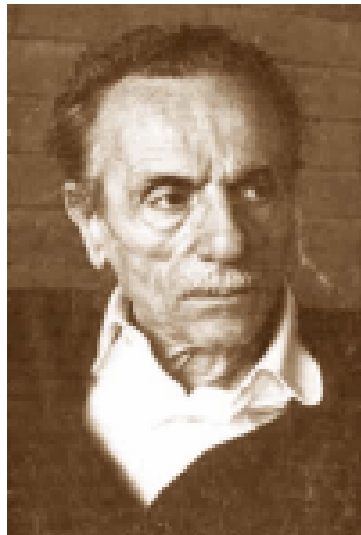


UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA

LA TEMPESTA:

I'Addio di Eduardo al Palcoscenico della Vita



Enza Maffia

SÃO PAULO
2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA

LA TEMPESTA:

l'Addio di Eduardo al Palcoscenico della Vita

Enza Maffia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção de título de Mestre em Língua e Literatura Italiana.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª MARIAROSARIA FABRIS

SÃO PAULO
2006

Dedico la presente
tesi a mio marito
Paulo e a mio figlio
Matteo.

Ringraziamenti

Alla dott.ssa Mariarosaria Fabris, la mia relatrice, per la sua fiducia e grande disponibilità.

Alla dott.ssa Maria Silvia Betti e al prof. John Milton le cui osservazioni durante l'esame di qualifica sono state di grande importanza per la stesura della tesi.

A mia sorella, la prof.ssa Antonia Maffia per le sue letture e commenti.

Alla dott.ssa Viviana Reda, docente *all'Università degli Studi di Napoli Federico II Facoltà di Lettere e Filosofia*, e alla prof.ssa Simona Durante, dottoranda *all'Università La Sapienza di Roma*, per avermi aiutato nella ricerca della bibliografia.

Al CNPq per avermi concesso la borsa di studio.

RESUMO

O foco da dissertação é a análise da reescrita em dialeto napolitano do século XVII da obra *A tempestade* de William Shakespeare realizada por Eduardo De Filippo. O que levou o dramaturgo napolitano a escolher esta e não outra peça do autor inglês foram essencialmente suas afinidades no tratamento de temas como a magia, o sonho, o amor, a família, o poder, o perdão. Eduardo não realizou uma tradução literal da peça inglesa, mas, utilizando uma língua que é uma mistura de dialeto napolitano do século XVII com dialeto napolitano contemporâneo e italiano criou uma *Tempestade* toda original e pessoal, aparentemente distante do texto shakespeariano.

PALAVRAS-CHAVE: *A tempestade*, William Shakespeare, reescrita, Eduardo De Filippo, dialeto napolitano

SUNTO

La tesi fa un'analisi della riscrittura in napoletano del 1600 dell'opera *La tempesta* di William Shakespeare da parte di Eduardo De Filippo. Ciò che ha portato il drammaturgo napoletano a scegliere questa e non un'altra opera di Shakespeare sono state essenzialmente le affinità nel trattare certi temi come: la magia, il sogno, l'amore, la famiglia, il potere, il perdono. Eduardo non ha tradotto alla lettera la pièce inglese, ma, con l'uso di una lingua che è un misto di dialetto napoletano del 1600, dialetto contemporaneo e italiano, ha creato una *Tempesta* tutta propria ed originale, anche se solo apparentemente lontana da quella shakespeariana.

PAROLE CHIAVE: *La tempesta*, William Shakespeare, riscrittura, Eduardo De Filippo, dialetto napoletano.

ABSTRACT

The thesis consists in analyzing the rewriting in XVII century Neapolitan language of William Shakespearian play, *The tempest*, by Eduardo De Filippo. What made the Neapolitan playwright choose this play, was essentially his affinities in dealing with certain themes, such us: magic, dream, love, family, power, forgiveness. Eduardo did not translate word by word of the English play, but, using a language which is a mixture of XVII century Neapolitan dialect, contemporary and Italian, has created an original and personal *Tempest*, apparently quite far from the Shakespearian one.

KEYWORDS: *The tempest*, William Shakespeare, rewriting, Eduardo De Filippo, Neapolitan dialect.

Sento strilli e voci napoletane, parlo napoletano, però scrivo italiano. "Stiamo in Italia, dice babbo, ma non siamo italiani. Per parlare la lingua la dobbiamo studiare, è come all'estero, come in America, ma senza andarsene. Molti di noi non lo parleranno mai l'italiano e moriranno in napoletano. È una lingua difficile, dice, ma tu l'imparerai e sarai italiano. Io e mamma tua no, noi nun pu, nun po, nuie nun putimmo." Vuole dire "non possiamo" ma non gli esce il verbo. Glielo dico, "non possiamo", bravo, dice, bravo, tu conosci la lingua nazionale. Sì la conosco e di nascosto la scrivo pure e mi sento un poco traditore del napoletano e allora in testa mi recito il verbo potere: í' pozzo, tu puozze, ísso po', nuie putimmo, vuie putite, lloro ponno. Mamma non è d'accordo con babbo, lei dice: "Nuie simmo napulítane e basta"

Erri De Luca, Montedidío

Sommario	Pag.
Indice.....	x
Introduzione.....	01
Capitolo I.....	06
Capitolo II.....	15
Capitolo III.....	33
Capitolo IV.....	47
Capitolo V.....	57
Conclusione.....	78
Bibliografia.....	89

Indice	Pag.
INTRODUZIONE	01
CAPITOLO I	
CHE COS'È UNA BUONA TRADUZIONE? OPINIONI E ARGOMENTAZIONI.....	06
CAPITOLO II	
EDUARDO DE FILIPPO: LA VITA, IL PENSIERO, LE OPERE.....	15
CAPITOLO III	
<i>LA TEMPESTA</i> DI WILLIAM SHAKESPEARE.....	33
CAPITOLO IV	
<i>LA TEMPESTA</i> DI EDUARDO.....	47
CAPITOLO V	
IL NAPOLETANO: ELEMENTO PRINCIPALE NE <i>LA TEMPESTA</i> DI EDUARDO.....	57
CONCLUSIONE	78
BIBLIOGRAFIA.....	89

Introduzione

Shakespeare è un nome che è entrato nella storia della letteratura, del teatro e del cinema e probabilmente ci rimarrà per sempre. Se dopo circa 400 anni le sue opere sono ancora vive, se esse continuano ad avere un legame col presente, sarà difficile che in un futuro perdano importanza e vengano accantonate. Esse, oltre ad essere tradotte e rappresentate in molteplici lingue, si trovano in una miriade di versioni. Rappresentazioni teatrali e cinematografiche ne sono la testimonianza. Esiste “lo Shakespeare” tradizionale, quello moderno, quello allegorico, quello critico, e il contenuto delle opere di questo drammaturgo è talmente ricco che si possono dare innumerevoli interpretazioni, e, in effetti, è quello che si è fatto e si continua a fare. Instancabilmente il pubblico continua ad occupare le poltrone di teatri e cinema per rivedere ancora una volta l’ultima versione di un’ opera, sia essa in inglese che in qualunque altra lingua del mondo.

Basti pensare a film come *Romeo e Giulietta* (1997) di Baz Luhrmann, in cui i personaggi vengono calati nel XX secolo e i due gruppi in conflitto sono due gangs, con tanto di speroni, borchie e moto. Il film è ambientato a Verona beach, in California, e Baz Luhrmann costruisce, intorno al traliccio ben noto, un involucro da cinema giovane, scatenato e vivace. Si va dai materiali violenti del cinema metropolitano sulla guerra per bande alla parodia delle saghe sulle famiglie mafiose.

“La cosa sorprendente di quest'ultimo film non è di avere collocato la storia dei giovanissimi innamorati di Verona in un ambiente contemporaneo. Va individuato piuttosto, nel massimo rispetto del testo shakespeariano e nell'ampia autonomia concessa alla cinepresa.”¹

E ancora:

“Il tutto con violenza e con furia, rubando i ritmi al video-clip, inventando scenografie da favola con citazioni anche, di altre occasioni scespiriane - una banca Shylock, un

¹BOLZONI, Francesco. “Romeo + Giulietta Recensione”. *Avvenire*. Milano, 28/2/97.
<http://it.movies.yahoo.com/7/5/34885.html>.

ristorante Il mercante di Venezia - e, facendo tanto più realistico e vero quanto più gli interpreti si esprimono sempre e regolarmente in versi, non nascondendo, intenzionalmente, il proprio accento americano.”²

Il regista Richard Loncraine, nel 1995 ambienta *Riccardo III* durante il periodo nazista, con carrarmati, fucili e divise con la svastica nazista. Lo sfondo è l'Inghilterra degli anni '30, dove una sanguinosa guerra civile culmina con l'uccisione del re Enrico. Il regista, con la ricreazione di orrori paranazisti, dà alla tragedia un tono, e un passo narrativo, a metà fra il thriller spionistico e il kolossal bellico.

Ne *La Repubblica*, Irene Bignardi scrive:

“Si segue lo svolgimento del dramma, dal celebre discorso dell'«inverno del nostro scontento» fino a quando Ian McKellen precipita sghignazzando come un pupazzo del Grand Guignol in un inferno di fuoco e di fiamme, con la stessa curiosità con cui si segue un gioco di prestigio, affascinati dal fatto che ogni tassello di Shakespeare cade al posto giusto, senza sbavature, in una brillante mescolanza «camp» di artificiosità, popolarità, e quel tanto di volgarità che rende i classici ancor più nostri contemporanei...”³

Greenaway con il suo film *Prospero's books* (1991) crea una versione de *La tempesta* alquanto bizzarra. Prospero con i poteri che i libri gli conferiscono, crea l'isola e i personaggi che la abitano. Egli è sia mago che scienziato e proprio grazie ai suoi libri potrà circondarsi di spiriti ubbidienti e servili che lo aiuteranno a vendicarsi contro il nemico facendolo approdare sulla sua isola grazie ad una tempesta provocata dalla sua magia. Il regista, nel portare sullo schermo *La tempesta*, ci mostra come l'uomo del Seicento è per noi contemporaneo perché in esso ritroviamo le nostre stesse preoccupazioni di fronte ad una scienza che sembra crescere in maniera incontrollabile. Questo regista, tramite simboli e allegorie, ci mostra che “scienza” non significa rinuncia alla magia, all'arte e alla fantasia, anzi, esse possono camminare insieme verso il futuro.

Il film rimane fedele alla trama della pièce shakespeariana, ma chi scrive *La tempesta* è Prospero. Ognuno dei venticinque libri a lui cari rappresenta un

²RONDI, Gian Luigi. “Romeo + Giulietta Recensione”. *Il Tempo*. Roma, 3 marzo 1997, sito cit.

³BIGNARDI, Irene. “Riccardo III Recensione”. *La Repubblica*. Roma, 10/6/96.
<http://it.movies.yahoo.com/r/riccardo-iii/recensioni-135470.html>.

pezzo della pièce, vi è quindi un intreccio fra i suoi libri e l'opera. Agli attori viene data voce solo alla fine. Durante tutto il film, chi parla, usando toni di voce diversi è lo stesso Prospero, perché è lui che scrive, che sceglie le battute, che crea...

Con questo film, Greenaway non mette in scena una performance teatrale, ma porta sullo schermo la propria lettura:

“Greenaway impone già a partire dall'intestazione un approccio diverso da quello di solito riservato al semplice “adattamento cinematografico di una commedia per il teatro”. Il soggetto sono *I Libri di Prospero*.

“Al cinema – dichiara Greenaway – si è sempre visto uno Shakespeare teatrale dove l'attenzione si pone sul momento della performance. Ma sono più numerosi quelli che leggono Shakespeare di quelli che lo vedono a teatro. Ed io mi sono rivolto a quelli. Ho pensato a una visualizzazione delle pagine di Shakespeare, non a mettere in scena una performance teatrale.”⁴

Una delle ultime rappresentazioni teatrali de *La tempesta*, in Italia, risale al maggio 2005, a Milano, quando Ferdinando Bruni, nell'adattare l'opera, riduce la pièce in quattro atti, diminuisce i dialoghi e, solo sulla scena, dà vita ai vari personaggi con l'aiuto di marionette⁵. Nell'atto primo scena seconda trasforma il dialogo fra Prospero e Miranda in un monologo in cui Prospero racconta la storia del tradimento e del naufragio. Inoltre, mentre Trinculo e Stefano parlano dialetto napoletano, il resto dei personaggi parla un italiano un po' arcaico, quasi poetico.

Ferdinando Bruni, nel rappresentare *La tempesta*, aveva come obiettivo portare il pubblico a meditare sul proprio “IO” (aprire a se stessi il proprio inconscio), indurlo a pensare alla propria vita, a come questo mondo materialista ci stia togliendo la bellezza dell'immaginazione:

“Dovunque voi siate, possa quel luogo essere la vostra isola. Ascoltate il rumore delle onde che si frangono sulla spiaggia. «L'isola rimane laddove si svolge la magia (l'approdo di qualcuno a una qualche verità o sviluppo che non avrebbero potuto essere logicamente previsti né attesi); e nasce stranamente, dal nulla, dalle prime ore di guardia, semplice transito di viaggio, nella scrittura.» L'isola è il regno della fantasia. Distruggi le statue nude al largo della costa dello Yucatan. Sbarra i fiumi con le dighe per sommergere le isole piene di libri e di violini. Caccia i monaci irlandesi. Uccidi i fuorilegge. Abbatti gli alberi e ara il campo. Rinchiudi i lebbrosi e getta via la chiave.

⁴http://www.accademiabellearti.com/PDF_ISTITUZIONIREGIA/10ProsperosBooks.pdf#search=prospero's%20books%20di%20greenaway.

⁵Già Pier Paolo Pasolini aveva fatto rappresentare Shakespeare (*Otello*) da marionette, nell'episodio “Che cosa sono le nuvole?” del film *Capriccio all' italiana* (1967).

Insegna loro il francese, dona loro Gesù e metti fine alle danze per i morti. Manda Napoleone in esilio. Rinchiudi tutti i prigionieri, i disadattati, i rivoluzionari, chi usa l'immaginazione sulle loro isole in modo che l'ordine, la ragione, la pietà e i redditi da capitale possano prosperare. Poveri esseri umani! Noi temiamo la nostra immaginazione: è troppo anarchica, troppo spontanea, troppo sprezzante nei confronti della brutta ragione del NASDAQ o del Pentagono o della macchina economica. L'immaginazione balza alle conclusioni come un salmone salta gioiosamente controcorrente per andare a deporre le uova. Ma l'immaginazione è l'unica scintilla divina dentro di noi: uccidendola si toglie all'anima ogni possibilità di crescere. Prospero è il grande supervisore dell'immaginazione nella letteratura occidentale, e dietro di lui il suo creatore, Shakespeare, o come volete chiamarlo. Sull'isola di Prospero siamo tutti burattini nelle sue mani, i pezzi della sua scacchiera.”⁶

L'isola abitata da Prospero rispecchia un luogo dove possiamo nasconderci e fantasticare, il luogo dell'immaginazione, ma rispecchia anche il luogo della meditazione, dove possiamo imparare a conoscerci e ad analizzare noi stessi, gli altri, e il mondo in cui viviamo:

“La tempesta, dice Fowles, «è la prima guida per chiunque voglia essere un isolano; o, dal momento che siamo tutti isolani in qualche modo, forse la prima guida perlomeno all'autoanalisi. Sempre più spesso perdiamo la capacità di pensare come pensano i poeti, al di là di frontiere e limiti prestabiliti... Siamo suggestionati e spinti a pensare in termini di fatti dimostrabili come il denaro, il tempo, il piacere personale, la conoscenza consolidata. Uno dei motivi per cui amo tanto le isole è che per loro natura mettono in discussione questa mancanza di immaginazione; che, se adeguatamente sperimentate, ci inducono a fermarci a pensare un poco: perché sono qui, che cosa sto facendo, che cos'è tutto questo, che cosa è andato storto?».

Queste sono le domande che ho voluto porre in questi saggi, e le risposte che ho voluto formulare - non in schemi, piani, progetti, consigli - ma negli esseri umani e nei loro grandiosi, inaspettati, spontanei slanci di immaginazione. Perché è soltanto nelle azioni degli esseri umani che si possono intravedere piccoli barlumi di verità, o dell'animo. Essi non possono essere raccontati, né dal pulpito, né dal banco di un tribunale, né dall'ufficio centrale, né (Dio non voglia) da uno schermo elettronico. È necessario essere in una stanza - oppure su un'isola dove questi spunti e intuizioni vengono a noi.⁷

L'attore, sceneggiatore, si rivolge ad una società moderna, una società che ha bisogno di meditare perché troppo legata ad una vita materialista, al denaro, al potere. Una società troppo spesso egoista e che ha bisogno di ritrovare la propria coscienza. La sua lettura de *La tempesta*, pertanto, è essenzialmente psicologica, e tramite il fantastico, ci porta a meditare su cose che il logorio della vita moderna ci impedisce di vedere. Sulla scena, è l'attore

⁶BRUNI, Ferdinando. "Presentazione". In: SHAKESPEARE, William. *La tempesta* (Programma di sala). Traduzione di Ferdinando Bruni. CDROM. Milano: Teatrithalia, 2004-2005, p. 6.

⁷Ivi.

che manovra le marionette, a simboleggiare noi, esseri umani, comandati dal destino come Prospero manovra i suoi “nemici”.

Ed è proprio questa trasposizione, questo atto sublime del partorire l'altro da se, di cui mi occuperò. Nel 1984, infatti, Eduardo De Filippo, uno dei più grandi drammaturghi italiani, da *La tempesta* di Shakespeare, dà alla luce la sua *tempesta* che ha i caratteri di chi l'ha partorita ma assume una vita propria che si sviluppa, cresce, fino a diventare grande, adulta, autonoma. Egli crea una nuova pièce nata dalla riscrittura di *The tempest* in dialetto napoletano. *La tempesta* di Eduardo resta fedele all'originale, stessa trama, stessi personaggi e stesso secolo. Nel cambiare registro, Eduardo crea qualcosa di partenopeo, ed è per questo che, a dispetto dello stesso titolo “*La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*”, in questa transizione linguistica dall'inglese al napoletano, l'autore usa tutta la sua vena critica e con l'aggiunta e l'eliminazione di battute fa nascere qualcosa che è decisamente distante dall'originale.

Capitolo I

Che cos'è una buona traduzione?

Opinioni e argomentazioni

“Ho cercato di essere il più fedele
Possibile al testo, come, a mio
parere, si dovrebbe essere nel
tradurre, ma non sempre ci sono
riuscito. Talvolta, specie nelle
scene comiche, l'attore in me si
ribellava a giochi di parole ormai
privi di significato, e allora li ho
cambiati”⁸

Nonostante la maggior parte degli intellettuali, critici e scrittori si rendano conto che la traduzione dà la possibilità a coloro che non conoscono la lingua in cui è stato scritto il testo originale di poterlo leggere, ci sono state e continuano ad esserci polemiche e discussioni su “come tradurre” e su quale è esattamente il compito del traduttore. Molti intellettuali e scrittori vedono la traduzione come qualcosa di sgradevole, che, in un certo senso distorce l'originale. Virginia Woolf, nel leggere testi tradotti dal russo e dal greco, aveva l'impressione di usare “occhiali sbagliati”, o che ci fosse una “sottile nebbia” tra lei e le pagine, e aggiungeva:

“Nel momento in cui, in una frase dal russo all'inglese, si cambia ogni singola parola, si è inevitabilmente portati a modificare leggermente il significato, il suono, il peso e l'accento delle parole che sono relazionate fra di loro. Non rimane nulla se non la cruda e grezza versione del senso. In questo modo, i grandi scrittori russi si ritrovano come

⁸DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*. Torino: Einaudi, 1984, p. 186.

uomini che, a causa di un terremoto o di un incidente ferroviario, perdono non solo tutti i loro indumenti, ma anche qualcosa di molto più profondo e importante - i loro modi, le idiosincrasie del loro carattere.”⁹

Secondo Norman Shapiro la traduzione deve essere così trasparente da non sembrare una traduzione:

“Vedo la traduzione come il tentativo di produrre un testo così trasparente da non sembrare che sia stato tradotto. Una buona traduzione è come una lastra di vetro. Noti che c'è solo se ci sono delle piccole imperfezioni – graffi, bolle. L'ideale sarebbe se non ce ne fossero. Non dovrebbe mai attirare l'attenzione degli altri su di sé.”¹⁰

Honig pensa invece che la traduzione dovrebbe diventare “proprietà” del traduttore:

“Quando traduci non esprimi te stesso. Fai da controfigura. [...] Mi sono reso conto che il traduttore e l'attore devono avere lo stesso tipo di talento. Quello che fanno è prendere qualcosa da qualcun altro e se ne appropriano.”¹¹

Schleiermacher dà due alternative anche se preferisce la prima:

“O il traduttore lascia l'autore in pace, nei limiti del possibile, e trasporta il lettore verso di lui; o lascia il lettore in pace, nei limiti del possibile, e trasporta l'autore verso se stesso.”¹²

John Dryden distingue tre tipi di traduzione: *metafrasi*, che consiste nella traduzione alla lettera; *parafrasi*, che consiste nel dare una certa libertà al traduttore che può modificare le parole e ampliare il significato senza che però questo venga alterato; *imitazione*, che consiste nella libertà del traduttore non

⁹Traduzione mia. WOOLF, Virginia. “The Russian Point of View”. In: *The common reader*. First series. London: The Hogarth Press, 1957, p. 220: “When you have changed every word in a sentence from Russian to English, have thereby altered the sense a little, the sound, weight, and accent of the words in relation to each other completely, nothing remains except a crude and coarsened version of the sense. Thus treated, the great Russian writers are like men deprived by an earthquake or a railway accident not only of all their clothes, but also of something subtler and more important-their manners, the idiosyncrasies of their characters.”

¹⁰Traduzione mia. Apud: VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of translation*. London; New York: Routledge, 1995, p.1: “I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated. A good translation is like a pane of glass. You only notice that it's there when there are little imperfections – scratches, bubbles. Ideally, there shouldn't be any. It should never call attention to itself.”

¹¹Traduzione mia. Apud: id., p. 7: “...when you translate you're not expressing yourself. You're performing a technical stunt. [...] I realized that the translator and the actor had to have the same kind of talent. What they both do is to take something of somebody else's and put it over as if it were their own.”

¹²Traduzione mia. Apud: id., p. 101: “Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him.”

solo a livello di parole e significato, ma di creare un testo che dall'originale prenda solo l'idea generale.¹³

Ovviamente, è quasi impossibile tradurre alla lettera soprattutto quando si tratta di un testo poetico, teatrale o in prosa. La traduzione rischierebbe di avere esiti disastrosi e il lettore potrebbe fraintendere o non capire affatto il testo. Si sa, infatti, che a parte la diversità di forma che esiste tra le diverse lingue, spesso ci troviamo di fronte a termini intraducibili in quanto non esiste un corrispondente nella lingua in cui devono essere tradotti. Non bisogna dimenticare, poi, che per quanto imparziale il traduttore possa essere, la sua interpretazione del testo sarà inevitabile e pertanto trasmessa nel testo. Dunque, anche se due traduttori usano la stessa tecnica, non dobbiamo meravigliarci se nel leggere un testo tradotto da entrambi, ci possano essere passaggi in cui il significato non sembra essere lo stesso. Perfino le traduzioni più fedeli non possono fare a meno di apportare delle modifiche. Carlos Alberto Nunes, nell'introduzione di *A Tempestade e A Comédia dos Erros*, scrive:

“Durante la traduzione ho cercato di essere fedele al testo inglese, traducendo senza discrepanza, in prosa o in versi, i passaggi originali, mantenendomi fedele al testo in inglese[...] Per quanto riguarda i passaggi in versi, ho scelto il nostro “decasillabo eroico”, perché esso si avvicina di più al decasillabo inglese di 5 piedi, senza, così, dover, sporadicamente, creare versi più lunghi o più brevi (di 8, 12, o 14 sillabe), per non pregiudicare la fisionomia della traduzione. Nonostante ciò, alcuni passaggi della prima commedia li ho dovuti tradurre in alessandrino, perché nel dialogo originale questo era l'unico verso usato. Gli altri passaggi della stessa pièce, i cui versi superavano le 14 sillabe, sono stati trasformati in versi di 16 sillabe.”¹⁴

L'intenzione di Nunes, non era quella di cogliere un particolare significato della pièce e metterlo in luce, ma di mantenersi fedele al testo originale, con

¹³DRYDEN, John. *The poems of John Dryden*. 4 v. Oxford: Clarendon Press, 1958, v. I, p. 182.

¹⁴Traduzione mia. NUNES, Carlos Alberto. “Introdução geral e plano da publicação do teatro completo”. In: SHAKESPEARE, William. *A Tempestade / A comédia dos erros*. Traduzione di Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1954, p. 22: “Em todo o decurso do trabalho procurei manter-me fiel ao texto inglês, com traduzir, sem discrepância, em prosa ou verso as passagens do original, conservando as rimas com todo o capricho de sua distribuição[...]. Para as passagens em verso foi escolhido o nosso decassílabo heróico, por ser esse o verso português que mais se aproxima do decassílabo inglês de cinco pés, sem que na minha tradução atendessem ao aparecimento esporádico de versos menores ou maiores (de 8, 12 ou 14 sílabas), que não chegam a prejudicar-lhe a fisionomia. Contudo, passagens houve, nas primeiras comédias, que foram traduzidas alexandrinos, por ser esse o verso exclusivo do diálogo no original. Os mais raros trechos das mesmas peças, de versos de 14 sílabas, ou maiores, foram passadas para versos de 16 sílabas”.

tutte le sue svariate interpretazioni. Passare quindi ai lettori o al pubblico quello che l'opera originale passerebbe. Ma nel momento in cui si è trovato a cambiare registro linguistico si è reso conto che questa fedeltà è relativa perché per poter tradurre ha dovuto ricorrere alla propria interpretazione, che lo ha portato a scegliere un termine piuttosto che un altro, a cambiare un'eventuale rima e così via.

Questi ed altri molteplici esempi che si potrebbero fare, ci portano alla conclusione che passare da una lingua a un'altra non è facile. Per quanto si voglia essere fedeli all'originale le modifiche diventano, per così dire, indispensabili. Lord Roscommon, in *Poem by the Earl of Roscommon*, dice:

“Creare di sicuro è la parte più sublime. Nonostante ciò, una buona traduzione non è impresa facile; infatti, anche se i mezzi per farlo esistono da molto tempo, non solo la vostra immaginazione, ma anche le vostre mani sono legate, e nel momento in cui si migliora ciò che l'altro ha scritto, si coltiverà più il giudizio e meno l'invenzione.”¹⁵

La traduzione, pertanto, non deve essere vista come inferiore, e al tempo stesso non deve allontanarsi dall'originale. Inoltre, Roscommon afferma che spesso il “suono” è più importante del significato perché il traduttore ha l'obbligo di allietare il lettore:

“Comunque, avere sotto mano un buon tema non basta; esso deve allietarci quando compreso. Colui che produce cose ripugnanti alla mia vista (come hanno fatto molti traduttori sia in passato che oggi) riempie la mia fantasia con diverse immagini nauseabonde e il tutto viene inghiottito con aceto di Squills. Scegli parole gradevoli all'udito come le canzoni di Maro, con temi utili e sublimi: ciò porterà al vero, facendo emergere il concetto così come la gratitudine conduce alla lode”.¹⁶

Walter Benjamin, in “Il compito del traduttore”, dice che ciò che è importante in una traduzione è la forma e non tanto il contenuto:

¹⁵Traduzione mia. Apud: STEINER, Thomas Rudolf. “Earl of Roscommon”. In: *English translation theory*. Amsterdam: Van Gorcum, Assen, 1975, p. 76-77: “Tis true, Composing is the Nobel Part, / But good translation is no easie Art; / For tho Materials have long since been found, / Yet both your fancy and your Hands are bound, / And by Improving what writ Before, / Invention Labours Less, but Judgment more.”

¹⁶Traduzione mia. Apud: id., p.78: “Yet 'tis not all to have a Subject Good; / It must Delight us when 'tis understood. / He that brings fulsome Objects to my view / (As many Old have done, and many New) / With Nauseous Images my Fancy fills, / And all goes down like Oxymel of Squills. / Instruct the list'ning world how Maro sings / Of useful subjects and of lofty Things: / These will such true, such bright Idea's raise, / As merit Gratitude as well as Praise...”

“La fedeltà nel tradurre la parola singola non può quasi mai riprodurre pienamente il senso che essa ha nell’originale. Perché il senso, nella sua portata poetica per l’originale, non si esaurisce nell’inteso, ma riceve quella portata proprio dalla modalità in cui l’inteso è legato al modo d’intendere in una parola ben determinata.”¹⁷

Arrojo Rosemary nel suo libro “*O signo desconstruído*” scrive:

“Ogni traduzione, per ben semplice e breve che sia, trasferisce la sua provenienza, rivela le scelte, le circostanze, il tempo e la storia del suo realizzatore. Ogni traduzione, per ben semplice e breve che sia, rivela di essere il prodotto di una prospettiva, di un soggetto che interpreta e non meramente una comprensione “neutra” e disinteressata o un riscatto che si comprova “corretto” o “scorretto” di significati suppostamente stabili del testo originale. Questo legame intrinseco e inevitabile di qualunque traduzione con un’interpretazione ha creato un serio imbarazzo per la maggior parte delle teorie della traduzione, soprattutto per coloro che alimentano l’illusione di arrivare un giorno a sistematizzare il processo traduttivo.”¹⁸

La traduzione, dunque, va al di là degli aspetti tecnici e strutturali del passaggio da una lingua all’altra, e il traduttore deve fare attenzione a molte cose ma soprattutto deve avere ben chiaro l’obiettivo del “nuovo testo”. Dryden scrive:

“Devo riconoscere che molte volte ho oltrepassato i limiti perché non solo ho aggiunto, ma ho anche omesso. In più, a volte, ho audacemente chiarito alcuni concetti che nessun critico olandese mi perdonerebbe. Forse pensavo di aver scoperto, in questi passaggi, una bellezza ancora inesplorata da questi pedanti, una bellezza che solo un poeta può riscontrare.”¹⁹

Maria Silvia Betti, in “A Tarefa do Tradutor Teatral” dice che, al contrario del testo letterario, il cui processo comunicativo si completa attraverso la lettura, il testo teatrale presuppone una rappresentazione scenica con la quale esso

¹⁷BENJAMIN, Walter. “Il compito del traduttore”. In: SIRI, Nergaard (a cura di). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Strumenti Bompiani, 1993, p. 231–232.

¹⁸Traduzione mia. ARROJO, Rosemary. *O Signo Desconstruído: Implicações para Tradução, a Leitura e o Ensino*. Campinas: Pontes, 1992, p. 68: “Toda tradução, por mais simples e breve que seja, traí sua procedência, revela as opções, as circunstancia, o tempo e a historia de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não, meramente, uma compreensão, “neutra” e desinteressada ou um resgate comprovadamente “correto” ou “incorreto” dos significados supostamente estáveis do texto de partida. Essa ligação intrínseca e inevitável que qualquer tradução mantém com uma interpretação tem criado um sério embaraço para a grande maioria das teorias de tradução, em especial para aqueles que alimentam a ilusão de chegar um dia, a uma sistematização do processo de traduzir.”

¹⁹Traduzione mia. DRYDEN, John. Op. cit., p. 390: “...I must acknowledge, that I have many times exceeded my Commission; for I have both added and omitted, and even sometimes very boldly made such expositions of my Authors as no Dutch Commentator will forgive me. Perhaps, in such particular passages, I have thought that I discover’d some beauty yet undiscover’d by those Pedants, which none but a Poet cou’d have found. Where I have taken away some of their Expressions, and cut them shorter, it may possibly be on this consideration, that what was beautiful in the Greek or Latin, wou’d not appear so shining in the English...”

acquista corpo, movimento e voce. Quando si passa alla rappresentazione di un testo teatrale, lo si può fare in innumerevoli modi, ma non si può non tener conto dell'aspetto sociale e storico di cui è composta la pièce. La traduzione è il risultato di una lettura e soprattutto di un'interpretazione critica del testo originale, è per questo che, come ogni persona che nel leggere un testo lo interpreta in maniera diversa, così ogni traduzione è diversa dall'altra anche se si tratta dello stesso testo. Quando la traduzione non è considerata, per così dire "fedele", non si deve pensare che non sia conforme al testo, ma, in realtà, si sta creando qualcosa che metta in evidenza altre interpretazioni del testo stesso. Inoltre, la traduzione è il risultato di una lettura, e come tale è influenzata dalle circostanze sociali, storiche e ideologiche contemporanee del traduttore, pertanto, spesso il testo tradotto assume funzioni diverse da quelle per cui è stato scritto.²⁰

Se pensiamo, per esempio, alla traduzione de *La tempesta* di Alfredo Obertello, quanti italiani si sentono vicini a tale opera? Per la sua traduzione, Obertello ha scelto un italiano aulico per cercare di non allontanarsi troppo dal linguaggio shakespeariano. Tale scelta, però, allontana il pubblico italiano, che non trova affinità di linguaggio riconducibili alla propria cultura. Eccone un esempio:

"È tempo che io meglio t'informi. Dammi mano a togliermi di dosso il mio magico mantello. Così l'arte mia lí si giaccia. Tu, asciuga i tuoi occhi; consólati. L'orrendo spettacolo del naufragio, che commosse la radice stessa della compassione in te, ho io nella mia arte con tale precauzione ordito così senza pericolo, che non un'anima s'è persa, no, non una perdita s'è avuta grande quanto un capello per alcuna creatura, in quella nave, che tu sentisti urlare, che tu vedesti affondare. Siedi; perché devi ora sapere di più."²¹

Altri traduttori hanno scelto di privilegiare la tematica, come Aimé Césaire, poeta martinicano, che, in *The tempest*, è stato colpito da un particolare tema, quello della colonizzazione. Essendo questo un tema molto vicino alla sua realtà, nel tradurre la pièce, ha voluto adattarla per un teatro negro, apportando innumerevoli modifiche al testo originale. *La tempête*, (titolo

²⁰BETTI, Maria Silvia. "A Tarefa do Tradutor Teatral". In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 15, Jul. 2003, p. 121-138.

²¹SHAKESPEARE, William. *La tempesta*. Traduzione di Alfredo Obertello. Milano: Mondadori, 1959, p. 27.

della traduzione di Césaire) è costituita di tre atti (l'originale ne ha cinque), Calibano è uno schiavo negro e Ariele uno schiavo mulatto e ciò che viene messo in evidenza è il rapporto fra Prospero, oppressore, e i suoi schiavi. Césaire, in questa sua versione, demistifica il meraviglioso, disillude l'amore, ma esalta la libertà, perché è soprattutto questo che interessa al suo popolo, sentirsi liberi, scrollarsi di dosso l'odore dell'oppressore.

La scelta di Césaire di tradurre *The tempest* si rifà alle conseguenze della colonizzazione nella sua terra. Con la sua traduzione, egli prende la letteratura "di uno degli oppressori" (La Martinica è stata colonizzata sia dagli inglesi che dai francesi. Nel 1946 è diventata Dipartimento Francese D'Oltremare e dal 1982 è Regione francese) e la presenta al proprio popolo che si identifica con Calibano o Ariele, ai quali, alla fine viene concessa la libertà. Sempre in lotta per il miglioramento delle condizioni di vita degli oppressi, Césaire dà enfasi soprattutto alla lettura politica e colonizzatrice cui può prestarsi quest'opera. Egli mostra al proprio popolo ciò che è loro più vicino, e cioè la sofferenza causata dalla colonizzazione e la gioia per una possibile libertà riconquistata. La pièce, infatti, termina con Calibano che, felice, dichiara la propria libertà: "LA LIBERTÉ OHÉ, LA LIBERTÉ!"²²

La critica di Césaire alla colonizzazione è rivolta non tanto a quei pochi uomini di potere che prendono decisioni, ma ai comuni bianchi, convinti della superiorità della propria razza e del proprio diritto di poter disprezzare "il diverso". In un saggio egli scrive:

".....la violenza coloniale non è responsabilità dei soli governanti, ma che moltissimi intellettuali, filosofi, giornalisti, hanno creato in milioni di europei la convinzione che l'uso della forza e della violenza fosse necessario nei confronti di popolazioni "inferiori", mentre nei confronti delle popolazioni colonizzate "si è inculcata abilmente la paura, il complesso di inferiorità, il tremore, la genuflessione, la disperazione, il servilismo".²³

A tale proposito Luca Moretti, nel suo testo *The Empire writes back. Introduzione alla letteratura postcoloniale*, scrive:

²²SHAKESPEARE, William. *La Tempête*. Traduzione di Aimé Césaire. Paris: Editions du Seuil, 1969, 92.

²³BILLI, Fabrizio. *Aimé Césaire, Discorso sul colonialismo*. Roma: Lilit, 1999.
http://www.comune.bologna.it/iperbole/assminsto/sche_cesaire.html.

“Oggi un paese può essere al tempo stesso postcoloniale, in quanto formalmente indipendente, e neocoloniale, perché rimasto economicamente e culturalmente dipendente.

Attraverso le imprese coloniali la letteratura europea si è proiettata sui nuovi mondi facendosi canone di tutte le letterature e divenendo la "letteratura mondiale"; nonostante ciò è proprio la letteratura oggi a permettere, attraverso un'intensa opera di traduzione, la comunicazione tra i vari mondi.

Essa trasmette sogni, valori, tradizioni, sofferenze e utopie, invita i diversi popoli a riflettere e ad interrogarsi, crea una rete planetaria di corrispondenze, opponendosi al "pensiero unico" e divenendo una forza meticcica e incontrollabile”.²⁴

Césaire è consapevole del fatto che anche se la Martinica raggiunge la piena indipendenza, l'oppressore farà sempre parte, in un modo o nell'altro, della vita del suo popolo, e come Calibano non si libererà mai da un capo.²⁵ Così il colonizzato, per quanto voglia sforzarsi, non si libererà mai dal suo colonizzatore, perché i due popoli e le due culture una volta intrecciate non potranno più separarsi.

Il Traduttore tenderà, quindi, a modificare l'opera per poterla presentare ad un pubblico culturalmente diverso da quello per cui era stato destinato. E questo è anche il caso della riscrittura di *The tempest* di Eduardo de Filippo in dialetto napoletano del '600 (Probabilmente Eduardo deve essersi posto lo stesso problema). Egli ha pensato di diminuire la distanza fra la pièce e il suo popolo partenopeo, portandolo ad immedesimarsi nei variegati personaggi facendo leva sul linguaggio. Eduardo non poteva semplicemente trasferire da una lingua all'altra i dialoghi senza apportare modifiche. Egli, pertanto, se da un lato rimane fedele al testo shakespeariano, dall'altro, con l'inserimento di parole e frasi, allusioni e gesti, ci riporta a Napoli e alle sue tradizioni. Possiamo dire, quindi, che la traduzione di Eduardo è un misto di *parafrasi* e *imitazione* (per usare i termini attribuiti da John Dryden), perché se da un lato non traduce alla lettera, ne mantiene tutto il contenuto, ampliandolo, talvolta, ma senza però alterarlo in modo significativo. Una lettura scorrevole de *La tempesta* di

²⁴MORETTI, Luca. *The Empire writes back. Introduzione alla letteratura postcoloniale*.
<http://aborigeni.interfree.it/letteratura/intro.html>.

²⁵Calibano, che si vuole liberare dal suo padrone, propone a Trinculo di uccidere Prospero e di prendere il suo posto. In questo modo egli esalta la propria libertà, ma non si rende (o non si vuole rendere) conto che in realtà si sta sottomettendo ad un altro capo. Egli, pertanto, non otterrà mai la libertà desiderata, forse perché, in fondo, non è capace più di gestirsi senza un capo (cattivo o buono che sia) che lo guidi.

Eduardo, non ci riporta immediatamente a *The tempest* di Shakespeare, ma la fa sembrare una nuova pièce del drammaturgo napoletano.

Capitolo II

Eduardo De Filippo: La vita, il pensiero, le opere

“Napule è ‘nu paese curioso:
è nu teatro antico, sempre apierto.
Ce nasce gente ca senza cuncierto
Scenne p’è strade e sape recità.
Nunn’è c’o fanno apposta; ma pe’ lloro
‘o panurama è ‘na scenografia,
‘o popolo è ‘na bella cumpagnia,
l’elettricista è Dio ch’e fà campà”²⁶

Nella seconda metà del XIX secolo nasce in Francia il Naturalismo, un movimento letterario che assegnava all’opera narrativa il compito di attenersi a una descrizione oggettiva e impersonale della materia rappresentata. Il Naturalismo rivolge la propria attenzione alla rappresentazione della realtà umana nei suoi aspetti più concreti e a volte brutali. L’autore denuncia il degrado dei bassifondi delle grandi città, le miserabili condizioni in cui vive la classe operaia, il cinismo della nascente borghesia che apre le porte al problema sociale delle masse operaie. I protagonisti dei romanzi appartengono in prevalenza alle classi subalterne, alla piccola borghesia e al proletariato, fino ad allora trascurati dal dominio della letteratura. L’attenzione è puntata sulla società intesa come meccanismo di sopraffazione e di abbruttimento dei singoli. In Italia, il Naturalismo si diffonde intorno agli anni settanta con il nome di

²⁶ LOMBARDO, Agostino. “Eduardo De Filippo: da Napoli al mondo”. In: GRECO, Franco Carmelo (a cura di). *Eduardo e Napoli. Eduardo e L’Europa*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 26. Traduzione mia: “Napoli è una strana città / è un antico teatro, sempre aperto. / Ci nasce gente che anche senza mettersi d’accordo / scende per le strade e sa recitare. / Non lo fanno apposta; ma per loro / il panorama è una scenografia, / la gente è una bella compagnia, / l’elettricista è Dio che li fa vivere”.

Verismo, che stà a sottolineare la fedeltà alla realtà effettiva, al «vero» delle situazioni, dei fatti, degli ambienti, dei personaggi e una corrispondenza con il sentire e il parlare dei soggetti che vengono rappresentati. Il movimento tende a descrivere la vita della gente umile, dei reietti della società che si affannano nella lotta per la sopravvivenza, contro la fatalità del destino. Il Verismo fa sentire le proprie ripercussioni nell'ambito della letteratura, della musica, della pittura, della scultura, e naturalmente anche del teatro. La rappresentazione teatrale viene intesa come uno spezzone di vita reale, e volge una particolare attenzione ai problemi e alle trasformazioni sociali. Il teatro verista si afferma con Paolo Giacometti nel 1861. Il palcoscenico funge da quarta parete che divide il pubblico dalla scena e particolare importanza rivestono le didascalie con la minuziosa descrizione dell'ambiente, che, con le indicazioni del tono della voce e dell'atteggiamento, accanto alle singole battute, accrescono l'effetto realistico.

È proprio al teatro verista che Eduardo, che nasce a Napoli il 24 maggio del 1900, si rifà nello scrivere le sue pièce che, grazie alle abbondanti didascalie, ai minuziosi dettagli di cui la scena è composta, alle caratteristiche di ogni singolo personaggio, presentano al pubblico, in maniera ironica, ma molto chiara i mali della società in cui vive. Figlio illegittimo del drammaturgo Eduardo Scarpetta, da cui eredita non solo il nome ma anche il talento, vive a contatto con pubblico e palcoscenico sin dalla nascita. Il padre, infatti, non solo si prende cura di lui e dei suoi due fratelli Peppino e Titina, ma presto lo introduce nel mondo dello spettacolo. A soli 4 anni, Eduardo fa la sua prima comparsa in teatro nell'operetta *La Gheisha* dove interpreta la parte di un giapponese. Il suo non è un vero e proprio debutto perché lavora solo come comparsa, ma da subito Scarpetta sembra rendersi conto del grande talento del figlio e con grande severità e disciplina lo guida verso quella carriera che gli permetterà di aggiungere il suo nome a quello dei più grandi drammaturghi nazionali e mondiali.

Durante l'adolescenza lavorerà in più di una compagnia assimilando innumerevoli esperienze recitative che gli daranno, in pochi anni, la possibilità di presentarsi sul palcoscenico come attore professionista. A partire dai suoi

venti anni, e specificamente durante il servizio militare, Eduardo comincerà a scrivere i primi *sketches* ed un atto unico *Farmacia di turno* (1920). A cominciare da questo momento, alla sua carriera già avviata come attore, si affiancherà quella di scrittore drammaturgo che lo accompagnerà per tutta la vita e lo renderà famoso in molti paesi del mondo.

Eduardo è stata sempre una persona ossessivamente attenta, osservatrice e intuitiva, come egli stesso afferma:

“Occhi e orecchie mie sono stati asserviti da sempre – e non esagero – a uno spirito di osservazione instancabile, ossessivo, che mi ha tenuto e mi tiene inchiodato al mio prossimo e che mi porta a lasciarmi affascinare dal modo d’essere e di esprimersi dell’umanità.”²⁷

ed ha rivolto una particolare attenzione a Napoli, una città universale:

“Napoli è lo sguardo di Eduardo. Eduardo guarda il mondo attraverso la sua città, anzi: la sua città include e conclude il mondo stesso. Non si tratta di un semplice capovolgimento retorico: si può dire, invertendo i termini, che la condizione di Napoli non riesca ad essere diversa nella realtà perché lo “sguardo” di Eduardo non ne propone spazi né spessori di sviluppo: la contiene tutta, tutta l’abbraccia con il suo “sguardo”. Eduardo ha scelto la “sua” Napoli e per quanto possa apparire una contraddizione, nel momento stesso in cui la spinge per il mondo non ne dilata i confini: la Napoli di Eduardo nasce nella cronaca e salta poi, nell’eternità.”²⁸

Le sue pièce sono tutte commedie, anche se venate di forti accenti drammatici, ma il genere comico, Eduardo lo usa come arma per poter meglio denunciare le ipocrisie, smascherare le vanità, rappresentare la corruzione, colpire le mistificazioni, diagnosticare le contraddizioni. La lingua che usa nelle sue pièce è essenzialmente il dialetto napoletano ed i temi trattati riguardano soprattutto la media e piccola borghesia. Agostino Lombardo, nel suo saggio: *Eduardo De Filippo: da Napoli al mondo*, scrive:

“Perché, come si sa, queste commedie (anche quelle dove è usata la lingua italiana) sono, quasi senza eccezione, ambientate a Napoli; esse sono, in verità, Napoli: una città osservata, studiata da Eduardo con attenzione inesausta («la vita, la strada, l’umanità, la natura e la mia reazione ad esse» sono state, scrive, la sua massima fonte di ispirazione) e messa in scena con infallibile precisione in tutte le sue componenti fisiche e umane. Gli spazi, così, vanno dai vicoli alle strade e alle piazze, dai «bassi» alle case borghesi alle ville ai palazzi, dai balconi e dalle terrazze alle

²⁷DE FILIPPO, Eduardo. “Nota”. In: *I Capolavori di Eduardo*. 2 v. Torino: Einaudi, 1973, v.I, p. VII.

²⁸GRECO, Franco Carmelo (a cura di). Op. cit., p. 134-5.

stanze dei poveri e dei ricchi, dalle camere d'albergo ai salotti dei borghesi e degli arricchiti, dalla farmacia al commissariato di polizia, dalla bisca clandestina al teatro. E questi spazi, tracciati col rigore pedante delle mappe catastali (e basterebbe, a confrontare la similitudine, la minuzia con cui l'Eduardo autore e insieme regista elabora le sue didascalie), brulicano di una umanità seguita con partecipazione e amore e pietà ma anche individuata e classificata con la lucida impassibilità dell'indagine sociologica. Uomini e donne, bambini e giovani e vecchi, coppie e famiglie, tutti i mestieri e professioni e vocazioni sono qui rappresentati, come nel Boccaccio e nelle opere shakespeariane, in Dickens e in Balzac: madri e padri e figli, zii e nonni, fidanzati, mariti, mogli, amanti; e poi artigiani e mendicanti, carabinieri e ladri, poliziotti e camorristi; e ancora impiegati, attori, medici, sfaccendati, prostitute, ruffiani, baroni e conti, prestigiatori e pittori, pizzaioli ed esperti in francobolli...²⁹

Ecco la Napoli di Eduardo, descritta e rappresentata in tutti i suoi particolari e sfumature, ascoltata e criticata, seguita nel suo quotidiano e accompagnata nella sua storia contemporanea che attraversa tutto il ventesimo secolo. La Napoli di Eduardo, che ad uno sguardo superficiale potrebbe sembrare provinciale, si accosta ad una realtà universale che le fa percorrere non solo l'Italia ma anche l'Europa.

Alcuni critici hanno scritto che "le sue commedie non avrebbero oltrepassato i confini di Napoli; non solo, ma che, senza di lui a recitarle, esse avrebbero ulteriormente perduto in capacità comunicativa".³⁰ Però, smentendo queste profezie, "così come Shakespeare è diventato l'autore drammatico più rappresentato nel mondo, le opere di Eduardo hanno valicato i confini sia di Napoli sia dell'Italia e sono state recitate con enorme successo, nell'originale e in traduzione, con lui e senza di lui, a Parigi come a Londra, a Mosca come, appunto, nel Canada: e certo ancora saranno, per usare le orgogliose parole di Cassio nel *Giulio Cesare*, in «età future», «in stati ancora non nati, e con accenti ancora sconosciuti».³¹ È lo stesso discorso fatto da Voltaire a proposito di Shakespeare, "Di quello Shakespeare che egli stesso aveva imposto alla cultura europea" quando scriveva che "le sue «farse mostruose» potevano piacere soltanto a Londra e nel Canada".³²

D'altronde, gli avvenimenti che percorrono il ventesimo secolo fanno sentire le loro ripercussioni, direttamente o indirettamente, politicamente o economicamente, su quasi tutto il mondo. I due grandi Conflitti Mondiali

²⁹ LOMBARDO Agostino. Op. cit., p. 24.

³⁰ Id., p. 23.

³¹ Ivi.

³² Ivi.

coinvolgono sia l'Europa che il resto del mondo; le problematiche che il governo italiano e la sua popolazione devono affrontare nel secondo dopoguerra sono simili a quelle di tanti altri paesi; La paura di un nuovo conflitto tra Stati Uniti e Unione Sovietica, durante la guerra fredda, era un timore a livelli mondiali; l'ipocrisia della borghesia, tanto criticata nelle pièce di Eduardo, esisteva e continua ad esistere dappertutto. Egli parla della sua città, con le sue peculiarità in cui, però, si possono riconoscere anche Milano, Parigi, Londra, Tokyo, con il loro ricordo angoscioso della guerra, la paura del futuro, lo sgomento di fronte alla disgregazione della famiglia, il conflitto tra individuo e società, la crisi spirituale del vivere. Ed è per questo che le sue opere hanno successo non solo in Germania o in Inghilterra, ma perfino in paesi la cui cultura è alquanto lontana da quella italiana, come il Giappone e il Kenya.

Nel 1972 viene rappresentata a Londra, nell'Aldwych Theatre, *Napoli Milionaria!* e, l'anno successivo, la commedia *Sabato domenica e lunedì*, diretta da Franco Zeffirelli e recitata da attori britannici nella loro lingua, conquistò gli inglesi:

“«Con Eduardo – scrisse di questo spettacolo John Francis Lane – è accaduto che un paese come l'Inghilterra di grande cultura teatrale ha captato la suggestione di un artista contemporaneo fino a quel momento ad essa sconosciuto. E fra le righe delle recensioni si è avvertito un senso di rimpianto per aver dovuto aspettare il settantaduesimo anno di vita di Eduardo, prima di fare la sua conoscenza».”³³

Inoltre:

“Eduardo si accinge ad attraversare il nuovo millennio come un autore di solida fama, capace di conquistare anche pubblici decentrati culturalmente come quello, per esempio, di Nairobi dove nel 1996 una compagnia di giovani attori kenyoti giovandosi della consulenza di Mariano Rigillo, ha recitato in lingua inglese, con molto successo, una *Filumena Marturano* ambientata nella periferia della città africana.”³⁴

La prima metà del ventesimo secolo è caratterizzata da una serie di trasformazioni sociali, crisi individuale e cosmica, messa in discussione del patrimonio artistico dell'Ottocento. Gli occhi sono rivolti alla realtà e si passa da un teatro di costume ad uno di pensiero; dal dramma di ambiente a quello di coscienza. L'uomo è in crisi e ciò porta gli artisti ad abbandonare i personaggi

³³FRASCANI, Federico. “Eduardo e Napoli”. In: GRECO, Franco Carmelo (a cura di). Op. cit., p. 80.

³⁴FRASCANI, Federico. *Ricordando Eduardo*. Napoli: Colonnese, 2000, p. 16.

ben dipinti per cedere il passo a quelli non realizzati che vivono il dramma dell'esistenza. Il soggettivismo prende il sopravvento, si indaga sull'inconscio, su ciò che genera i sentimenti. L'uomo vive il dramma della solitudine e l'artista deve intervenire su di essa per rimuoverla, e possibilmente dissolverla. Anche Eduardo tenta la via di un nuovo teatro che potesse intervenire sulla riflessione e che abbandonasse quella superficialità che faceva ridere e commuovere il pubblico del vecchio teatro, rivolgendo lo sguardo alla rappresentazione della realtà e dando particolare rilievo all'ingiustizia sociale. Egli stesso, nella prefazione della raccolta *I capolavori di Eduardo* scrive:

“Premetto che, tranne per pochi lavori composti da giovane per esercitare la mano o scritti più tardi per necessità di mestiere, alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto tra individuo e società. Voglio dire che tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo: reazione a un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia ed altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche con il mondo di oggi, sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli, eccetera.”³⁵

Il suo è un teatro impegnato e attento alle trasformazioni sociali e sin dalle prime commedie c'è una certa aria di denuncia, amarezza, delusione e pessimismo verso la società napoletana. Questa società, però, non è molto diversa da quella delle altre città italiane e europee. La Napoli di Eduardo, infatti, è un microcosmo, una metafora del mondo, così come lo è per Joyce la Dublino dell'*Ulisse*. Attraverso Leopold Bloom, Joyce ci proietta nelle strade della sua città, minuziosamente descritte in tutte le sue componenti, dai nomi delle strade alle insegne dei negozi, fino a immergerci nella sfera dei confini dell'esperienza umana. Allo stesso modo, attraverso i suoi personaggi, Eduardo traccia lineamenti ben definiti dei napoletani, questi uomini e donne avvolti nella loro quotidianità, ma non per questo ingabbiati nel provinciale e folcloristico “napoletaneismo”. Essi sono personaggi nei quali chiunque si può riconoscere perché le loro vicende individuali e collettive sono le stesse che molti hanno vissuto e vivono. Non è un caso che i personaggi di Eduardo hanno solo nome e cognome, senza altre specificazioni: Luca Cupiello, Filumena Marturano, Vincenzo De Pretore....; a volte hanno soltanto il nome, come in *Sabato, domenica e lunedì*: Rosa, Virginia, Peppino, ecc.

³⁵DE FILIPPO, Eduardo. “Nota”. Op. cit., p. VII.

Eduardo divide il suo teatro in due parti: *Cantata dei giorni pari* e *Cantata dei giorni dispari*. Il primo gruppo comprende tutta la produzione fino allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale e mette in evidenza la vita apparentemente perfetta, ma in realtà cinica e ipocrita, del primo dopoguerra.

In *Uomo e Galantumo* (1922) Gennaro, il capocomico di una compagnia teatrale si innamora di Bice e la chiede in matrimonio. Scoprendo, però, che è sposata, si finge pazzo per salvarne l'onore. Portato al commissariato viene scoperto che Gennaro non è pazzo, ma il marito di Bice, Alberto, pretende che continui a fare il pazzo per non macchiare la sua onorabilità. Alla fine si scopre che Bice tradiva il marito che a sua volta la tradiva. Vistosì scoperto, anche Alberto si finge pazzo. Teatro quindi visto come vita, in cui vige l'ipocrisia e in cui si è pronti a tutto per sopravvivere. L'autore, come sottolinea Andrea Bisicchia:

“cerca un rapporto più diretto con l'umanità ipocrita che si rifugia nella pazzia, pur di evitare le difficoltà di un rapporto vero e sincero.”³⁶

Il tema della pazzia ritorna nel 1927 con la commedia *Ditegli sempre di sì*. In questo caso il protagonista, Michele, è davvero pazzo e ritorna a casa dopo essere stato un anno in manicomio. Egli aspira alla logica, alla razionalità pura, al significato primario della parola, senza metafore. La morte è morte, l'amore è amore, senza sotterfugi. Per lui la simulazione o l'arte della finzione non esistono, come non esiste l'ipocrisia. Michele si contrappone ad un altro personaggio, Luigi, un artista per il quale la vita è una specie di rappresentazione, di colpi di scena, di concomitanze. Le sue azioni, che per Michele sono stranezze, portano quest'ultimo a pensare che Luigi sia pazzo e lo fa credere anche agli altri.

Scrive ancora Bisicchia:

“Eduardo ci guida lentamente verso la sua tesi: i veri pazzi sono quelli che ragionano ipocritamente e non coloro che aspirano alla verità assoluta”.³⁷

³⁶BISICCHIA, Andrea. *Invito alla lettura di Eduardo*. Milano: Mursia, 1982, p. 38.

³⁷Id., p. 42.

In *Sik-Sik l'artefice magico* (1929) troviamo un altro tema, quello della magia che viene qui usata come atto di sopravvivenza, e viene messa in evidenza la condizione precaria dell'uomo di spettacolo e delle difficoltà a cui va incontro, costretto quasi sempre ad improvvisare e soprattutto a mostrare il sapore della vita:

“Il tema della magia, tanto caro ad Eduardo, si lega a quello del vivere quotidiano; magia non come illusione, ma come giornaliero sostentamento, come pratica di vita; non quella raffinata, ma quella del qui pro quo, incerta, improvvisata, assurda.”³⁸

Il protagonista è Sik-Sik, un prestigiatore che per far funzionare i suoi trucchi si fa aiutare dal suo “compare” Nicola. Egli deve andare in scena ma Nicola fa ritardo e, pensando che non si sarebbe affatto presentato, viene sostituito da un'altra persona, Rafele. Quando Nicola arriva, risentito della sostituzione, litiga con Rafele rischiando così di rovinare lo spettacolo. Sik-sik, allora, è costretto a improvvisare per evitare che i suoi numeri si rivelino un disastro.

In *Natale in casa Cupiello* (1931), la pièce più famosa di questo ciclo, appare una famiglia in cui, agli occhi del padre ormai in età senile e che vive in un mondo fantastico come lo è il presepe che ogni anno si accinge a fare con le proprie mani, tutto sembra essere perfetto. Egli, Luca Cupiello, ha l'animo di un fanciullo, crede nel presepe, nell'unità della famiglia, e a causa di questa sua innocenza spesso viene deriso e considerato un inetto da coloro che lo circondano. I componenti della famiglia lo tengono all'oscuro di tutto e cercano di agire come se fossero felici e sereni nascondendo la tragica verità, che consiste nel fatto che la figlia ha un amante. Quando Luca si scontra con la realtà e si accorge che è circondato da cinismo, non riesce a sopportare il colpo troppo duro per la sua anima pura, e muore. La pièce è pertanto impregnata di sentimenti quali amore, dolore, tristezza, miseria, odio, ma soprattutto ipocrisia:

“Il mondo sarebbe una giungla se non ci fossero personaggi come Luca, pieni di amore e di fede, pronti alla commozione per nulla, amanti della pace, e che, con la loro innocenza, credono di essere ascoltati da coloro che gravitano attorno... Lo stesso personaggio di Luca potrebbe essere antesignano di altri che si accostano alla vita attraverso una propria visionarietà; piuttosto che attraverso un rapporto più diretto e

³⁸Id., p. 44.

consapevole. Luca vive con una umanità che rifiuta il presepe, ovvero l'amore, l'innocenza, gli affetti, i sentimenti, e la sua visionarietà lo porta a credere che un giorno gli uomini ritorneranno a Cristo ed ai suoi insegnamenti di povertà ed amore, proprio attraverso il presepe.³⁹

Ancora una volta la menzogna dei personaggi che circondano Luca è protagonista e cela una realtà che porterebbe, altrimenti, alla rottura di una falsa armonia alla quale può credere solo chi possiede un animo innocente, cioè Luca.

Questa critica alla società che fa perdere quei valori umani ai quali egli è tanto legato si rafforza e matura con il secondo gruppo del quale fanno parte le commedie scritte a partire dal 1940. In questo secondo ciclo, Eduardo è più esplicito, più diretto, e più critico nel raccontare la verità. Egli sente il bisogno di rappresentare una realtà che ricorda l'arte verista e che possa esprimere l'inquietudine dell'individuo, le paure di fronte alla realtà, la crisi intellettuale, morale e spirituale. Un teatro, quindi, della crisi, ma anche della verità intesa come confutazione della menzogna.

In *Non ti pago*, (1940) prima pièce di questo secondo ciclo, Bertolini vince quattro milioni al lotto grazie a numeri che gli sono stati dati in sogno dal padre di don Ferdinando nella stanza dove questi abitava e che era stata data in affitto a Bertolini. Don Ferdinando, gestore del lotto, è convinto che i numeri erano destinati a lui e non vuole pagare il vincitore, anzi gli manda una maledizione, e ogni volta che Bertolini cerca di riscuotere la vincita gli succede qualcosa. Dopo tante peripezie, Bertolini, fidanzato con la figlia di don Ferdinando, decide di dare il biglietto a quest'ultimo, che a sua volta lo dà in dono alla figlia come regalo di nozze. Con questa prima commedia del secondo ciclo Eduardo va alla ricerca di una comprensione umana, di quella solidarietà che la guerra in corso stava distruggendo.

Eduardo ha 40 anni, è maturo, sta attraversando momenti difficili a causa del Secondo Conflitto Mondiale, è un drammaturgo ormai famoso e applaudito, ma che si trova di fronte ad una società che a causa della guerra si sta divorando per poter sopravvivere, una società che fa emergere i peggiori vizi

³⁹Id., p. 50.

umani. Ed ecco che allora, con *Napoli Milionaria!* (1945), il nostro drammaturgo ci mostra la Napoli lacerata dalla guerra, dove c'è chi cade in miseria, chi si arricchisce illegalmente e chi ruba, insomma una pièce che richiama il neorealismo cinematografico italiano per il suo modo realistico di mostrare tutte le trasformazioni che gli eventi della Seconda Guerra Mondiale hanno determinato nei comportamenti e nei valori. Con questa commedia, Eduardo accusa la guerra, i potenti, gli uomini di Stato, la corruzione, l'opportunismo, la conquista della ricchezza con lo sfruttamento del prossimo, i rancori sociali, l'ignoranza di classe. Il luogo di azione della commedia è lo "stanzone" di casa Iovine e l'azione si svolge durante e subito dopo la Seconda Guerra Mondiale. Gennaro viene fatto prigioniero dai tedeschi mentre va a fare compere, e quando, alla fine della guerra, torna a casa, trova sua moglie Amalia che si è arricchita grazie al contrabbando; Maria Rosaria la loro figlia che aspetta un bambino da un soldato americano ritornato in patria; Amedeo, il figlio, il quale fa il ladro per professione; e Rita, la piccolina che non appare mai sulla scena, che è colta da una terribile malattia e rischia di morire. Insomma una famiglia che rappresenta la Napoli del dopoguerra, senza più valori, senza più amore, e dal cuore di pietra.

Nel 1946 Eduardo scrive *Questi fantasmi!*, in cui è ancora presente, come in *Non ti pago*, il gioco della finzione. In questa commedia i fantasmi:

"sono anime, proiezioni reali della nostra coscienza, delle nostre necessità e dei nostri bisogni. L'uomo crede ai fantasmi per non credere alla realtà, ma poiché sa che questi non sono veri, non si illude, vive al loro contatto, per misurare la propria incapacità di amare. Bisogna esorcizzare i fantasmi inconsci, da quelli che stanno dentro di noi e che rendono problematica la nostra esistenza, con i fantasmi veri, quelli che abbiamo dinanzi, che potremmo distruggere, ma che ci servono per sopravvivere."⁴⁰

Pasquale Lojacono, si trasferisce con la moglie, che ha un amante, in una casa in cui, la leggenda dice, abitano i fantasmi. Nel vedere l'amante, Pasquale lo scambia (o vuole scambiarlo) per uno di loro e quindi non dice nulla alla moglie per non spaventarla. Ancora una volta è palese il desiderio di Eduardo di vivere con gli altri senza ricorrere a sotterfugi o a finzioni, ma spesso bisogna fingere per non soccombere. E Pasquale finge, si presta a

⁴⁰Id., p. 69.

credere che il giovane che girovaga per casa, che paga i conti, che compra i mobili, che gli lascia i soldi sul tavolo, sia un fantasma. Alfredo, il fantasma, serve a Pasquale per sopravvivere, per illudersi che tutto vada bene. Gemelli Paola sottolinea che Eduardo in un'intervista rilasciata nel 1983 dice:

“Scrisi la commedia di Pasquale Lojacono per dire che i fantasmi non esistono, i fantasmi siamo noi, ridotti così dalla società che ci vuole ambigui, ci vuole lacerati, insieme bugiardi e sinceri, generosi e vili”.⁴¹

In *La grande magia* (1949), Eduardo vede la vita come un gioco, come un'illusione e come tale, deve essere alimentata dalla fede. Se si apre la scatola dov'è rinchiusa l'illusione allora questa svanisce e la vita si trasforma in un dramma quotidiano. In questa commedia ritorna il tema dell'illusione e della magia come mezzo per affrontare una realtà sconveniente. Il prestigiatore, Otto Marvuglia, per pochi soldi fa sparire la moglie di Calogero Di Spelta, affinché questa possa fuggire col suo amante. La sparizione avrebbe dovuto durare dieci minuti invece si protrae per quattro anni. Otto approfitta del sentimento di gelosia di Calogero e gli fa credere che la moglie uscirà dalla scatola solo se, nell'atto di aprirla egli crederà in lei. Calogero, che è molto geloso, non ha il coraggio di aprire la scatola. Dopo quattro anni la moglie torna e confessa di essere stata con un altro uomo. A questo punto Calogero crolla, la verità è troppo amara per poterla sopportare e allora, dichiarando di non conoscere la donna che gli sta di fronte, decide di credere che la moglie sia ancora nella scatola e continuare a vivere d'illusione. Ecco come spiega la pièce Eduardo:

“Questo ho voluto dire: che la vita è un gioco, e questo gioco ha bisogno di essere sorretto dall'illusione, la quale a sua volta deve essere alimentata dalla fede. Ed ho voluto dire che ogni destino è legato al filo di altri destini, in un gioco eterno: un gioco del quale non ci è dato di scorgere se non particolari irriverenti”.⁴²

In *Filumena Marturano* (1947), altro capolavoro di Eduardo, ritorna il tema della famiglia. Filumena, una prostituta, dà alla luce tre figli e li fa allevare da tre famiglie diverse. Essi non conoscono la madre che aspetta di sposarsi e vivere una vita dignitosa prima di rivelare loro la verità. Filumena si innamora di Domenico, uomo ricco e viziato che la mantiene togliendola dalla strada, ma

⁴¹Apud: GEMELLI, Paola. “*Questi fantasmi*” di Eduardo De Filippo con Silvio Orlando. <http://www.sassuolonline.it/questifantasm.htm>.

⁴²BISICCHIA, Andrea. Op. cit., p. 91.

che non si decide a sposarla. Verso i 50 anni, Domenico decide di sposare una ragazza molto più giovane di lui e allora Filumena, facendosi credere in punto di morte chiede come ultimo desiderio di sposare Domenico che decide di accontentarla. Appena sposati, Filumena si alza e racconta al marito che uno dei suoi tre figli è stato concepito con lui. Domenico entra in crisi, l'amore paterno comincia ad avere il sopravvento e l'arte di Filumena porta, alla fine, alla ricongiunzione della famiglia:

DOMENICO: "E figlie so' ffiglie... E so' tutte eguali... Hai ragione, Filume', hai ragione tu!..."⁴³

Ecco come interpreta la pièce Mario Mignone:

"Filumena rappresenta la sete eterna di giustizia degli uomini. Domenico è lo Stato costituito e i figli sono i suoi prodotti, cioè le varie classi sociali. Con Filumena il popolo prende coscienza di sé, dei suoi diritti, dell'inganno di cui è vittima, e si ribella, tenta di scuotere con la sua carica di amore e di odio lo Stato incallito nella sua indifferenza e nella difesa dei privilegiati. Il Domenico che poi accetta la paternità collettiva, è lo Stato che solo con l'uguaglianza di tutte le forze sociali (simboleggiate dai tre figli di Filumena che sono rispettivamente operaio, commerciante e scrittore) può trovare il suo equilibrio, la piattaforma di lancio del proprio progresso [...].

L'atto di solidarietà e di comprensione di Domenico nei confronti di Filumena e dei suoi figli che è amore tra le categorie sociali è la soluzione che Eduardo indica e auspica per la società italiana dopo tanti anni di oppressione e disuguaglianza e ingiustizie sociali."⁴⁴

Bene mio core mio, (1955) parla ancora della famiglia, e specificamente del rapporto tra i fratelli Lorenzo e Chiarina Savastano, e Filuccio e la ricca Virginia, sua matrigna. Il focolare domestico si trasforma in focolaio, in cui l'egoismo, travestito da sentimenti altruistici, ha il sopravvento. In questa commedia, Eduardo denuncia questa società materialista che ruota intorno alla "roba" e che porta alla lotta "dal tuo al mio". Filuccio, dopo la morte del padre, inganna l'innocente matrigna facendole credere che il defunto marito usa il suo corpo e la sua voce per comunicare con lei. Con questo trucco, egli impedisce a Virginia, che possiede molte proprietà, di risposarsi. Chiarina, d'altro canto, che ha dedicato la sua vita al fratello, non accetta l'idea che questi stia per sposare una tedesca che a sua volta possa espropriarla di tutti i suoi diritti. Durante un viaggio del fratello, però, Chiarina si innamora di Filuccio e rimane incinta.

⁴³DE FILIPPO, Eduardo. "Filumena Marturano". In: *I Capolavori di Eduardo*, cit., V. I, p. 346.

⁴⁴Apud: OTTAI, Antonella e QUARENGHI, Paola (a cura di). *L'Arte della commedia. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo*. Roma: Bulzoni, 1990, p.121.

Questi è disposto a sposarla a condizione che Lorenzo le dia una delle sue proprietà. Chiarina per raggiungere il suo obiettivo usa come arma quell'affetto familiare che incanta e commuove ma che cela un egoismo esasperato.

Con *De Pretore Vincenzo*, (1957) Eduardo unisce realtà e sogno. La pièce è avvolta da un'aria fantastica e folcloristica, è quasi una favola, un sogno, in cui Vincenzo è il protagonista. Figlio di padre ignoto, non ha studiato, e per poter sopravvivere chiede la protezione di San Giuseppe in cambio di candele e fiori:

“Qui sulla terra, San Giuseppe mio, e questo tu lo devi sapere, c'è tanta gente che il bene se lo butta per la faccia, che non guarda se spende dieci o mille, che se spende mille, nel momento stesso che le ha spese, non ci pensa più. Allora, mi volete dire, se io tolgo cinquecento a quello che spende mille, quale può essere il male che gli faccio? Io ho rubato, è vero ma ho scontato pure due anni di carcere. Ma come ho rubato, io? Come ho rubato? Così senza un orientamento, alla «come succede», senza metodo. Ma se voi mi fate incontrare sulla mia strada persone come quelle che vi ho detto prima, io posso prendere da loro quello che mi serve senza avere nessuno scrupolo di coscienza.”⁴⁵

Vincenzo, quindi, comincia a rubare e si muove nella realtà come se agisse in un sogno, un sogno in cui tutto finisce bene. Egli, di fatti, è sicuro di farla franca perché è moralmente giustificato, tanto che ferito a morte da una delle vittime, crede di ritrovarsi in paradiso dove viene processato dai santi e perdonato. In questa pièce, Eduardo non condanna il ladro che ruba per sopravvivere, ma neanche lo giustifica. Sullo stesso tono fantastico è basata la pièce *Il figlio di Pulcinella* scritta nel medesimo anno. Questo mondo fatto di illusioni, però, non porta l'autore a rinunciare alle problematiche della vita alle quali continua ad ispirarsi. *Il figlio di Pulcinella* è un dramma fiabesco, un “realismo fantastico” in cui riscontriamo temi come il rapporto tra padre e figlio, vecchia e nuova generazione, vita e teatro, maschera e verità. Questo Pulcinella degli anni sessanta:

“per quanto restaurato e ritinto, servo era e servo resta, con la sua celebre e inutile furbizia, la sua maschera mezza bianca e mezza nera «che non appartiene a nessuna razza», e la sua fama endemica; anzi l'ultima scena della commedia ne confermerà, in toni funebri, l'indole burattinesca: *una luce violenta investe e rende spettrale l'ultimo atteggiamento grottesco del fantoccio fatto di legno pezza e stoffa.*”⁴⁶

⁴⁵DE FILIPPO, Eduardo. “De Pretore Vincenzo”. In: *Cantata dei giorni dispari*. 2 v. Torino: Einaudi, 1995, v. II, p. 209.

⁴⁶DE FILIPPO, Eduardo. “Il figlio di Pulcinella”. In: *Cantata dei giorni dispari*, cit., p. 350.

Pulcinella crea una lucertola immaginaria, Catarinella, che funge da coscienza. Egli le parla, e ne riceve risposte:

“CATARINELLA (dopo una breve pausa, con voce carezzevole e tenera, inizia) Vedi, Pulicene’: L’istinto è uno solo. Può variare di sesso, ma non di numero. Sono una lucertola, è vero, ma il mio istinto è femminile. Tu mi ammiri e io mi sento squagliare e quel poco sangue freddo che mi ritrovo mi si rimescola dentro come quello bollente di qualunque altra donna.

PULCINELLA Ma se non sei donna perché parli come me? Perché mi vieni a trovare sempre e mi stai vicino?

CATARINELLA Ma non sono io che ti parlo: sei tu stesso che ti interroghi. Tu mi hai dato una voce e un pensiero. Sei buono con me, mi parli con gentilezza, mi offri sempre una parte di quel poco cibo che hai... Le bestiole si affeziono all’uomo, e fanno dar loro, in cambio, fedeltà e conforto; pure se, come me, appartengono alla repellente razza dei rettili.

PULCINELLA Allora, secondo te, io mi faccio domande e risposte?

CATARINELLA Proprio così.

PULCINELLA (allarmato) Uh, mamma mia... allora so’ pazzo?

CATARINELLA Lo saresti diventato senz’altro, Pulcinella mio, se non t’avesse aiutato la tua grande immaginazione.”⁴⁷

Queste, insieme a tutte le altre commedie di Eduardo, dunque, mettono in rilievo la sofferenza dell’uomo di fronte ad una società dilaniata e triste, che tende al degrado. Egli percorre tutte le esperienze che accompagnano il mondo del ventesimo secolo e ne parla attraverso il palcoscenico.

La lingua usata nelle sue pièce è il dialetto napoletano e l’italiano regionale, cioè quello parlato dalla borghesia. Matilde Serao scrive:

“Guardate qui a Napoli: abbiamo tre lingue; una letteraria, aulica, sognata, non reale; una dialettale, viva, chiara, pittorica, sgrammaticata, asintattica; una media, che dirò borghese, che è scritta dai giornali, che ripulisce il dialetto sperdendone la vivacità e tenta imitare la lingua aulica senza ottenerne la limpidezza.”⁴⁸

Benedetto Croce vede la letteratura dialettale come espressione individuale, tanto che può esserci poesia in dialetto e non-poesia in lingua. Inoltre, è anche convinto che la scelta del dialetto significhi scelta di uno strumento più popolare capace di opporsi all’artificiosità della lingua colta e di

⁴⁷Id., p. 272–273.

⁴⁸Apud: DE MAURO, Tullio. *Storia linguistica dell’Italia unita*. 2 v. Roma-Bari: Laterza, 1976, v. II, p. 372.

avvicinarsi di più al quotidiano.⁴⁹ La scelta di Eduardo è giustificata dal fatto che egli fa parlare la sua gente, e la sua esigenza di inoltrarsi nelle storie che rappresenta lo porta ad usare la vera lingua dei suoi personaggi.

“La scena napoletana, del resto – come ricorda Andrea Bisicchia –, fin dalle sue origini ha creduto nell’«espressività» del dialetto e l’ha adoperato nelle due forme più comuni, facendone un uso «naturale» ed uno «letterario» o «grammatizzato»; proponendolo quindi o come lingua base o come dialetto borghese.⁵⁰

In Italia, infatti, più che in altri paesi del mondo, esistono diversi registri linguistici e la lingua italiana è rimasta a molti sconosciuta fino all’arrivo della radio, del cinema ed infine della televisione. Eduardo Scarfoglio scriveva:

“Tranne i toscani, tutti gl’italiani quando si trovano a discorrere con persone che non siano del loro paese, traducono dal proprio dialetto, e il più delle volte traducono male. Ho notato ultimamente questo fatto nella propria persona di Giovanni Verga. Noi parlammo un giorno lungamente, insieme, e io notavo lo stento e l’imperfezione del suo italiano, com’egli, certamente, si scandolezzava della sconcezza del mio. Poi andammo a mangiare delle sardelle sopra una tartana messinese ancorata nel porto di Ripa Grande; e subito il Verga cominciò a parlar siciliano con i marinai con una così facile speditezza, che io dissi in me medesimo: «Diavolo! E perché costui non fa parlar siciliano i siciliani delle sue novelle?».”⁵¹

Non a caso, ancora oggi, un gran numero di anziani, soprattutto al sud, non parla affatto la lingua italiana. In molte grandi città e soprattutto nei piccoli centri, per comunicare si fa uso del dialetto riservando l’italiano solo per “le occasioni speciali”.

Nell’usare il dialetto o l’italiano regionale, Eduardo rispecchia una realtà vissuta interiormente per essere trasferita prima sulle pagine e poi sul palcoscenico. Una lingua che penetra nella mediocrità della vita borghese o della fantasia della vita popolare e che tenta di scavare nella psicologia dei personaggi.

Eduardo non è solo attore e scrittore ma anche regista, non solo delle sue opere teatrali ma anche di quelle di altri autori a cominciare dal padre Eduardo Scarpetta. Ha diretto, ad esempio: *La pietra di paragone* di Gioacchino Rossini, *Mettiti al passo* di Claudio Branchini e ha collaborato con Luigi

⁴⁹BISICCHIA, Andrea. Op. cit., p. 33.

⁵⁰Id., p. 31.

⁵¹Apud: DE MAURO, Tullio. Op. cit., v. I, p. 146.

Pirandello alla stesura dell'opera teatrale *L'abito nuovo*. La presenza di Pirandello nell'opera teatrale eduardiana è stata sottolineata da molti intellettuali, che per questo motivo l'hanno considerata poco originale. Come sostiene Paola Quarenghi:

“le accuse di «pirandellismo» [...] vennero rivolte alla drammaturgia di Eduardo più apertamente ed esplicitamente che per qualsiasi altro autore italiano contemporaneo. Se fino al secondo dopoguerra Eduardo non era considerato ancora abbastanza «autore» da poter subire il confronto con Pirandello, neppure in una posizione di sudditanza, verso la metà degli anni Quaranta, quando la sua figura di scrittore di teatro si delineò con maggiore evidenza e autorità, i riferimenti alla drammaturgia pirandelliana si fecero ricorrenti, fino a divenire, negli anni Cinquanta, lo strumento di attacco più aggressivo alle sue capacità di autore. E non è un caso che questi attacchi così decisi, in nome di un pirandellismo deterioro, fossero sferrati proprio quando cominciava, presso il più autorevole editore italiano, Einaudi, la pubblicazione in un volume del suo teatro e quindi diventava ufficiale il suo ingresso nell'Olimpo delle Belle Lettere. I più conservatori fra gli studiosi e gli uomini di cultura si sforzarono allora di dimostrare come le formule del pensiero pirandelliano, assimilate in modo rozzo e ingenuo da Eduardo, avessero finito con l'inquinare la vena dialettale, bozzettistica, comica, ma in fondo autentica anche se marginale del suo teatro.”⁵²

Eduardo non ha mai negato di essere un grande ammiratore di Pirandello, e uno dei suoi sogni era quello di conoscere il grande “Maestro” come lui stesso lo appella:

“Maestro, la prego: segga qui, accanto al tavolino, mi onori ancora della sua benevolenza e mi permetta di ricostruire i nostri rapporti passati.

Nel 1919, una sera di non ricordo quale mese, al teatro ‘Mercadante’ si dava ‘Sei personaggi in cerca d'autore’. Avevo poche lire in tasca e una gran voglia di sentire il lavoro. Ero in compagnia di un mio caro amico, Michele Galdieri: avevamo la stessa età, lo stesso desiderio di assistere allo spettacolo e le stesse poche lire in tasca. Il teatro era gremito; c'informammo al botteghino: era rimasto solo un palco lateralissimo di quarta fila. Riunimmo il capitale e riuscimmo a stento ad acquistarlo. Quello del botteghino disse: ‘Il programma costa una lira’, e Galdieri rispose: ‘Grazie, non occorre’. Serata indimenticabile. Alla fine dello spettacolo attraversammo i corridoi in silenzio, tra la folla che ‘discuteva Pirandello’. Ancora oggi posso provare la malinconia che mi lasciò nel cuore la certezza di non poterla mai conoscere personalmente.

Due anni dopo, all'uscita del Politeama – non ricordo quale compagnia vi agisse – tra la folla di spettatori c'era anche lei. Gridai: ‘Viva Pirandello!’, e l'applauso della folla diventò un'ovazione. Poi non la vidi più... ma lessi volta a volta tutto il suo teatro, le sue novelle... Quando, nel 1933, giunse anche a lei il nome dei De Filippo, e fu spinto dalla curiosità di sentire questi attori, al Teatro Sannazzaro mi fu annunciata la sua visita.

Fu Achille Vesce, il critico del ‘Mattino’ che mi procurò questa gioia. Io la ricordo, seduto nel mio camerino, accanto a me, con Titina e Peppino.”⁵³

⁵²QUARENCHI, Paola. “Eduardo e Pirandello.” In: GRECO, Franco Carmelo (a cura di). Op. cit., p. 37.

⁵³Apud: BISICCHIA, Andrea. Op. cit., p. 59.

Questa grande stima ed ammirazione che Eduardo aveva per Pirandello era dovuta sicuramente ad una affinità di pensiero che avrebbe poi portato ad una similarità nei temi delle pièce del drammaturgo napoletano, ma le esperienze di questi due scrittori sono completamente diverse, come diverso è lo stile, il linguaggio e il modo di accostarsi alla realtà. Le opere di Pirandello sono più concentrate su un dramma interiore, più filosofiche, mentre quelle di Eduardo sono più concrete, partono da una struttura sociale mettendo allo scoperto tutti i sentimenti e gli umori dei personaggi. Katharina Zeckau scrive:

“La più grande differenza tra l’opera pirandelliana e quella eduardiana si trova probabilmente nella constatazione che il pirandellismo viene caratterizzato da una natura filosofica e psicologica, l’eduardismo invece da una natura storica. Luigi Pirandello produsse drammi psicologici, mentre Eduardo scrisse per un teatro della critica sociale.”⁵⁴

Pirandello scompone i suoi personaggi e la loro visione del mondo smascherandoli, mettendoli a nudo:

“Questo ‘smascheramento’ è una conseguenza necessaria della logica pirandelliana, che porta alla dialettica tra l’essere e l’apparire e ad una realtà che si caratterizza per le continue fratture e contraddizioni; ma quella logica porta finalmente anche alla ricerca di una nuova identità.”⁵⁵

In Eduardo la maschera non è nuda, “ma legata alla storia del personaggio; così come la finzione diventa trucco premeditato.”⁵⁶

A sottolineare maggiormente tale indipendenza sono le parole di Katharina Zeckau:

“Malgrado l’impressione ed il fascino che Eduardo sentì per la persona e l’opera di Luigi Pirandello, non rimase affatto fermo all’ammirazione, ma allargò, sviluppò e mise in pratica i pensieri pirandelliani. Più o meno dal 1945 lo scrittore della Campania cominciò con il pezzo ‘Napoli Milionaria’ una nuova fase, in cui rese universale il suo teatro. A partire da quella fase, l’eco e l’influsso di Pirandello si ritirarono decisamente a favore di uno stile eduardiano indipendente.”⁵⁷

⁵⁴ZECKAU Katharina. *Rapporti e differenze tra Eduardo De Filippo e Luigi Pirandello per quanto riguarda il concetto della realtà*. <http://www2.rz.hu-berlin.de/romanistik/edu/EDUARDO.htm>.

⁵⁵Ivi.

⁵⁶BISICCHIA, Andrea. Op. cit., p. 63.

⁵⁷ZECKAU Katharina. Op. cit.

Non lasciandosi intimidire dagli attacchi che marciano la sua opera letteraria come una imitazione di quella pirandelliana, Eduardo traduce in napoletano e mette in scena *Il berretto a sonagli* (*La birretta cu li ciancineddi*) e *Liolà*. Con questo possiamo aggiungere alla sua carriera anche il merito di traduttore che lo avvicinerà proprio alla fine della sua vita al grande autore inglese William Shakespeare con la traduzione in napoletano dell'opera teatrale *The tempest*.

Capitolo III

La tempesta di William Shakespeare

Ora gl'incanti miei son tutt'infranti,
E se c'è forza in me, tutt'essa è mia.
Debolissima forza. Adesso, è vero,
Devo esser confinato qui da voi
O a Napoli spedito. Deh non fate,
Poiché ho ripreso il mio ducato
E ho l'impostore assoluto, ch'io resti
In quest'isola nuda, per la vostra
Magia, ma liberatemi delle vostre mani.
L'alito vostro gentil le mie vele
Deve gonfiare, o il mio scopo vien meno
Ch'era d'esser gradito. Ora mi mancano
spiriti ch'operino, arte che incanti,
E la disperazione è la mia fine,
Se soccorso io non sia dalla preghiera,
Che penetri così, che assalga
La Clemenza lassù, e ogni colpa indulga.
Come dai falli esser vorreste assolti,
così la vostra indulgenza mi liberi.⁵⁸

La tempesta, scritta nel 1611, è l'ultima composizione di Shakespeare. La trama è nota: Prospero, duca di Milano e grande mago, viene tradito dal fratello che, in combutta col re di Napoli, lo imbarca insieme alla sua piccola figlia Miranda su una nave. In seguito ad un naufragio, Prospero e Miranda trovano rifugio su un'isola dove vivranno per molti anni. Sull'isola vive un essere che incarna l'idea di primitività, Calibano, schiavo di Prospero, e una serie di spiritelli tra cui Ariele, che lo aiuterà a riconquistare il ducato di Milano. Un giorno, la nave con a bordo Antonio, fratello di Prospero, Alonso, re di Napoli,

⁵⁸SHAKESPEARE, William. *La tempesta*. Traduzione di Alfredo Obertello, cit., p. 191.

Sebastiano, suo fratello, Ferdinando, figlio del re, Gonzalo, consigliere del re, Trinculo, Stefano, ed altri membri dell'equipaggio, naufraga sulla stessa isola.

Ma di che cosa tratta esattamente *La tempesta*? O meglio, come può essere letta, interpretata e analizzata? Dal 1600 ad oggi la pièce è stata rappresentata migliaia di volte e in modi diversi; senza parlare degli studi critici, che ancora oggi abbondano e che portano alla scoperta di nuove interpretazioni e di nuovi punti di vista. Essa continua a richiamare l'interesse di studiosi e drammaturghi, ed ognuno vi capta un tema diverso, ognuno scopre in essa una frase, un paragrafo, qualcosa che era sfuggito ad altri e che apre nuovi orizzonti, ci fa scoprire nuovi significati, ci porta a nuove conclusioni, rendendo la pièce sempre più attuale. Forse neanche lo stesso Shakespeare nello scrivere questo breve pezzo teatrale si stava rendendo conto che un lettore attento avrebbe portato alla luce innumerevoli significati, alcuni più evidenti altri più nascosti. Non avrebbe mai immaginato che sia la storia che i personaggi sarebbero stati analizzati e interpretati da persone appartenenti a razze e culture diverse da quella inglese.

Con la scoperta dell'America, le notizie che arrivavano in Europa raccontavano di posti paradisiaci, di naufragi, di selvaggi, stimolando la fantasia di poeti e filosofi:

“Aiutati dalla provvidenza, un gruppo di uomini, come essi stessi testimoniarono, naufragarono in un luogo in cui la Natura forniva frutti delicati e saporiti in abbondanza; riportati a galla dal minaccioso ma riconoscente mare e approdati in quel Nuovo Mondo dove, dicevano i navigatori, gli uomini vivevano allo stato primitivo.”⁵⁹

Shakespeare, prende spunto da questi racconti, e soprattutto da un naufragio accaduto nei pressi delle isole Bermuda nel 1609. L'equipaggio riesce a salvarsi e tornato in Inghilterra racconta la propria avventura. Il nostro drammaturgo, ricomponendo i pezzi, ed insieme ad un po' di fantasia crea *La tempesta*.

⁵⁹Traduzione mia. KERMODE, Frank. (a cura di) "Introduction". In: SHAKESPEARE, William. *The tempest*. London: Arden Shakespeare Paperbacks, 1964, p. xxv: "There a group of men were, as they themselves said, providentially cast away into a region of delicate and temperate fruitfulness, where Nature provided abundantly; brought out of the threatening but merciful sea into that New World where, said the voyagers, men lived in a state of nature."

La pièce racchiude svariati temi da prendere in esame. Quello più discusso, soprattutto a partire dal diciannovesimo secolo, è la questione coloniale:

“Studi recenti si sono concentrati, più che su dettagli della forma, sulle questioni culturali, riferendosi, spesso, alla pièce in termini sociali e politici e in particolare alla questione del colonialismo”.⁶⁰

Kurt Tetzeli Von Rosador in “The power of magic: from Endimion to the tempest” scrive:

“Non c’è da meravigliarsi se i critici recenti hanno considerato *La tempesta* soprattutto dal punto di vista politico, enfatizzando la struttura patriarcale o presentando questo tema all’interno di un ampio discorso coloniale. Che la pièce affronti problemi di potere, autorità e tutto ciò ad essi legato, gli studi lo hanno abbondantemente e convincentemente provato.”⁶¹

Francis Baker e Peter Hulme in *Alternative Shakespeares* scrivono:

“Il complesso di fantasia e realtà, che, per praticità chiameremo ‘Colonialismo inglese’, è il discorso predominante nel contesto de *La tempesta*. Ci concentreremo, qui, soprattutto, sulla figura dell’usurpatore come punto cruciale nell’embricatura del discorso del colonialismo”.⁶²

Nell’opera, molti dei personaggi vorrebbero entrare in possesso dell’incantevole isola dove approdano. A parte Prospero, che non appena vi mette piede, la rende subito propria, Gonzalo vi immagina una società utopica, perfetta e piena di amore, apparentemente senza re né regine, ma, contraddittoriamente, comandata da lui:

⁶⁰Traduzione mia. McDONALD, Russ. “Reading the tempest”. In: STANLEY, Ewlls (a cura di): *Shakespeare Survey 43: an annual survey of Shakespearian Study & Production*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 15: “Recent criticism looks beyond textual details and formal properties to concentrate on cultural surroundings, addressing the play almost solely in terms of social and political contexts, particularly its relation to colonial discourse.”

⁶¹Traduzione mia. TETZELI VON ROSADOR, KURT. “The power of magic: from Endimion to the tempest”. In: Id., p. 1: “Small wonder that recent criticism has considered *The Tempest* first and foremost as a political play, emphasizing its patriarchal structures or lodging it within ever-widening contexts of colonial discourses. That the play deals with problems of power, of authority, and their representation, these studies have made abundantly and convincingly clear.”

⁶²Traduzione mia. BARKER, Francis e HULME, Peter. “Nymphs and reapers heavily vanish: the discursive con-text of *The Tempest*”. In: DRAKAKIS, John (a cura di). *Alternative Shakespeare*. London and New York, Routledge, 1985, p. 198: “The ensemble of fictional and lived practices, which for convenience we will simply refer to here as ‘English colonialism’, provides *The Tempest’s* dominant discursive con-text. We have chosen here to concentrate specifically on the figure of usurpation as the nodal point of the play’s imbrication into this discourse of colonialism.”

"GONZALO

"...confini di terra, coltivazioni, vigne, niente; nessun uso di metalli, grano, vino od olio, nessun lavoro, tutti gli uomini a zonzò, tutti, e le donne lo stesso, ma innocenti e pure. Nessuna sovranità...

SEBASTIANO

Però di tutto vorrebbe essere lui il re.

ANTONIO

L'ultimo traguardo di quel suo stato comunale scorda l'inizio.

GONZALO

Tutte le cose in comune la natura dovrebbe produrre senza sudore o sforzo. Tradimenti, felonie, spade, picche, pugnali, archibugi, o bisogno di macchine belliche di sorta, io non ammetterei; bensì la natura dovrebbe produrre, spontaneamente, ogni dovizia di raccolto, ogni abbondanza, per nutrire il mio popolo semplice."⁶³

Anche Stefano si vede nelle vesti di re dell'isola quando Calibano gli propone di uccidere Prospero:

STEFANO

"Mostro, l'ucciderò io quell'uomo; io e sua figlia saremo re e regina – evviva le nostre maestà – e viceré sarete voi e Trinculo."⁶⁴

C'è, nell'opera, un forte riferimento alla sete di potere. Nessuno dei personaggi che vogliono entrare in possesso dell'isola si chiede se esiste un re o chi sono gli abitanti. Essi si lasciano trasportare dalla voglia di comandare senza porsi domande.

L'unico abitante del posto nel momento in cui Prospero vi mise piede era Calibano, che, da come viene presentato non si capisce se considerarlo un uomo o una bestia. Per Miranda egli è indubbiamente un uomo e a dare prova di ciò è il commento che fa quando incontra Ferdinando:

MIRANDA

"Costui è il terzo uomo ch'io mai vidi."⁶⁵

⁶³SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 77–78; SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 50–51: "Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none; / No use of metal, corn, or wine, or oil; / No occupation; all men idle, all; / And women too, but innocent and pure: / No sovereignty;- / Yet he would be King on't. / The latter end of his commonwealth forgets the beginning. / All things in common Nature should produce / Without sweat or endeavour: treason, felony, / Sword, pike, knife, gun, or need of any engine, / Would I not have; but Nature should bring forth, / Of it own kind, all foison, all abundance, / To feed my innocent people."

⁶⁴SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 125. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 82: "Monster, I will kill this man: his daughter and I / will be king and queen, - save our graces! – and / Trinculo and thyself shall be viceroys."

Trinculo, invece, quando incontra Calibano, si comporta come la maggior parte degli europei del periodo. Solo perché la pelle di Calibano ha un colore diverso da quella di Trinculo e i suoi lineamenti non sono uguali a quelli di un europeo, quest'ultimo dubita che sia una persona. Anche l'odore è diverso e dispreggiativamente lo paragona a quello di un pesce, ossia un odore sgradevole. La reazione di Trinculo è esattamente quella di quegli europei, secondo i quali, i nativi non potevano essere considerati uomini e si sentivano, pertanto, nel diritto di poterli trattare come bestie, renderli schiavi e sottometerli a lavori disumani:

TRINCULO

"... che abbiamo qua? Un uomo o un pesce? Vivo o morto? Pesce pesce: ha il puzzo di un pesce: puzzo stantio che s'avvicina al pesce; qualcosa come un baccalà, non dei più freschi. Strano pesce! Fossi ora in Inghilterra, come c'ero un tempo, e niente niente ch'esponessi un'insegna con tale pesce dipinto, non ci sarebbe laggiù, nei dì festivi, bietolone che non desse moneta d'argento; laggiù questo mostro fa un uomo; qualunque strana bestia fa un uomo laggiù. Mentre la gente non darebbe un soldo per aiutare un mendicante zoppo, ne tiran fuori dieci per vedere un Pellirossa morto. Gambe ha quasi d'uomo, e le pinne simili a braccia! Caldo, affè mia! Sí sí, ora abbandono il mio parere, non mi ci fisso più: costui non è un pesce ma un isolano ch'è stato fulminato poco fa da una saetta."⁶⁶

A Proposito di Calibano, Frank Kermode, in *Shakespeare Language*, scrive:

"Comunque, per gli europei, il tipico indigeno del Nuovo Mondo era un selvaggio. Come poteva, altrimenti, essere vista e capita questa persona esotica? Poiché Alonso e i suoi amici stanno andando dalla Tunisia a Napoli, si presuppone che l'isola di Calibano si trovi nel Mediterraneo, e, stando alle descrizioni che venivano dal Nuovo Mondo, egli è realmente *l'homo selvaticum* della tradizionale Europa. Ed è su questa base che Shakespeare sviluppa il suo personaggio e lo rende unico. La sua lussuria è un fatto normale per selvaggi che vivono su un'isola lontana dalle convenzioni sociali, tanto quanto lo è il procurarsi il cibo o la loro generosità iniziale."⁶⁷

⁶⁵SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 55. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p.38: "... This is the third man that e'er I saw;..."

⁶⁶SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 93. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 62: "What have we here? A man or a fish? dead or alive? A fish: he smells like a fish; a very ancient and fish-like smell; a kind of, not of the newest Poor-John. A strange fish! Were I in England now, as once I was, and had but this fish painted, not a holiday fool there but would give a piece of silver: there would this monster make a man; any strange beast there makes a man; when they will not give a doit to relieve a lame beggar, they will lay out ten to see a dead Indian. Legg'd like a man! and his fins like arms! Warm o' my troth! I do now let loose my opinion, hold it no longer: this is no fish, but an islander, that hath lately suffered by a thunderbolt."

⁶⁷Traduzione mia. KERMORE, Frank. "The tempest". In: *Shakespeare Language*. New York, Farrar Straus Giroux, 2000, p. 291: "However, the model for the typical New World native was the European wild man. How else could these exotic persons be visualised and understood?"

Prospero, inconsapevole colonialista, toglie a Calibano la sua isola e ne fa uno schiavo, e questo è esplicito perché come tale lo appella:

PROSPERO

“Ma, nello stato apparente, non possiamo farne a meno: è lui che ci fa il fuoco, che ci reca la legna e ci serve in faccende a noi utili. – Ehi là, schiavo! Calibano! Pezzo di zolla, ehi, tu! Parla.”⁶⁸

Calibano, sempre in modo esplicito accusa Prospero di averlo ingannato e di avergli portato via la sua terra:

CALIBANO

“...Quest’isola è mia, venutami da mia madre Siorace, e tu me la sottrai.”⁶⁹

Calibano viene maltrattato da Prospero, viene costretto a lavorare in maniera disumana, a eseguire ordini senza un attimo di tregua. Se disubbidisce viene torturato. Insomma, egli viene trattato come tutti i nativi ai tempi delle colonizzazioni:

PROSPERO

“Per questo, di certo, stanotte avrai dei crampi, delle trafitture ai fianchi da mozzarti il fiato; folletti come ricci sapranno, nel tetro della notte in cui sia loro dato agire, buttarsi tutti su di te: sarai punzecchiato fitto quanto un favo, ogni puntura con più aculeo delle api che ne son le artefici.”⁷⁰

Frank Kermode, nell’introduzione de *La tempesta*, scrive:

“Con eccezione dei missionari, tutti consideravano i selvaggi come una razza inferiore e senza leggi; adoratori del sole e del diavolo, spesso cannibali, essi spesso occupavano terre fertili, ed era considerato virtuoso e utile convertirli e sfruttarli. ... Il

Since Alonso and his friends are on the way from Tunis to Naples, Caliban's island is presumably in the Mediterranean, and he is really the *homo selvaticus* of European tradition, with additional New World details. It is on this foundation that Shakespeare develops his unique character. His lust is as normal in savages who live outside the constraints of society as their knowledge of the food supply and their initial generosity.”

⁶⁸SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 46. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 29: “We cannot miss him: he does make our fire, / Fetch in our wood, and serves in offices / That profit us. What, ho! Slave! Caliban! / Thou earth, thou! Speak”

⁶⁹SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 48. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 31: “... This island's mine, by Sycorax my mother, / Which thou tak'st from me....”

⁷⁰SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 48. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 30: “For this, be sure, to-night thou shalt have cramps, / Side-stitches that shall pen thy breath up; urchins / Shall, for that vast of night that they may work, / All exercise on thee; thou shalt be pinch'd / As thick as honeycomb, each pinch more stinging / That bees that made'em”.

diritto che Prospero si dà di designare le leggi dell'isola, "e diventarne il capo", è l'atteggiamento tipico di un principe europeo."⁷¹

Anche Ariele, che Prospero libera dalle pene causategli dal legno del tronco di un albero dove era stato fatto prigioniero dalla strega Sycorace, diventa suo schiavo. Certo, Ariele è ben trattato e amato da Prospero:

"PROSPERO

Sí certo, questo è il mio bell'Ariele! Sarà un dolore perderti; ma pure la libertà devi tu avere."⁷²

Egli è il suo pupillo, ma ciò non permette allo spiritello di fare ciò che vuole e vagare libero per l'isola. Se decidesse di disubbidire, Prospero non esiterebbe a ricollocarlo nella situazione in cui era, come egli stesso minaccia:

"PROSPERO

O scioccone, così dico: lui, quel Calibano che io tengo al mio servizio. Tu sai benissimo in che tormenti io ti trovai: i tuoi gemiti facevano ululare i lupi e toccavano i cuori degli orsi infuriati sempre. Era una tortura da infliggere ai dannati, e Sycorace non poteva più levarla. Fu l'arte mia, quando giunsi e ti sentii, che spalancar le fauci al pino e ti lascio scampo.

ARIELE

Te ne ringrazio, padrone.

PROSPERO

Se tu ancora mormori, spacco una quercia e ti ficco nelle sue viscere nodose, finchè tu non abbia consumato, urlando, dieci inverni."⁷³

La questione coloniale, dunque, è un tema che attraversa tutta l'opera e che coinvolge la maggior parte dei personaggi.

⁷¹Traduzione mia. KERMODE, Frank. (a cura di) "Introduction". In: SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. xxxvi – xxxvii: "In practice everybody except a few missionaries treated the savages literally as lesser breeds without the law; sun- and devil-worshippers, often cannibals, they were also in occupation of fertile territory, and it was at once virtuous and expedient to convert and exploit them... Prospero's assumption of this right to rule the island, 'to be the lord on't', is the natural assumption of a European prince."

⁷²SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 172. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 118: "Why that's my dainty Ariel! I shall miss thee, / But yet thou shall have freedom."

⁷³SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 44–45. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 28: "Dull thing, I say so; he, that Caliban, / Whom now I keep in service. Thou best know'st / What torment I did find thee in; thy groans / Did make wolves howl, and penetrate the breasts / Of ever-angry bears: it was a torment / To lay upon the damn'd, which Sycorax / Could not again undo: it was mine Art, / When I arriv'd and heard thee, that made gape / The pine, and let thee out. / I thank thee, master. / If thou more murmur'st, I will rend and oak, / And peg thee in his knotty entrails, till / Thou hast howl'd away twelve winters."

La pièce si presta all'analisi di una miriade di altri temi, come quello del matrimonio, che coinvolge due coppie di giovani, Miranda e Ferdinando e Claribella, figlia di Alonso, ed il re della Tunisia. In entrambi i casi, si tratta di un matrimonio combinato che ha come obiettivo interessi politici:

“ALONSO

Così non l'avessi mai sposata mia figlia laggiù!”⁷⁴

Sandra Clark scrive:

“Il matrimonio di Ferdinando e Miranda unirà Milano e Napoli, e assicurerà a Prospero la riconquista di quel potere per il quale ha lottato.”⁷⁵

Prospero ha incastrato e punito il re di Napoli per il suo tradimento. Questo obiettivo lo ha raggiunto facendo in modo che il figlio di quest'ultimo si innamorasse di sua figlia. Una manovra politica che assicura l'alleanza di Alonso perché questi non ha nessun interesse a mettersi contro un ducato di cui il proprio figlio ne sarà l'erede. L'unica differenza tra le due coppie è che nel caso di Miranda e Ferdinando, Prospero è riuscito a creare una situazione tale da far innamorare i due ragazzi, mentre Claribella non ha avuto la stessa fortuna:

“PROSPERO

Adagio, signore! Una parola ancora. – (*A parte*) Sono in balia reciproca entrambi; ma questo affar precipitoso io bisogna lo renda controverso, perché una vittoria troppo facile non renda il prezzo futile. – (*A Ferdinando*) Una parola ancora. T'ingiungo di seguirmi. Tu qui usurpi il nome che non ti è dovuto, e ti sei recato su quest'isola come spia, per sottrarla a me, suo signore.”⁷⁶

Il tema del matrimonio ci riconduce a quello dei rapporti familiari che fa affiorare la contraddizione che vi è tra l'amore di Prospero e Miranda, di Alonso e suo figlio, l'odio che sprigiona Antonio nei confronti del fratello, odio che viene

⁷⁴SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 74. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 48: “Would I had never / Married my daughter there!”

⁷⁵Traduzione mia. CLARK, Sandra. *Shakespeare. The tempest*. London: Penguin Books, 1986, p. 51: “The marriage of Ferdinando and Miranda will unite Milan and Naples, and provide a securer basis for the power which Prospero has striven to regain.”

⁷⁶SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 56. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 39: “Soft, sir! One word more. / [*Aside*] They are both in either's pow'rs: but this swift business / I must uneasy make, lest too light winning / Make the prize light. [*To Fer.*] One word more; I charge thee / That thou attend me: thou dost here usurp / That name thou ow'st not; and hast put thyself / Upon this island as a spy, to win it / From me, the lord on't.”

trasmesso anche a Sebastiano pronto ad uccidere suo fratello Alonso pur di impossessarsi del regno di Napoli:

“SEBASTIANO
Ma, e la coscienza vostra!

ANTONIO
Ba', signore: dove sta questa coscienza? Se fosse un gelone, mi porrebbe in pantofole, ma io non sento questa dea nel mio petto: venti coscienze che si levassero fra me e Milano, congelarsi potrebbero e sciogliersi avanti d'esser moleste!”⁷⁷

Sandra Clark afferma che anche se Antonio e Prospero, come fratelli, provengono dalla stessa famiglia ed hanno avuto la stessa educazione, Antonio viene presentato come un traditore. Questa è una peculiarità delle opere di Shakespeare, che sceglie spesso come traditore un componente della famiglia.⁷⁸

Il tema del perdono, con il quale si conclude l'opera, auspica ad un futuro di pace e serenità e alla speranza in un mondo migliore:

“... il dolore è riparato dal perdono, una dolcezza serena e stanca conclude la vicenda. E' un atteggiamento evidente pienamente ne "La tempesta". Fantasia e realtà formano qui un mondo dove dolore e violenza sono esorcizzati dalla saggezza, o dalla grazia. La natura vivente di occulte presenze, svia e ricongiunge i personaggi. Gli eventi sono retti non dal caso, ma da una guida benefica, quella del vecchio Prospero, che alla fine rinuncia alla magia per essere soltanto uomo preparato a morire. Il distacco dalle passioni della vita permette di collocare in prospettiva ciò che ha gioiosamente o dolorosamente colpito, comprendendo e accettando quietamente ciò che non si riesce a comprendere.”⁷⁹

Maria Grazia Gregori, nel commentare la pièce rappresentata da Ferdinando Bruni, scrive:

“La Tempesta è un'incantata riflessione sui temi dell'amore, del perdono e della morte. È l'ultima opera di Shakespeare, un addio al teatro, all'arte, alla vita, un distacco sereno, un bilancio. Tutto si compie, si chiudono i conti, si rimarginano le ferite, si garantisce che il miracolo dell'amore perpetui la vita dopo di noi e si lascia che le cose finalmente fluiscono via, che le tempeste si placano, che le parole tacciano e diventino

⁷⁷SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 89. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 57 - 58: “But for your conscience. / Ay, sir; where lies that? If 'twere a kibe, / 'Twould put me to my slipper: but I feel not / This deity in my bosom: twenty consciences, / That stand 'twixt me and Milan, candied be they, / And melt, ere they molest!”

⁷⁸CLARK, Sandra. Op. cit., p. 59.

⁷⁹<http://www.laturai.rai.it/catalogo/puntata/index.asp?id=%7B21F76B29-F397-11D4-B61C-0090279CC0D4%7D>

musica, le marionette tornino nelle loro casse, le navi ripartano e l'isola sia di nuovo dominio degli spiriti.”⁸⁰

Il tema dell'ingiustizia appare nel rapporto fra Prospero e il fratello, il quale si impossessa illecitamente del ducato di Milano, e dello stesso Prospero che si mette a capo dell'isola e rende schiavo l'unico suo abitante facendo prevalere la legge del più forte.

“Il senso generale non si discute: come vice di Prospero, Antonio, dopo aver imparato il suo lavoro, esercitato la propria autorità, fatto e rifiutato favori, favorito alcuni e tenuto troppo sotto controllo militari ambizioni, cosicché, i sudditi di Prospero diventarono suoi sudditi, o forse, portati da una sudditanza all'altra, o piuttosto, rimodellati. Lui aveva il potere d'ufficio e il controllo dell'amministrazione, tanto da poter comandare su tutti; fu l'edera che indebolì Prospero, l'albero del principe, che inghiottì tutte le sue energie.”⁸¹

Tra i temi predominanti dell'opera troviamo la magia, altrettanto presente quanto quello del colonialismo. Il grande mago è Prospero, ma l'isola pullula di spiriti di cui il più importante è proprio Ariele, che Sandra Clark descrive come una delle più originali e affascinanti creazioni di Shakespeare. Spirito dell'aria, come suggerisce il nome, il cui sesso è ambiguo anzi, in realtà, essendo spirito, non dovrebbe neanche avere un corpo. Egli viene visto come il servo della mente più che del corpo, e Prospero gli affida grandi compiti. Il legame che c'è fra Prospero e Ariele è talmente forte che a volte è come se questi esistesse solo attraverso la mente di Prospero, come una sua immaginazione personificata⁸²:

“PROSPERO: Vieni nei miei pensieri. Grazie. Vieni Ariele.

(*Entra Ariele*)

ARIELE: Penetro i tuoi pensieri. Cosa desideri?”⁸³

⁸⁰GREGORI, Maria Grazia. *Ferdinando Bruni in: La tempesta di Shakespeare*.

<http://www.elfo.org/notcgi/spettacoli/programma/tempesta2006.html>.

⁸¹Traduzione mia. KERMORE, Frank. “The tempest”. In: *Shakespeare Language*, cit., p. 287: “The general sense is not in dispute: acting as Prospero's deputy, Antonio, once he had learned his job, exercised his authority, granting or withholding favours, promoting some and checking overly ambitious officers, so that Prospero's dependants became his dependants, or perhaps changed them from one dependency to another, or, rather, remodelled them. He had the power of office and control over the administration, so that he called the tune for everybody; he was the ivy that enfeebled Prospero, the princely tree, sucking all his strength.”

⁸²CLARK, Sandra. Op. cit., p. 53–54.

⁸³Traduzione mia. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 105: “Come with a thought. I thank thee. Ariel: come. / Thy thoughts I cleave to. What's thy pleasure?”. Qui ho preferito tradurre io stessa perché, a mio avviso, la traduzione di Obertello, a causa della sua poca intensità rispetto all'originale, non ci fa cogliere la grande intesa che esiste tra i due personaggi:

Ariele è uno spirito buono, di cui si ci può fidare, veloce, preciso nelle sue azioni e che può assumere disparate forme.

“ARIELE

Presi all'abbordaggio la nave del re: ora sul rostro, ora al centro, sul ponte, in ogni cabina, levai fiamme e terrore, mi dividevo a volte per divampare in più luoghi: sull'albero di gabbia, sopra le antenne, sul bompresso, fiammeggiavo separatamente, per poi riaccostarmi e unirmi”⁸⁴

Ariele e gli altri spiriti aiutano il loro padrone a raggiungere il suo obiettivo, ma chi controlla tutto e tutti è Prospero, le cui arti magiche sono più potenti di quelle degli altri spiriti e tramite le quali dà alla vicenda lo svolgimento desiderato. Egli causa la tempesta, tortura Calibano quando si ribella, fa innamorare Ferdinando e Miranda, fa pentire i traditori, e si riprende il suo ducato. A questo proposito, la scrittrice siciliana Vera Ambra in un saggio su *La tempesta* afferma:

“La Tempesta è un'opera alchemica - ricca di contenuti magici ed ermetici e si sviluppa nell'impianto avventuroso, improbabile di un fiabesco estremamente elaborato. Shakespeare fa uso del soprannaturale rincorrendo al mondo meraviglioso dei maghi, degli elfi e delle fate fondendone le azioni con le vicende umane per la massima espressione di una magia nuova, una magia rinascimentale opposta a quella medievale, considerata superstiziosa e stregonesca. È una magia colta, un sistema per studiare e conoscere l'universo e l'uomo... Prospero può essere visto come un autoritratto di Shakespeare che dà addio alle scene mentre rimane quasi il creatore degli altri personaggi della commedia: come un dio egli li dirige dall'alto rinunciando alla sua divinità solo alla fine del dramma quando spezza la bacchetta magica per ritornare fra i comuni mortali.”⁸⁵

Fatti approdare i componenti della nave sull'isola, Prospero si prepara, con l'aiuto della magia, a creare una serie di situazioni che lo porteranno a raggiungere i propri obiettivi. Innanzitutto separa Alonso e Ferdinando, facendoli naufragare in luoghi diversi dell'isola. Il suo intento, come abbiamo visto è quello di far innamorare Miranda e il principe di Napoli. Raggiunto questo obiettivo potrà ricongiungere la famiglia reale, e, avendo il regno di Napoli come alleato, riprendersi Milano. Il piano funziona alla perfezione, tanto

SHAKESPEARE, William, *La tempesta*, cit., p. 154: “Vieni a un cenno. Ti ringrazio. Ariele. / Al tuo cenno io sto. Che cosa desideri?”

⁸⁴SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 38. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 22: “I boarded the King's ship. Now on the beak, / Now in the waist, the deck, in every cabin / I flamed amazement. Sometime I'd divide, / And burn in many places. On the topmast, / The yards, and boresprit would I flame distinctly, / Then meet and join.”

⁸⁵AMBRA, Vera. *La tempesta*. <http://www.shakespeareinitaly.it/tempesta.html>.

che, alla fine della pièce i personaggi si preparano per il ritorno in patria dove sarà celebrato il matrimonio tra Miranda e Ferdinando. Prospero fa anche in modo che i suoi nemici si pentano di ciò che hanno fatto e li perdona.

A proposito della magia, Vera Ambra scrive:

“Shakespeare si serve della magia dell'isola - attraverso la magia della scena che la rappresenta, - del teatro che la contiene come spettacolo, è il luogo della mente in cui Shakespeare ci invita ad entrare per poi uscirne trasformati e rinnovati. La tempesta è un'opera che con il suo travaglio spirituale vuole trasmettere i valori magico-esoterici e l'isola della Tempesta - inesistente sulla carta geografica - ha la sua piena collocazione nella mente di ognuno di noi, vive nella nostra fantasia.”⁸⁶

Le intenzioni di Prospero sono di non commettere più lo stesso errore, che era stato quello di abbandonare il suo regno nelle mani di altri per dedicarsi alle arti magiche. Alla fine, dunque, egli si libera dei suoi libri e libera i suoi folletti e spiriti. Secondo il filosofo Diego Fusaro, quest'atto di rinnegare la magia col quale si conclude l'opera, inquadra Shakespeare nel clima culturale che si stava respirando in Europa all'inizio del '600. Secolo in cui si abbandona l'irrazionale e quindi la magia e ci si avvia verso la riscoperta della ragione che si svilupperà, poi, a pieno nel 1700.⁸⁷ La magia è la causa della perdita del ducato, ma anche della sua riconquista e Prospero per essere un buon capo, deve usare la ragione, l'intelligenza:

“Come mago controlla la natura; come principe domina le passioni che lo hanno escluso dal suo regno e spodestato.”⁸⁸

Tramite l'illusione magica dell'irreale, dopo tante sofferenze e avventure, tutti i personaggi ritornano alle proprie case dove li aspetta una vita apparentemente felice e senza tormenti. In questi termini la fine della pièce sembra quasi banalizzarla; invece ci apre un'infinità di possibili domande. Per esempio, il perdono di Prospero non potrebbe essere visto come una manovra politica per poter assumere in pieno tutti i poteri perduti? Come poteva egli essere così amato dal popolo se l'unico suo interesse era la magia? E come

⁸⁶Id.

⁸⁷FUSARO, Diego. *Il rapporto filosofia-magia*. <http://www.filosofico.net/filos56.htm>.

⁸⁸Traduzione mia. KERMODE, Frank. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. xlviii: “As a mage he controls nature; as a prince he conquers the passions which had excluded him from his kingdom and overthrown law.”

può una persona così buona e amata diventare un tiranno e rendere schiavi Calibano e Ariel? Che tipo di capo sarà Prospero quando sarà tornato a Milano? Come saranno i suoi rapporti con Antonio e Sebastiano, che anche se perdonati, sono stati comunque capaci di complottare contro di lui? È Antonio che ha un'indole così malvagia da escogitare la morte di un fratello oppure è stato Prospero, il suo stesso fratello, che lo ha portato ad un gesto così crudele? E Calibano? Recrimina la sua isola, detesta essere schiavo di Prospero, ma poi cerca in Trinculo un altro padrone. E Miranda? Questa giovinetta che non ha mai visto altre fanciulle, che è vissuta nell'innocenza, ma che all'improvviso, nell'incontrare Ferdinando, scopre l'amore, diventa donna e senza nessuna perplessità o dubbio decide di sposarsi, conscia di ciò che il matrimonio significa soprattutto a livello sessuale. E, inoltre, riprendendo la visione di Ferdinando Bruni, può l'isola rappresentare il nostro inconscio, come un luogo immaginario dove poterci rifugiare e riflettere sulla nostra vita e sul mondo in cui viviamo? Forse è per questo che *La tempesta* vive ancora, non annoia, la si può lasciare nel secolo in cui è nata o renderla contemporanea.

Tutti questi temi toccano l'interesse di scrittori, traduttori, registi e drammaturghi di tutto il mondo, e trovano spazio nella realtà di ognuno di loro. Ed ecco, allora, che *La tempesta* ha colpito anche Eduardo, che vi si è identificato ed in cui ha identificato la sua città. Nell'opera troviamo temi che inglobano un po' tutto il suo teatro:

"[...] magia e sogno, amore e morte, la tragedia della Corte e del potere politico e la commedia napoletana delle maschere e del vino che fa la parodia della grande tragedia; c'è Calibano sotto terra e c'è Ariel che vola; c'è l'amore e il tradimento e la magia di Prospero che evoca i fantasmi con la fantasia, luogo primo dove nasce il teatro."⁸⁹

Ma non è stato solo questo a far prevalere la scelta di Shakespeare rispetto ad altri grandi drammaturghi. Non bisogna dimenticare che Eduardo provava una grande ammirazione per "il primo della classe" come egli stesso definisce il grande scrittore inglese:

⁸⁹ ANGELINI, Franca. "Eduardo negli anni trenta: abiti vecchi e nuovi". In: OTTAI, Antonella e QUARENGHI, Paola. Op. cit., p.144.

“Ho letto molto da giovane, quando avevo gli occhi buoni, e prima di ogni altro autore scelsi naturalmente il primo della classe, Guglielmo Shakespeare.”⁹⁰

Nel 1940 Eduardo scrive una piece intitolata *La parte di Amleto*, in cui, Franco, un vecchio capocomico di provincia, è ridotto ormai anche per lo scarso talento, a "servire" la compagnia a teatro. Una sera il primo attore minaccia di abbandonare lo spettacolo e gli attori giovani illudono Franco facendogli credere che ne prenderà il posto nel ruolo di Amleto. Franco all'inizio non vuole crederci, poi si lascia convincere. Ma il primo attore ritorna e lui, vestito di tutto punto, scopre la terribile beffa.

Quando, nel 1981, Eduardo fu invitato a dare lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza", dedicò il corso principalmente a Shakespeare, ed elaborò insieme ai suoi studenti una commedia intitolata *L'erede di Shylock*, prendendo spunto dal protagonista de *Il mercante di Venezia*, commedia che venne discussa e analizzata a fondo. Eduardo conosceva bene il drammaturgo inglese e trovava "nei personaggi shakesperiani, i lineamenti di molti dei propri.”⁹¹

La scelta di tradurre *La tempesta* in dialetto napoletano del 1600 si deve, dunque, non solo al suo contenuto, ma alla grande ammirazione che Eduardo De Filippo nutre per Shakespeare. Egli però, come afferma Agostino Lombardo, non considera il drammaturgo inglese come un suo superiore, ma come un collega⁹², ed è proprio per questo che, come è già stato detto in precedenza, con la riscrittura dell'opera shakesperiana, Eduardo crea una nuova pièce, trasformando l'originale a tal punto da trascinarla tra le strade della sua città e tra il suo popolo.

⁹⁰DE FILIPPO, Eduardo. *Lezioni di teatro all'università di Roma "La Sapienza"*. Einaudi. 1986, p. 81.

⁹¹LOMBARDO, Agostino. "Eduardo e Shakespeare". In: OTTAI, Antonella e QUARENGHI, Paola. Op. cit., p.144.

⁹²Id., p. 145.

Capitolo IV

La tempesta di Eduardo

Canta, Ariel, canta
dolcemente, pericolosamente
fuori dell'aspra
acqua indolente,
lucidamente fuori
dall'albero assonnato,
incanta, rimprovera
il cuore tumultuoso
con un canto più dolce
di questo mondo rude,
impassibile dio.
Lievemente, brillantemente,
canta della separazione,
dei corpi e della morte,
essere senza ansia, canta
all'uomo, e intendo a me,
ora, e intendo sempre,
che, innamorato o no,
qualunque il significato
egli prende tremando
il silenzioso passaggio
nello sconforto.⁹³

“Tradurre Molière e Shakespeare è stato da sempre un mio desiderio, ma l'impegno di presentare al pubblico una commedia all'anno – tra lo scrivere, il provare e il recitare, senza contare il lavoro di capocomico – non mi lasciava il tempo per farlo. L'anno scorso venne a pranzo da me Giulio Einaudi, mi parlò della sua nuova collana di Scrittori tradotti da scrittori e mi chiese se volevo tradurre una commedia di Shakespeare. Fui ben felice di accettare e scelsi *La tempesta*.”⁹⁴

⁹³AUDEN, W. H. *Opere complete. Il mare e lo specchio. Commentario a “La tempesta” di Shakespeare*. A cura di Aurora Ciliberti. Milano: SE SRL, 1995, p. 29 – 31.

⁹⁴DE FILIPPO, Eduardo. “Nota del traduttore”. In: *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 185. La casa editrice Einaudi, tra i cui fondatori troviamo appunto Giulio Einaudi, nacque nel 1933 come editrice di riviste, sia economiche che scientifiche. Essa era dunque, legata alla cultura e alla divulgazione delle idee contemporanee. Anche quando comincerà a pubblicare libri manterrà questa sua caratteristica che consiste nell'interesse per il nuovo e nella curiosità. I fondatori della suddetta casa editrice, nascono tutti all'inizio del secolo, e come Eduardo, si formano nella cultura degli anni trenta, cioè la cultura della crisi della civiltà europea che vede nascere nomi come: Kafka, Nietzsche, Rilke, Huizinga, Husserl, Heidegger. L'Einaudi ha accompagnato, come Eduardo, tutti gli eventi del ventesimo secolo, e per le sue pubblicazioni, era soprattutto Giulio Einaudi, “il cui prestigio non è mai

È così che inizia la “Nota del traduttore” della versione in napoletano de *La tempesta* di William Shakespeare. Ed è con questa che ha termine la vita e la carriera di Eduardo De Filippo così come lo era stato per Shakespeare: per entrambi l’ultima fatica artistica.

Ma perché proprio *La tempesta*?

Federico Frascani, nel suo libro *Ricordando Eduardo*, sottolinea che Benedetto Croce, in un saggio del 1929, sostiene che il nome *Trinculo*, uno dei marinai presenti nell’opera, è un nome tipicamente napoletano. Esso pare sia stato udito da Shakespeare durante la permanenza di un gruppo itinerante di comici napoletani in Inghilterra. E’ molto probabile che l’opera sia stata creata tenendo presente uno scenario della Commedia dell’Arte elaborato proprio da questi comici. Sarebbe difficile, altrimenti, spiegare il perché del nome “Trinculo” visto che non ha riscontro in nessuna lingua, nemmeno in quella italiana. Croce scoprì che questo nome deriva da “tringole” termine di esclusiva appartenenza al dialetto napoletano. Partendo da questa constatazione, formulò l’ipotesi che Shakespeare avesse scritto *La tempesta* prendendo spunto, appunto, da questi comici napoletani.⁹⁵ A parte il nome “Trinculo”, i riferimenti a Napoli sono evidenti. Nell’opera sono presenti due regni italiani: il ducato di Milano e il regno di Napoli cui appartengono i suoi personaggi, anche se molti sono di origine

quello dell’organizzatore culturale, ma piuttosto del Principe, del grande mecenate, dello scopritore di uomini ancora prima che di libri: i libri li scrivono gli uomini, e non viceversa” che sceglieva gli scrittori. “Eduardo e Giulio” hanno percorso insieme l’Italia del ventesimo secolo, perseguendo le stesse idee e lottando per gli stessi ideali. Quindi, il talento del drammaturgo, insieme alle idee innovatrici e alle problematiche discusse nelle sue opere, ha portato Giulio Einaudi ad includere Eduardo De Filippo tra i suoi favoriti invitandolo a pubblicare i suoi pezzi teatrali, le sue poesie, ed in fine la traduzione de “La tempesta”.

(<http://www.einaudi.it/einaudi/ita/lastoria.jsp>).

⁹⁵FRASCANI, Federico. *Ricordando Eduardo*, cit., p. 22.

Le prime pubblicazioni che si riferiscono alla Commedia dell’Arte risalgono più o meno al 1580, mentre, verso il 1630 si hanno testimonianze di una profonda crisi teatrale. Durante questo periodo nasce l’attore professionista, e fare teatro diventa una professione vera e propria. Da qui il nome “Commedia dell’Arte”, cioè fare teatro diventa un’arte. “Commedia «buffonesca», commedia «istrionica», commedia «a soggetto», commedia «italiana»: le denominazioni del nuovo genere furono parecchie; ma quella di commedia «dell’arte» prevalse, perché definiva con precisione il suo carattere essenziale, ch’era questo: di essere recitata, per la prima volta in Europa, da compagnie di comici regolarmente costituite, con artisti che vivevano dell’arte loro; in altri termini, da comici di mestiere. Con la Commedia dell’arte appare una organizzazione nuova, di attori specializzati attraverso un addestramento tecnico, mimico, vocale, coreografico, aerobico, e spesso anche con una preparazione culturale.” D’AMICO, Silvio. *Storia del Teatro. Grecia e Roma – Medioevo – dal rinascimento al Romanticismo*. Milano: Garzanti, 1976, p. 174.

spagnola, perché nel 1600 chi dominava sia il nord che il sud della penisola erano gli spagnoli. I veri napoletani sono, senza ombra di dubbio, tutti o quasi tutti i marinai, perché la nave stava tornando dalla Turchia dove era stato celebrato il matrimonio della figlia di Alonso, re di Napoli.

Ma sentiamo cosa dice Eduardo a riguardo:

“La magia, i trucchi di scena, le creature soprannaturali, che popolano questa commedia mi ricordano da vicino una interessante esperienza teatrale che vissi a diciannove vent’anni, quando recitavo nella Compagnia di Vincenzo Scarpetta, il quale decise di riprendere un genere teatrale antichissimo, la Feerie seicentesca che fino a circa metà dell’Ottocento fece parte del repertorio di molte compagnie. Scrisse perciò un adattamento della vecchia e celebre *I cinque talismani*, intitolandola *La collana d’oro* e aggiungendovi il personaggio di Felice Sciosciammocca. C’era la strega, che veniva uccisa e sepolta in scena dai diavoli che poi brindavano alla sua morte con bicchieri sprizzanti fiamme e faville; c’erano le fate, i farfarielli, i folletti e straordinari trucchi scenici come lo straripamento d’un fiume, la pioggia di fuoco, il mobilio d’una casa che scappava via per la porta mentre i quadri roteavano sulle pareti e le sedie ballavano a tempo di musica... In abiti settecenteschi io interpretavo la parte del Marchesino, figlio unico e viziato d’un ricco nobiluomo. Fu un grande successo, e l’incanto sottile di quell’ambiente fantastico, ingenuo e supremamente teatrale, mi è rimasto dentro per oltre mezzo secolo, influenzando la mia scelta. Ma, naturalmente, ci sono tante altre ragioni che mi hanno fatto preferire *La tempesta* ad altre splendide commedie scespiriane come *Il sogno di una notte di mezza estate*, o *Come vi piace*, o *La dodicesima notte*, e una delle più importanti è la tolleranza, la benevolenza che pervade tutta la storia: sebbene sia stato trattato in modo indegno da suo fratello, dal Re di Napoli e da Sebastiano, Prospero non cerca la vendetta bensì il loro pentimento. Quale insegnamento più attuale avrebbe potuto dare un artista all’uomo di oggi, che in nome di una religione o di un «ideale» ammazza e commette crudeltà inaudite, in una escalation che chissà dove lo porterà? E preciso che tra gli «ideali» ci metto anche il danaro, la ricchezza, che appunto come ideali vengono considerati in questa nostra squallida società dei consumi.”⁹⁶

I motivi, quindi, che hanno portato Eduardo a preferire *La tempesta* alle altre pièce di Shakespeare, sono vari e vanno dal fantastico, al magico, al sociale, alle problematiche quotidiane. Temi questi che sono alla base delle sue pièce. Ma soprattutto, *La tempesta* ha colpito il cuore del drammaturgo napoletano, lo ha emozionato. D’altronde, Eduardo, nello scrivere le sue pièce, parte sempre dal cuore, cioè dal sentimento che una certa situazione gli produce, come lui stesso afferma:

“In generale, se un’idea non ha un significato e utilità sociali non m’interessa lavorarci sopra. Naturalmente, mi rendo conto che quello che è vero per me può non esserlo per altri, ma io sono qui per parlarvi di me e dato che la pietà, lo sdegno,

⁹⁶DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 185 – 186.

l'amore, le emozioni insomma si avvertono nel cuore, in questo senso io posso affermare che le idee mi nascono nel cuore prima che nel cervello. Poi ci lavoro su con la mente, e allora ho bisogno dei sensi per rendere le idee concrete, comunicabili, affidandole a personaggi e dando ai personaggi parole per esprimersi.⁹⁷

Se da una parte, con *La tempesta*, Eduardo sembra voler fare un salto indietro nel tempo e tornare ai primordi della sua carriera, quando, in giovane età, stava acquistando quell'esperienza che lo avrebbe portato al successo, dall'altro egli coglie, in quest'opera, tematiche che riguardano la società non solo del passato, ma anche del presente e forse del futuro, ed è possibile percepire quegli ideali per i quali lui ha sempre lottato. In questa luce *La tempesta* di William Shakespeare appare molto più vicina a Napoli, al suo popolo e alla sua cultura di quello che si possa pensare. Nelle sue pièce, infatti, Eduardo ci mostra non solo gli usi e costumi, ma tutti i difetti della società napoletana. Egli si accolla l'impegno di smascherare menzogne, opportunismi, di chiamare in causa i responsabili, di costruire un ponte tra il palcoscenico e un pubblico che a teatro vuole ritrovare se stesso e meditare sui disagi e sulle prospettive:

“Il pubblico è maturo, vuole il suo autore, quello che gli racconta i fatti di casa sua, e che gli fa riconoscere se stesso fra i personaggi della commedia. L'autore riconosciuto per tale, entra dalla porta del palcoscenico ed esce insieme al pubblico a braccetto, da quella della platea.”⁹⁸

Egli, però, nelle sue opere, non condanna mai nessuno, né il contrabbandista in *Napoli Milionaria!* (1945), né il tradimento amoroso in *Natale in casa Cupiello*, né l'odio o la prostituzione in *Filumena Marturano* (1946); né il ladro in *De Pretore Vincenzo* (1957), solo per citare alcune delle pièce più famose. Per Eduardo, ciò che porta le persone ad agire in un determinato modo, anche illecito, è la società. In *Napoli Milionaria!* è la guerra, che portando alla fame e alla disperazione, fa perdere la ragione e ci spinge ad agire in maniera disumana. Ed ecco che nasce il contrabbandista, che senza pietà approfitta della mancanza degli alimenti per arricchirsi mentre in giro imperversa la fame; e nasce il ladro, incarnato da qualcuno che se avesse un lavoro non ricorrerebbe certo al furto. In *Filumena Marturano* è la povertà che

⁹⁷De FILIPPO, Eduardo. “Nota”. Op. cit., p. VII.

⁹⁸DE FILIPPO, Eduardo. “L'arte della commedia”. In: *I Capolavori di Eduardo*, cit., v. II, p. 708.

porta alla prostituzione, e l'amore per i figli al duello all'ultimo sangue tra la coppia Filumena e Domenico. È l'amore che fa palpitare il cuore che, in *Natale in casa Cupiello*, porta la figlia di Luca a tradire il suo ricco marito. Questo amore illecito, non accettato né dalla società e tanto meno da un padre/bambino che ancora crede nel presepe, rompe l'apparente armonia della famiglia. De Pretore Vincenzo, dell'omonima opera, è invece costretto a rubare a causa delle sue origini. Senza famiglia, analfabeta, vive in una società in cui c'è chi ha tanto e chi non ha nulla, chi lavora per guadagnarsi appena il pane e chi invece non ha bisogno neanche di badare a quanto spende. Una società ingiusta che Vincenzo non accetta. Eduardo non accusa nessuno di questi personaggi, bensì l'ingiustizia sociale, l'inerzia dei politici e della borghesia di fronte alle problematiche di cui la città di Napoli, e non solo, è satura.

Oltre ad essere in balia di una cattiva società, i personaggi di Eduardo sono anche in balia di un tragico destino. Non bisogna dimenticare che Shakespeare nello scrivere la pièce si è ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio⁹⁹, per questo, il ricorso agli spiriti e all'evoluzione di forze misteriose ed incontrollabili della natura, sono dinamiche che si aggiungono alla perenne visione dell'umanità come esercito di burattini guidati dal destino. Ciò è una caratteristica tipica della teatralità e della fantasia tradizionale napoletana che porta il suo popolo ad avere grandi superstizioni e a credere nei sogni e nelle magie. Basti pensare al sangue di San Gennaro che ogni anno si scioglie e quando ciò non succede accade una disgrazia; al gioco del lotto i cui numeri vincenti possono essere dettati in sogno da un defunto oppure si possono estrarre dall'interpretazione dei sogni stessi; "O Munaciello", spiritello dispettoso e bizzarro temuto dai napoletani perché lo vedono come il demonio che di nascosto è sempre pronto ad afferrarci; "A Bella 'Mbriana", spirito benigno che ad averlo in casa porta benessere e salute.¹⁰⁰ Questi sono solo alcuni esempi delle tante superstizioni che avvolgono la tradizione napoletana e di

⁹⁹Le "Metamorfosi" ("Metamorphoseon libri XV", il "poema delle trasformazioni"), che Ovidio iniziò a comporre intorno al 3 d. C., sono in 15 libri di esametri, contenenti circa 250 miti uniti tra loro dal tema della trasformazione. È un poema nel quale Ovidio tratta di leggendarie trasformazioni (metamorfosi, appunto) di uomini in forme vegetali o animali.

¹⁰⁰ <http://www.ndonio.it/O%20munaciello%20&%20'a%20bella%20mbriana.htm>.

conseguenza le pièce di Eduardo, come *La grande magia*(1949), *De Pretore Vincenzo* (1957), *Questi fantasmi!* (1946), *Non ti pago* (1940), opere queste che, come abbiamo visto, ci portano, con una mescolanza fra sogno e realtà, fantasia e illusione, a farci credere che la nostra vita è solo un gioco organizzato da qualche mago supremo. È per questo che Eduardo voleva sperimentare il teatro di marionette per la rappresentazione de *La tempesta*, perché il destino degli uomini è visto come controllato da una forza superiore, proprio come le marionette possono prendere vita solo se mosse da qualcuno. Gli uomini, soprattutto gli umili, sono proprio come marionette che mosse dall'alto sono costrette a prendere le strade che politici e uomini di potere li obbligano a percorrere. È come se le decisioni fossero una conseguenza dell'andamento della società, come se tutti abitassimo su di una nave dondolata dalle onde e le persone tendono ora a destra ora a sinistra, perché sono le onde a comandare e a costringerle a prendere l'una o l'altra direzione. Proprio come i personaggi de *La tempesta* che vengono sbattuti a destra e a manca dalla magia di Prospero, colui che contiene nelle proprie mani il destino di tutti "gli abitanti" della nave, e che come Eduardo, alla fine perdona tutti, perfino colui che lo ha spodestato.

Purtroppo il sogno di rappresentare "la nuova opera" viene stroncato dalla morte che colpisce Eduardo l'anno successivo alla pubblicazione. *La tempesta di Eduardo* verrà messa in scena il 4 ottobre 1985 alla trentatreesima edizione del Festival Internazionale del Teatro, al teatro Goldoni di Venezia. Sotto la regia di Eugenio Monti Colla e Figli, una delle compagnie marionettistiche italiane più note nel mondo, *La tempesta* di Eduardo viene messa in scena proprio come l'avrebbe voluta lui, e cioè interpretata da marionette e con una sola voce per tutti i personaggi tranne Miranda che viene interpretata da Imma Piro. Qualche mese prima di morire, Eduardo aveva realizzato una registrazione de *La tempesta* in cui dava voce a tutti i personaggi tranne che a Miranda. Eugenio Colla ha montato la pièce avvalendosi della registrazione di Eduardo, che con voce ora rauca, ora dolce, ora arrabbiata, ora ironica, dava vita a quelle marionette che, con mano destra, si muovevano sul palco. Le canzoni di Ariele vennero affidate ad Antonio Murro e la musica venne composta da Antonio Sinagra ed eseguita dal *Gruppo*

Strumentale del Gran Teatro la Fenice diretto da Michael Summers. Operare i tagli di scena e quindi l'opera di montaggio toccò al figlio di Eduardo, Luca De Filippo, ma nel suo complesso, l'opera mostra una completa paternità eduardiana. *La tempesta* quindi rappresenta una grande novità per Eduardo, non solo in quanto esempio di riscrittura-traduzione di un pezzo teatrale straniero, ma per l'assoluta novità drammatica. Eduardo non aveva mai pensato di rappresentare con marionette nessuna delle sue pièce ed inoltre in un dialetto al quanto diverso da quello che aveva usato fino ad allora. Come abbiamo visto, infatti, la lingua di Eduardo si va trasformando col passare degli anni fino a raggiungere l'italiano, anzi l'"italiano regionale" parlato soprattutto dalla classe borghese. Basta aprire la prima pagina della pièce *Mia famiglia* (1955) per averne subito una prova:

"Guido', tu se vuoi andare d'accordo con me non devi stare appuntato con gli spilli. Qua Iddio lo sa e la Madonna lo vede quale sforzo si deve compiere dalla mattina alla sera per riuscire a sopportare l'idiozia e l'insulsaggine dell'umanità che ti circonda; mo' ci dobbiamo pure preoccupare della tua emotività più o meno sensibile alla infrazione temeraria delle sacrosante leggi della convenienza."¹⁰¹

In questo passaggio, possiamo notare come espressioni del tipo "devi stare appuntato con gli spilli"; "iddio lo sa e la Madonna lo vede"; "mo'", sono tipiche partenopee, cioè espressioni che nell'italiano standard non si usano. Se ad esse, poi, aggiungiamo la forte cadenza napoletana con la quale i personaggi recitano le battute in italiano,¹⁰² possiamo notare che anche in questo caso, Eduardo ha dato a questo registro un tocco che, se da un lato avvicina l'opera ad essere capita da tutti gli italiani, dall'altra non ha affatto perso la sua napoletaneità.

Con la traduzione de *La tempesta*, egli ritorna alla lingua napoletana, quella presente nelle sue opere fino più o meno agli anni cinquanta, periodo in cui i dialetti vengono sopraffatti sempre più dalla lingua standard. Alla base di questa ascesa della lingua italiana c'è l'emigrazione interna del paese soprattutto dai piccoli centri del sud ai grandi centri industrializzati del nord e la

¹⁰¹DE FILIPPO, Eduardo. "Mia famiglia". In: *I Capolavori di Eduardo*, cit., v. II, p. 399.

¹⁰²Sono poche le pièce di Eduardo in cui i personaggi vengono da regioni italiane che non siano la Campania.

diffusione della radio e della televisione che tendono ad usare una lingua unitaria. Tullio De Mauro afferma:

“Dal punto di vista linguistico, l'effetto di osmosi non ha cioè interessato solo chi arrivava in città, ma anche chi già vi risiedeva: non solo gli idiomi dei centri di emigrazione hanno perduto parlanti, ma anche quelli dei centri maggiori si sono visti indeboliti nella loro tradizionale base di parlanti, questi essendo stati costretti a venire a compromesso con i nuovi arrivati. Perfino in un piccolo centro come Pettinengo negozianti o compagni di lavoro in presenza di immigrati, specie se d'altro compartimento (cioè specie se del Centro e del Sud), abbandonano la parlata biellese o locale e passano all'italiano, riservando il dialetto ai rapporti coi sicuramente nativi.”¹⁰³

A questo, poi, bisogna aggiungere che, soprattutto nei grandi centri, si concentrano in misura elevata le scuole, e tutti quegli enti pubblici e privati che esigono al loro interno l'uso della lingua italiana. A partire dagli anni cinquanta, la lingua italiana si diffonde in tutt'Italia, perché la popolazione, urbana e non, è alla ricerca di un idioma comune a tutti. De Mauro scrive:

“ciò ha significato la rottura degli equilibri tradizionali che avevano reso difficile l'adozione d'un idioma comune a tutte le manifestazioni della vita associata ed avevano correlativamente favorito la persistenza di distinte tradizioni dialettali; ed ha comportato nell'ambito della borghesia inurbata la necessità di adottare la lingua nazionale anche nei rapporti interni alla cerchia familiare, mentre nei ceti inferiori e nella popolazione non ancora inurbata ha creato la volontà di adeguarsi agli usi linguistici borghesi cittadini. Tale volontà ha operato in due modi distinti: attraverso la progressiva riduzione dell'uso dei dialetti tradizionali ad ambiti di rapporti interdividuali sempre più ristretti, riduzione che si va spingendo in molte zone fino al limite della eliminazione del dialetto; e attraverso un processo di italianizzazione accentuata del lessico, anzitutto, ma anche, come si vedrà, della fonologia, morfologia e sintassi dei dialetti.”¹⁰⁴

Assistiamo, quindi, ad un declino dei dialetti che ha fatto temere a molti studiosi di lingua la sua completa scomparsa:

“l'accelerarsi dei progressi dell'italofonia e, poi, l'avvento della televisione e la percezione del valore innovativo che questa aveva, fecero intonare inni funebri per i dialetti. Nella prima metà degli anni sessanta, un osservatore appassionato e sensibile, come Pier Paolo Pasolini, dava ormai per avvenuta la morte dei dialetti.”¹⁰⁵

¹⁰³DE MAURO, Tullio. Op. cit., v. I, p. 73.

¹⁰⁴Id., p. 140

¹⁰⁵DE MAURO, Tullio. “Prefazione”. In: IACOVIELLO, Giuseppe. *Baronia: linguaggio, usi e costumi*. <http://www.vallata.org/baronia/baronia01.htm>.

Ma non è stato così. È vero che l'uso dell'italiano è aumentato, e molti giovani della nuova generazione non parlano, ma spesso capiscono, il dialetto, ma è pur vero che una grande maggioranza parla sia l'italiano che il dialetto, come sostiene Dello Iacovo, nel supplemento campano del giornale // *Manifesto*:

“Eppure i dialetti vivono una straordinaria stagione d'interesse. In contrasto con le catastrofiche previsioni di qualche anno fa, secondo le quali sarebbero scomparsi, le nuove generazioni li parlano abitualmente con dimestichezza, alternandoli con l'italiano e le lingue diffuse a livello internazionale, nel contesto di un continuum omogeneo. Quasi che il complesso d'inferiorità, la «vergogna» per il proprio idioma locale sia stato in qualche modo rimosso da chi ha raggiunto pienamente l'italofonia. È soprattutto il caso dei gruppi musicali napoletani dagli anni novanta del secolo scorso a oggi, quando in primis 99 Posse e Almamegretta, cominciano a cantare in dialetto inserendolo in un contesto musicale che affonda le proprie radici nella tradizione locale, ma anche altrove.”¹⁰⁶

Tullio De Mauro nella prefazione del libro: *Baronia: linguaggio, usi e costumi*, afferma:

“Quella che era una piccola pattuglia di punta negli anni cinquanta e sessanta, la pattuglia di coloro che parlavano (e scrivevano) un eccellente italiano, ma serbavano ancora vivo l'uso di uno dei dialetti, è andata crescendo, fino a diventare il gruppo di maggioranza relativa. Certo, è cresciuto anche il gruppo di coloro che praticano soltanto l'italiano in modo esclusivo, ma non altrettanto. È invece ridotto ormai ai minimi termini il gruppo di coloro che parlano soltanto dialetto: secondo la più recente indagine dell'Istat, poco più del dieci per cento della popolazione. In sostanza che cosa è successo? L'uso attivo dell'italiano si è andato espandendo non già cancellando quello dei dialetti, ma in larghissima misura accompagnandosi ad esso.”¹⁰⁷

Dopo il declino, quindi, degli anni 50 e 60 i dialetti ripartono alla carica e diventano di nuovo oggetto di studio, tanto che nel 2005, nel Lazio viene varato il seguente provvedimento legislativo:

“«La Regione promuove e finanzia lo studio dei dialetti del Lazio nelle scuole, nelle università popolari e della terza età...». Inizia così l'articolo 13 della legge per la tutela e valorizzazione dei dialetti di Roma e del Lazio approvata dal Consiglio Regionale il 20 dicembre 2004, che stanziava una prima tranche di finanziamenti per complessivi 750.000 euro. È l'ultimo provvedimento legislativo in ordine di tempo approvato da un ente locale in Italia e affronta una questione spinosa, la cui complessità è direttamente

¹⁰⁶DELLO IACOVO, Rosario. “Dialetto: Oggi è napulegno” In: Metrovie n°47 del 16.12.2005. http://rosariodelloiacovo.blog.kataweb.it/il_mio_weblog/articoli_metrovie_supplemento_campano_de_il_manifesto/

¹⁰⁷DE MAURO, Tullio. “Prefazione”, cit.

proporzionale alla diffusione del dialetto come strumento di comunicazione fra i parlanti.”¹⁰⁸

Anche a Napoli è cominciata una battaglia per rivalutare il dialetto, perché esso è ancora molto vivo tra tutte le classi sociali:

“Emerge una sostanziale valutazione positiva del dialetto, anche presso quelle famiglie che utilizzano esclusivamente la lingua nazionale, sia in ambito pubblico che in quello privato e informale. «Dialetto tendenziale», lo definisce Nicola De Blasi, docente di «Storia della lingua italiana» presso la facoltà di Lettere dell’Ateneo federiciano e condirettore con Rosanna Sornicola del «Bollettino linguistico campano». Si tratta di una competenza dialettale che non è e non aspira a diventare integrale, ma che comunque consentirà l’adozione di una varietà duttile, aperta alla ripresa di elementi dialettali e alla comprensione del dialetto.”¹⁰⁹

Anche Eduardo si ritrova in questo contesto e, nel 1984, con la traduzione de *La tempesta*, dà il suo contributo al ritorno del dialetto napoletano, la sua lingua di origine, lasciata in disparte per alcuni anni ma mai dimenticata. Con questa “traduzione” il napoletano ritorna con tutto il suo vigore e le sue tradizioni. Di sicuro non potrà essere capita da tutti gli italiani, soprattutto da quelli del nord, ma se pensiamo che la pièce in lingua napoletana è stata presentata, con grande successo, sia a Venezia nel 1985 che a Milano nel maggio del 2005, come è già stato detto in precedenza, non possiamo non accettare il fatto che gli italiani non si lasciano intimidire dal dialetto napoletano, rendendo così la pièce di Eduardo meno circoscritta a Napoli, conferendogli una universalità indiscussa.

¹⁰⁸DELLO IACOVO, Rosario. “Napoletano di tendenza”. In: *Metrovie n°48 del 23.12.2005*, sito cit.

¹⁰⁹DELLO IACOVO, Rosario. “Dialetto: Oggi è napulegno”, cit.

Capitolo V

Il napoletano: elemento principale ne *La tempesta* di Eduardo

Rafaniello sa il napoletano, dice che somiglia alla sua lingua. L'italiano gli sembra una stoffa, un vestito sopra il corpo nudo del dialetto. Dice pure: "L'italiano è una lingua senza saliva, il napoletano invece tiene uno sputo in bocca e fa attaccare bene le parole. Attaccata con lo sputo: per una suola di scarpa non va bene, ma per il dialetto è una buona colla. [...]"¹¹⁰

Nel tradurre *The tempest*, Eduardo si fa aiutare dalla moglie Isabella come lui stesso afferma:

"Devo aggiungere che in un certo senso ho tradotto direttamente dall'inglese, perché mia moglie Isabella mi ha trasportato in italiano letteralmente tutta la commedia, atto per atto, scena per scena, cercando poi in certi suoi libri inglesi il significato doppio e a volte triplo di certe parole arcaiche che non mi persuadevano".¹¹¹

Eduardo non si è accontentato delle innumerevoli traduzioni in italiano de *La tempesta* che esistono nelle librerie. Egli si è servito dell'originale, è andato a fondo nel significato delle parole per trovare quella che più si addiceva al suo scopo, che, come abbiamo visto, era quello di rendere quanto più "eduardiana" e napoletana possibile la pièce. La lingua è, dunque, per usare le parole di Viviana Reda, "il primo territorio in cui si sperimenta la novità drammatica dell'intera opera,"¹¹² che sposta la scena a Napoli e dintorni, e dà una nuova dimensione ai

¹¹⁰DE LUCA, Erri. *Montedidio*. Milano: Feltrinelli, 2004, p. 95.

¹¹¹DE FILIPPO, Eduardo. "Nota del traduttore". Op. cit., p. 187.

¹¹²REDA, Viviana. *La tempesta di Eduardo*. Estratto dagli "Atti della Accademia Pontaniana" Nuova Serie – Volume L. Anno Accademico 2001. Napoli: Giannini, 2002, p. 288.

personaggi. Non a caso, Eduardo sceglie, come abbiamo visto, il napoletano del 1600, ma

“come può scrivelò un uomo che vive oggi; sarebbe stato innaturale cercare una aderenza completa ad una lingua non usata ormai da secoli. Però... quanto è bello questo napoletano antico, così latino, con le sue parole piane, non tronche, con la sua musicalità, la sua dolcezza, l’eccezionale duttilità e con una possibilità di far vivere fatti e creature magici, misteriosi, che nessuna lingua moderna possiede più!”¹¹³

Per poter riportare in vita questo napoletano ormani in disuso, Eduardo si rifà soprattutto all’opera *Lu cunto de li cunti* di Giambattista Basile, uno dei primi napoletani a scrivere nel proprio dialetto. I primi scritti di Basile sono in toscano, la lingua usata da Dante Alighieri nella *Divina Commedia*, ma nel 1634 a dargli fama, successo e gloria, furono i componimenti in vernacolo: *Lu cunto de li cunti* (il racconto dei racconti), che più tardi appariranno col titolo “boccacesco” di “Pentamerone”. Il successo fu tale da portare l’autore a ricevere il titolo di “padre della letteratura napoletana.”¹¹⁴ *Lu cunto de li cunti*, è una raccolta di fiabe da cui si prenderà poi spunto per la produzione di famose favole come: *Cenerentola*, *Il gatto con gli stivali*, *La bella addormentata nel bosco*.

Eduardo non ricrea, per così dire, il dialetto di Basile, ma lo usa solo come fonte di ispirazione:

“Purtuttavia Eduardo avverte il valore dell’antico dialetto letterario e, con intuizione geniale, lo associa al mondo scespiriano, come linguaggio equivalente dell’inglese presente ne *La tempesta*. Ma, come egli stesso dichiara, Eduardo non intende ricreare filologicamente il dialetto di Basile, ma vuole ispirarsi ad esso per la sua musicalità, per la sua connotazione fantastica e letteraria”¹¹⁵

Infatti, così come nelle sue pièce il dialetto napoletano e l’italiano regionale danno una certa caratteristica al linguaggio del nostro drammaturgo, anche nella riscrittura de *La tempesta* Eduardo fa uso di una lingua che è un misto fra napoletano del 1600, napoletano a lui contemporaneo e lingua italiana.

“ARIELE

¹¹³De Filippo Eduardo. “Nota del traduttore”. Op. cit., p. 187.

¹¹⁴<http://www.dentronapoli.it/Scrittori/basile.htm>.

¹¹⁵DE SIMONE, Roberto. “Linguaggio e tradizione nel teatro di Eduardo”. In: OTTAI, Antonella e QUARENGHI, Paola. Op. cit., p.135.

Me só fatto invisibile
E ll'aggio accumpagnato
A lu posto chiù bello 'e tutta l'isola"¹¹⁶

Questi versi non sono propriamente del 1600, perché in quel caso Eduardo avrebbe dovuto scrivere:

“nvisibbele fatto me songo
e accumpagnato l'aggio
a lo cchiù bello pizzo de tutta l'isola.”¹¹⁷

Roberto de Simone aggiunge:

“sebbene egli faccia uso di articoli non aferizzati, di verbi al modo infinito senza troncamenti, sebbene impieghi enclitiche e monosillabi d'appoggio, il linguaggio rimane quello eduardiano di sempre. Possiamo affermare che, con somma perizia d'attore, Eduardo si trucca da Giambattista Basile, fino ad immedesimarsi nel ruolo, ma la lingua resta connotata dalle forme proprie dell'espressività di Eduardo. Insomma, potremo parlare di un Eduardo Basile, di un Giambattista De Filippo, e invece sappiamo che il solo nome di Eduardo presuppone il cognome, mentre il solo nome di Giambattista non presuppone il cognome, e resta un figlio di N.N.”¹¹⁸

In questo passaggio:

“CALIBANO [...] Te lu faccio truvare quanno dorme, accussíne tu le puote mpezzare nu chiovo rinto a la capa.”¹¹⁹

i verbi “truvare” e “mpezzare” non sono tronchi, pertanto tipici del dialetto del 1600, in napoletano contemporaneo sarebbe “truvà” e “mpezzà”.

“PROSPERO

[...] Arrivate che fujeme ncopp'a l'isola,
te feci da maestro
e te mparaie li ccose premurose
nicissarie.
Te feci prufittare de lu studio,
ma pe' ddavèro, cchiù de quanto fanno
li Principesse
ca sprecano lu tiempo
a mparàre li riverenzie
e lu cantà stunato.”¹²⁰

¹¹⁶DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 33. Trascrizione della traduzione: “sono diventato invisibile /e l'ho portato / nel posto più bello dell'isola.”

¹¹⁷DE SIMONE, Roberto. Op. cit., p.136.

¹¹⁸Ivi.

¹¹⁹DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 118. Trascrizione della traduzione: “Ti ci porto quando dorme, così tu gli puoi infilare un chiodo in testa.”

In questi versi, non solo troviamo un altro verbo all'infinito non tronco "mparàre" ma sono presenti articoli senza nessuna soppressione di sillaba iniziale, come invece succederebbe nel napoletano odierno. Se paragoniamo, infatti, il passaggio sopracitato, con uno qualunque di una pièce di Eduardo, vediamo come l'afèresi è presente, sia negli articoli che nelle preposizioni:

"Chella steve sempe menata dint' 'o vascio mio... N'ha avuto rrobba 'a me! [...] L'uovo frisco... 'o pezzullo 'e bullito... 'o piattello 'e maccarune... Dio 'o ssape chello che costa nu poco 'e schifezza 'e magna ', salvanno 'a grazia 'e Dio, quando 'o ttruove[...] Nu metro e mmiezo 'e lana pesante p' 'a figlia [...] Vólle sta posa o no?"¹²¹

Agli articoli e alle preposizioni manca la consonante iniziale: 'o sta per *lo* (in italiano sarebbe *il*); 'a sta per *da* o *la* (dipende dal contesto); 'e sta per *de* (*di* in italiano).

Non mancano, però, i casi in cui in nostro drammaturgo ignorando le regole linguistiche del "passato", faccia uso di afèresi, verbi tronchi e perfino frasi in italiano:

"NOSTROMO [...] nuje nce ne scennimmo sotto e voi date ordine a lu mmare 'e passà lízeto e sprizeto da la tempesta a la bonaccia!"¹²²

"CALIBANO Comme staje, Vostro Onore? Fatte alleccà lli scarpe."¹²³

Qui i verbi in questione sono: "passà" e "leccà" che, nel 1600 sarebbero stati: "passare" e "leccare".

"PROSPERO

¹²⁰Id., p. 27. Trascrizione della traduzione: "Arrivati sull'isola, / ti ho fatto da maestro / e ti ho insegnato ciò che era necessario sapere. / Ti ho fatto studiare, ma per davvero, più di quanto studiano / le principesse / che sprecano il loro tempo / ad imparare le riverenze / e a cantare in modo stonato."

¹²¹DE FILIPPO, Eduardo. "Napoli Milionaria!". In: *I capolavori di Eduardo*, cit., v. I, p. 162. Trascrizione: "Quella stava sempre a casa mia... gliene ho data di roba! [...] l'uovo fresco... il pezzettino di bollito... il piattino di pasta... Lo sa solo Dio quanto costa un po' di cibo schifoso, grazie a Dio, quando lo trovi... [...] Un metro e mezzo di lana pesante per la figlia... [...] bolle questo caffè o no?"

¹²²DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 6 – 7. Trascrizione della traduzione: "noi ce ne andiamo giù e voi ordinate al mare di passare al più presto dalla tempesta alla bonaccia!"

¹²³Id., p. 116. Trascrizione della traduzione: "Come state, Vostro Onore? Fatti leccare le scarpe."

Milano, tanno,
era la primma Signuria,
nfra lli Ducate
'o cchiú desiderato.
Prospero? 'O meglio Principe Rignante."¹²⁴

In questo passaggio l'articolo "il" viene trascritto come "o" e non "lo" ,
come invece dovrebbe essere in napoletano del 1600. E per finire ecco un
esempio in cui, con l'esclusione di un verso, vengono messi da parte i dialetti
sia del 1600 che del 1900 ed Eduardo fa prevalere la lingua italiana:

ARIELE

"Te vaso 'e mmane, nobile padrone.
Che debbo fare? Che debbo dire?
Che debbo dire? Che debbo fare?
Faccio e farò per sempre il mio dovere
Di spirito fedele e gentilissimo."¹²⁵

Roberto De Simone afferma che:

"La costruzione linguistica rimane pur sempre quella di Eduardo, senza alcun
riferimento ai procedimenti formali del barocco napoletano. Mancano, difatti,
l'accumulo, l'elencazione, le metafore, il periodare frondoso, che, sul piano fantastico,
avrebbero costituito un ottimo parallelo al linguaggio de *La tempesta*. Ma il mondo
fantastico di Eduardo cammina per altre strade."¹²⁶

È importante aggiungere che la nuova opera, nata dalle mani di Eduardo,
è quasi tutta in versi, cosa che non troviamo nell'originale, dove prevale la
prosa. Eduardo, infatti, oltre a scrivere pièce ha scritto molte poesie in dialetto
napoletano, anzi il linguaggio poetico lo ha aiutato nella stesura dei pezzi
teatrali, come lui stesso dichiara:

"Dopo aver scritto poesie giovanili, come fanno più o meno tutti i ragazzi, questa
attività divenne per me un aiuto durante la stesura delle mie opere teatrali. Mi
succedeva, a volte, scrivendo una commedia, d'impuntarmi su una situazione da
sviluppare in modo da poterla agganciare più avanti ad un'altra, e allora, messo da
parte il copione, per non alzarmi dal tavolino con un problema irrisolto, il che avrebbe
significato non aver più voglia di riprendere il lavoro per chissà quanto tempo, mi
mettevo davanti un foglio bianco e buttavo giù versi che avessero attinenza con
l'argomento e i personaggi del lavoro interrotto. Questo mi portava sempre più vicino

¹²⁴Id., p. 19. Trascrizione della traduzione: "Milano, a quei tempi, / era la prima Signoria, / tra i
Ducati / la più disputata. / Prospero? Il miglior Principe."

¹²⁵Id., p. 41.

¹²⁶DE SIMONE, Roberto. Op. cit., p. 136.

alla essenza del mio pensiero e mi permetteva di superare gli ostacoli. [...] A poco a poco ci ho preso gusto e ora scrivo poesie indipendentemente dalle commedie.”¹²⁷

Il napoletano seicentesco, col suo ritmo, la sua musicalità, e le sue rime, crea nuovi paesaggi, esaltando la poliedricità e la polivalenza della città di Napoli così cara ad Eduardo, attraverso la quale egli guarda il mondo. Questa città che può essere vista come un’isola che scorre per i mari, aprendosi ad altri mondi, ma allo stesso tempo resta sempre un’isola. Viviana Reda afferma che con questa “neolingua”, Eduardo trasforma l’isola di Prospero facendola diventare Napoli, con le sue: “sagliute, sagliutelle e scesulelle,... / pertose, pertoselle e grutticelle!”¹²⁸ La nuova parola poetica crea paesaggi sconosciuti ai vecchi personaggi shakespeariani. Il luogo dove Ariele ha lasciato Ferdinando prende forma e colore, riportandoci alla grotta azzurra del Golfo di Napoli:¹²⁹

ARIELE

“...sott’a la grutticiella blu zaffiro
addò ce tràse ‘o sole e lu suspiro
d’ostriche, fasulare e lattarule.
S’è sdraiato
ncopp’a nu matarazzo d’erb’ ‘e mare”¹³⁰

Lo stretto legame che intercorre fra Napoli e l’isola di Prospero è visibile sin dai primi passaggi dell’opera quando i marinai affrontano l’uragano urlando: “simmo Napulitani!”¹³¹ (siamo napoletani). Anche la strega Sicorace, la maga, antica padrona dell’isola che aveva ingabbiato Ariele in un tronco di albero, si trasforma diventando originaria di Benevento:

¹²⁷Apud: DOLLA Vincenzo. “Aspetti metrici delle poesie di Eduardo”. In: FIORINO, Tania e GRECO, Franco Carmelo (A cura di). *Eduardo 2000*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 191.

¹²⁸DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 123. Trascrizione della traduzione: “salite, salitine e discese / buchi, buchetti e grotticine! SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit. p. 85: “(...) here’s a maze trod, indeed, / Through forth-rights and meanders!”. SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 130 - 131: “Lo è davvero questo un labirinto, attraversato da diritti sentieri e da meandri!”

¹²⁹REDA, Viviana. Op. cit., p., 284.

¹³⁰DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 34. Trascrizione della traduzione: “sotto la piccola grotta blu zaffiro / dove entrano il sole e i sospiri / di ostriche e frutti di mare / si è sdraiato su un materasso di alghe”. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 24: “The King’s son have I landed by himself; / Whom I left cooling of the air with sighs / In an odd angle of the isle, and sitting, / His arms in this sad knot.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 40: “... Il figlio del re ho procurato che approdasse da solo, e l’ho lasciato a rinfrescare l’aria coi sospiri in un remoto angolo dell’isola, seduto, le braccia tristi conserte così.”

¹³¹DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 5.

PROSPERO

“Strega dannata!
Strega maledetta!
A cavallo a la scopa,
mmiez’ a ll’acqua e lu viento
essa vulava
e pe’ s’arreparà scenneva
e se mpezzava
sott’a n’albero ‘e noce ‘e Beneviento.
Lu paese tremmava
tremmavano li vuosche
li muntagne
li palazze...
e la gente p’ ‘a paura
asceva pazza
e ci chiagneva
pe’ li fatture tremende ca faceva.”¹³²

Ma i riferimenti a Napoli, che il ricco linguaggio di Eduardo mette in luce, non finiscono qua. Gonzalo ringrazia San Gennaro quando nell’atto secondo scena prima, insieme ad Alonso, Antonio, Sebastiano e i cortigiani del re, si ritrova sano e salvo sull’isola:

“GONZALO

Majestate, si ve lu ddico,
è pe’ lu bene vuosto:
ccà nuje, cumpreso voi,
dobbiamo rummanere addenucciate
nu pare d’anne,
e forse forse cchiúne,
nnanz’a lu prutettore
San Gennaro,
ca nce ha fatto la grazia.”¹³³

¹³²Id., p. 38. Trascrizione della traduzione: “Strega dannata! / Strega maledetta! / A cavallo della scopa, / in mezzo all’acqua e al vento / volava / e per trovare riparo scendeva / e si infilava / sotto ad un albero di noce di Benevento. / Il paese tremava / tremavano i boschi / le montagne / i palazzi... / e la gente, dalla paura / impazziva / e piangeva / per le tremende fatture che faceva.” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 27: “This damn’d witch Scyrorax, / For mischiefs manifold, and sorceries terrible / To enter human hearing, from Argier, / Thou know’st, was banish’d.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 43: “...Quella dannata strega Sicorace, per malefizi molteplici e sortilegi orrendi a dirsi a orecchio umano, da Algeri, tu lo sai, fu bandita.”

¹³³DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 64. Trascrizione della traduzione: “Maestà, se ve lo dico, / è per il vostro bene: / noi, compreso voi, / dobbiamo rimanere inginocchiati / un paio d’anni, / e forse anche di più / dinanzi al protettore / San Gennaro, / che ci ha fatto la grazia.” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 43: “Beseech you, sir, be merry; you have cause, / So have we all, of joy; for our escape / Is much beyond our loss.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 63: “Suvvia, sire, rallegratevi: voi avete buon motivo – e così tutti noi l’abbiamo – di gioire, perché lo scampo nostro è importo ben maggiore delle nostre perdite.”

I marinai invocano l'aiuto di "'a Maronna 'a Catena"¹³⁴ (la Madonna della catena), quando si rendono conto che la tempesta li avrebbe portati verso gli abissi del mare. Il folclore che Prospero dà alla scena che ci appare dinanzi quando racconta ciò che Gonzalo ha messo sulla nave dove erano stati costretti a salire e ad allontanarsi da Milano:

"PROSPERO

Ncopp' 'a carcassa
nce mettette ll'acqua,
biscotte in quantità
pane, freselle, tarallucce e vino."¹³⁵

E ancora Prospero, nel raccontare il suo tradimento, dice:

"Pòcca lu popolo m'amava,
ancora me vuleva bene assaje.
Era peggio pe' l'loro
si ammacchiaveno de sango
chell'impresa;
'o malefatto
priesto fuje pittato
celeste e rosa,
cumm'a n'uovo 'e Pasqua."¹³⁶

Qui sono soprattutto gli ultimi due versi a rendere napoletano il passaggio. Celeste e rosa, bambino e bambina, colori vivi, di fata, innocenti, allegri come "n' uovo 'e Pasqua", e nell'immaginario del lettore si visualizza una Napoli festosa e colorata. Shakespeare nella sua pièce non specifica di che colori si tratta, si limita a dire che sono belli. Il ricordo dei dolci tipici napoletani allontanano la seguente scena da quella shakespeariana:

¹³⁴DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p.5.

¹³⁵Id., p. 26. Trascrizione della traduzione: Sulla carcassa / ci mise l'acqua / biscotti in quantità / pane, freselle, tarallucci e vino". La fresella (una specie di biscotto in forma di fetta di pane) e il tarallo, sono tipici di Napoli. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 19: "Some food we had, and some fresh water." SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit. 36: "Un po' di cibo avevamo e un poco d'acqua fresca."

¹³⁶DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 24 – 25. Trascrizione della traduzione: "Perché il popolo mi amava, / mi voleva ancora molto bene. / Sarebbe stato peggio per loro / se avessero macchiato col sangue / quel piano / il maleficio / fu presto dipinto / celeste e rosa, / come un uovo di Pasqua." SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 18: "Well demanded, wench: / My tale provokes that question. Dear, they durst not, / So dear the love my people bore me; nor set / A mark so bloody on the business; but / With colours fairer painted their foul, ends." SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 34 – 35: "Ben ne chiedi, figlia; il mio racconto provoca tale interrogativo. O cara, quei signori non osarono, tanto vivo affetto mi portava il mio popolo; e non osarono porre un marchio tanto sanguinoso sopra tal vicenda, ma di più bei colori dipinsero i loro sporchi fini."

“ADRIANO (Cortigiano del re)
Ccà nce sta l'aria fina, delicata,
soave e fresca cumm'a na zetella,
nu zeffirello dolce cumm'a na caramella.

ANTONIO
Meglio na sfugliatella o nu babà!¹³⁷

Inoltre, quando nella scena terza dell'atto terzo appare la tavola imbandita di deliziose pietanze, Ariele, in veste di arpia, si presenta al gruppo composto dal re e dai suoi compagni e paragona le loro spade a maccheroni, che sono tra le pietanze napoletane più tipiche insieme alla pizza:

“ARIELE
(*Vede che il Re e gli altri sfoderano le spade*)
Vuje site pазze!
Questa è la vera follia:
ci fate solo ridere.
Io, cu li cumpagne mieje,
ministre de lu fato
simmo!
Li spade nun ve servono
pe' ferire lu viento o lu ciclone,
gnernò,
pòcca se spezzano
cumm'a li maccarone...
Che fa? Vulite spartere
ll' acqua? State frische...
Li pisce 'a sotto 'o mare
v'abboffano de sische!
Nun bastarría lu senno, la forza cu la furia
pe' tosà da sta scella nu filo de peluria!”¹³⁸

¹³⁷DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 67. Trascrizione della traduzione: “Qui l'aria è sottile e delicata / soave e fresca come una zitella / uno zefiro dolce come una caramella.” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 45: “The air breathes upon us here most sweetly. / As if it had lungs, and rotten ones.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 68: “L'aria qui sopra noi spira oltremodo gentile. / Come se avesse polmoni, e putridi fossero.”

¹³⁸DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 128. Trascrizione della traduzione: “Voi siete pazzi! / Questa è vera follia: / ci fate solo ridere. / Io e i miei compagni / siamo / ministri del fato! / Le spade non vi servono / per ferire il vento e il ciclone / no di certo / perché si spezzerebbero / come maccheroni... / che cosa volete fare? Dividere l'acqua? Impossibile... / I pesci da dentro il mare / vi fischierebbero a non finire! / non basterebbe il senno, né la forza né la furia / per togliere da queste ali anche solo una piuma” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p.89 – 90: “You fools! I and my fellows / Are ministers of Fate: the elements, / Of whom your swords are temper'd, may as well / Wound the loud winds, or with bemock'd-at stabs / Kill the still-closing waters, as diminish / One dowle that's in my plume.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p.136: “O folli! Ministri siamo noi, io e i compagni miei, del Fato: gli elementi di cui sono temprate le vostre spade tanto possono ferire i venti ululanti, o con stoccate ridicole ammazzar l'acqua che si rifà sempre pari, quanto intaccare una piuma in mie penne.”

In altri versi troviamo espressioni proverbiali come quella che usa Trinculo quando si ripara sotto il mantello di Calibano: “ogne pertuso è puorto”.¹³⁹ Espressione questa che nell’originale non appare. Insieme ai proverbi, troviamo l’uso del vezzeggiativo molto comune nel sud d’Italia:

“ARIELE

A Don Ferdinandino l’ho trattato
cchiú meglio ‘e tuttuquante.”¹⁴⁰

Eduardo, con l’aggiunta di questa battuta, inesistente nell’originale, mostra l’affetto e il riguardo che Prospero e Ariele provano per il principe napoletano. Il vezzeggiativo è importante per sottolineare che Ferdinando è un bravo ragazzo e perciò sarà degno di sposare Miranda. Per accentuare la napoletaneità della pièce, Eduardo non poteva omettere allusioni a canzoni napoletane, come: “Oje sole mio!”¹⁴¹, “stalla a sentí chest’anema / ca te chiamma / e te parla...”¹⁴²

Tutti questi elementi

“creano un motivo che in Shakespeare è appena accennato e che qui, invece, acquista un peso tanto rilevante quanto struggente: e cioè la nostalgia di Napoli, d’una città che è luogo esclusivo della vita e dell’arte e della memoria di Eduardo e che qui è continuamente presente attraverso la sua assenza, la sua vicinanza e la lontananza dall’isola (un’isola che Shakespeare colloca, nella sua personale geografia, tra le Bermude e il Mediterraneo, ma che in Eduardo si carica decisamente di toni e suoni mediterranei – una sorta di Capri della mente e del desiderio).”¹⁴³

Se, grazie alla lingua, l’isola di Prospero appare diversa da quella immaginata da Shakespeare, anche i personaggi subiscono una metamorfosi e diventano eduardiani. Ed ecco che Roberto De Simone nell’immaginare il Prospero di Eduardo lo paragona al personaggio Felice Sciosciammocca, che Eduardo Scarpetta, alla fine del diciannovesimo secolo, crea per sostituire Pulcinella in quanto lo riteneva ormai inadatto ai gusti moderni. Il suo scopo era

¹³⁹DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 93. Trascrizione della traduzione: “qualunque buco è un porto”.

¹⁴⁰Id., p. 33. Trascrizione della traduzione: “A Don Ferdinandino, l’ho trattato / meglio degli altri”.

¹⁴¹Id., p. 90.

¹⁴²Id., p. 111. Trascrizione della traduzione: “ascolta quest’anima / che ti chiama / e ti parla..”.

¹⁴³LOMBARDO, Agostino. “Eduardo e Shakespeare”. Op. cit., p. 152.

quello di trasformare l'antica maschera in un borghese del suo tempo.¹⁴⁴ Già Antonio Petito, predecessore di Scarpetta, aveva dato un nuovo volto a Pulcinella rendendolo più umano e meno servo. Il nuovo Pulcinella doveva rappresentare i personaggi reali della vita, per cui cambia abito e modi. Il coppolone viene sostituito dal cilindro e il camicione bianco da un abito elegante. Il suo linguaggio, da maccheronico e pieno di errori viene ornato da frasi e parole francesi e italiane, insomma un vero e proprio uomo, simbolo delle aspirazioni popolari.¹⁴⁵

Felice Sciosciammocca è il pulcinella del ventesimo secolo. Egli rappresenta quella borghesia napoletana che si sta formando dopo l'unificazione d'Italia e che Eduardo mette spesso in ridicolo. Ricordando che la lettura de *La tempesta* aveva richiamato alla memoria di Eduardo lo spettacolo teatrale "La Féerie seicentesca", in cui viene aggiunto il personaggio di Felice Sciosciammocca, Roberto De Simone vede in Prospero un padre benevolo e favolistico che pare assumere i tratti del nuovo Pulcinella.¹⁴⁶ Quando Prospero racconta a Miranda come e perché si trovano su quell'isola, la scena è avvolta da un alone di sogno e favola, come possiamo constatare dalle parole di Miranda:

"continue a cuntà,
cumm'a li cunte
de quanno me mettiveve a dòrmere
sott'a li lenzole."¹⁴⁷

La battuta, assente in Shakespeare,

"sta a sottolineare il carattere fiabesco, di sogno, che il racconto di Prospero assume. Proprio come in ogni favola nel profondo anche questa cela un significato nascosto, ma morale, che rimane però ancora sconosciuta a Miranda. La fanciulla apprenderà solo in seguito come questa favola sia solo apparentemente un racconto, il "cunto" nasconde infatti la storia, quella vera, di Miranda e di Prospero e di come essi siano arrivati sull'isola."¹⁴⁸

¹⁴⁴COPPOLA, Carmine. *Pulcinella La maschera nella tradizione teatrale*. Roma: Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, p. 43.

¹⁴⁵COPPOLA, Carmine. Op. cit., p. 39.

¹⁴⁶DE SIMONE, Roberto. Op. cit., p. 137.

¹⁴⁷DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 18. Trascrizione della traduzione: "continue a raccontare, / come i racconti di quando / mi mettevate a dormire / sotto le lenzuola".

¹⁴⁸REDA, Viviana. Op. cit. p., 288.

Calibano, figlio della terribile Sicorace, è dipinto da Eduardo in maniera grottesca:

PROSPERO

“lentigginuso e curto,
cu na faccia pelosa
e ll’uocchie amare
de lu culore scuro
de la loja...”¹⁴⁹

Questi tratti distintivi attribuiti a Calibano sono di pura invenzione eduardiana. Egli, da drammaturgo dettaglista, lo descrive come lui lo immagina e come lo metterebbe sulla scena. Non c’è dubbio che il Calibano di Eduardo abbia l’apparenza di un mostro, di un “selvaggio fesso”¹⁵⁰, come egli stesso lo definisce. Però:

“Diversamente dal ruolo tradizionale, che può essere inteso solo all’interno della dialettica servo-padrone, qui Calibano sembra avere una dimensione autonoma, istintuale e naturale, che preesiste e lo legittima al di là di Prospero e delle sue arti magiche. La parola che Prospero insegna a Calibano gli fa dono dell’esistenza, categoria prima che il linguaggio, ed il pensiero ad esso legato presuppongono. Ma allo stesso tempo Calibano avverte ciò che egli ha, forse, definitivamente, perduto con l’acquisizione del linguaggio: ossia l’immortalità. La natura di Calibano lo porterebbe a condividere la condizione selvaggia dell’animale, quella di inconsapevole immortale, ma la lingua da lui appresa ne inficia l’ingenuità.”¹⁵¹

Jorge Luis Borges nel suo racconto “L’immortale”, si accorge che:

“I Trogloditi erano gli immortali; (...). Essere immortale è cosa da poco: tranne l’uomo, tutte le creature lo sono, giacché ignorano la morte.”¹⁵²

Se da un lato, con l’arrivo di Prospero, Calibano impara a pensare, a porsi domande, a volere una vita migliore, dall’altro si rende conto che “il sapere” gli ha tolto la serenità e la libertà:

¹⁴⁹DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 39 – 40. Trascrizione della traduzione: “lentigginoso e basso, / con la faccia pelosa / e gli occhi amari / del colore buio / del fiele.” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 28: “A freckled whelp hag-born-not honour’d with / A human shape.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 44: “Meno pel figlio che lei scodellò qui, lentigginoso cucciolo di strega – onorata da una sola forma umana.”

¹⁵⁰DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 40.

¹⁵¹REDA, Viviana. Op. cit., p. 289.

¹⁵²BORGES, Jorge Luis. “L’immortale”. In: *L’Aleph*. Milano: Feltrinelli, 1995, p. 17 – 18.

“CALIBANO

Crideme, ncopp'a st'isola
nunn aspettavo a te.
'O ssaccio, ero sarvaggio
ma nu sarvaggio Rre!
Ognuno 'a lengua soja:
io tenevo la mia
e tu la toja.
L'unica cosa c'aggio guadagnato
mò t' 'a dico:
te pozzo smalerí
c' 'a stessa lengua
ca tutt' 'e dduje sapimmo
e ce capimmo!
Dint'a la pesta rossa ammatuntato,
te vulesse vedere arravugliato,
pe' chesta lengua ca tu m'he' mparata!”¹⁵³

Questi versi, di cui alcuni assenti in Shakespeare, confermano la tesi che Calibano è consapevole del fatto che prima che Prospero arrivasse egli era un selvaggio, ma libero, padrone di se stesso e dell'isola.

Secondo Viviana Reda:

“Calibano è ben lontano dall'essere identico all'indigeno shakespeariano, è distante dall'essere solo quel mostro stupido che, quasi a ragione, Prospero ha ridotto in schiavitù. Il Calibano di Eduardo ha un forte spirito dionisiaco che gli viene conferito proprio dall'avere acquisito familiarità con quella lingua che pur ha ucciso il suo stato di natura.”¹⁵⁴

Egli non vede l'apprendizzato di una lingua come un approssimarsi alla “civiltà”, e l'unico vantaggio che ne trae è quello di poter mandare al suo padrone maledizioni in una lingua comune ad entrambi. Maledizioni queste che sono all'origine del linguaggio popolare:

¹⁵³DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 48. Trascrizione della traduzione: “Credimi, su quest'isola / non aspettavo te. / Lo so, ero un selvaggio / ma re! / Ognuno con la sua lingua: / io avevo la mia / e tu la tua. / L'unico vantaggio / ed ora te lo dico: / è che ti posso maledire / con la lingua / che entrambi conosciamo / e ci capiamo! / Per questa lingua che mi hai insegnato / vorrei vederti avvolto / e pestato dalla peste rossa,”. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 33: “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!” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 50: “Voi m'educaste a parlare, e il mio profitto in ciò è che so come maledire. / La peste bubbonica vi stermini per avermi insegnato la vostra lingua!”

¹⁵⁴REDA, Viviana. Op. cit., p. 292 – 293.

“Benché non fosse negli originali progetti del mago, nel punirlo egli lo maledice, lo ingiuria, insegnando così a Calibano una delle forme più importanti del linguaggio carnevalesco.”¹⁵⁵

“PROSPERO

Guè! Schiavo fetuso, pall' 'e turreno...

Calibà, rispunne!

...

T' 'e vuo' rompere 'e ggamme!

Cestunia de turreno

e no de mare!

...

Schiavo schifuso

figlio de strega

mmiscato a lu diavolo mpersona,

viene fora, te dico!”¹⁵⁶

Il linguaggio carnevalesco è quello usato nelle piazze, durante le feste, conosciuto non solo dal popolo, ma da tutte le altre classi sociali, perfino dalla chiesa. Bakhtin, nell'analizzare l'opera di François Rabelais, scrive che, nonostante il registro linguistico cambiasse a seconda del luogo e della classe sociale, durante le feste popolari e soprattutto durante il carnevale il linguaggio popolare veniva usato da tutte le classi sociali. Esso consisteva essenzialmente nell'uso di maledizioni, parolacce, ingiurie e volgarità.¹⁵⁷

“CALIBANO

Sulo si le fa còmodo

allora isso dà ll'ordine,

e sulo tanno arrivanoo...

E allora so' carocchie,

so' scoppole,

so' cauce,

pizzeche a meliune...

De bello se trasformano

da gnome,

da mammune,

da spirete follette,

¹⁵⁵Id., p. 290.

¹⁵⁶DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 43 – 44. Trascrizione della traduzione: “Ei tu! Schiavo puzzolente, zolla di terra... / Calibano, rispondi!...Le muovi queste gambe! / tartaruga di terra / e non di mare / ...Schiavo schifoso / figlio di strega / e del diavolo in persona / vieni fuori ti dico”. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 29 - 30: “What, ho! slave! Caliban! / Thou earth, thou! Speak. / ...Come, thou tortoise! when? / ... Thou poisonous slave, got by the devil himself / Upon thy wicked dam, come forth.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 46 – 47: “Ehi là, schiavo! Calibano! Pezzo di zolla, ehi, tu! Parla. / ...fuori, tartaruga! Ti decidi? / ...Tu schiavo pestifero, concepito dal diavolo in persona entro quella tua genitrice malefica, vieni fuori!”

¹⁵⁷BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no renascimento*. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1996, p. 132 – 133.

da tanta farfarielle,
 li quale se la spassano:
 pe' l'loro è na priezza...
 De fango me zuzzèjano,
 de mmerda e de munnezza!
 Prospero li cumanna:
 «Sta vota site scigne»,
 e scigne me li mmanna.
 Li scigne me cuffèano,
 fanno pernacchie, ríreno...
 io me magno lu fegato,
 se scioglie lu vellicolo!
 Sarría niente li scigne,
 manna li puorche spine,
 li quale s'arrutejano,
 la strada me la tagliano,
 po' l'aculei lle scagliano,
 li pede se spertoseno...
 e pe' nu mese abbruceno...
 me fanno allamentà!"¹⁵⁸

Questo tipo di linguaggio lo troviamo anche nelle scene con Trinculo e Stefano, che le rendono comiche e tipicamente partenopee grazie all'aggiunta di specifiche parole come "ntruglio, cunzuolo, ntontaro":

"STEFANO (...) (A *Calibano*) Jammo bello! Faje chello ca te dico: aràpe la vocca!
 (*Gli mostra la bottiglia*). Stupidello... che aspetti? Aràpe la vocca, qua dentro
 nce stace nu ntruglio.

CALIBANO C'avite ritto?

STEFANO Ntruglio. Significa cunzuolo. Stupidello! Dentro a questa butteglia nce
 stace quacche cosa ca te face parlare e capire chello ca staje dicenno! (...)¹⁵⁹

¹⁵⁸DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 90 – 91. Trascrizione della traduzione: "solo se gli fa comodo / allora lui dà l'ordine, / e solo allora arrivano... / e allora sono milioni di colpi in testa con le nocchie, / scappellotti, / calci, / pizzichi... / All'improvviso si trasformano / in gnomi, / gatti mammoni, / spiriti folletti, / da tanti diavoletti, / i quali se la spassano: / per loro è un divertimento... / Mi sporcano di fango, / di merda e di sporciaia! / Prospero dà gli ordini: / «questa volta siete scimmie», / e mi manda le scimmie. / Le scimmie mi canzonano, / fanno pernacchie, ridono... / io mi mangio il fegato, / muoio dalla paura!. / Le scimmie sarebbero nulla, / manda i porcospini, / che si rotolano, / mi tagliano la strada, / poi tirano fuori le spine / i piedi si bucano... / e per un mese bruciano... / mi fanno lamentare!". SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 61: "But they'll nor pinch, / Fright me with urchin-shows, pitch me i' th' mire, / Nor lead me, like a firebrand, in the dark / Out of my way, unless he bid'em: but / For every trifle are they set upon me; / Sometime like apes, that mow and chatter at me, / And after bite me; then like hedgehogs, which / Lie tumbling in my barefoot way, and mount / Their pricks at my footfall; sometime am I / All wound with adders, who with cloven tongues / Do hiss me into madness." SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 92: "Soltanto ch'essi non mi punzecchieranno, non m'impauriranno in veste di folletti, non mi scaglieranno entro la melma, né mi condurranno, come una torcia, a zonzo nell'oscurità, a meno che lui non gliel'ordini. Ma per ogni inezia me li vedo sguinzagliati addosso: a volte come scimmie che mi levano boccacce e bèrci e poi mi mordono; altre volte come ricci che capitombolano sui miei piedi scalzi e sporgono gli aculei alle mie piante. Talvolta eccomi tutto nelle spire di serpi, che con lingue fesse tanto sibilano da farmi impazzire".

“TRINCULO

Credevo ca lu ntonaro era muorto fulminato...”¹⁶⁰

Sempre per quanto riguarda il linguaggio carnevalesco, nell’esempio che segue, Eduardo si serve dell’aggiunta di qualche passaggio:

“TRINCULO ... Pe’ la paura de la tempesta me sono annascunnuto sotto a lu mantiello de chistu puzzulente... e che fetore!

STEFANO Fiete purzí tu pure... scòstete, fatte cchiú llàne... (*Si tura il naso*) Scúseme, tu fiete overamente!

TRINCULO Lu fiato è tanto forte ca nun lu sento cchiúne.”¹⁶¹

Secondo Viviana Reda, Trinculo e Stefano sono “figli diretti della più verace commedia dell’arte”¹⁶², “gli ubriaconi”¹⁶³, come li definisce Romana Rutelli. Gianfranco Cabiddu, nel parlare dei cambiamenti di voce che Eduardo ha dovuto effettuare nel realizzare la registrazione de *La tempesta*, dice che Eduardo, per interpretare Trinculo, ricorre al metodo di voce impiegato per il Pulcinella delle guarrattelle napoletane, mentre per Stefano si rifà all’ubriacone del teatro popolare¹⁶⁴. Già Strehler, del resto, nel suo spettacolo del 1978, aveva rappresentato Trinculo come una sorta di Pulcinella ed aveva consentito all’attore di parlare in dialetto.¹⁶⁵ La figura di Pulcinella, però, si calza al personaggio Trinculo solo per alcuni aspetti che emergono dall’insieme dei

¹⁵⁹DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit. p. 96. Trascrizione della traduzione: “Dai muoviti! Ubbidisci: che aspetti? Apri la bocca! Stupidello... che aspetti? Apri la bocca, qua dentro c’è un’intruglio / che cosa avete detto? / Intruglio. Significa pozione. Stupidello! In questa bottiglia c’è qualcosa che ti fa parlare e capire quello che stai dicendo! SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 65: “Come on your ways; open your mouth; here is that which will give language to you, cat: open your mouth; this will shake your shaking, I can tell you, and that soundly: you cannot tell who’s your friend: open your chaps again.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 92: “Voltatevi di qua, aprite la bocca: c’è qui tanto da darvi la favella, signor micio. Aprite la bocca: questo vi calmerà la tremarella, posso dirvelo io, e ve la calmerà ben bene. Voi non sapere distinguere gli amici. Aprite un’altra volta quelle fauci.”

¹⁶⁰DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 97. Trascrizione della traduzione: “Pensavo che lo scioccone fosse morto fulminato”. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 65: “I took him to be kill’d with a thunder-stroke.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 98: “Credetti che fosse un morto di fulmine”.

¹⁶¹DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 97. Trascrizione della traduzione: “... Per paura della tempesta mi sono nascosto sotto il mantello di questo puzzolente... e che fetore! / Anche tu puzzi... scostati, fatti più in là... Scusa, ma tu puzzi veramente! / La puzza è così forte che non la sento più.”

¹⁶²REDA, Viviana. Op. cit., p. 293.

¹⁶³RUTELLI, Romana. “Note su «La Tempesta» di Eduardo”. In: GRECO, Franco Carmelo (a cura di). Op. cit., p. 207.

¹⁶⁴CABIDDU, Gianfranco. *La grotta di Prospero*.

<http://www.giustizia.it/newsonline/specialepag139.htm>.

¹⁶⁵LOMBARDO, Agostino. “Eduardo e Shakespeare”. Op. cit., p. 151.

dialoghi i quali ci presentano un personaggio al quanto divertente, semplice, chiacchierone, dispettoso, e che gesticola in modo eccessivo. Ma Pulcinella non è solo questo, egli:

“ci richiama alla memoria i personaggi delle *fabulae atellanae*, specie la maschera di *Macco* (dal latino *Maccus* che significa *Sciocco* e indica una persona “*stupida*”, o meglio un “*servo ottuso e deforme*”) e *Dosseno* (dal latino *Dossennus* che significa *Gobbo* e indica una persona “*astuta*”, “*furba*”, un “*vecchio avaro*”) [...] ha ereditato proprio la caratteristica della gobba, il naso appuntito e l’atteggiamento goffo, popolano e grossolano. [...] Pulcinella indossa un camicione bianco con larghi pantaloni bianchi, ha un cinturone nero in vita, il ventre sporgente, scarpette nere, un cappuccio bianco in testa e una grossa maschera al viso che lascia scoperta sola la bocca; ha un naso ricurvo, le rughe sulla fronte e un’espressione al quanto inquietante. Egli è un servo furbo e pigro, ha una tonalità di voce stridula e acuta, cammina in maniera goffa, gesticola in modo eccessivo, tanto che quando deve mostrare la sua gioia, lo fa in maniera plateale e senza risparmiare le sue energie vitali comincia a saltellare, danzare, cantare, gridare, ecc. Ama vivere alla giornata sfruttando la sua astuzia, difatti è pronto a girovagare tutto il giorno per i vicoli e i quartieri di Napoli e ad adeguarsi a qualsiasi situazione che l’occasione richiede: ora è un abile impostore ora un ladro, ora un ciarlatano oppure un povero affamato o un ricco prepotente, ecc. È spontaneo, semplice, simpatico, divertente, chiacchierone, dispettoso, avventuriero, generoso, malinconico, credulone, combattivo e inaffidabile. Pulcinella ha un significato non solo storico, artistico e culturale, ma soprattutto sociale, o meglio di denuncia sociale. Metaforicamente quindi la maschera simboleggia la plebe napoletana che stanca degli abusi e delle umiliazioni ricevute dalla cinica classe alto-media borghese, si ribella a questi disumani potenti, che hanno fatto di tutto per rendere nel corso dei secoli una vita dura e avversa al popolo partenopeo. Quindi Pulcinella essendo l’anima del popolo minuto rispecchia la voglia di rivincita di quest’ultimo. Con la sua ironia e con la sua forza si burla del potere sottolineando la sua volontà di vivere e superare gli ostacoli.”¹⁶⁶

Da questa descrizione emerge la figura di Calibano:

“...quando ascoltavi la registrazione mediante la quale egli incise su nastro tutti i personaggi maschili de *La tempesta*, constatai che il personaggio di Calibano era reso con forza ed una maestria, che era poco definire geniali. Poi mi resi conto che in quel personaggio Eduardo esprimeva al meglio una sua nascosta interiorità «antica», libera finalmente da ogni moralismo convenzionale, da qualsiasi manicheismo; insomma egli mostrava un suo viso senza maschera, felice di *vivere* in teatro la sua «cattiveria infantile», la sua nobiltà selvaggia e primitiva di Nume degradato da Prospero. Ed allora, liberando anche la mia fantasia nella struttura scespiriana, ho ritrovato in questo Calibano di Eduardo l’arcaica maschera di Pulcinella, quel Pulcinella-Calibano-Antonio Petito, rimosso e degradato da Prospero-Felice-Eduardo Scarpetta, contro il quale egli rivendica i suoi diritti di antico principe dell’isola (Napoli?) ormai soggiogata e vinta dalla magia e dai trucchi del conquistatore.”¹⁶⁷

¹⁶⁶MARASCA Tina. *Pulcinella*. http://www.portanapoli.com/Ita/Teatro/body_pulcinella.html.

¹⁶⁷DE SIMONE, Roberto. Op. cit., p. 137 – 138.

La deformità e il forte odore emanato da Calibano lo fanno apparire agli occhi di Trinculo come un pesce puzzolente: ¹⁶⁸

“... Llà nterra, che nce stace? È ommo o pesce? Vivo o muorto? Have da essere pesce, però nu pesce viecchio... Uh, mamma e che fetore! Fète de baccalà fraceto. ... Guarda llà... tène li gamme cumm’ a li bestie umane! E a lu posto de li ppinne ce have li bracce! (*Lo tocca un po’ dappertutto lungo il corpo, procurandogli solletico*) È ancora caldo e ride! Questo nun è nu pesce! Chisto è n’isolano cugliuto da nu fulmine.”¹⁶⁹

Solo più tardi Trinculo si accorge che si tratta di un uomo, un uomo dalle sembianze ambigue, proprio come Pulcinella, che, come abbiamo già visto in *// figlio di Pulcinella*, per Eduardo, è e resterà sempre un servo. Al pensiero di potersi liberare di Prospero, Calibano canta e balla per esprimere la propria gioia, ma anche lui, come Pulcinella non sarà mai libero:

CALIBANO (*canta*)

“Bano bano s’ha trovato
Nu padrone affezionato,
Cali, ca, Calibano!
Bano bano l’ha lassato
Lu padrone svergognato!
Cali, ca, Calibano!
Bano bano fa li segni
Nun trasporta cchiù li legne,
Cali, ca, Calibano!
Bano bano fa li fatte:
mò nun lava cchiù li piatte.
Cali, ca, Calibano!
Bano bano nun vo’ ll’esca
Nun vo’ fare cchiù la pesca!
Cali, ca, Calibano! Bano bano l’ha voluto
P’ o padrone nu’ tavuto,

¹⁶⁸Nella mitologia napoletana esiste una figura specifica che incarna l’uomo-pesce, quella del ‘pesce Nicolò’. La leggenda narra che Nicolò si rifugiava spesso in mare e per lunghi spostamenti si faceva inghiottire dai pesci grossi e poi, quando arrivava a destinazione tagliava loro il ventre e usciva. REDA, Viviana. Op. cit., p. 293.

¹⁶⁹DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 92: -93. Trascrizione della traduzione: “...Cosa c’è lì per terra? È un uomo o un pesce? È vivo o morto? Deve essere un pesce, però un pesce vecchio... Uh, mamma e come puzza! Puzza di baccalà infracidito... Guarda... ha le gambe come gli umani! E al posto delle pinne ha le braccia! È ancora caldo e ride! Questo non è un pesce! Questo è un isolano colpito da un fulmine.” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 62: “What have we here? a man or a fish? dead or alive? A fish: he smells like a fish; a very ancient and fish-like smell; a kind of, not of the newest Poor-John... Legg’d like a man! And his fins like arms! Warm o’ my troth! I do now let loose my opinion, hold it no longer: this is no fish, but an islander, that hath lately suffered by a thunderbolt.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 98: “Che abbiamo qua? Un uomo o un pesce? Vivo o morto? Pesce pesce: ha il puzzo di un pesce: puzzo stantio che s’avvicina al pesce; qualcosa come un baccalà, non dei più freschi... Gambe ha quasi d’uomo, e le pinne simili a braccia! Caldo, affè mia! Sí sí, ora abbandono il mio parere, non mi ci fisso più: costui non è un pesce ma un isolano ch’è stato fulminato poco fa da una saetta.”

Cali, ca, Calibano!
Bano bano cu na funa
È arrivato ncopp' 'a luna!
Cali, ca Calibano
Cali, ca, Calibano
Cali, ca, Calibano."¹⁷⁰

È questo, dunque, come sostiene Viviana Reda, un canto allegro e triste, in cui il Calibano di Eduardo, a differenza di quello shakespeariano, si nomina e si rinomina, confermando così la propria esistenza e di conseguenza, come abbiamo già sottolineato, il proprio essere mortale.¹⁷¹

Ariele, vestito di una nuova lingua, indossa nuovi panni e ci appare diverso dal personaggio shakespeariano. Ne *La tempesta* di Eduardo Ariele si trasforma in uno scugnizzo dei vicoli di Napoli pigro e dispettoso, come viene evidenziato da questi versi:

“ARIELE

Arrivo a spron battuto
e comm' 'o viento,
pe' lu grande rispetto ca te devo,
signore venerabile e padrone.
Songo pronto a volare,
a natà sott' 'o mare
e summuizzare
pe' sfida li pisce.
Cu na bracciata de chistu braccio mio,
attraversasse lu mare quant'è luongo!
Pe' te da' tutte li sfizie
e ogne gulio
me menasse int' 'o ffuoco,
zumpasse ncopp' 'e nuvole
a cavallo!
Mi vado a riposare
ca sto stracquo e me fa male 'o callo.

PROSPERO

¹⁷⁰DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 103. Trascrizione della traduzione: “Bano bano l'ha trovato / Un padrone affezionato, / Cali, ca, Calibano! / Bano bano l'ha lasciato / il padrone svergognato! / Cali, ca, Calibano! / Bano bano si fa i segni / non trasporta più la legna, / Cali, ca, Calibano! / Bano bano fa i fatti: / or non lava più i piatti. / Cali, ca, Calibano! / Bano bano non vuole l'esca / non vuol più andare a pesca! / Cali, ca, Calibano! / Bano bano ha voluto / una bara per il padrone, / Cali, ca, Calibano! / Bano bano con una fune / é arrivato sulla luna!” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 69: “No more dams l'll make for fish; / Nor fetch in firing / At requiring; / Nor scrape trenchering, nor was dish: / 'Ban, 'Ban, Cacaliban / Has a new master: - get a new man. / Freedom, high-day!” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 104 – 105: “Dighe per pescar non farò più, / Né legna dentro porterò / A comando; / Né striglierò taglieri né laverò piatti, più. / Liba, liba, Calibano / Ha un nuovo padrone; - cercati un altro tu. / Libertà, stiamo allegri!”

¹⁷¹REDA, Viviana. Op. cit., p. 294.

“(...) Addò l’he’ visto scritto?
Chi te l’ha cummannato? Chi t’ha ritto?”

ARIELE

M’ ‘o ddice la stanchezza.”¹⁷²

La differenza tra l’Ariele di Shakespeare e quello di Eduardo viene risaltata soprattutto grazie all’aggiunta degli ultimi cinque versi. Roberto De Monticelli, all’indomani dello spettacolo del 1984 sotto la regia di Eugenio Monti Colla e Figli scrive che Ariele viene trasformato in uno scugnizzo napoletano con il berretto messo di sghimbescio.¹⁷³ In un altro passaggio Eduardo aggiunge qualche battuta, per marcare ancor di più il carattere sbarazzino e poco docile dello spiritello:

“PROSPERO

I desideri miei saranno soddisfatti,
procede tutto bene: un giorno e sarai libero!
I patti sono patti.

ARIELE

Certo, se si mantengono...

PROSPERO

Pecchè, lu miette in dubbio?

ARIELE

Maje e po’ maje! Dicevo,
tanto così, per dire.”¹⁷⁴

¹⁷²DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 29. Trascrizione della traduzione: “arrivo a spron battuto / e come il vento, / per il grande rispetto che ti devo, / signore venerabile e padrone. / Sono pronto a volare, / a nuotare sotto l’acqua / a sommozzare / per sfidare i pesci. / Con una bracciata di questo mio braccio, / attraverserei in lungo e in largo tutto il mare! / Per esaudire tutti i tuoi desideri / e tutte le voglie / mi butterei nel fuoco, / salterei sulle nuvole / a cavallo! / Mi vado a riposare / che sono stanco morto e mi fa male il callo... / (...) Dove l’hai visto scritto? / Chi te lo ha ordinato? Chi te lo ha detto?” / Me lo dice la stanchezza.” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 21 – 22: “All hail, great master! grave sir, hail! I come / To answer thy best pleasure; be’t to fly, / To swim, to dive into the fire, to ride / On the curl’d clouds, to thy strong bidding task / Ariel and all his quality.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 37 – 38: “il mio salve devoto, padrone mio grande! Vengo a obbedire al miglior tuo piacimento. Qualunque cosa sia, volare, andare a nuoto, tuffarsi dentro il fuoco, cavalcare sui cirri, al tuo sovrano comando Ariele impegna e tutta la sua turba.”

¹⁷³MONTICELLI, Roberto. “Soffia sulla Tempesta la voce di Eduardo”. *Corriere della Sera*, Milano, ottobre 1985. http://www.marionettecolla.org/file_contatti/Rasse_3.htm.

¹⁷⁴DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 29. Trascrizione della traduzione: “I desideri miei saranno soddisfatti, / procede tutto bene: un giorno e sarai libero! / I patti sono patti. / Certo, se si mantengono... / Perché hai dei dubbi? / Mai e poi mai! Dicevo, / tanto così, per dire.” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 37: “It goes on, I see, / As my soul prompts it. Spirit, fine spirit! I’ll free thee / Within two days for this.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p.54: “Le cose vanno, lo vedo, come l’animo mio le suggerisce. – O spirito, spirito leggiadro! voglio fra due giorni, per questo tuo servizio, liberarti.”

Ariele ci appare come un ragazzino napoletano che ubbidisce solo perché sa che Prospero potrebbe usare i suoi poteri contro di lui, ma in fondo egli ha un'indole pigra. A differenza di Calibano, però, Ariele svolge il suo "dovere" in maniera leggiadra e sbarazzina, come per gioco.

La lingua, dunque, diventa elemento essenziale per la riscrittura de *La tempesta*, e a questo proposito Viviana Reda scrive:

"Nel distaccarsi, dunque, da formule drammaturgiche tradizionali e stanche, anche la lingua trova la sua possibilità di ripresentarsi in forme del tutto nuove e dense di significato; questo dialetto, dimenticando la sua funzione descrittiva, riscopre la propria essenza creatrice."¹⁷⁵

Come è stato già detto, Eduardo, rifacendosi al dialetto del Basile, crea un linguaggio tutto personale, che "diviene anche territorio su cui si manifesta il rapporto che lega i vari personaggi dell'opera e che indica quale rilevanza e valore drammatico essi abbiano acquisito all'interno della riscrittura eduardiana."¹⁷⁶

La riscrittura, dunque, se da un lato rimane fedelissima a *La tempesta* di Shakespeare, dall'altro, grazie alla sua napoletaneità, si immerge completamente nel mondo di Eduardo creando una nuova opera.

¹⁷⁵REDA, Viviana. Op. cit., p. 286.

¹⁷⁶Ivi, p. 288.

Conclusione

Li incantesime mieje songhe fernute, chellu ppoco de forza ca me rummane è propeta la mia, nun sulamente è poca ma purzine debule assaje. Mòne da vuje dipenne si aggio da rummanere ccàne cunfinato o imbarcareme pe' Napule. Ma, datese ch'haje riavuto lu Ducato mio, e che a l'usurpatore la mano de lu perdono l'haje aizata, nun me facite l'obbligo, cu la magia vosta, a restareme sperduto ncopp'a st'isola sulagna. Dateme la libertade da li legame mieje cu lu segnale de li sbattimane, cumm'a cunzenzio favurevole a lo juricio mio, sempe sottoponuto a lu juricio vuosto: fiato gentile e nicessario pe' gunfiare li vvele meje, ca si none fallisce lu progetto mio ch'era chillo de fareve divertire. Me mancano li spirete ubbidiente, l'arta mia de ncantatore: la fina mia sarría disperazione si nun m'aiuta na preghiera a lu vero cunvincente, da persuadere la misericordia mperzona a perdunareme tutti li colpe meje. Cumme a vuje piace d'essere cundunate da li peccate, accussíne ve piacesse con indulgenza liberare mene.¹⁷⁷

Ne *La tempesta* di Shakespeare i richiami a Napoli sono molteplici. Se da un lato Prospero, duca di Milano, è il protagonista, dall'altro viene proposto Alonso, re di Napoli, come antagonista; Trinculo e Stefano come marinai

¹⁷⁷ DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 182. Dovuto alla fedeltà della traduzione in napoletano, rimando alla traduzione in italiano di Alfredo Obertello. SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 133: "Now my charms are all o' erthrown, / And what strength I have's mine own, / Which is most faint: now, 'tis true, / I must be here confin'd by you, / Or sent to Naples. Let me not, / Since I have my dukedom got, / And pardon'd the deceiver, dwell / In this bare island by your spell; / But release me from my bands / With the help of your good hands: / Gentle breath of yours my sails / Must fill, or else my project fails, / Which was to please. Now I want / Spirits to enforce, Art to enchant; / And my ending is despair, / Unless I be reliev'd by prayer, / Which pierces so, that it assaults / Mercy itself, and frees all faults. / As you from crimes would pardon'd be, / Let your indulgence set me free." SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p.190 – 191: "Ora gl'incanti miei son tutt'infranti, / E se c'è forza in me, tutt'essa è mia. / Debolissima forza. Adesso, è vero, / Devo esser confinato qui da voi / O a Napoli spedito. Deh non fate, / Poiché ho ripreso il mio ducato / E ho l'impostore assolto, ch'io resti / In quest'isola nuda, per la vostra / Magia, ma liberatemi dai ceppi / Col buon ausilio delle vostre mani. / L'alito vostro gentil le mie vele / Deve gonfiare, o il mio scopo vien meno / Ch'era d'esser gradito. Ora mi mancano / Spiriti ch'operino, arte che incanti, / E la disperazione è la mia fine, / Se soccorso io non sia dalla preghiera, / Che penetri cosí, che assalga / La Clemenza lassú, e ogni colpa indulga. / Come dai falli esser vorreste assolti, / Cosí la vostra indulgenza mi liberi."

napoletani; Miranda figlia di Prospero che sposa il principe di Napoli; e la nave che, alla fine della pièce, si dirige verso Napoli:

“Prospero

“E domattina vi condurrò alla vostra nave e per tal modo a Napoli dove ho speranza di veder solennizzati gli sponsali di questi nostri diletteissimi”¹⁷⁸

In più, si tratta di una pièce tragicomica, come è provato dalle parole di Sandra Clark, che scrive:

“è senza dubbio una tragedia-commedia, con personaggi che appartengono a diversi strati sociali, momenti comici e momenti seri, con molti disastri.”¹⁷⁹

La tempesta, dunque, si adatta a pieno al genere eduardiano, anche se, il drammaturgo nella riscrittura, rende la pièce più napoletana e rafforza la comicità che, a differenza dell'originale, viene avvertita un po' in tutta l'opera, sin dall'inizio, quando, durante la tempesta, i marinai colti dal panico urlano:

“NOSTROMO (*ai marinai che entrano*) Guagliú, currite. Faciteve curaggio: `a Maronna `a Catena nce aiuta. Ammainate `a vela maetra e manteniteve lèse. Appizzate li rrecchie pe` lu sisco de lu Capitanio. Guagliú, facimmece annòre: simmo Napulitane!

“MARINAI (*in coro*) Simmo Napulitane!”¹⁸⁰

Mentre nell'originale questa scena è drammatica, nella riscrittura il dramma si mescola al comico. Eduardo associa lo sforzo fisico ad un linguaggio che sfocia nella farsa, elemento necessario ai protagonisti per farsi coraggio ed affrontare il nemico o la stessa morte. Comico è il dialogo fra Alonso, Gonzalo, Sebastiano, Antonio e gli altri personaggi, quando nell'atto secondo scena prima si ritrovano sani e salvi sull'isola:

¹⁷⁸SHAKESPEARE, William. *La Tempesta*. cit., p. 189. SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. cit., p.132: “and in the morn / I'll bring you to your ship, and so to Naples, / Where I have hope to see the nuptial / Of these our dear-belov'd solemnized.”

¹⁷⁹Traduzione mia. CLARK, Sandra. Op. cit., p. 27: “[...] it is distinctly a tragi-comedy, with characters from several strata of society, comic and serious style of action, and several averted disasters.”

¹⁸⁰DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 5. Trascrizione della traduzione: “Ragazzi, correte. Fatevi coraggio: che la Madonna della Catena ci aiuti. Ammainate la vela maestra e state all'erta. Prestate orecchio al fischio del capitano. Ragazzi, facciamoci coraggio: siamo Napoletani! / Siamo Napoletani!” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 3: “Heigh, my hearts! cheerly, cheerly, my hearts! yare, yare! Take in the topsail. Tend to th' master's whistle.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p.19 - 20: “sú, bravi miei ragazzi; animo, animo, ragazzi miei bravi; svelti, svelti, ammainate il gran velaccio, tattenti al fischietto del capitano.”

“SEBASTIANO
Da chesta recchia lloca nun nce sente,
attacca n’auta vota, cumm’a niente.
Attiento, sta penzanno!

GONZALO
Majetà...

SEBASTIANO
Che t’aggio ditto?

ANTONIO
Mò siente la teròcciola...

.....

ALONSO
Astípete lu sciato.

GONZALO
Sto zitto, la vocca me la coso.

SEBASTIANO
Tanto gira la rota,
la vocca se la scose
e parla n’ata vota.”¹⁸¹

Anche in Shakespeare troviamo della comicità in questa scena, ma il drammaturgo napoletano, con l’introduzione di termini e modi di dire tipici partenopei, trasforma la comicità Shakespeariana in una tutta eduardiana. La stessa comicità la troviamo ancora quando Miranda ascolta la tragica storia di come lei e il padre siano stati costretti a salire su un relitto, che, senza l’aiuto di Gonzalo e un po’ di fortuna, li avrebbe portati alla morte. Mentre in Shakespeare, lo stato di meraviglia di Miranda è espresso semplicemente con: “O the Heavens!”¹⁸², in Eduardo viene aggiunto il seguente passaggio:

MIRANDA
“Ma io me faccio li ccroce,
m’addenocchio
e mille croce me faccio
a mmana smerza:

¹⁸¹DE FILIPPO, Eduardo. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 65 – 66. Trascrizione della traduzione: “Da quell’orecchio là non ci sente / ecco che riprende come se non fosse successo nulla. / Attento, sta pensando! / Maetà... / Che cosa ti avevo detto? / Ecco la tiritera... / ... Risparmiati il fiato. / Sto zitto, mi cucio la bocca. / Tanto gira la ruota, / si cuce la bocca / e parla di nuovo.” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 43: “Look, he’s winding up the watch of his wit; by and by it will strike. / Sir, - / One: tell. / ... Fie, what a spendthrift is he of his tongue! / I prithee, spare. / Well, I have done: but yet, - / He will be talking.” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 64 – 65: “Non vedete, sta dando la carica all’orologio del suo senno: a minuti batte le ore. / O sire... / E una: contiamo. / ... Uh, che sprecone è mai costui della lingua! / Ti prego, risparmia. / va bene, ho finito; ma pure... / ... non smetterà mica la chiacchiera.”

¹⁸²SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 13.

me sento sbegottúta...”¹⁸³

Romana Rutelli fa notare che, a differenza di quello Shakespeariano, il Prospero di Eduardo, assume a volte un ruolo burlesco, che “scaturisce da sfumature percettibili solo nell’intenzione – che si coglie anche alla sola lettura – fra l’espressione prepotente della parola, la mimica irriducibilmente interna ad essa e il *frame* concettuale della situazione globale, che pure balza vivissimo nella rappresentazione mentale di volta in volta suscitata”.¹⁸⁴

Ed ecco che, nel battibecco con Ariele, poche battute dell’originale rendono, nella riscrittura di Eduardo, la descrizione di Sicorace molto più folcloristica:

“PROSPERO

Si’ spireto fauzario;
maligno... chesto sine.
Te ricuorde la strega,
la strega Sicorace?
Secca, na cap’ ‘e morte,
cu tutt’ ‘e diente ‘a fora...
Mamma e quant’era brutta!
Me la ricordo ancora,
ncurvata dall’etade,
purzine dalla mmiria.”¹⁸⁵

Solo verso la fine, come spesso accade nelle opere eduardiane, la comicità si dilegua e la pièce diventa seria, riportandoci alla riflessione. Ciò accade in quasi tutti i testi di Eduardo ma la più rappresentativa è senz’altro la commedia *Napoli Milionaria!*, in cui il capofamiglia fa una sintesi di ciò che è diventata la sua famiglia, lasciando il pubblico senza fiato e con il sorriso a metà labbra:

¹⁸³DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 18. Trascrizione della traduzione: “Ma io sono attonita / mi inginocchio / e mi faccio mille volte il segno della croce / con la mano sinistra: / sono sbigottita...” (Qui Eduardo gioca su un doppio senso: “farse la croce” vuol dire “farsi il segno della croce”. Ma “farse li croce” vuol dire “meravigliarsi”).

¹⁸⁴RUTELLI, Romana. Op. cit., p. 206 - 207.

¹⁸⁵DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 37. Trascrizione della traduzione: “ Sei uno spirito falso; / maligno... questo sei. / Ti ricordi la strega, / la strega Sicorace? / Minuta, con la testa che sembrava un teschio, / con tutti i denti sporgenti... / Mamma e quanto era brutta! / Me la ricordo ancora, / curva dall’età, / e pure dall’invidia.” SHAKESPEARE, William. *The tempest*, cit., p. 26: “Thou liest, malignant thing! Hast thou forgot / The foul witch Sycorax, who with age and envy / Was grown into a hoop?” SHAKESPEARE, William. *La tempesta*, cit., p. 42: “Tu menti, malvagio! Ti sei scordato di quella laida strega Sicorace, che con l’età e il livore s’era piegata in cerchio.”

“[...] e po' peccché 'e ccarte 'e mille lire fanno perdere 'a capa... (*Comprensivo*) Tu ll'he' accuminciate a vede' a poco 'a vota, po' cchiù assai, po' centomila, po' nu milione... E nun he' capito niente cchiù... (*Apri un tiritto del comò e prende due, tre pacchi di biglietti da mille di occupazione. Li mostra ad Amalia*) Guarda ccà. A te t'hanno fatto impressione peccché ll'he' viste a ppoco 'a vota e nun he' avuto 'o tempo 'e capi' chello ca capisco io ca so' turnato e ll'aggio viste tutte nzieme... A me, vedendo tutta sta quantità 'e carte 'e mille lire me pare nu scherzo, me pare na pazzia... (*Ora alla rifusa fa scivolare i biglietti di banca sul tavolo sotto gli occhi della moglie*) Tiene mente, Ama': io 'e ttocco e nun me sbatte 'o core... E 'o core ha da sbattere quando se toccano 'e ccarte 'e mille lire... (*Pausa*). Che t'aggia di'? Si stevo cca, forse perdevo 'a capa pur'io... A mia figlia, ca aieressera, vicino 'o letto d' 'a sora, me cunfessaie tutte cose, che aggi' 'a fa'? 'A piglio pe' nu vraccio, 'a metto mmiez' 'a strada e le dico: «Va fa' 'a prostituta?» E quanta pate n'avesser' 'a caccia' 'e ffiglie? E no sulo a Napule, ma dint' 'a tutte 'e paise d' 'o munno. A te ca nun he' saputo fa' 'a mamma, che faccio, Ama', t'accido? Faccio 'a tragedia? (*Sempre più commosso, saggio*) E nun abbasta 'a tragedia ca sta scialanno pe' tutt' 'o munno, nun abbasta 'o llutto ca purtammo nfaccia tutte quante... E Amedeo? Amedeo che va facenno 'o mariuolo? (*Amalia trasale, fissa gli occhi nel vuoto. Le parole di Gennaro si trasformano in immagini che si sovrappongono una dopo l'altra sul volto di lei. Gennaro insiste*) Amedeo fa 'o mariuolo. Figlieto arrobba. E... forse sulo a isso nun ce aggia penza', peccché ce sta chi ce penza... (*Il crollo totale di Amalia non gli sfugge, ne ha pietà*) Tu mo' he' capito. E io aggio capito che aggi' 'a sta' ccà. Cchiù 'a famiglia se sta perdenno e cchiù 'o pate 'e famiglia há da piglia' 'a responsabilità. (*Ora il suo pensiero corre verso la piccola inferma*) E se ognuno putesse guarda' 'a dint' 'a chella porta... (*mostra la prima a sinistra*) ogeduno se passaria 'a mano p' 'a cuscienza... Mo' avimm' aspetta', Ama'... S'ha da aspetta'. Comme ha ditto 'o dottore? Deve passare la nottata.”¹⁸⁶

Questo passaggio è tutt'altro che comico. Gennaro è tornato a casa dopo una lunga prigionia e la Seconda Guerra Mondiale è appena finita. La moglie si è arricchita con il contrabbando, la figlia aspetta un bambino da un soldato americano che ormai è ritornato in patria, il figlio fa il ladro e la piccolina è stata colta da una malattia che potrebbe portarla alla morte. Gennaro, con questo

¹⁸⁶DE FILIPPO, Eduardo. “Napoli Milionaria!”, Op. cit., p. 236. Trascrizione della traduzione: “[...] e poi perché le banconote da mille lire fanno perdere la testa... Tu hai cominciato a vederle un po' alla volta, poi di più, poi centomila, poi un milione... E non hai capito più niente... Guarda qua. A te hanno fatto impressione perché le hai viste a poco alla volta e non hai avuto il tempo di capire quello che capisco io che sono tornato e le ho viste tutte insieme... A me sembra uno scherzo vedere tutte queste banconote da mille lire, mi sembra una pazzia... Guarda Amalia: io le tocco e non mi batte il cuore... E il cuore deve battere quando si toccano le carte da mille lire... Che ti devo dire? Se fossi stato qua, forse avrei perso la testa anch'io... A mia figlia, che ieri sera, vicino al letto della sorella, mi ha confessato tutto, che devo fare? La prendo per un braccio, la sbatto in mezzo alla strada e le dico «Vai a fare la prostituta?» » E quanti genitori dovrebbero cacciare di casa le figlie? E non solo a Napoli, ma in tutto il mondo. A te che non hai saputo fare la mamma, che faccio, Amalia, ti uccido? Faccio una tragedia? E non è abbastanza la tragedia che sta dilagando nel mondo intero, non basta il lutto che abbiamo tutti scritto in faccia... E Amedeo? Amedeo che fa il ladro? Amedeo fa il ladro. Tuo figlio ruba. E... forse lui è l'unico a cui non devo pensare, perché c'è chi ci pensa... Adesso hai capito. E io ho capito che devo stare qua. Quanto più la famiglia si sta perdendo tanto più il capofamiglia si deve prendere le sue responsabilità. E se ognuno potesse guardare al di là di quella porta... si passerebbe la mano sulla coscienza... adesso dobbiamo aspettare, Amalia... bisogna aspettare. Come ha detto il dottore? Deve passare la nottata”

monologo, cerca di far capire alla moglie gli errori commessi, cerca di consolare la figlia e alla fine perdona tutti.

Prospero, nell'ultimo atto de *La tempesta*, elenca tutti i misfatti di Alonso, Antonio e Sebastiano, e come essi sentano rimorso per ciò che hanno commesso:

“Cumm’a nu nfamo, Alonso,
trattaste
la figlia mia e mene,
e fuje lu frate tujo a tessere
la trama a lu misfatto.
E mòne, Sebastiano,
tu rimorso ne pruove e ssi’ mpazzuto:
chist’è lu rendimento ca n’he’ avuto.
Tu, carne e sangue mio,
fratello, pe’ sete de potere
rennagaste pietade e parentela,
e nziemo a Sebastiano
lu Rre tujo vulive assassinare...
La notte nun puoje d’ormere,
la coscienza te sceta!
Snaturato tu si’,
ma te perdono.”¹⁸⁷

Le opere di Eduardo finiscono quasi tutte così, col perdono. Ciò non vuol dire che esse siano piéce a lieto fine, anzi spesso ci proiettano verso una continuazione della vita molto amara, dove i sacrifici e la lotta continuano. A volte qualcuno muore perfino, ma non come in una *tragedia*. In *Natale in casa Cupiello*, Luca, il capofamiglia, muore benedicendo la figlia e l’amante scambiato per il genero e con la gioia di aver udito finalmente il figlio dire che gli piace il presepe. Muore quindi felice, convinto di aver riunito la sua famiglia. Il pubblico, però, sa che non è così, e la continuazione della piéce, nella sua fantasia, non è certo legata ad un lieto fine. In *Napoli Millionaria!*, l’ultima frase “*Ha da passa’ ‘a nuttata*”¹⁸⁸, che fa gelare la sala del teatro alla prima a Napoli e fa

¹⁸⁷DE FILIPPO, Eduardo. *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 161. Trascrizione della traduzione: “Come un infame, Alonso, / hai trattato / mia figlia e me, / ed è stato tuo fratello a tessere / la trama del misfatto. / E adesso, Sebastiano, / ne provi rimorso e sei impazzito: / questo è ciò che ci hai guadagnato. / Tu, carne del mio sangue, / fratello, per sete di potere / hai rinnegato la pietà e la parentela, / e insieme a Sebastiano / volevi uccidere il tuo Re... / Di notte non puoi dormire, / la coscienza ti sveglia! / Sei uno snaturato, / ma ti perdono.”

¹⁸⁸DE FILIPPO, Eduardo. “Napoli milionaria!”. Op. cit., p. 238. Trascrizione della traduzione: “Deve passare la nottata”.

emozionare tutti gli spettatori, tanto da far dimenticare gli applausi che scoppiano come una tempesta solo dopo alcuni secondi di silenzio profondo, nasconde un lieve ottimismo legato alla difficile lotta per la ricostruzione di città e famiglie dopo la devastazione causata dalla Seconda Guerra Mondiale:

“Smarrito e confuso di fronte a questa nuova ed inquietante realtà, ma consapevole della necessità di una rinascita delle coscienze che accompagni la ricostruzione materiale dell’Italia, Gennaro si rivolge alla moglie piangente, duramente provata dalla grave malattia della piccola Rituccia (la cui salvezza è dipesa unicamente dalla generosità del ragioniere Spasiano, che consegna a donna Amalia, senza nulla pretendere in cambio, la medicina, di cui egli è in possesso, necessaria per la guarigione della bambina), rivolgendole la famosa battuta “Ha da passa’ a’ nuttata”. Quando, dopo aver pronunciato queste semplici ma accorate parole, si abbassò il sipario “ci fu un silenzio per otto, dieci secondi, poi scoppiò un applauso furioso ed anche un pianto irrefrenabile, tutti avevano in mano un fazzoletto, gli orchestrali del golfo mistico che si erano alzati in piedi, i macchinisti che avevano invaso la scena”.¹⁸⁹

In *De Pretore Vincenzo*, il ladro che crede di essere protetto da San Gennaro viene sparato a morte, e, come abbiamo visto, proprio grazie alla protezione del santo, prima di morire, sogna di avere un posto in paradiso. In *Filumena Marturano* il sipario si chiude con la protagonista che versa lacrime di gioia e con Domenico che accetta di “adottare” i tre ragazzi di cui uno solo è figlio suo. Ma non possiamo definirlo un finale allegro bensì felice:

“FILUMENA (*felice*) Dummi’, sto chiagnenno... Quant’è bello a chiàgnere... DOMENICO (*stringendola teneramente a sé*) È niente... è niente. He’ curruto... he’ curruto... te si’ mmisa appaura... si’ caduta... te si’ aizata... te si’ arranfecata.. He’ pensato, e ‘o ppenza’ stanca... Mo’ nun he’ a correre cchiù, non he’ ‘a penza’ cchiù.. Ripòsate!... (*Ritorna al tavolo per bere, ancora, un sorso di vino*) ‘E figlie so’ ffiglie... E so’ tutte eguale... Hai ragione, Filume’, hai ragione tu!... (*E tracanna il suo vino, mentre cala la tela*).”¹⁹⁰

Come abbiamo già sottolineato, è la lingua che trasforma *La tempesta* nella traduzione di Eduardo in una pièce scritta da lui, l’isola shakespeariana in “un’isola napoletana”, e i suoi personaggi in personaggi napoletani. Questa lingua che, per usare le parole di Viviana Reda, “ha spesso il sapore delle passate

¹⁸⁹FRATTASI, Antonio. *Come nacque Napoli Milionaria!*.

<http://www.napolichespettacolo.it/milionaria.htm>.

¹⁹⁰DE FILIPPO, Eduardo. “Filumena Marturano”. Op. cit., p. 346. Trascrizione della traduzione: “Domenico, sto piangendo... Com’è bello piangere... / Non è nulla.. non è nulla. Hai corso... hai corso... ti sei spaventata... sei caduta... ti sei rialzata... ti sei arrampicata... Hai pensato, e pensare stanca... adesso non devi più correre, non devi più pensare... Riposati!... I figli sono figli... E sono tutti uguali... Hai ragione, Filomena, hai ragione tu.”

opere, quelle degli ambienti napoletani e borghesi.¹⁹¹ Ma non è solo la lingua a fare in modo che *La Tempesta* di Eduardo venga annoverata tra la sua opera, a dare un grande contributo sono anche i temi che hanno affascinato Eduardo per la loro compatibilità col suo pensiero.

Il tema del sogno e della magia, che è presente sin dall'inizio ne *La tempesta*, ha sempre avuto un ruolo importante nel teatro di Eduardo e ne sono testimoni opere come *Sik-Sik l'artefice magico*, *Questi fantasmi!*, *La grande magia*, *De Pretore Vincenzo*, *Bene mio core mio*, *Non ti pago* e *Natale in casa Cupiello*. In ognuna di queste pièce troviamo racchiuso in parte o per intero, l'ambiguità tra sogno, realtà e illusione. A questo proposito Huguetta Hatem scrive:

“Il sogno permette all'uomo di vivere e di trovare una vita: gli permette di avviarsi verso la crisi, come presa di coscienza della collettività nelle sue colpevoli motivazioni o di trovare se stesso. Al di là della crisi, attraverso le prove iniziatiche del sogno o dell'illusione, l'uomo, se non soccombe, può sperare – come in quella commedia cosmica tanto amata da Eduardo al punto di tradurla in napoletano: *La tempesta* di Shakespeare –, di ritrovare armonia e concordia.”¹⁹²

L'amore protettivo che Prospero prova e dimostra per Miranda, ci riporta a *Filumena Marturano*. Anche Prospero, come Filumena, protegge la figlia raccontandole, solo quando lo ritiene opportuno, una verità che altrimenti sarebbe stata troppo dolorosa. E, se da un lato, Filumena usa l'inganno per garantire la felicità ai propri figli, Prospero fa uso della magia. Questo amore porta inevitabilmente agli affetti familiari:

“Anzitutto il rapporto che nel primo atto si delinea fra Miranda e Prospero non si limita certo a conferire maggior forza al «grande amore protettivo» paterno, ma suggerisce una corrispondenza di affetti che coinvolge il senso stesso della famiglia.”¹⁹³

La famiglia è molto importante per Eduardo e ne sono testimoni non solo le già citate opere: *Filumena Marturano*, *Natale in casa Cupiello* e *Napoli Milionaria*, ma anche *Mia famiglia (1955)*, in cui viene messo in evidenza il

¹⁹¹REDA, Viviana. Op. cit., p. 285.

¹⁹²HATEM, Huguetta. “1949-1988. Quarant'anni di «grande magia» e di «voci di dentro»”. In: OTTAI, Antonella e QUARENghi Paola. Op. cit., p. 81.

¹⁹³RUTELLI, Romana. Op. cit., p. 206.

conflitto fra genitori e figli a causa dei cambiamenti sociali a cui la nuova generazione è sottoposta:

“BEPPE Questo signore non s'accorge che la vita è cambiata. Che ti credi, che si preoccupa di dare uno sguardo intorno, per vedere con quali mezzi e per quali vie la gente di oggi riesce a sfondare e vincere? Individui che nun te putevano pulezzà nemmeno 'e scarpe, oggi marciano in automobile e comandano i milioni; con qualunque arma, buona o cattiva, ricattatoria o disonesta: sfondano! E i milioni li comandano, e in automobile marciano. Vittorio Sardelli come ha fatto?”¹⁹⁴

Se da un lato, in queste commedie, viene sottolineato lo sgretolamento della famiglia, dall'altro, si arriva ad un'unione della stessa. Così come le magie di Prospero portano all'unione della propria famiglia.

Altro tema, sempre presente nelle pièce di Eduardo è, come abbiamo già visto, quello dell'ingiustizia sociale, di come il più debole soccombe e come gli uomini di potere, spesso, tracciano il destino della gente. Tema questo che sta anche alla base de *La tempesta*, in cui Prospero, illegittimo possessore dell'isola, racchiude nelle proprie mani il destino degli altri personaggi, guidandoli verso la presa di decisioni da lui desiderate.

Non possiamo dimenticare poi, il perdono e il pentimento così cari al nostro drammaturgo. Egli stesso dichiara:

“[...] e una delle più importanti è la tolleranza, la benevolenza che pervade tutta la storia: sebbene sia stato trattato in modo indegno da suo fratello, dal Re di Napoli e da Sebastiano, Prospero non cerca la vendetta bensì il loro pentimento. Quale insegnamento più attuale avrebbe potuto dare un artista all'uomo di oggi, che in nome di una religione o di un «ideale» ammazza e commette crudeltà inaudite, in una escalation che chissà dove lo porterà? E preciso che tra gli «ideali» ci metto anche il denaro, la ricchezza, che appunto come ideali vengono considerati in questa nostra squallida società dei consumi.”¹⁹⁵

Per finire, altro elemento che avvicina *La tempesta* di Eduardo alla sua opera è la scelta della scrittura in versi. A parte le poesie, che come abbiamo visto fanno parte del suo repertorio artistico, nello scrivere la commedia *De Pretore Vincenzo*, Eduardo ha scelto per la parte finale, e specificamente per il dialogo fra Dio e Vincenzo, proprio i versi:

¹⁹⁴DE FILIPPO, Eduardo. “Mia famiglia”. Op. cit., p. 23.

¹⁹⁵Nota del traduttore. In: *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*, cit., p. 186.

“SIGNORE

Aggio capito ‘o fattariello...
Perciò tu diventasti mariunciello?

DE PRETORE

Gnorsì, ma sulamente pè campà...
Senza nu padre che ti manda a scuola,
vivendo abbandonato mmiez’ ‘a via,
facendo solamente ‘e capa mia...
si sa che poi finisci p’arrubbà!”¹⁹⁶

È importante ricordare che, per quanto riguarda quest’opera, esistono due versioni testuali, dal cui confronto emergono differenze notevoli. Nell’edizione Einaudi del secondo volume della *Cantata dei Giorni dispari*, il colloquio fra Dio e Vincenzo è in prosa ed in lingua italiana:

“SIGNORE [...] E tu sei stato ladro?

DE PRETORE Se avessi avuto un padre che m’avesse mandato a scuola... Non so scrivere... leggo appena... Lei capisce, Signore... ho fatto il ladro per vivere. E tanti come me finiscono per fare i ladri”¹⁹⁷

Come possiamo constatare, il testo in italiano perde l’espressività, perché, soprattutto per le vecchie generazioni, non era la lingua della comunicazione, del quotidiano, per cui il dialogo sembra piuttosto ingessato.

Anna Barsotti nella nota storico-critica della pièce, scrive:

“Probabilmente l’idea che ha provocato la trasformazione del testo è stata appunto quella di sostituire la poesia alla prosa, con l’effetto anche di sintetizzare liricamente la scena. Ne consegue una scansione diversa del sistema spaziale nell’intero testo-spettacolo: il ritmo scenografico originario era *chiuso-aperto/aperto-aperto-chiuso-chiuso* (chiasmo, con raddoppiamento nella seconda parte), con un effetto di continuità fra il chiuso del salone del castello e quello della stanzetta del pronto soccorso; nell’ultima versione il ritmo è *chiuso-aperto/aperto-aperto-aperto-chiuso*, quindi l’ultimo passaggio, dall’aperto della piazzetta paradisiaca al chiuso dei locali del pronto soccorso, è un salto brusco, che marca di più il finale.”¹⁹⁸

La scelta di scrivere *La tempesta* in versi, fa apparire l’opera, ad una prima lettura, molto distante dalle precedenti, ma, come abbiamo potuto constatare, un’analisi più approfondita ci ha dimostrato che essa è molto più

¹⁹⁶DE FILIPPO, Eduardo. “De Pretore Vincenzo”. In: *Cantata dei giorni dispari*, cit., v. II, p. 237. Trascrizione della traduzione: ““ho capito il fatterello / Perciò sei diventato un ladruncolo? / Sì signore, ma solo per sopravvivenza... / Senza un padre che ti manda a scuola, / vivendo abbandonato, per strada, / facendo tutto di testa mia.../ si sa che poi si finisce per rubare!”

¹⁹⁷DE FILIPPO, Eduardo. “De Pretore Vincenzo”. In: *I capolavori di Eduardo*, cit., v. II, p. 515.

¹⁹⁸DE FILIPPO, Eduardo. “De Pretore Vincenzo”. In: *Cantata dei giorni dispari*, cit., v. II, p. 181 - 182.

vicina ad Eduardo, alla sua città e alle sue opere di quanto possiamo immaginare. Dopo essere stato testimone delle vicissitudini di quasi un intero secolo, il drammaturgo si rende conto che la società in cui viviamo ci porta verso l'abbandono dei veri ideali, quelli che possono essere raggiunti senza l'uso della violenza, perché predicano l'amore e il perdono. Nelle sue pièce egli ha sempre cercato di trasmettere questo messaggio, mostrando la sofferenza dell'uomo di fronte al degrado morale della società. *La tempesta* è, forse, l'ultimo tentativo di Eduardo di raggiungere la coscienza delle persone e portarle a meditare su un mondo che cambia.

BIBLIOGRAFIA

- DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. 2 v. Torino: Einaudi, 1995.
- _____ . *I Capolavori di Eduardo*. 2 v. Torino: Einaudi, 1973.
- _____ . *Lezioni di teatro all'università di Roma "La Sapienza"*. A cura di Paola Quarenghi. Torino: Einaudi, 1986.
- _____ . *Tempesta (La). Presentazione in Aula Magna*. Università di Roma, 1984. (Registrata in video).
- _____ . *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano*. Torino: Einaudi, 1984.
- SHAKESPEARE, William. *The tempest*. London - New York: Routledge, 1994.
- _____ . *The tempest*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- _____ . *The tempest*. London: Arden Shakespeare paperbacks, 1954.
- _____ . *La tempesta*. Traduzione di Alfredo Obertello. Milano: Mondadori, 1959.
- _____ . *La tempesta (copione)*. Traduzione di Ferdinando Bruni. CD Rom. Milano: Teatridithalia, 2004 – 2005.
- _____ . *A tempestade / A comédia dos erros*. Traduzione di Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1954.
- _____ . *La tempête*. traduzione di Aimé Césaire. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- AFELTRA, Gaetano. "Luigi de Filippo Ricorda. Quando Peppino Gridò 'Duce' a Eduardo". *Hystrio Trimestrale di Teatro e Spettacolo*. Milano, n.2, Aprile-Giugno, 2000, p. 33.

- AMBRA, Vera. *La tempesta*.
<http://www.shakespeareinitaly.it/tempesta.html>.
- ANGELINI, Franca. *Teatro e Spettacolo nel Primo Novecento*. Roma-Bari: Laterza, 1995.
- ANTONUCCI, Giovanni. *Eduardo De Filippo*. Firenze: Le Monnier, 1981.
- _____ . *Storia del teatro italiano del 900*. Roma: Studium, 1986.
- APOLLONIO, Mario. *Storia del Teatro Italiano*. Firenze: Sansoni, 1938.
- ARCELLONI, Roberto. “Pensieri Pari e Dispari”. *Hystrio Trimestrale di Teatro e Spettacolo*. Milano, n.2, Aprile-Giugno, 2000, p. 26 – 32.
- ARROJO, Rosemary. *O Signo Desconstruído: Implicações para Tradução, a Leitura e o Ensino*. Campinas: Pontes, 1992.
- _____ . *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fidelidades da tradução: servidores e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- _____ . “Dúvidas e Controvérsias”. *Ipsis Litteris*. São Paulo, v. 1, n. 3, verão, 2001/2002, p. 3.
- AUDEN, Wystan Hugh. *Opere complete. Il mare e lo specchio. Commentario a “La tempesta” di Shakespeare*. A cura di Aurora Ciliberti. Milano: SE SRL, 1995.
- BAFFI, Giulio. “L’ora di Napoli”. *Hystrio Trimestrale di Teatro e Spettacolo*. Milano, n.2, Aprile-Giugno, 2000, p. 52 – 53.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1996.
- BARATTO, Mario. *Teatro y luchas sociales (Ruzante, Aretino, Goldoni)*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.
- BARNI, Roberta. “Introdução”. In: SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell’arte*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2003, p. 15-50.
- _____ . *Tradução e hipermídia: um experimento de atualização de Commedia dell’arte*. Tesi di Dottorato. São Paulo: FFLCH/USP, 2004.

- BATTISTA, Vicente. “La Existencia vivida o Escrita”. *Teatro*. Buenos Aires, Junho, 1998, ano 4, n.7, p. 48 – 50.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books. 1969.
- BETTI, Maria Silvia. “A Tarefa do Tradutor Teatral”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 15, Julho, 2003, p. 121-138.
- BIGNARDI, Irene. “Riccardo III Recensione”. *La Repubblica*. Roma, 10/6/96. <http://it.movies.yahoo.com/r/riccardo-iii/recensioni-135470.html>
- BILLI, Fabrizio. *Aimé Césaire. Discorso sul colonialismo*. Roma: Lilit, 1999.
http://www.comune.bologna.it/iperbole/assminsto/sche_cesaire.html.
- BISICCHIA, Andrea. *Invito alla lettura di Eduardo*. Milano: Mursia, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. *L’Aleph*. Milano: Feltrinelli, 19958.
- BOLZONI, Francesco. “Romeo + Giulietta Recensione”. *Avvenire*. Milano, 28/2/97. <http://it.movies.yahoo.com/7/5/34885.html>.
- BORGHI, Giuseppe. *La Poetica di Luigi Pirandello*.
<http://www.classicitaliani.it/index070.htm>.
- BROWN, Joe. *Prospero’s Books*.
<http://www.maurofilippone.it/greenaway/pagina.asp?id=1020605>.
- BRUNI, Ferdinando e FROGIA, Francesco. *Parole e voci* (Libretto di La tempesta di Shakespeare). CDRom. Milano: Teatridithalia, 2004 -2005.
- BUSSAGLI, Manola. *Il cilindro e Eduardo De Filippo*. Firenze: Libra, 1993.
- _____ . *Eduardo in maschera. Incontri sul suo Teatro*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- CABIDDU, Gianfranco. *La grotta di Prospero*.
<http://www.giustizia.it/newsonline/specialepag139.htm>.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis. Editora Vozes, 1967.
- CARANDINI, Silvia. *Teatro e Spettacolo nel Seicento*. Bari: Laterza, 1995.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudos histórico-críticos dos gegos à atualidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

- CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CILENTO, Ernesto. “La Memoria Custodita nella Torre”. *Hystrio Trimestrale di Teatro e Spettacolo*. Milano, n.2, Aprile-Giugno, 2000, p. 46 – 47.
- CINQUE, Paola e MARAUCCI, Stefania. “I Baffi Storti di Macbeth. Eduardo De Filippo: cent’anni dalla nascita. Intervista al figlio Luca”. *Hystrio Trimestrale di Teatro e Spettacolo*. Milano, n.2, Aprile-Giugno, 2000, p. 22 – 25.
- _____ . “Eduardo. Chi è Cchiù Felice ‘e me”. *Hystrio Trimestrale di Teatro e Spettacolo*. Milano, n.2, Aprile-Giugno, 2000, p. 48 – 49.
- CLARK, Sandra. *The tempest. Shakespeare*. London: Penguin Books, 1986.
- COPPOLA, Carmine. *Pulcinella. La maschera nella tradizione teatrale*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.
- CORONATO, Rocco. “Intertestualità shakespeariane: il Cinquecento italiano e il Rinascimento inglese”. *Rivista di letterature moderne e comparate*. Pisa, V. LVIII, fasc. 1, gennaio – marzo 2005.
- D’AMICO, Silvio. *Storia del Teatro. Grecia e Roma – Medioevo – dal Rinascimento al Romanticismo*. Milano: Garzanti, 1976.
- _____ . *Storia del Teatro Italiano (La Commedia dell’Arte)*. Milano: Bompiani, 1936.
- _____ . “La Commedia dell’Arte”. *Enciclopedia dello Spettacolo*. Roma: Unedi, 1975.
- DE LUCA, Erri. *Montedidio*. Milano: Feltrinelli, 2004.
- DE MAURO, Tullio. *Come parlano gli italiani*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.
- _____ . *Storia linguistica dell’Italia unita*. 2 v. Roma-Bari: Editori Laterza, 1976.
- DE MIRO D’AJETA, Barbara. *Eduardo De Filippo. Nu teatro antico sempre aperto*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

- DE MONTICELLI, Roberto. "Soffia sulla Tempesta la voce di Eduardo". *Corriere della Sera*, Milano, ottobre 1985.
http://www.marionettecolla.org/file_contatti/Rasse_3.htm.
- DELLO IACOVO, Rosario. "Dialecto: Oggi è napulegno." *Metrovie n°47 Del 16.12.2005*.
http://rosariodelloiacovo.blog.kataweb.it/il_mio_weblog/articoli_metrovie_supplemento_campano_de_il_manifesto/.
- _____ . "Napoletano di tendenza". *Metrovie n°48 del 23.12.2005*.
http://rosariodelloiacovo.blog.kataweb.it/il_mio_weblog/articoli_metrovie_supplemento_campano_de_il_manifesto/.
- DI FRANCO, Fiorenza. *Eduardo, da scugnizzo a senatore*. Roma-Bari: Laterza, 1983.
- _____ . *Il teatro di Eduardo*. Roma-Bari: Laterza, 1975.
- DOMINONI, Giovanni. *Prospero's Books – La Scienza e L'arte nell'Universo Pittorresco di Peter Greenaway*. Tesi di Laurea, 2001-2002.
<http://www.maurofilippone.it/greenaway/pagina.asp?id=102o604>.
- DRAKAKIS, John. *Alternative Shakespeare*. London and New York: Routledge, 1985.
- DRYDEN, John. *The poems of John Dryden*. 4 v. Oxford: Clarendon Press, 1958.
- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ERBERT, Roger. *Prospero's Books*. Date of publication: 11/27/1991.
<http://members.optusnet.com.au/~zaphod/Reviews/ChicagoSunTimes.html>.
- ERWIN, Theodor. *Tradução, Ofício e Arte*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- FABRIS, Mariarosaria. "Comédia de máscaras", in: SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2003, p. 13-14.
- FIORINO, Tania e GRECO, Franco Carmelo. *Eduardo 2000*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- FRASCANI, Federico. *Ricordando Eduardo*. Napoli: Colonnese, 2000.

- FURNIVAL, Frederick James. *Shakespeare; Life and Work*. London: Cassell & Co., 1908.
- FUSARO, Diego. *Il rapporto filosofia-magia*.
<http://www.filosofico.net/filos56.htm>.
- GEMELLI, Paola. “*Questi fantasmi*” di Eduardo De Filippo con Silvio Orlando. <http://www.sassuolonline.it/questifantasmi.htm>.
- GIANI, Luciana. *Intervista con Aimé Césaire*. Fort-de-France, 27 maggio, 1998.
<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/SEZIONI/POETICA/cesaire-kuma7-poetica.htm>.
- GILE, Daniele. *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- GRECO, Franco Carmelo. *Eduardo e Napoli. Eduardo e L'Europa*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- _____ . *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.
- _____ . *Quante storie per Pulcinella. Combien d'histoires pour Polichinelle*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.
- GREGORI, Maria Grazia. *Ferdinando Bruni in: La tempesta di Shakespeare*.
<http://www.elfo.org/notcgi/spettacoli/programma/tempesta2006.html>.
- GUERRIERI, Osvaldo. “Rara commedia di Eduardo al Colosseo. Pulcinella, star della politica”. *La Stampa*. Torino, 14 Gennaio, 1999.
- GUILLERMO Saavedra. “Entrevista con Jorge Lavelli. La Tragicomedia del Comportamiento humano”. *Teatro*. Buenos Aires, Junho, 1998, ano 4, n.7, p. 44 – 47.
- HINSON, Hal. *Prospero's Books*.
<http://www.maurofilippone.it/greenaway/pagina.asp?id=1020605>.
- IACOVIELLO, Giuseppe. *Baronia: linguaggio, usi e costumi*.
<http://www.vallata.org/baronia/baronia01.htm>.
- INFUSINO, Gianpaolo. *Eduardo De Filippo. Un secolo di teatro*. Napoli: Lito-Rama, 2000.

- IZZO, Simonetta. "Grazie a Lui Sono Stato Felice". *Hystrio Trimestrale di Teatro e Spettacolo*. Milano, n.2, Aprile-Giugno, 2000, p. 50 – 51.
- JOHNSON, Ken. *Prospero's Books*. Copyright 1992 Ken Johnson. <http://members.optusnet.com.au/~zaphod/Reviews/NegativeReview.html>.
- KERMODE, Frank. *Shakespeare: The Final Plays*. London: Longmans, Green & CO, 1965.
- _____ . *Shakespeare's language*. New York: Farrar Straus Giroux, 2000.
- KOTT, Jan. *Shakespeare our contemporary*. London: Routledge, 1991.
- LEÃO, Liana de Camargo. *A Plasticidade de "A Tempesta": a Figura de Caliban*. Tesi di Dottorato. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.
- LEUZZI, Daniela. *La tempesta di William Shakespeare*. <http://users.libero.it/leuzzi/tempesta1.html>.
- SATTRIANI LOMBARDI, Luigi M. *Il linguaggio del piacere e l'iperbolizzazione del cibo*. <http://xoomer.virgilio.it/oralocale/sa.htm>.
- MACCHIA, Giovanni. *Pirandello a Sessant'anni dalla Morte*. <http://it.search.yahoo.com/search?p=Pirandello+a+Sessant%E2%80%99anni+dalla+Morte&ei=UTF-8&fr=FP-tab-web-t340&x=wrt&meta=vl%3D>.
- MARASCA Tina. *Pulcinella*. http://www.portanapoli.com/Ita/Teatro/body_pulcinella.html.
- MARTELLO, Luca. *Che cosa sono le nuvole?*. <http://www.lankelot.com/cinema-recensione-che-cosa-sono-le-nuvole.html>.
- MARTINI, Emanuela. *Il Fascino del Dizionario*. <http://www.maurofilippone.it/greenaway/pagina.asp?id=1020605>.
- MARX, Steven. *Prospero's Books, Genesis and The Tempest*. http://www.hull.ac.uk/Hull/EL_Web/renforum/v1no2/marx.htm.
- MELDOLESI, Claudio. *Fondamenti del Teatro Italiano*. Firenze: Sansoni, 1984.
- MILTON, John. *The Clube do Livro and Questions of translation*. Tesi di Libera Docenza. São Paulo: FFLCH/USP, 2001.
- _____ . *Past and Present Trends in Literary Translation Studies*. Tesi di Dottorato. São Paulo: FFLCH/USP, 1990.

- _____ . *O Poder da Tradução*. São Paulo: Ars Poética. 1993.
- _____ . "The tempest as a Metaphor for Contemporary Britain". *Crop. Revista da Área de Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana da Universidade de São Paulo*, n. 2, Junho, 1995.
- MONTICELLI, Roberto. "Soffia sulla Tempesta la voce di Eduardo". *Corriere della Sera*, ottobre, 1985.
http://www.marionettecolla.org/file_contatti/Rasse_3.htm.
- MORETTI, Luca. *The Empire writes back. Introduzione alla letteratura postcoloniale*. <http://aborigeni.interfree.it/letteratura/intro.html>.
- MORVILLO, Vincenzo. *Pareri sul convegno che si è svolto venerdì 3 ottobre 2003 in san Giorgio dei Genovesi a Napoli. "Come sta il napoletano?"*. <http://www.ilc.it/pareri.htm>.
- MOSCATI, Italo. "Eduardo. Il Fantasma che non Torna". *Hystrio Trimestrale di Teatro e Spettacolo*. Milano, n.2, Aprile-Giugno, 2000, p. 34 – 36.
- MUIR, Kenneth. *Shakespeare survey 25: an annual survey of Shakespearian Study & Production*. London: Cambridge University Press, 1972.
- MURPHY, Patrick M. *The tempest: Critical Essays*. New York: Garland, 2000.
- NERGAARD, Siri. *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Strumenti Bompiani, 1993.
- OTTAI, Antonella. Eduardo. *L'arte del teatro in televisione*. Roma: Rai-Eri, 2000.
- OTTAI, Antonella e QUARENGHI, Paola. *L'Arte della commedia. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo*. Roma: Bulzoni, 1990.
- PACELLI, Fabio. "L'ultimo della Scuola dei Comici". *Hystrio Trimestrale di Teatro e Spettacolo*. Milano, n.2, Aprile-Giugno, 2000, p. 40 – 45.
- PATTERSON, Alex. *Prospero's Books radically rewrites The tempest*. <http://members.optusnet.com.au/~zaphod/Reviews/TorontoArts.html>.
- PIRANDELLO, Luigi. *Do teatro no Teatro*. São Paulo: Perspectiva. 1999.
- PISCOPO, Ugo. *Maschere per L'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.

- POPPI, Roberto. *Dizionario del cinema italiano – i registi dal 1930 ai giorni nostri*. Roma: Gremese Editore, 1993.
- PUPPA, Paolo. *Teatro e Spettacolo nel Secondo Novecento*. Roma-Bari. Laterza, 1993.
- QUADRI, Franco. “Gleijeses rilancia al Biondo "Il figlio di Pulcinella", scritta da Eduardo nel '58. Quella maschera intristita contro i "voti" di Achille Lauro”. *La Repubblica*. Roma, 7 Dicembre, 1998.
<http://www.apriteilsipario.it/archivio/panoramica99-00/stampa/stampa031.htm>.
- QUARENGHI, Paola. “Lo spettatore di Cartone”. *Hystrio Trimestrale di Teatro e Spettacolo*. Milano, n.2, Aprile-Giugno, 2000, p. 37 – 39.
- REDA, Viviana. *La tempesta di Eduardo*. Estratto dagli “Atti della Accademia Pontaniana” Nuova Serie – Volume L. Anno Accademico 2001. Napoli: Giannini, 2002.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RODMAN, Howard A. *Anatomy of a Wizard*.
<http://members.optusnet.com.au/~zaphod/Reviews/AmFilm.html>.
- RONDI, Gian Luigi. “Romeo + Giulietta Recensione”. *Il Tempo*. Roma, 3 marzo, 1997. <http://it.movies.yahoo.com/7/5/34885.html>.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SANTOS CAMPOS, Sirley. *The Various Tempest(s): From Prospero's Text to Caliban's Resistance*. Tesi di Master. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2000.
- SCARFOGLIO, Domenico. *Pulcinella*. Napoli: Neuton, 1996.
- SCHOO, Ernesto. “La Italia de Pirandello. El Autor en su Tiempo y Lugar”. *Teatro*. Buenos Aires, Junho, 1998, ano 4, n.7, p. 28 – 31.
- SILVEIRA, Brenno. *A Arte de Traduzir*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1954.
- SILVESTRI, José Maria. “La Falsa Textura de las Cosas”. *Teatro*. Buenos Aires, Junho, 1998, ano 4, n.7, p. 32 – 35.
- SMITH, Hallett Darius. *A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969.

- STEINER, George. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milano: Garzanti, 1994.
- STEINER, Thomas Rudolf. *English translation theory*. Amsterdam: Van Gorcum, Assen, 1975.
- SZONDI Peter. *Teoria del Dramma Moderno. 1880-1950*. Torino: Einaudi, 1972.
- TAGNIN, Stella Esther Ortweiler. "Tradução: uma transparência do tradutor". *Tradterm*. Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia. Sao Paulo, n.1, 1994, p.78-80.
- TRIOSCHI, Olivia. *Cent'anni fa nasceva Eduardo: Il teatro e la poesia delle "Maschere Vive"*.
<http://www.club.it/autori/grandi/eduardo.defilippo/articolo.html>.
- VAUGHAN, Virginia Mason, and ALDEN Vaughan. *Critical Essays on Shakespeare's The tempest*. New York: G. K. Hall, 1998.
- VENDRAMINI, José Eduardo. "A Commedia dell'Arte e sua reoperacionalização". *Trans/Formação*. São Paulo, v.24, 2001, p. 57-83.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of translation*. London; New York: Routledge, 1995.
- VERDONE, Mario. *Le Maschere Romane*. Roma: Newton, 1995.
- WELLS, Stanley. *Shakespeare survey 43: An annual survey of Shakespearian Study & Production*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- WOOLF, Virginia. *The common reader*. First series. London, the Hogarth Press, 1957.
- ZAZO, Anna Luisa. "L'isola dei suoni: metafora teatrale o 'commedia' dantesca". In: SHAKESPEARE, William. *La tempesta*. Milano: Mondadori, 1991, p. VII-XLIX.
- ZECKAU, Katharina. *Rapporti e differenze tra Eduardo De Filippo e Luigi Pirandello per quanto riguarda il concetto della realtà*. <http://www2.rz.hu-berlin.de/romanistik/edu/EDUARDO.htm>.

- www.defilippo.it.
- <http://digilander.libero.it/literatura/Novecento/eduardo.htm>
- <http://gens.labo.net/it/news/2001/007/05>.
- <http://www.lumiarte.com.br/teste/commedia>.
- http://members.xoom.virgilio.it/rsettimo/napoli_milionaria.htm.
- <http://spazioinwind.libero.it/letteraturait/opere/defilippo01.htm>.
- <http://utenti.lycos.it/neapolis/eduardo.html>.
- <http://www.alalba.it/Letteratura-Latina-Ovidio.htm>.
- http://www.biblio-net.com/lett_cla/ovidio.htm.
- <http://www.sulmona.org/pers/ovidio.php>.
- www.cittamatropoli.it/giugno2002/tempesta.asp.
- www.manifatturae.it/tempestasecondoeduardo.pdf.
- www.marionettecolla.org/file_contatti/Rasse_3.htm.
- www.piccoloteatro.org.
- www.pontaniana.unina.it/italiano/ntnov401.htm.
- <http://www.sparknotes.com/shakespeare/tempest/context.html>.
- <http://www.sparknotes.com/shakespeare/tempest/summary.html>.
- <http://www.sparknotes.com/shakespeare/tempest/characters.html>.
- <http://www.sparknotes.com/shakespeare/tempest/canalysis.html>.
- <http://www.sparknotes.com/shakespeare/tempest/themes.html>.
- <http://www.latarai.rai.it/catalogo/puntata/index.asp?id=%7B21F76B29-F397-11D4-B61C-0090279CC0D4%7D>.
- <http://www.exibart.com/profilo/eventiV2.asp?idelemento=8569>.
- http://www.scrivi.com/pubblicazioni.asp?id_pub=96087.

- <http://www.artcurel.it/ARTCUREL/ARTE/POESIA/aimecesaire.htm>.
- <http://www.artcurel.it/ARTCUREL/ARTE/POESIA/aimecesaire.htm>.
- <http://www.zananas-martinique.com/guides-cartes/cesaire-tempete.php>.
- <http://www.maurofilippone.it/greenaway/pagina.asp?id=1020602>.
- <http://www.maurofilippone.it/greenaway/pagina.asp?id=1020604>.
- <http://www.maurofilippone.it/greenaway/pagina.asp?id=1020604>.
- http://www.accademiabellearti.com/PDF_ISTITUZIONIREGIA/10ProsperosBooks.pdf#search='prospero's%20books%20di%20greenaway'.
- <http://members.optusnet.com.au/~zaphod/ProsperoGielgudIdea.html>.
- <http://members.optusnet.com.au/~zaphod/ProsperoTheBooks.html>.
- <http://www.liberonweb.com/asp/libro.asp?ISBN=8807821745>
- <http://hyperion.sp.unipg.it/oi/Scede%20singoli%20Paesi/Guiana%20France.htm>.
- <http://www.martinicaonline.it/storia.htm>.
- http://www.cede.it/web-est/opis/OrgInd/pretest/Pantaleo/u_s_a/COLOL.HTML.
- http://www.unesco.it/poesia/babele/poesia/poesia_autori/cesaire.htm.
- http://www.publishit.com/Authors/B/Becker_Zachary/AimeCesairesATempest/page001.html.
- <http://www.maurofilippone.it/greenaway/pagina.asp?id=1020602>.
- http://www.accademiabellearti.com/PDF_ISTITUZIONIREGIA/10ProsperosBooks.pdf#search='prospero's%20books%20di%20greenaway'.
- <http://members.optusnet.com.au/~zaphod/Reviews/TorontoArts.html>.
- <http://www.dentronapoli.it/Scrittori/basile.htm>.
- <http://www.torrelencelle.com/aneddoti/aneddoti1.htm>.
- <http://www.ilc.it/grafia.htm>.

- <http://w3.uniroma1.it/cta/eduardo/eduardo/1939.html>.
- <http://it.movies.yahoo.com/4/6/33956.html>.
- <http://it.movies.yahoo.com/4/5/34885.html>.
- <http://www.ndonio.it/'O%20munaciello%20&%20'a%20bella%20'mbriana.htm>.
- http://www.pasolini.net/cinema_cosasononuvole.htm.
- <http://www.liberliber.it/biblioteca/r/rabelais/>.
- http://www.argonline.it/territori/territorio_tre/note_articolo_quattro.html.
- http://www.portanapoli.com/Ita/Teatro/body_teatro.html.
- <http://www.einaudi.it/einaudi/ita/lastoria.jsp>.