

la rivista di **en**gramma
2011

92-95

La Rivista di Engramma
92-95

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 92-95
anno 2011

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **92-95** anno **2011**

92 agosto 2011

93 settembre/ottobre 2011

94 novembre 2011

95 dicembre 2011

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-73-5
ISBN digitale 978-88-98260-80-5

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *92 agosto 2011*

124 | *93 settembre/ottobre 2011*

180 | *94 novembre 2011*

266 | *95 dicembre 2011*

94

novembre **2011**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 94

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA ISSN 1826-901X ISBN 978-88-98260-39-3

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

“Those Are Pearls That Were His Eyes”.

**STORIE DI NAUFRAGI E MIGRANTI, NELL'ANNIVERSARIO DI *THE TEMPEST*
DI WILLIAM SHAKESPEARE (1 NOVEMBRE 1611)**

SOMMARIO

- 4 BRUNO ROBERTI
Della stessa stoffa dei sogni. Morfologia e migrazioni di *The Tempest*
- 38 IVANO MISTRETTA
Cento anni di *Tempesta*
- 52 MONICA CENTANNI
L'isola come orizzonte e come sponda: *Terraferma* (Italia, 2011)
- 58 STEFANIA RIMINI
Terraferma: un film senza odori
- 62 Migranti tra cinema e teatro. Intervista a Mimmo Cuticchio
A CURA DI ANNA BANFI
- 67 ANDREA PORCHEDDU
Teatro 'bene comune'. A quattro mesi dall'occupazione del Teatro Valle di Roma
- 72 MARCO BARAVALLE
Calibano al Lido di Venezia: per una immaginazione selvaggia. Sull'occupazione del Teatro
Marinoni (Mostra del Cinema 2011)
- 78 DANIELA SACCO
La tempesta del pensiero: omaggio a James Hillman

IVANO MISTRETTA

Cento anni di *Tempesta*

The Tempest di Shakespeare ha avuto da sempre un rapporto privilegiato con il cinema, forse a causa del suo fondamentale rapporto con la fantasia, come già sottolineava Coleridge. Qui, tra i numerosi film ispirati all'opera shakespeariana e le varie trasposizioni realizzate negli anni, sia per la televisione che per il grande schermo, si è scelto di restringere il campo d'analisi solo a due di queste realizzazioni: quella 'progenitrice' e muta di Percy Stow, del 1908, e l'ultima, mirabolante, per la regia di Julie Taymor, che ha chiuso il Festival di Venezia del 2010. Due versioni che si pongono agli estremi di un arco temporale lungo ormai più di un secolo.

Primi lampi

La prima apparizione de *La Tempesta* al cinema fu quella realizzata da uno dei padri del cinema britannico, Charles Urban, nel 1905, appena dieci anni dopo la nascita del nuovo medium. In realtà non si trattava di un film vero e proprio, nel senso che attribuiamo oggi al termine, sinonimo di lungometraggio, ma di un *flicker* di due minuti circa, come era usuale a quei tempi: un filmato breve, solitamente della durata di un rullo, destinato spesso all'intrattenimento di un pubblico di massa che, per qualche spicciolo, assisteva alle proiezioni nelle piccole sale o nei *nickelodeon*. Un cinema socialmente legato all'ambiente del *vaudeville*, degli spettacoli di magia o che girava come attrazione nelle fiere e nelle feste di piazza, qualificandosi tra i *mirabilia* tecnici ed esercitando una forte attrazione per la sua capacità di riprodurre verosimilmente la realtà e il movimento. Un medium non ancora pienamente consapevole delle peculiarità del suo linguaggio e ancora non autonomo espressivamente, molto legato al teatro, dal quale, tuttavia, stava progressivamente affrancandosi. La ricezione critica e l'accettazione sociale della sua circolazione non erano delle migliori: buona parte degli intellettuali e degli strati borghesi della società lo consideravano un medium 'volgare' che prediligeva rappresentazioni "poco edificanti" e che quindi rischiava di corrompere i costumi del Paese (ci riferiamo soprattutto al contesto anglo-statunitense). Per cui «in the industry's voracious search for materials, Shakespeare was recognised as a plunderable source of filmable material almost as soon as the medium recognised itself as such. One of the attraction of Shakespeare to the emerging industry was his unquestioned place on the cultural, and by implication moral, high ground of British, American and European life» (Buchanan, 2004).

Il 'corto' di Urban ritraeva la scena iniziale dell'opera shakespeariana – il naufragio – nella messa in scena di Herbert Beerbohm Tree, un famoso attore e impresario dell'epoca. Tree era noto per essere un grande interprete shakespeariano e per la sua concezione della messa in scena:

Everything that tends to aid illusion, to stimulate the imagination of an audience, is legitimate on the stage. [...] If Shakespeare's poetry could be better or more reverently illustrated by such means, I would say: "Take away those baubles of scenery, of costume, and of archaeological accessories!" (Tree, 1897).

Tanto che, per la sua messa in scena di *The Tempest*, Tree non aveva utilizzato i soliti fondali dipinti ma la riproduzione materiale di un galeone del XVI secolo. Non sembra casuale quindi che Urban abbia scelto di filmare una scena così stupefacente per proporla al nuovo pubblico avido di facili e sensazionali intrattenimenti.

Magie di una *Tempesta* muta

The Tempest di Percy Stow (UK, 1908), di appena tre anni successiva, è invece concepita come realizzazione autonoma, creata appositamente per il nuovo medium. L'opera di Shakespeare è articolata diversamente e ridotta a undici scene che si svolgono lungo una durata di undici minuti circa. Anche l'ordine originale del racconto è modificato: la scena della fuga in barca da Milano, che nell'opera shakespeariana è raccontata da Prospero a Miranda come in un *flashback*, necessario per far comprendere al pubblico l'antefatto della loro presenza sull'isola e quanto di lì a poco accadrà, ora è posta all'inizio del film. Se nella *Tempesta* del Bardo si rispettava l'unità di tempo e di luogo, facendo svolgere l'azione nell'arco di un pomeriggio e unicamente nello spazio delimitato dell'isola, costringendo le vicende lontane nello spazio e nel tempo entro i confini della rievocazione (e quindi di una finzione narrativa di secondo grado), il film di Stow pone gli atti in una successione cronologica lineare, utilizzando gli intertitoli per aiutare il pubblico nella comprensione dello svolgimento narrativo. La sequenza delle scene è: 1) Prospero e Miranda lasciano Milano in barca (l'intertitolo è supposto, in quanto il filmato è mancante della parte iniziale della pellicola); 2) Prospero cerca rifugio su un'isola; 3) La scoperta di Caliban; 4) Lo spirito gentile Ariel viene liberato da un albero da Prospero; 5) Dieci anni dopo. Ariel protegge Miranda da Caliban; 6) La realizzazione della tempesta; 7) Ferdinando, figlio di Antonio, giunge a riva salvo dal naufragio; 8) Ariel viene mandato a condurre Ferdinando da Miranda; 9) L'umiliazione del principe Ferdinando. Prospero lo manda a far legna; 10a) Il banchetto di Antonio truccato da Ariel; 10b) Di nuovo amici; 11) Ariel liberato.

Dalla nuova articolazione intuivamo che la riduzione dell'opera originale ad alcuni dei suoi momenti topici, scelti sulla base della loro efficacia drammatica più che per la loro importanza drammaturgica, garantiva una più immediata comprensione della vicenda narrata, a discapito della complessità e della stratificazione originali. A questo stesso obiettivo serviva del resto la 'linearizzazione' delle vicende lungo una successione cronologica 'naturale'. Occorre però ricordare che, se questa semplificazione riduceva l'opera di Shakespeare solo ad alcuni dei suoi elementi, quasi banalizzandola in un *feuilleton* di gusto popolare, del resto era vero che molti, tra il pubblico, grazie alla loro navigata esperienza di fruitori delle messe in scena teatrali, conoscevano già molto bene l'originale, e potevano sopperire quindi a un 'minimo' di rappresentazione cinematografica attraverso un lavoro di fruizione attivo che era, in questi casi, di rimemorazione e completamento delle parti mancanti.

Stow interviene anche sulla caratterizzazione dei personaggi e sul peso dei loro ruoli: Prospero e Caliban sono entrambi figure stilizzate, l'uno come mago barbuto, l'altro, altrettanto barbuto, come un selvaggio sub-umano, secondo l'uso in quei tempi.



The Tempest (UK, 1908): Prospero e Caliban

Stephano e Trinculo, probabilmente per questioni di economia narrativa, non compaiono; la presenza di Alonso, Sebastian, Antonio e Gonzalo è ridotta a un'unica scena in cui, velocemente, si susseguono i momenti del torpore, del banchetto e dell'incontro con Prospero che li perdona. Grande peso viene dato, invece, alle vicende sentimentali di Ferdinando e Miranda. Stow, infine e tra le altre, si concede la licenza di mostrare un Caliban che, alla partenza di tutti dall'isola, chiede implorante di andare con loro, essendo rifiutato.



The Tempest (UK, 1908): Caliban non vuole restare solo sull'isola

Oltre l'evidente recitazione enfatica degli attori, derivata dalla caricatura dello stile drammaturgico dell'epoca e soprattutto dalla necessità di sopperire, attraverso la mimica, alla mancanza della parola, il rapporto con il teatro emerge ancora fortemente nell'uso dei fondali dipinti che fanno da sfondo nelle scene girate in interni. Questi, insieme alla disposizione di quinte anch'esse dipinte, creano uno spazio 'lateralizzato' entro il quale gli attori si muovono quasi scorrendo come fossero figurine di un teatro d'ombre. Gli attori spesso escono fuori campo, inconsapevolmente, e mostrano di non avere ancora maturato una precisa consapevolezza delle dimensioni di uno spazio scenico che, ora, è delimitato non tanto dalla scenografia e dalle dimensioni del palco, quanto dai limiti di campo dell'inquadratura, una cornice ancora non entrata a far parte del loro habitus recitativo, un limite a loro concettualmente invisibile. La fissità dell'inquadratura, inoltre, riconduce a una concezione dello sguardo ancorato alla posizione di uno spettatore ideale, collocato nel mezzo della platea, che abbraccia tutta la scena in una visione di insieme. Siamo lontani, quindi, dalla rappresentazione di un'azione composta tramite diverse inquadrature che, con l'uso di diversi piani e del montaggio, concentri l'attenzione solo su alcune porzioni dello spazio scenico sottolineando, di volta in volta, personaggi e momenti della recitazione sui quali è opportuno dirigere il proprio sguardo. La tensione drammatica, oltre ad essere costruita drammaturgicamente, è del resto anche tensione di uno sguardo la cui attenzione è ancora tutta dipendente dalla collaborazione di uno spettatore cui si chiede di scandagliare lo spazio scenico alla ricerca dei punti e dei momenti focali della drammaturgia; una tensione lontana dall'essere

guidata da una nuova 'tattica' della visione, ovvero da quelle strategie narrative che poi saranno messe in atto dal cinema nel momento in cui maturerà nel linguaggio e nei suoi stessi codici espressivi.

Il cortometraggio di Stow, volendo rappresentare (e proporre al pubblico) gli elementi di fantasia dell'opera shakespeariana, è costellato di trucchi *à la Méliès*, tecniche, non a caso, in uso sia presso i fotografi che negli spettacoli di magia. Occorre segnalarne almeno due tipologie: lo *stop-action* e la doppia esposizione. Attraverso il primo dispositivo, che consiste nel fermare la ripresa dell'azione in un determinato momento per poi riprenderla dopo aver cambiato la posizione di un personaggio o di un oggetto, si sortisce quell'effetto di sparizione improvvisa e dislocazione di un personaggio o oggetto in altra parte della scena; altrimenti, sostituendo un personaggio con un altro, si può ottenere un cambiamento di stato o identità del personaggio. L'effetto, per camuffare gli inevitabili difetti nelle pose degli attori tra una ripresa e l'altra, spesso veniva accompagnato dall'esplosione di un lampo di magnesio, proprio come negli spettacoli di magia. Ma, ancora più spesso, per il pubblico cinematografico di allora, l'effetto era tanto sorprendente che il regista trascurava del tutto la necessità di mascherare la discontinuità che si veniva a creare. Stow utilizza questo espediente tecnico soprattutto nelle scene in cui è presente Ariel, facendolo sparire e apparire improvvisamente da una parte all'altra della scena, sotto gli occhi increduli e spaventati degli altri personaggi; oppure lo trasforma in scimmia, per spaventare Caliban (facendogli forse parlare, immaginariamente, la sua stessa lingua?). L'altra tecnica, quella della doppia esposizione, consentiva invece di sovvertire le regole del realismo fotografico, creando configurazioni impossibili, ovvero otticamente incredibili, in cui i rapporti dimensionali (sia di carattere spaziale che temporale) tra le parti contenute nell'inquadratura risultavano incoerenti. Ne è esempio mirabile, e per noi oggi toccante, la scena in cui Prospero e Miranda assistono al naufragio della nave.

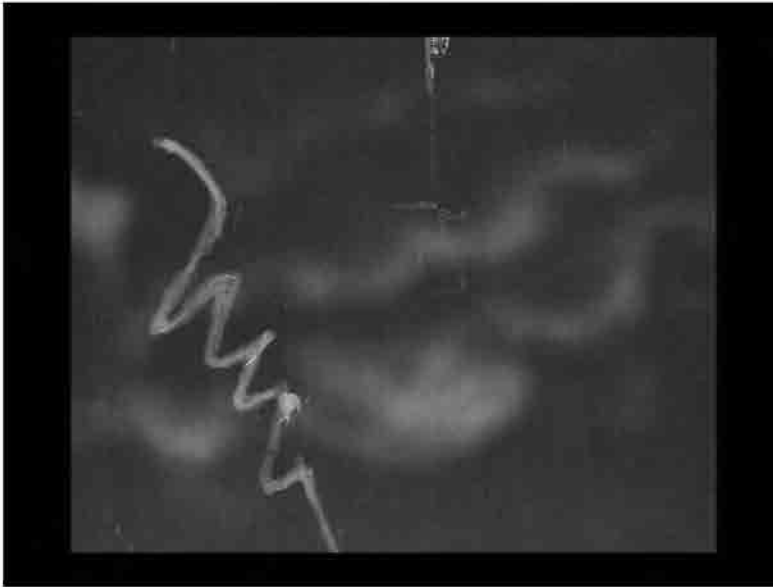
I due si trovano entro uno spazio scenico che rappresenta l'interno della grotta di Prospero ove egli, grazie alla sua arte magica, scatena la tempesta. Improvvisamente, alle loro spalle, sul fondale, si apre come uno squarcio che mostra ciò che succede in mare, quasi una proiezione onirica e idealizzata di un al di là del tempo e dello spazio.



The Tempest (UK, 1908): Prospero e Miranda assistono al naufragio della nave

Stow, senza ricorrere al montaggio sequenziale, e anzi utilizzando i principi di ciò che oggi chiameremmo montaggio 'spaziale', crea continuità narrativa tra due azioni che, seppur compresenti, sono dislocate in spazi differenti e non contigui.

Nella stessa scena del naufragio, il momento che sancisce lo scatenarsi della tempesta è forse uno dei più sorprendenti, seppur nella sua brevità: dei fulmini, disegnati direttamente sulla pellicola, riempiono improvvisamente l'inquadratura, staccando il nostro sguardo dallo spazio della grotta per condurlo verso un cielo stilizzato.



The Tempest (UK, 1908): il cielo in tempesta è attraversato da fulmini

Quella che, forse involontariamente, è la rappresentazione di un cielo troppo finto per sembrar vero, sembra oggi tanto emozionante perché ci cattura con l'effetto ammaliante della sua natura squisitamente cinematografica, di un cinema pre-ottico, fatto graffiando e disegnando direttamente la pellicola, a diretto contatto con il supporto. Forse l'incanto di oggi è quello di chi, con lo sguardo ormai disinibito, e quasi inaridito, da una storia del cinema ormai più che centenaria, è ricondotto a un'artigianalità ormai perduta, a un'ingenuità e una povertà di mezzi che agli inizi però si accompagnavano alla sperimentazione materiale e dei linguaggi, nei modi di una libertà ormai quasi perduta per l'obbedienza alle regole della produzione *mainstream*.

Stow, oltre che attenersi alle tecniche già sperimentate da altri ed entrate nell'uso comune della produzione cinematografica dell'epoca, e anzi mostrando una propensione all'innovazione che lo apparenta ad altri grandi iniziatori del suo tempo – pensiamo soprattutto alla cosiddetta 'scuola di Brighton' – utilizza già alcuni di quegli elementi che fonderanno le basi del linguaggio cinematografico: i movimenti di macchina e il montaggio sequenziale. Nella scena in cui Prospero libera Ariel dal tronco di pino in cui Sycorax lo aveva imprigionato, Stow, quasi contraddicendo la fissità dello sguardo 'teatrale' adottato nelle scene in interni, effettua le riprese utilizzando due punti-macchina complementari, prima collocando la macchina da presa in maniera tale da inquadrare Prospero che, da lontano, si approssima ignaro verso l'albero di

Ariel, inquadrato in un piano a noi più vicino (per cui noi vediamo entrambi e immaginiamo cosa succederà, ma a Prospero, che vede solo il retro dell'albero, questa possibilità è sottratta); successivamente la stessa scena viene ripresa con un punto-macchina che mette entrambi i protagonisti sullo stesso piano (delle possibilità d'azione, diremmo, oltre che dell'inquadratura), dimostrando un senso della continuità narrativa che, seppure intuitivo e impreciso, lascia presagire la qualità dei frutti che potrà dare negli anni a venire.

Questa improvvisa apertura dello spazio della rappresentazione, ormai non più rinchiuso dalle quinte e dai fondali che, oltre che confinare realmente lo spazio scenico, avevano continuato a confinare soprattutto lo sguardo immaginativo dei primi cineasti, trova il suo suggello nell'altro *coup de cinéma*, presente nella stessa scena. Ariel, ormai liberato, gira contento attorno il suo vecchio carcere vegetale, e la camera lo segue con una panoramica, come se avesse preso vita anch'essa, liberata dalla rigidità dei legni; poi, di nuovo, la camera segue l'anziano Duca che si allontana con Ariel, finché questi escono definitivamente dall'inquadratura, chiudendo la scena. Sipario...

Quando piove su Hollywood: l'ultima *Tempesta*

A distanza di circa un secolo da quella di Stow, giunge *The Tempest* di Julie Taymor (Usa, 2010). La regista statunitense aveva già diretto l'opera shakespeariana nel 1986, in forma di musical, per una produzione off-Broadway. Del resto la carriera della Taymor è tanto composita quanto costellata di premi e riconoscimenti. I suoi quattro film (*Titus*, *Frida*, *Across the Universe*, *The Tempest*) le sono valsi otto *nominations* agli Oscar; la regia del musical *The Lion King* ha ottenuto il prestigioso *Tony Award* (il primo, nella storia del premio, ad essere assegnato a una donna) e il recente *Spider-Man: turn off the dark* (Usa, 2010), con una concezione poliedrica e innovativa della messa in scena – per cui a stento lo si può definire semplicemente musical – è già stato descritto come una pietra miliare nella produzione teatrale degli ultimi anni. La Taymor ha diretto anche opere, come *Oedipus Rex* di Stravinsky (curandone anche la trasposizione filmica) e *Il flauto magico* di Mozart. Senza dimenticare che è anche *costume-designer*, *mask-designer*, *puppet-designer*, librettista e *song-writer*, anche questi ruoli in cui si è particolarmente distinta. Julie Taymor per altro è moglie di Elliot Goldenthal, noto e pluripremiato compositore di colonne sonore. Il loro è quindi anche un matrimonio professionale, in cui lo scambio è reciproco: la Taymor ha diretto la messa in scena di due opere composte da Goldenthal (*The green bird*, *Grendel*), mentre lui ha scritto le musiche per *Titus*, *Frida*, *The Tempest*.

Julie Taymor è infatti un'autrice atipica, fuori schema, a cui il cinema sembra non bastare. I suoi film, soprattutto quest'ultimo, andrebbero infatti inquadrati secondo una valutazione più ampia di quella strettamente cinematografica, che comprenda la diversificata formazione quanto la sua visione multidisciplinare e, non ultimo, il suo operare all'interno di un sistema produttivo che spinge gli autori al rispetto di quell'insieme di regole implicite che sono i canoni estetici e linguistici del *mainstream*. Se volessimo tirare le fila e tradurre la poetica della Taymor a una formula, dovremmo considerare che l'attenzione per l'aspetto visivo della rappresentazione, o meglio per un'immagine che sia di per sé immagine 'solvente' e spettacolo per gli occhi, assume sempre nella sua opera una grande importanza, caratterizzando fortemente il suo stile. E, seppure i suoi lavori si offrano immediatamente allo sguardo per la ricchezza della messa in scena, per la fastosità dei costumi, per una fotografia satura, nitida e sempre ben composta, in realtà l'intenzione che muove la Taymor non è principalmente riconducibile a un gusto neo-barocco ma alla ricerca di un 'idioma' che diventi espressione di quel particolare soggetto.

The first thing I do when I'm creating, either for stage or for cinema, is to find the idiograph of the story. Which is: the one, simple expression that can tell everything. And at the same time be recognizable for the audience. It's like in

old Japanese paintings – if you were to paint a bamboo forest, you should be able to find its essence with only three strokes (Taymor, 2008)

Ricerca dell'essenza condotta tuttavia, contrariamente al processo di astrazione (estrazione, riduzione...) di cui parla la Taymor a proposito dell'arte giapponese, attraverso la composizione di più elementi, secondo un lavoro ad 'aggiungere' piuttosto che a 'togliere'. Non è un caso quindi che, a ventiquattro anni dalla sua prima *Tempesta*, la Taymor ritorni sull'opera shakespeariana mettendola in scena per il grande schermo; per altro come afferma la stessa Taymor "i testi di Shakespeare sono così pieni di elementi visivi grandiosi e importanti (specie le sue ultime opere) che il cinema è il mezzo perfetto per metterli in scena" (Niola, 2010).

Certamente, la distanza di centodieci anni che separa il film della Taymor dal precedente di Stow si misura in uno scarto in cui è chiaramente visibile il cambiamento radicale subito dalle tecnologie di produzione e fruizione cinematografica, così come radicali sono stati i mutamenti in ordine al linguaggio e ai codici espressivi. Ma una regista consumata come la Taymor fa pieno uso delle possibilità tecniche messe a disposizione dalle risorse di una produzione sempre molto ricca, mostrando altresì una grande competenza nell'utilizzo delle tecniche del linguaggio cinematografico, così come delle tecniche degli altri ambiti espressivi su cui, come mostra il suo *curriculum*, ha ampiamente cimentato la propria creatività. Meno ovvia è la scelta autoriale da lei compiuta, per cui ci sembra che il suo film si ponga forse del tutto coscientemente, in modo complementare rispetto a quello di Stow, riuscendo contemporaneamente a riattualizzare il testo shakespeariano in una maniera sorprendentemente innovativa.

Ecco, innanzitutto, la presenza della parola, o meglio, con Godard, la *puissance de la parole*. Taymor, che a differenza di Stow ha la possibilità di utilizzare la parola recitata, sceglie di ricondurre il testo shakespeariano all'originale: l'inglese del XVII secolo. Nonostante la regista abbia adattato il testo shakespeariano alle esigenze di durata standard di un lungometraggio – operando un lavoro di riduzione che porta all'eliminazione di diverse azioni secondarie – riesce tuttavia a mantenere la potenza evocativa della scrittura originale. L'attenzione di Julie Taymor non è, però, filologica, o per lo meno la filologia non gioca un ruolo preponderante: la riproposizione di una lingua ormai lontana, quasi 'esotica' rispetto alla *koine* anglo-americana, risponde a un'istanza di straniamento. Taymor, attraverso un lavoro che, per noi spettatori del XXI secolo, è quindi anche di traduzione culturale, impronta sagacemente la sua *Tempesta* in un altrove anche linguistico che sortisce l'effetto di mantenere intatto sia l'urgenza di senso del testo originale sia il fascino di quella lingua e dei suoi stilemi arcaici.

Questo rapporto tra necessità di rispetto della fonte originale e invenzione attraversa l'opera in diversi modi. Un apparato sonoro era già ben presente nel testo del Bardo in più punti dell'opera – sia in forma di corredo di rumori di scena che di canzoni o musiche che svolgono la funzione di vera e propria 'colonna sonora' – e musica e rumori nel testo di Shakespeare erano volti a sottolineare, perlopiù, i momenti lirici, quelli comici (ad esempio l'ubriachezza di Stephano) o quelli dell'esercizio incantatorio di Ariel. La molteplicità dei registri, la complessità dell'intreccio e la resa della dinamica dell'azione si accompagnano nel dramma di Shakespeare alla sapientissima gestione drammaturgica in cui gli elementi sonori e musicali fanno la loro parte. Taymor conferma la necessità di queste relazioni e accosta in questo senso un'opera che è congeniale al suo spirito e al suo talento, maturato sulle esperienze di messa in scena dei *musical*, in cui il ruolo della musica rispetto alla drammaturgia non solo non è secondario, ma è 'portante'. Nella sua *Tempesta*, infatti, grazie anche all'apporto del *sound-concept* di Elliot Goldenthal, le canzoni di Ariel diventano malia carezzevole e seducente; i suoni della natura inquietante dell'isola, espressi qui con un sapiente impiego degli strumenti tradizionali mixati alle elaborazioni elettroniche, sono ricondotti a qualcosa di straniante e nel contempo, per noi, molto attuale; quando, invece, la musica viene impiegata come colonna sonora, ci troviamo di fronte a lievi sottolineature d'atmosfera o a momenti di grande efficacia emotiva; l'acme è

raggiunto nella canzone che chiude il film, uno straordinario brano dei Portishead le cui parole sono tratte dai versi dell'epilogo.

Nell'ultima opera cinematografica sulla *Tempesta*, il carattere autoriale di Julie Taymor si esprime in tutta la sua potenza e immediatezza in particolare in una scelta: il cambiamento di genere del protagonista, Prospero, qui diventato femmina e interpretato da una portentosa Helen Mirren. Secondo la regista si tratta di «one of the few plays where it not only doesn't hurt the play, but enhances the play» (A. Breznican, 2010). Prospero ora è Prospera, Duchessa di Milano, dedita alle arti alchemiche e magiche, distratta dai suoi studi al punto da essere usurpata dal fratello Antonio che prima uccide il Duca, suo sposo, e poi costringe alla fuga la sorella. Il resto segue come da copione.



The Tempest (USA, 2010): Prospera nel suo laboratorio a Milano



The Tempest (USA, 2010): Prospera davanti alla bara dello sposo, il Duca di Milano

Il cambiamento di genere, secondo la stessa ammissione della regista pone da subito la figura di Prospera sulla scia delle (molte) altre donne dell'epoca che furono scacciate o condannate al rogo per aver mostrato interesse verso la conoscenza o aver esercitato le arti *liberali* piuttosto che quelle *servili*, loro esclusivamente riservate fino alle soglie della contemporaneità. Le fa eco Helen Mirren:

Le donne sono state punite per il loro potere per molti secoli, sia all'epoca di Shakespeare che dopo. La lotta delle donne per la conoscenza è una costante da centinaia di anni e oggi alle ragazze viene impedito di studiare negli stati fondamentalisti: una donna che ha studiato è pericolosa per lo *staus quo*. Rendere Prospero una donna ha fatto sì che noi potessimo affrontare questi aspetti e sollevare tali istanze. All'epoca di Shakespeare si dava la caccia alle streghe e io ho pensato a tutte loro nella mia rappresentazione del personaggio di Prospera. (Spagnoli, 2010)

Prospera è figura portatrice di una doppia minaccia: Duchessa e sapiente domina sul mondo e sugli uomini attraverso il suo potere secolare e le sue arti magico-alchemiche. Di conseguenza oggetto di una doppia negazione: espulsa dalla microsocietà familiare essa è anche rifiutata dai suoi simili.

Emerge tuttavia, con maggiore forza e pregnanza, l'altro aspetto connesso alla femminilità della protagonista e legato alla figura di Miranda: madre e figlia sono unite da un rapporto di intima affinità garantito dall'identità di genere prima che dalla genealogia, secondo una relazione madre-figlia molto più salda, viscerale ed emotiva di quella che caratterizza il rapporto padre-figlia. Prospera si guarda allo specchio e si rivede nella figura di Miranda, vede se stessa nel passato di una giovinezza la cui purezza e ingenuità sono tesori ormai da lei distanti; e sono proprio quelle virtù di Miranda che Prospera, nell'isola, ha gelosamente protetto dalla corruzione del Mondo. Allo stesso tempo, Prospera proietta sulla figlia il riflesso di un avvenire, un tempo atteso per dodici lunghi anni e che ora inizia a compiersi con il naufragio di coloro tra i quali, ancora ignaro, c'è colui che sarà lo sposo di Miranda, il seme di una nuova unione che

riscatta nella promessa di un futuro felice la vita che nel passato a Prospera fu negata con l'assassinio del suo sposo, il Duca.

Nell'immaginario dell'ultimo Shakespeare Julie Taymor vede realizzarsi la perfezione di un'opera che pare pensata per il cinema. La regista statunitense adopera gli effetti di manipolazione visiva, resi disponibili dall'elaborazione digitale dell'immagine, per dispiegare la magia di Prospera. Una magia che è potenza distruttrice – come nella tempesta scatenata all'inizio del film, che ricorda quelle dipinte da Turner di una cupezza potente che non lascia speranze – o terrificata e mostruosa, come nella materializzazione delle fiere scatenate contro Stephano, Trinculo e Caliban, bestie infuocate spaventosamente lanciate alla caccia della loro preda.



The Tempest (USA, 2010): la tempesta si abbatte sul vascello



The Tempest (USA, 2010): le fiere scagliate da Prospera contro Caliban, Stephano e Trinculo

Una magia che, però, è anche meravigliosa invenzione di mondi fantastici, apoteosi di virtù, leggiadria, di grazia e sapienza, come nel momento in cui – sostituendo il *masque* che nel testo shakespeariano era la festa per i giovani sposi, in cui Cerere, Giunone e Iris cantano accompagnate dalla musica mentre le Ninfe e i Mietitori danzano – Taymor stende nel cielo sopra Miranda e Ferdinando una fantasmagoria di simboli che ricorda gli atlanti celesti secenteschi, qui composta come da un fantastico caleidoscopio celeste attivato da Prospera, a figurare una superiore armonia.



The Tempest (USA, 2010): Ferdinando e Miranda assistono alla fantasmagoria creata da Prospera



The Tempest (USA, 2010): fantasmagoria creata da Prospera

Nel film di Julie Taymor, come in tante altre trasposizioni teatrali o cinematografiche, gli effetti visivi hanno il loro exploit nella rappresentazione di Ariel. La Taymor lo rappresenta come figura evanescente, che può cambiare d'aspetto, trasformandosi in Ninfa dei boschi che allevia il dolore di Ferdinando cantando la dolce aria *Full fadom five*, o in Arpia che incute terrore ai nobili naufraghi raccolti intorno al banchetto che Prospera illusoriamente ha imbandito per loro.

Ancora, nella scena della tempesta iniziale, quando Ariel scatena la foga degli elementi sul vascello dei malcapitati, la figura del Genio può assumere dimensioni gigantesche, ovvero moltiplicarsi come i semidei antichi, ovvero come i supereroi della mitografia contemporanea.



The Tempest (USA, 2010): Ariel scatena gli elementi contro il vascello

La fotografia è utilizzata nel film come un elemento espressivo fortemente connotante, soprattutto grazie all'uso del colore che si presta a farsi quasi tonalità morale ed emotiva. La scena della promessa di matrimonio tra Ferdinando e Miranda è girata in una gola sabbiosa dove riverbera una luce molto calda e avvolgente.



The Tempest (USA, 2010): Miranda e Ferdinando si dichiarano il loro amore

Al contrario, le scene in cui i personaggi sono impegnati nelle loro trame maligne – siano di volta in volta Trinculo, Stephano e Caliban contro Prospera, o Antonio e Sebastian che attentano alla vita di Alonso e Gonzalo – sono caratterizzate da una luce fredda o da atmosfere ombrose. Nella stessa luce livida è immersa anche la scena del banchetto e della follia dei nobili signori.



The Tempest (USA, 2010): Stephano, Caliban e Trinculo tramano per spodestare Prospera.



The Tempest (USA, 2010): l'illusione del banchetto.

La scena del perdono e della riconciliazione, che segue immediatamente il banchetto, è girata con una luce che da fredda e respingente diventa calda e ospitale. La figura di Ferdinando, nella parte iniziale del film, prima di essere investito dall'amore purificatore per Miranda, è sempre illuminata da una luce cristallina e senza dominanti cromatiche, a rappresentare visivamente la sua qualità morale transitante, non ancora virtuosa ma non già intaccata dal vizio che ottenebra i suoi pari.



The Tempest (USA, 2010): Ferdinando si aggira sull'isola dopo il naufragio

Ai bellissimi costumi di Sandy Powell fa da contrappunto la scenografia che, pur non essendo invenzione originale della regista statunitense, è senza dubbio una scelta molto personalizzata e molto forte: l'isola.

Abbiamo giocato con l'isola concependola come uno scenario mentale. Quando andiamo nella casa di Caliban si parla della roccia dura e vederlo uscire dalle rocce di lava nere è impressionante; poi si passa da questo luogo vuoto al momento tra i due amanti tra le dune, un momento opposto: in quel caso è come se le dune li costringessero a stare insieme (Niola, 2010).

Scenario mentale ancor prima che fisico, l'isola è sigla immaginaria dell'intera opera (dei suoi risvolti morali, così come dei caratteri dei suoi personaggi) attraverso la concretezza fisica dei suoi ambienti: una scenografia in cui la finzione della messa in scena viene naturalizzata e si rivela in un Mondo ove i personaggi si muovono e agiscono come se l'ambiente naturale in cui si muovono fosse il loro correlativo oggettivo. Il film è stato girato in *location* molto particolari, soprattutto alle Hawaii, tra distese di sciara nera, rustiche e selvagge come il loro abitante

Caliban; in una gola arida ma tuttavia dai toni caldi e accoglienti che avvolge Ferdinando e Miranda come in un abbraccio che li invita a distendersi sul suo letto sabbioso, quasi un'anticipazione del talamo nuziale.



The Tempest (USA, 2010): Prospera doma Caliban nei pressi della sua tana

The Tempest (USA, 2010): Miranda e Ferdinando si promettono fedeltà

Quando, invece, la scena riguarda i meschini naufraghi, le loro figure vengono inquadrate nel contesto di scogliere aspre e pericolose o lungo le sterpaglie di sterminati campi aridi e infruttuosi.



The Tempest (USA, 2010): Alonso, Gonzalo, Sebastian e Antonio naufraghi su una scogliera



The Tempest (USA, 2010): Alonso, Gonzalo, Sebastian e Antonio tra le sterpaglie

L'epilogo infine. Come un sipario che cala, o una coltre che si stende, i libri di Prospera, gli strumenti della sua Opera, precipitano sfogliandosi lenti in mare, verso il buio dell'abisso, nel silenzio del profondo in cui le parole di antiche magie non potranno più essere udite.



The Tempest (USA, 2010): i libri di Propsera precipitano nell'abisso

La musica intensa e toccante dei Portishead accompagna quasi come una litania funebre questo commiato dal mondo dell'isola, un mondo protetto, di affetti sinceri e purezza selvatica: un *brave new world*. La fine della magia – di quell'esercizio dell'ingegno e dell'amore che garantiva la perfezione di un mondo ri-creato – sancisce il ritorno a una realtà in cui la finzione non sarà più creazione ed effetto della magia ma sostanza di un agire umano che procede errando e per errori, in cui pur nella realtà di una vita che dovrebbe essere civile e invece spesso è ottusa e malvagia, brutale e feroce, i personaggi possono continuare, in forza delle loro virtù, la ricerca della bellezza e dell'armonia. Prospera rinuncia alla sua magia sapendo che la finzione produce *vanitas*, una realtà che è pur sempre "fatta della stessa materia di cui sono fatti i sogni". Ma il suo incanto è vivo in Miranda e Ferdinando, speranza di virtù e bellezza che sopravviveranno alla tempesta, generando altri e migliori frutti. Il lavoro alchemico – *opus* e incanto realisticamente magico dei poeti e degli artisti, da Shakespeare a Julie Taymor – infine, è riuscito.

English abstract

Except for the short rehearsal of Charles Urban (1905), which showed only the scene of the shipwreck, the first real film adaptation of *The Tempest* dates back to 1908, directed by Percy Stow. Lasting just eleven minutes, his film presents the events according to a linear chronological order to facilitate the comprehension of the plot. Although still strongly linked to the tradition of theatrical staging and with a "way of looking" at this yet due, Stow's version has exquisitely cinematic aspects, such as double exposure, stop-action, pan-shots and elements drawn directly on the film (the lightning in the sky storm). *The Tempest* (USA, 2010) by Julie Taymor is instead a mainstream production of a multi-faceted director that moves between theater, opera, musicals and movies. The language spoken by the protagonists has the evocative power of the original text. The sound, related to the indications of Shakespearean drama, has the strong imprint of Taymor's style. The photography engages the moral points of the protagonists or suggests the interpretation of their actions. The island, thanks to a careful choice of locations, is of great expressive power. Visual effects return the magical and fantastic elements of the work of the Bard. The element of greatest invention of the movie remains, however, the change of gender of the protagonist, who becomes Prospera (Helen Mirren), declining the issue of power and affective relations toward new interpretations.

Riferimenti bibliografici

Tree 1897

Herbert Beerbohm Tree, *Some Aspects of the Drama of To-day*, in «The North American Review», Vol. 164, No. 482 (January 1897), pp. 66–74.

Buchanan 2004

Judith Buchanan, *Introduction to Silent Shakespeare*, BFI, London 2004

Taymor 2008

Oh, girl: A talk to Julie Taymor, in «Subtitles of cinema», <http://subtitledcinema.wordpress.com/2008/09/02/oh-girl-a-talk-with-julie-taymor/>

Niola 2010

Gabriele Niola, *The tempest e lo Shakespeare femminista*, in <http://www.mymovies.it/film/2010/thetempest/news/loshakespearefemminista/?pagina=3>

Breznicam 2010

Anthony Breznicam, *First look: Helen Mirren in lead role in Julie Taymor's "Tempest"*, in http://www.usatoday.com/life/movies/news/2010-05-07-tempest07_ST_N.htm

Spagnoli 2010

Marco Spagnoli, *La Tempesta di Julie Taymor. Parla Helen Mirren: la mia Prospera contro la tempesta del fondamentalismo e l'oscurantismo della ragione*, in http://www.primissima.it/cinema_news/scheda/la_tempesta_di_julie_taymor_-_parla_helen_mirren

Burch 2001

Noel Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001.



pdf realizzato da Associazione Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • novembre 2011

www.engramma.it



la rivista di **engramma**
anno **2011**
numeri **92-95**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.