rivoluzioni sintetizzata negli ultimi versi che chiudono la prima sezione:

It was December second, nineteen fifty-six./ It was the first of August eighteen
thirty-eight./ It was the twelfth October fourteen ninety-two./ How many bangs
how many revolutions? (Brathwaite 1969, p. 36)

Il personaggio entra in scena nella sezione successiva richiamato dai “bangs” che risuonano nella seconda sillaba del suo nome, segnandone l’esperienza personale insieme a quella del suo intero popolo, per poi ritornare nel ritmo incalzante e liberatorio dei tamburi che Caliban percuote in occasione del carnevale caraibico: “And/ Ban/ Ban/ Cal-/ iban/ like to play/ ban/ at the Car-
nival (Brathwaite 1969, p. 36). Il richiamo al testo shakespearino   diretto: “Ban’ ban’/ Ca-caliban / Has a new master” (II, II, 178-9). Ma allo schiavo ubriaco che si prostra al nuovo padrone si sostituisce la sofferta figura di un Caliban che consente al lettore di addentrarsi negli abissi di un animo travagliato e in un viaggio che   di dolore e di morte, ma che apre la strada alla rinascita attraverso l’orgogliosa riappropriazione della propria eredit  culturale, essenziale per la definizione di una identit  individuale e collettiva: “Down/ down/ down/ and the dark-/ ness fall/ ing; eyes/ shut tight/ and the
whip light/ cowl-/ ing round the ship/ where his free-/ dom drown” (Brathwaite 1969, p. 36). La metamorfosi di Caliban che rialza la testa e risale in un movimento che, plasticamente, configura il percorso di rivendicazione

dei diritti calpestati e l’affermazione di sé, non può che essere collocato nel contesto della storia del *middle passage*, drammatico viaggio che ha segnato, ferita sempre aperta, l’intero popolo della diaspora nera sino al presente. La danza di rinascita e liberazione, il limbo che sembra essere nato proprio sulle navi negriere, evocato ritmicamente e metaforicamente già nella seconda sezione, trova la sua piena drammatizzazione nell’ultima parte del testo in cui diviene strumento di trasformazione spirituale. La danza di Caliban si materializza sulla pagina scritta anche nella forma visiva attraverso l’alternata lunghezza dei versi e le parole in corsivo che richiamano un coro di voci in risposta al canto centrale, una modalità partecipativa tipica della cultura popolare caraibica che è espressiva del bisogno del popolo di ritrovarsi e riconoscersi. La musica e il ballo dall’afflato salvifico sottolineano l’importanza del recupero delle radici ancestrali del popolo afro-caraibico per riconoscersi quale comunità coesa che riscatta orgogliosamente un passato di dolore condiviso e fa della tradizione garanzia di affermazione e liberazione nel presente. La poetica di decolonizzazione di Brathwaite si sostanzia di un nuovo linguaggio musicale e visionario, un linguaggio evocativo e salvifico di cui Caliban si è appropriato non banalmente per maledire il suo oppressore, ma per riscoprire e dare voce al passato e re-immaginare il presente, alla luce di quella dolorosa memoria riacquisita e valorizzata. Quanto il riscatto di Caliban possa sostanzarsi del suo affrancamento dall’agenda culturale di Prospero attraverso il recupero di un’anima tutta africana, è questione discutibile laddove, commenta John Thieme, “the possibility of separating oneself off from the impact of Western civilization is a utopian project for the postcolonial writer, in a world where globalization ensures that the West’s tentacles have an even longer reach” (Thieme 2001, p. 142). A dimostrare l’ineludibile connessione tra universi culturali che la storia ha legato indissolubilmente è proprio il ritorno di Caliban, dopo tre lunghi secoli, nelle vesti di eroe della resistenza, anima militante del riscatto della negritudine che, al di là della progettualità politica del testo di Brathwaite, conferma la centralità del *romance* shakespeariano come pre-testo che apre un sempre fertile terreno di discussione, punto di partenza per esplorarne tutti i possibili orizzonti sino a sovvertirne le premesse.

Proprio i territori che si sovrappongono e le storie che si intrecciano, per citare l’efficace e nota immagine proposta da Edward Said (1993), sono al centro della riflessione della produzione letteraria dell’intellettuale barbadiano George Lamming, che si riappropria del rapporto prototipico tra Prospero e Caliban, alle fondamenta del mito dell’impresa imperiale, per esplorare le ricadute dell’“esperimento coloniale” nel presente in termini di esilio, marginalità e crisi identitaria e per capovolgerne, in sostanza, il paradigma. Già nella raccolta di saggi *The Pleasures of Exile*, pubblicata nel 1960, numerosi sono i richiami a *The Tempest*, cui Lamming dedica una

dettagliata analisi, collocandola nel contesto precipuo di riferimento, “against the background of England’s experiment in colonization”, per leggerla come profetica di “a political future which is our present” (Lamming 1960, p. 13). Nello specifico l’esilio cui il titolo si richiama riguarda l’esperienza di sradicamento e marginalità degli immigrati caraibici nella Gran Bretagna post-bellica, in particolare di artisti e scrittori della Windrush generation. Ma lo sguardo di Lamming si allarga ad abbracciare l’esilio esistenziale che ha segnato, sin dagli albori del processo di colonizzazione, la condizione dell’oppresso, senza per questo escludere quella del suo stesso oppressore. Nella fase della decolonizzazione Prospero, “colonized by his own ambition” (Lamming 1960, p.85), rischia di restare schiacciato dal senso di impotenza che lo attanaglia, intrappolato in un’identità e in un ruolo fissato che non si adeguano al cambiare dei tempi. Il moderno Caliban di Lamming, al contrario, dimostra una capacità di trasformazione camaleontica che gli consente di reinventarsi adattandosi alle più diverse situazioni: “He will then proceed to offer the self which they are looking for; and each self changes with the white need and the white situation which wants to exploit or embrace him” (Lamming 1960, p. 87). Un Caliban che, pur nella sua plasticità metamorfica e nella disponibilità all’adattamento, non si assoggetta ai modelli della società occidentale e mantiene, fiero, le sue istanze di rivolta e di liberazione per divenire, nel capitolo da Lamming dedicato alla rivoluzione di Haiti, l’eroe rivoluzionario “who orders history” (Lamming 1960, pp. 118-150), quel Toussaint L’Ouverture che si affranca dal ruolo subalterno a lui destinato dal sistema coloniale per alzare la testa e combattere per i diritti del suo popolo. Ritroviamo ancora nel testo un Caliban nelle vesti del contadino haitiano che partecipa alla Cerimonia delle anime, rito di passaggio di origini afro-caraibiche volto a liberare i morti dal purgatorio delle acque, potente metafora che richiama i flutti delle tante tempeste che hanno ridisegnato l’assetto delle nostre società dal passato al presente, rievocando, *in primis*, le acque dell’Atlantico solcato dalle navi negriere, luogo di drammatici attraversamenti, transiti ed esodi del popolo tutto della diaspora nera. Dalla condizione di esilio, fisico e metaforico, non è immune lo stesso Prospero, laddove, nella prospettiva di Lamming segnata dalla sua personale esperienza, esiste una stretta interdipendenza tra l’oppresso e il suo oppressore:

I am a direct descendant of slaves, too near the actual enterprise to believe that its echoes are over with the reign of emancipation. Moreover, I am a direct descendant of Prospero worshipping in the same temple of endeavour, using his legacy – not to curse our meeting – but to push it further. (Lamming 1960, p. 15)

Quanto quell’eredità sia fardello difficile da gestire e quanto complesso e faticoso si riveli il processo di integrazione, emerge in termini palesi nel

romanzo *Water With Berries* pubblicato da Lamming nel 1971, romanzo che smarrisce i toni ottimistici dei saggi che lo precedono di un decennio per rivelare il dramma di un moderno Caliban, alle prese con una società monoculturale che gli nega piena partecipazione, relegandolo al ruolo stereotipato di subalterno sempre perdente. Egli sceglie la strada della vendetta e della violenza, una strada che si rivelerà disastrosa per sé come per Prospero, portandolo a maledire con accenti sempre più aspri attraverso quella lingua che non gli permette un dialogo alla pari rispettoso dei suoi diritti. A rappresentare la condizione e la sorte di Caliban sono i tre artisti protagonisti della scena, il pittore Teeton, il musicista Roger e l'attore Derek, giunti alla ricerca di libertà e affermazione dall'isola di San Cristobal nella terra di Prospero, dove il senso di oppressione e marginalità, lascito del passato coloniale, viene percepito con rinnovata, dolorosa intensità e i personaggi si trovano costretti a confrontarsi con quella difficile eredità il cui pieno accesso, di fatto, è loro precluso. È attraverso le relazioni interraziali che Lamming indaga la complessità del processo di integrazione e affermazione di sé. Teeton è intrappolato emotivamente nella storia con l'ingombrante e autoritaria padrona di casa, una sorta di versione al femminile del Prospero shakespeariano, mentre Roger vive una situazione di stallo complicata dal rapporto conflittuale con la moglie bianca nord-americana e Derek, infine, non trova la strada per affermarsi come attore finendo per giocare sulla scena la parte, altamente simbolica, di un corpo senza vita. La sete di cambiamento e di riscatto trascinerà i protagonisti in una spirale di violenza, una conseguenza inevitabile, agli occhi dello scrittore, della storia di oppressione coloniale perché “there is almost a therapeutic need for a certain kind of violence in the breaking” (Lamming 1971, p. 210). Il sangue bagna la terra di Prospero e macchia altrettanto l'isola caraibica dove Teeton ritorna per unirsi ai ribelli e combattere per la libertà una volta acquisita piena consapevolezza dei propri diritti negati. A tale coscienza perviene attraverso la riappropriazione del passato che, se pur drammatico e doloroso, rappresenta la tappa di partenza fondamentale per avanzare un reale processo di liberazione. Caliban, il cui disagio del vivere e le cui istanze si moltiplicano e si amplificano attraverso le voci dei figli della diaspora nera, si confronta nel romanzo con Myra che, per esperienze di vita, richiama la Miranda del *romance* shakespeariano, personaggio rappresentato da Lamming come la vittima inerme di un mondo oppresso dal disordine e dalla violenza.

Se *Water With Berries*, nel rileggere il tradizionale paradigma colonizzatore-colonizzato in termini di resistenza e riscatto da parte dei vinti della storia, riserva un'attenzione comunque marginale alla condizione femminile, il romanzo di Marina Warner, *Indigo*, affianca alle istanze postcoloniali, centrali nei testi degli scrittori caraibici qui presi in esame, una

forte e ferma rivendicazione dei diritti della donna, dedicando il testo a una figura rimasta completamente nell'ombra nel *romance* seicentesco, la strega Sycorax. Pubblicato nel 1992, il romanzo, a dispetto delle origini inglesi dell'autrice, può essere annoverato tra le riscritture caraibiche di *The Tempest* in ragione dei motivi e delle preoccupazioni di fondo sulle quali si struttura che, peraltro, rimandano alla storia creola della famiglia della scrittrice (Zabus 2002). Contaminato nel suo stesso genere che è indefinibile, a cavallo tra narrativa popolare, epica e *romance*, il romanzo polifonico intreccia, con l'andamento fluttuante ed evocativo tipico dello *storytelling*, voci di donne che raccontano una storia "altra", una storia ignorata e messa a tacere nel testo shakespeariano:

My novel *Indigo*, published in 1992, re-scored *The Tempest* through the muffled voices of the play's female cast of characters; it attempted to restore voice to Sycorax, the vilified, offstage mother of Caliban, and to Miranda the compliant daughter and it closed in classic romance manner" (Warner 2002, p. 280).

È dunque in particolare sulla figura enigmatica e silente di Sycorax che si appunta l'attenzione della scrittrice. La strega crudele, ignobile creatura demoniaca che resta invisibile nel testo shakespeariano, si leva al rango di depositaria di un sapere ancestrale, maga incantatrice, guaritrice e donna saggia che conosce i segreti più nascosti della natura e di quella terra di cui i colonizzatori vogliono prendere possesso, rappresentando per i nuovi padroni motivo di inquietudine perché le sue arti restano ai loro occhi sconosciute e indecifrabili e, pertanto, sfuggono a ogni tentativo di controllo. Padrona dell'isola caraibica che è ambientazione della scena, è ella stessa espressione della storia, di un tragico e doloroso passato con cui si identifica al punto che la sua fine si manifesta quando i corpi senza vita degli schiavi vengono ritrovati sulle sponde dell'isola. Il richiamo al *middle passage* e alla tratta degli schiavi fa del testo un romanzo della memoria e sulla memoria, una storia che i flutti dell'Oceano preservano affinché quel tragico passato, con i suoi strascichi e la sua eredità nel presente, mai venga dimenticato. Perché il romanzo, come rivela la stessa scrittrice, "is about survival through language, in the face of military and other strengths; about the power of memory, transmuted into stories, to shape experience both fallaciously and truthfully, harmfully and helpfully" (Warner 2002, p. 320). È un passato che struttura e dà senso al presente, di cui è necessario riappropriarsi per ritrovare, attraverso di esso, un'identità collettiva. Il romanzo della Warner della storia di quel popolo, dal passato al presente, segue lo sviluppo creando due trame parallele che si intrecciano, laddove Sycorax, la strega-maga secentesca, si riflette nel suo doppio sulla scena novecentesca nel personaggio di Serafine, moderna voce di controcanto alla cultura coloniale e patriarcale. Grazie alla potente

magia della parola Serafine, erede consapevole di quelle storie e di quei territori che si sono sovrapposti e fruttuosamente ibridati, è pronta a narrare non uno, ma tanti racconti, le tante possibili storie altre ridotte al silenzio:

There are many noises in her head these befuddled days of her old age; they whisper news to her of this island and that, of people scattered here and there, from the past and from the present. Some are on the run still; but some have settled, they have ceased wandering, their maroon state is changing sound and shape. She's often too tired nowadays to unscramble the noises, but she's happy hearing them, to change into stories another time. (Warner 1992, p. 402)

Storie che generano altre storie, come annuncia la chiusa del romanzo, e che riecheggiano, eterna, quella magia della parola che Shakespeare ha consacrato nella sua *The Tempest*. L'attualizzazione del *romance*, declinato nelle più diverse tempeste prodotte dall'immaginario di intellettuali, scrittori e scrittrici, è espressione potente e simbolica dell'imperitura forza della parola creativa del Bardo che ha generato, nei secoli, un confronto e un dialogo di indiscutibile importanza se è vero che, come scrive Salman Rushdie, per cambiare il mondo, dobbiamo essere in grado, *in primis*, di re-immaginarlo e dunque, di ri-narrarlo (Rushdie 1993). *The Tempest* di William Shakespeare, sorgente di infinite tempeste di parole e di pensiero, ha assolto appieno al compito precipuo della grande letteratura, offrendosi quale terreno fertile per sempre nuove interpretazioni e riscritture che sollecitano, scavalcando le barriere dello spazio e del tempo, la riflessione e il dibattito sul nostro essere “umani”, fallibili ma sempre perfettibili, per richiamarci a ineludibili responsabilità in quanto attori protagonisti, nessuno escluso, della nostra storia, tanto individuale quanto collettiva.

Bionota: Maria Renata Dolce è Professore Ordinario di Letteratura Inglese presso l'Università del Salento, dove insegna Letteratura Inglese e Letterature dei Paesi di Lingua Inglese. Nel campo della ricerca ha approfondito le tematiche dell'esilio, del transculturalismo e indagato i processi di definizione di identità diasporiche e polifoniche, in particolare in relazione alle culture letterarie dell'Irlanda, dell'Australia, del Sudafrica, dei Caraibi e della Nigeria. Tra le altre pubblicazioni uno studio monografico sullo scrittore australiano Peter Carey e una monografia sul rapporto tra le letterature postcoloniali e il canone della letteratura inglese.

Recapito autore: mariarenata.dolce@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Ashcroft B. 2001, *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*, Continuum, Londra.
- Brathwaite E.K. 1969, *Islands*, Oxford University Press, Oxford.
- Brotton J. 1998, "This Tunis, sir, was Carthage". *Contesting Colonialism in The Tempest*, in Loomba A. e Orkin M. (a cura di), *Post-Colonial Shakespeares*, Routledge, Londra, pp. 23-42.
- Calvino I. 1995, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano.
- Calvino I. 2002, *Mondo scritto e mondo non scritto*; a cura di Barenghi M., Mondadori, Milano.
- Césaire A. 2011 [1969], *Une Tempête; d'après la Tempête de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, Incontri Editrice, Sassuolo.
- Césaire A., 2013 [1938], *The Original 1939 Notebook of a Return to the Native Land*; a cura di Arnold A.J. e Eshleman C., Wesleyan University Press, Middletown.
- Coleridge S.T. 1836, *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*; a cura di Coleridge H.N., vol. II, William Pickering, Londra.
- Crispin P. 2010, *A Tempestuous Translation: Aimé Césaire's Une tempête*, in "Itinéraires" 4, pp. 132-161.
- Davenant W. e Dryden J. 1997 [1670], *The Tempest: or, The Enchanted Island*, in Clark S. (a cura di), *Shakespeare Made Fit. Restoration Adaptations of Shakespeare*, J.M. Dent Orion Publishing Group, Londra, pp. 79-185.
- Eliot T.S. 1998 [1919], *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood and major Early Essays*, Dover Publications, Mineola, New York.
- Fanon F. 1965 [1961], *The Wretched of the Earth*, Grove Press, New York.
- Fanon F. 1967 [1952], *Black Skin, White Masks*, Grove Press, New York.
- Kermode F. (a cura di) 1964, *The Tempest by William Shakespeare*, Methuen, Londra.
- Kermode F. 2000, *Shakespeare's Language*, Allen Lane-Penguin, Londra.
- Lamming G. 1960, *The Pleasure of Exile*, Michael Joseph, Londra.
- Lamming G. 1971, *Water With Berries*, Longman, Londra.
- Mannoni O. 1990 [1950], *Prospero and Caliban. The Psychology of Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, Michigan.
- McNary B. 2010, *He Proclaims Uhuru: Understanding Caliban As a Speaking Subject*, in "Critical Theory and Social Justice Journal of Undergraduate Research Occidental College" 1, pp. 2-26.
- Montaigne de M. [1580], *Of Cannibals*. <http://www.gutenberg.org/files/3600/3600-h/3600-h.htm> (10.7.2018).
- Ngũgĩ Wa Thiong'o 2004 [1986], *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, James Currey, Londra.
- Retamar R.F. 1974 [1971], *Caliban. Notes Towards a Discussion of Culture in Our America*, in "The Massachusetts Review" 15 [1/2], pp. 7-72.
- Rushdie S. 1993, *Imaginary Homelands, Essays and Criticism, 1981-1991*, Granta Books, Londra.
- Thomas Shadwell T. 1701 [1674], *The Tempest, or, the Enchanted Island. A Comedy. As it is now Acted by His Majesties Servants*. https://archive.org/details/tempestorenchant00shad_0/page/n1 (6.6.2018).
- Shakespeare W. 2012, *La tempesta*; a cura di Bertinetti P., Einaudi, Torino.
- Sinfield A. 1988, *Making Space: Appropriation and Confrontation in Recent British*

- Plays*, in Holderness G. (a cura di), *The Shakespeare Myth*, Manchester University Press, Manchester, pp. 128-144.
- Thieme J. 2001, *Postcolonial Con-texts. Writing back to the Canon*, Continuum, Londra/New York.
- Vaughan A.T. e Vaughan V.M. 1991, *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Warner M. 1992, *Indigo*, Vintage, Londra.
- Warner M. 2002, *Signs & Wonders: Essays on Literature & Culture*, Chatto and Windus, Londra.
- Zabus C. 2002, *Tempests after Shakespeare*, Palgrave, Houndmills Basingstoke.