

«AN ISLAND NOWHERE»

L'isola della *Tempesta* tra geografia e immaginazione

1. «*Poetic geography*»

«A seamless compound of geography and poetry», ossia un'unione inestricabile di geografia e poesia, ha definito l'isola della *Tempesta* di Shakespeare John Gillies, che ha parlato anche, più in generale, per le complesse e spesso sfuggenti ambientazioni delle opere del drammaturgo inglese, di «poetic geography», prendendo a prestito un'espressione coniata da Giambattista Vico¹. Collocabile nel Mediterraneo, ma anche nel Mar dei Caraibi, o comunque lungo una delle rotte rinascimentali che segnano il cammino degli europei in direzione del Nuovo Mondo, l'isola su cui approdano i naufraghi della *Tempesta*, proprio per il fatto di essere posta in un luogo dalle molteplici risonanze, si pone come uno scenario simbolico: è sul suo terreno che si gioca il primo di una lunga serie di incontri fra colonizzatori e colonizzati; dotata di una assoluta ambiguità geografica, è insieme l'isola mediterranea della metamorfosi e la prima colonia americana.

Le isole hanno sempre avuto una dimensione speciale nell'immaginazione artistica, fin dall'antichità, per giungere, attraverso il Medioevo e il Rinascimento, all'età moderna e contemporanea, mentre si sono configurate, in ambito scientifico, come dei veri e propri laboratori: in questo senso, Charles Darwin, con il suo studio delle Galapagos, costituisce un caso emblematico. Si tratta di luoghi in cui, a causa dell'isolamento che

¹) Per le due definizioni, vd. Gillies 1994, pp. 141 e 5. L'espressione italiana che compare in Vico è «geografia poetica». Questo saggio deriva dalla rielaborazione di un intervento presentato durante un seminario organizzato fra marzo e maggio 2008 nell'ambito del Dottorato di ricerca in Anglistica. Desidero ringraziare Franca Rossi, che, con la sua relazione intitolata *The Tempest tra viaggi, mappe e immaginario*, ha ispirato e guidato le mie riflessioni.

li contraddistingue, si creano e si sviluppano caratteristiche geografiche uniche. La loro natura di spazio decentrato, inoltre, riflette l'alterità in senso culturale, storico e politico: di fatto, nel complesso gioco dei flussi materiali e immateriali, si modellano le condizioni dell'insularità, che si presenta come un fenomeno soprattutto umano².

Dal punto di vista della rappresentazione letteraria, le isole permettono la raffigurazione di situazioni ai limiti delle convenzioni sociali e delle norme tradizionali di convivenza civile. A causa della loro morfologia, esse hanno offerto, e continuano a offrire, spunti per la speculazione sui caratteri edenici o, al contrario, infernali, degli spazi naturali, e hanno costituito molto spesso il punto di partenza per la costruzione di mondi immaginari e alternativi³.

Se l'isola si configura come una sorta di archetipo, se la sua conformazione nutre le fantasie letterarie e suggerisce diversi impieghi allegorici e innumerevoli variazioni tematiche, le varie epoche si sono comunque avvalse di interpretazioni ricorrenti; l'ideologia coloniale, in effetti, a partire dal XVI e sino alla fine del XIX secolo, si è frequentemente espressa attraverso racconti di naufragi e di esplorazioni di isole lontane, sperdute negli oceani, vuote e dunque da conquistare e civilizzare (il riferimento a *Robinson Crusoe* è d'obbligo)⁴. Un aspetto piuttosto comune di questo tipo di rappresentazione è connesso al paradigma culturale del *gender*: poiché all'isola è attribuita una connotazione femminile, essa viene ripetutamente identificata con una donna e presentata come un territorio di cui appropriarsi⁵.

L'isola è insieme il luogo dell'avventura maschile, l'obiettivo di un viaggio di scoperta e conoscenza, ma è anche il sito della reclusione, dell'esilio, dell'immobilità: la sua topografia è ambigua per eccellenza. Infatti, le terre incantate al di là dei mari, abitate da strane creature, dalla tradizione classica al Rinascimento, conservano la dimensione del meraviglioso, cui si associa, però, la paura del diverso e del mutamento. Per tutti i personaggi del dramma shakespeariano, l'isola rappresenta innanzitutto una prova da superare, è legata al cambiamento, alla perdita di una vecchia identità e alla conquista di una nuova condizione umana; nello stesso tem-

²) Cfr. Cavallo 2002, pp. 281-313.

³) Vd. Royle 2001, pp. 12-16. L'ampia trattazione offerta dal volume unisce il discorso geografico (e fisico) con quello della rappresentazione letteraria, dunque il testo costituisce un riferimento utile per approfondire la problematica qui solo accennata.

⁴) Vd. Pagetti 1996, pp. 7-27, il capitolo intitolato «Isole nella corrente della letteratura inglese», che offre una prospettiva che dalla *Tempesta* shakespeariana si spinge fino alla contemporaneità, attraverso una serie di esempi testuali significativi, seguendo il percorso dell'utopia; vd. anche Loxley 1990, che si occupa specificamente del discorso coloniale connesso all'esplorazione, sottolineando tra l'altro l'importanza delle isole nella *children's literature*.

⁵) Alcuni spunti interessanti in questo senso si trovano in Perosa 1996.

po, si tratta di un *habitat* del tutto alieno, associato a figure indesiderabili per gli europei, come streghe, selvaggi, spiriti sovrannaturali⁶.

La *Tempesta*, comunque, si incentra fundamentalmente sugli incontri, o meglio i *cross-cultural encounters*, che si verificano nello spazio dell'alterità, generando situazioni che implicano una continua revisione delle convinzioni delle due parti, una negoziazione costante con il diverso. Nell'intricato sistema di intrecci tra riferimenti geografici e connotazioni simboliche, spicca l'interesse del drammaturgo per gli ambienti misteriosi e lontani, per l'esotico e l'oscuro, che si manifesta anche attraverso l'uso di metafore e allusioni; facendo leva sull'immaginazione degli spettatori (e dei lettori), l'isola, in fondo, diviene il luogo della creazione artistica⁷.

La compresenza di raffigurazioni apparentemente contraddittorie è un elemento fondamentale del testo teatrale: il controllo pressoché totale dello spazio da parte del mago Prospero non esclude che l'isola venga rappresentata anche come un luogo in cui si lotta duramente per sopravvivere, in cui bisogna imparare a usare ciò che la natura offre, a riconoscere i siti fertili da quelli brulli, servendosi della guida dei nativi. Se il territorio sembrerebbe costituire, per certi aspetti, una estensione della biblioteca del mago, in quanto assolutamente artificiale e ordinato, sono soprattutto il disordine e la desolazione ad attirare i commenti dei naufraghi, i quali pure riconoscono la potenziale produttività della terra, che a loro si presenta come vergine, simile a una *plantation* del Nuovo Mondo. In effetti, è vero che Prospero, con la sua arte, controlla e domina l'ambiente fisico; tuttavia si sente anche estraneo a esso, e ambisce a tornare al suo luogo d'origine; paradossalmente, deve rinunciare alla magia per tornare nel ducato di Milano.

È opportuno innanzitutto precisare alcuni aspetti della geografia immaginaria dell'isola sulla quale vengono ambientate le vicende della *Tempesta*. In effetti, raccogliendo alcuni dati, non è impossibile proiettare un territorio di fantasia come questo entro uno spazio cartografico. Al di là delle varie messe in scena teatrali che si sono susseguite nei secoli, al di là delle riscritture del dramma in epoche diverse e all'interno di culture differenti, con le inevitabili sovrapposizioni e stratificazioni delle immagini, i numerosi riferimenti ricavati dall'opera permettono di costruire mentalmente uno spazio, caratterizzato da alcuni elementi menzionati con una certa precisione e da altri più vaghi e forse per questo ancora più suggestivi⁸.

⁶) L'edizione della *Tempesta* che ho utilizzato è quella tradotta da A. Lombardo, con testo originale a fronte: vd. Shakespeare 2004. I riferimenti bibliografici delle citazioni che seguono (Atto, scena, verso/versi) sono sempre inseriti nel testo.

⁷) Cfr. l'introduzione di De Sousa 2002.

⁸) Una cartina dell'isola, elaborata sulla base del testo di Shakespeare, è reperibile all'indirizzo: <http://www.islomania.com>. L'autore, Chris Jennings, ha intitolato il suo lavoro *Prospero's Island or the Isle of Enchantment*.

Quanto alla conformazione fisica dell'isola, sembrerebbe trattarsi di un territorio piuttosto accidentato e diseguale, sia lungo le coste che all'interno, oltre che di dimensioni tali da richiedere una guida, perché è difficile l'orientamento. Caliban, il selvaggio, si offrirà di indicare ai nuovi arrivati, da lui presto identificati come i «nuovi padroni dell'isola» (Stephano e Trinculo), le zone fertili: «I'll show thee every fertile inch o' th' island» (II, ii, 148), e, poi, le sorgenti di acqua fresca: «I'll show thee the best springs» (II, ii, 169). Aveva già insegnato a Prospero, durante la prima fase, edenica, di convivenza pacifica e aiuto reciproco, a distinguere tra «fresh springs» e «brine-pits», le acque dolci e quelle salmastre, ricevendone in cambio acqua con i mirtilli e insegnamenti linguistici. Mancano del tutto le indicazioni relative a una vegetazione di tipo tropicale; infatti, a parte l'osservazione estasiata di Gonzalo riguardo all'aspetto verde e lussureggiante dell'erba, «lush and lusty grass» (II, i, 51), appaiono alberi tipici dei climi temperati, querce, pini, meli selvatici, noccioli, oltre a cespugli che producono bacche, mentre esistono anche zone brulle e desolate in cui non è possibile nemmeno trovare un arbusto sotto il quale ripararsi dalla pioggia battente (così almeno osserva Trinculo in II, ii, 18).

I molteplici riferimenti a fiumi e stagni, compreso un «foul lake» (IV, i, 183), a rovi («briars») e ad altri cespugli spinosi, permettono di individuare una vera e propria ecologia dell'isola⁹. Se l'albero in cui Ariel è rimasto imprigionato per dodici anni, prima di essere liberato da Prospero, è probabilmente un pino, «line trees» (V, i, 10), che sono forse tigli, non alberi tropicali, proteggono dalle intemperie l'entrata della grotta-dimora di Prospero. In ogni caso, vediamo Caliban raccogliere la legna per il suo padrone, e anche Ferdinand si affatica sotto gli occhi di Miranda trasportando pesanti ceppi, a conferma della presenza di un terreno boschivo. Inoltre, per quanto riguarda il clima, siamo certi che vi sono dei cambiamenti stagionali, se Prospero, a un certo punto, minaccia Ariel di farlo prigioniero per altri dodici inverni, e dunque misura il tempo sulla base delle stagioni.

Le coste sono caratterizzate da insenature («nooks»), in cui mettere al sicuro le imbarcazioni durante le tempeste, caverne e recessi. Se Prospero ha per dimora una semplice grotta, «my poor cell», Caliban trova rifugio in una «hard rock», battuta senza pietà dalle intemperie. Ariel, nella sua canzone del I Atto, cita le «yellow sands» (ii, 377), le spiagge di sabbia gialla che ricoprono il litorale dell'isola; il mare e il vento sono indubbiamente elementi ricorrenti nelle descrizioni. Pesci e molluschi, del resto, insieme a ghiande e radici, nella loro semplicità, sono le principali fonti di nutrimento per i pochi abitanti. Caliban, tra l'altro, ha anche il compito di catturare i pesci.

⁹) Vd. Fitz 1975, pp. 42-47.

Come sostiene Franca Rossi, la vegetazione e il clima dell'isola, con la sua alternanza di spiagge e di rocce, di zone aride e zone fertili, rimandano senza dubbio a un paesaggio mediterraneo, ma le caratteristiche citate, allo stesso modo, sono tipiche delle zone caraibiche, che per la latitudine potrebbero essere assimilate alla Sicilia e alle aree limitrofe; in effetti, mancano i segnali espliciti di un ambiente tropicale, non compaiono palme lussureggianti, né oleandri¹⁰. Tuttavia l'agile scimmietta, «nimble marmoset» (II, ii, 170), che Caliban nomina tra le meraviglie dell'isola, rimanda a un mondo lontano, esotico anche per la sua fauna; in tutta l'opera è frequente l'uso di immagini di animali, che vengono utilizzate per caratterizzare vari personaggi: primo fra tutti, Caliban, in diverse circostanze, viene identificato con una bestia.

L'isola incantata è descritta con aggettivi e termini insolitamente semplici, come fa notare L.T. Fitz confrontando le descrizioni naturali shakespeariane di luoghi presenti in altre opere, caratterizzate da un linguaggio più raffinato ed elaborato, con quelle della *Tempesta*¹¹. È interessante notare come la rappresentazione della durezza delle condizioni di vita sull'isola si coniughi con la dimensione del magico, tendenzialmente legato ai suoni e ai rumori. In ogni caso, occorre distinguere tra le descrizioni fisiche degli elementi naturali dell'isola e le immagini connesse alle arti magiche di Prospero, che proiettano visioni non necessariamente legate all'ambiente effettivo dell'isola stessa. Attraverso Prospero l'isola si cala in una dimensione fatata, mitologica, come nella scena della comparsa di Ariel travestito da Arpia (III, iii).

Al di là dei riferimenti appena ricordati, si può senz'altro affermare che il *setting* della *Tempesta* sia *everywhere* ma anche *nowhere*: visto che le caratteristiche del territorio creato da Shakespeare appartengono sia al paesaggio inglese che a scenari naturali lontani, ogni luogo è rappresentato dall'isola, ma si tratta anche di una costruzione astratta, puramente immaginaria, che non raffigura nessun sito concreto¹². Del resto, la tempesta segna lo spezzarsi dei rapporti gerarchici tradizionali e l'inizio del cambiamento: dunque, il sito del dramma è ideale per realizzare una sorta di «radical social engineering», un esperimento sociale unico, per quanto sappiamo che, alla fine, verrà ristabilito, in un certo senso, lo *status quo* politico messo in crisi dalla congiura contro Prospero¹³.

¹⁰) Cfr. Rossi 1996, pp. 59-61.

¹¹) Vd. Fitz 1975, pp. 45-46.

¹²) Vd. Knapp 1992, in part. il capitolo «Distraction in *The Tempest*», pp. 220-242. Il titolo del mio saggio trae evidentemente spunto da quello del volume di Knapp, che, della *Tempesta*, sottolinea la commistione di magia, *masque* e discorso coloniale, e che rileva in modo particolare la componente parodica e ironica dell'opera.

¹³) Cfr. Hadfield 1998, p. 249.

2. *L'isola dell'utopia (o della distopia)*

L'isola della quale Caliban rivendica il possesso, attraverso la madre Sycorax, la strega dagli occhi azzurri che si è accoppiata con il demonio («This island is mine, by Sycorax my mother», egli afferma in I, ii, 333), e di cui Prospero si considera, a partire dal suo arrivo, il sovrano assoluto, è dunque collocata da Shakespeare in un luogo volutamente imprecisato, che si presta a interpretazioni ambigue e presenta valenze simboliche. È senza dubbio un ambiente speciale, quello in cui un essere umano, attraverso la magia, assume il controllo divino degli elementi naturali e dei suoi simili. L'isola costituisce dunque molto più di un semplice sfondo su cui vengono rappresentate alcune vicende con un lieto fine; il mare che la circonda, le onde che si infrangono sugli scogli, la musica e le strane forme che ne popolano la superficie costituiscono gli elementi assolutamente centrali del dramma.

Il motivo della proprietà dell'isola, connesso al tema della violenza e dell'usurpazione, è altrettanto importante, e, con esso, la questione della cosiddetta *native sovereignty*: la rievocazione dell'arrivo di Prospero, con l'apparente condivisione delle risorse, si accompagna alla successiva sotomissione violenta del nativo; sull'isola, poi, avvengono complotti e cospirazioni, a conferma che i personaggi europei sono ispirati dal desiderio di appropriazione.

Al Mar Mediterraneo Shakespeare fa certo riferimento, nominando Napoli, Tunisi e Algeri (Milano non è propriamente una città mediterranea, tuttavia l'Italia marinara riveste un ruolo importante nel dramma), mentre non compare nessuna citazione diretta del Nuovo Mondo, a parte le «still-vex'd Bermoothes» (I, ii, 229), luoghi remoti sempre turbati dalla violenza delle tempeste, che riflettono un mondo disordinato e incontrollabile. In effetti anche il richiamo a Setebos (I, ii, 375) implica uno sguardo indiretto al mondo americano, visto che si tratta di una divinità venerata dai nativi del Sudamerica, per quanto nel testo sia assimilato al demonio della tradizione cristiana¹⁴.

Gli studiosi si sono divisi riguardo alla questione del rapporto del *play* con il Nuovo Mondo, e, nonostante un accordo di fondo, restano numerose diversità di prospettive relativamente alla collocazione geografica dell'isola: alla metà degli anni '50 del '900, Frank Kermode, Geoffrey Bullough e Hallett Smith hanno sostenuto che nell'elaborazione della *Tempesta* per Shakespeare sono stati fondamentali i resoconti dei viaggi in Virginia. Un ventennio più tardi, se Leslie Fiedler si è concentrato maggiormente sul testo shakespeariano in quanto profetico del colonialismo, Northrop Frye, pur riconoscendo la presenza di immagini formatesi con

¹⁴) Vd. Frey 1979, pp. 29-41.

le suggestioni delle cronache del Nuovo Mondo, minimizza il loro ruolo nell'opera¹⁵. Nei resoconti dei viaggiatori rinascimentali si sovrappongono esperienze vissute e ideologia coloniale, e il tentativo di spiegare la novità e la diversità del mondo americano si manifesta attraverso l'imposizione di una struttura di pensiero, e la nominazione dei luoghi, della flora e della fauna.

All'inizio dell'opera, la scena viene specificata come «An uninhabited island»; di un'isola del tutto disabitata («This island where man doth not inhabit»), un luogo deserto e desolato, parla Ariel in III, iii, 56-57; ma presto vediamo i suoi strani abitanti, e ci rendiamo conto che il controllo di Prospero sull'isola è totale. Secondo Caliban, l'isola è un ambiente assolutamente inospitale, dove bisogna combattere contro gli elementi per sopravvivere (II, ii, 4-14). In effetti, più che Caliban, Ariel si rivela come l'originale abitante dell'isola, grato a Prospero per averlo liberato dalla prigionia cui l'aveva costretto Sycorax perché non si era piegato ai suoi servizi.

Ancora, Adrian, perlustrando l'isola, osserva, rivolgendosi a Sebastian, che è «uninhabitable and almost inaccessible» (II, i, 38); Gonzalo, durante l'incontro finale tra Prospero e Alonso, interviene esclamando: «All torment, trouble, wonder and amazement inhabits here: some heavenly power guide us out of this fearful country» (V, i, 104-106). Se poi l'erba verde e rigogliosa viene richiamata in altri discorsi, possiamo arguire che o si tratta di parti diverse dell'isola o, più probabilmente, di percezioni differenti del suo ambiente naturale da parte dei personaggi, in relazione alle situazioni in cui vengono a trovarsi. Alla fine del dramma, comunque, nell'epilogo pronunciato da Prospero, compare ancora l'immagine di una «bare island», abitata solo dal vento, dagli spiriti, e dalle creature della terra; così rimarrà per sempre, dopo la fine degli incantesimi, dopo che il mago avrà rinunciato ai suoi poteri e sarà ripartito per la sua patria.

L'isola, come osserva Jan Kott in *Arcadia amara*, è per sua stessa natura ambivalente, è il luogo del meraviglioso e insieme della morte, dell'avventura esaltante e della pena, dell'esilio e della prigionia¹⁶. Non dimentichiamo che le isole fortunate degli antichi, situate oltre le colonne d'Ercole, erano le dimore dei morti: l'idea della felicità coincide con quella della morte, e risiede in luoghi insulari remoti, al di là del conosciuto e

¹⁵ *Ibidem*. Non è certo questa la sede per ricordare le direzioni prese dalla critica novecentesca sulla *Tempesta* e la varietà di interpretazioni proposte; tuttavia è importante ricordare che la collocazione geografica dell'isola è stata frequentemente oggetto di studio, secondo varie prospettive, e che l'argomento continua a suscitare l'interesse degli studiosi. Vale la pena comunque menzionare E.E. Stoll, che nel 1927 in *Certain Fallacies and Irrelevancies in the Literary Scholarship of the Day* sostenne con fermezza che non vi è una sola parola nella *Tempesta* sull'America, la Virginia, gli indiani e le colonie americane.

¹⁶ Cfr. Kott 1978, pp. 57-94.

del famigliare. Riprendendo l'opposizione cruciale tra la realtà storica e il mito, la creazione shakespeariana è dotata, secondo lo studioso polacco, di una stupefacente dualità geografica.

Sulla rotta dei viaggi di Enea, fra Tunisi (l'antica Cartagine: sulla corrispondenza tra le due città si assiste, nella prima scena del II Atto, a una curiosa disquisizione tra Gonzalo e Adrian) e Napoli, l'isola della *Tempesta* è assimilabile anche all'isola utopica del Rinascimento, il luogo della società ideale, del ritorno all'età dell'oro. Dunque, la rievocazione della classicità, con la ripetizione delle peregrinazioni degli eroi mitologici nel Mediterraneo (i riferimenti non sono solo a Virgilio, ma anche a Omero, Erodoto, Strabone, Tolomeo), si accompagna ai rimandi alla contemporaneità, con i riferimenti ad altri viaggi pericolosi attraverso l'Atlantico, ma, nello stesso tempo, si accosta alla concezione rinascimentale di un mondo utopico alternativo, dai tratti chiaramente fantastici.

Gonzalo è il personaggio che esplicitamente esalta l'isola come il luogo dell'utopia in II, i, 138-166; il suo discorso comincia con l'espressione di un desiderio: «Had I plantation of this isle», e prosegue elencando tutti gli elementi di una società ideale da costruirsi sull'isola, in cui siano banditi le disuguaglianze e la violenza, ma anche il lavoro e la fatica, e in cui la terra offra spontaneamente e con abbondanza i suoi frutti. Le fantasie di Gonzalo, enunciate con un tono minuzioso e didattico, rimandano a una *golden age* del passato, a un'età dell'innocenza e della prosperità: certo, insorge una contraddizione evidente tra il desiderio di sovranità del personaggio, che ambisce a divenire il re di quella comunità utopica, e il piano di rimuovere le insidie della civiltà europea (con il riferimento all'abolizione delle gerarchie).

Assai significativo è l'uso del termine *plantation*: si tratta di un vocabolo che compare una sola volta in tutta l'opera di Shakespeare, e allude chiaramente alla colonizzazione come dominio e sfruttamento del territorio. La promessa di una *natural abundance* si connette inoltre, per le immagini della ricchezza delle messi, al *masque* nuziale del IV Atto. Le allusioni alle problematiche del *settlement*, nelle sue varie forme, appaiono legate, anche se indirettamente, alle questioni dello stanziamento in Virginia: la *Tempesta* proietta sull'isola le fantasie dell'incontro coloniale anche attraverso il tema dell'usurpazione della natura e il suo addomesticamento per mezzo della coltivazione¹⁷.

Al termine della lunga esposizione di Gonzalo interviene Alonso, che gli intima di smettere: «No more», con una possibile allusione a Thomas More, che creò l'isola immaginaria di Utopia nella sua opera pubblicata in

¹⁷) Vd. Pong Linton 1998, pp. 155-170. Cfr. anche Ross Schneider 1995, pp. 120-145.

latino nel 1516, intitolata appunto *Utopia*¹⁸. Lo schema utopico proposto nella *Tempesta*, in effetti, consiste sostanzialmente nella manipolazione della natura per migliorare la produttività dell'ambiente, e soprattutto per riprodurre la coltura/cultura inglese in America¹⁹. Il processo di sfruttamento coloniale implica il *dispossessionment* degli indigeni, mentre nell'opera shakespeariana emerge la complessità dei rapporti tra *husbandry* e resistenza nativa, pur entro il contesto del magico, che mitiga certi aspetti del problema, ma ne enfatizza anche, in un certo senso, la dimensione paradigmatica. L'idea della desolazione («This most desolate isle», tuona Ariel in III, iii, 80), in questo senso, non è tanto da ricollegare alla vegetazione naturale, quanto alla mancanza della coltivazione europea. Del resto, Robert Johnson, in *Nova Britannia* (1609), illustra il processo della coltivazione come trasformazione della *wilderness* in un giardino: dal labirinto intricato della natura si passa gradualmente alla produzione ordinata²⁰.

Nell'immaginario rinascimentale l'isola da una parte costituisce il mondo utopico alternativo all'oppressione e all'usurpazione, dall'altra rappresenta anche lo spazio lontano dei viaggi e delle scoperte, il luogo liminale dell'altrove, della possibilità del cambiamento, l'inverso rispetto all'Inghilterra del tempo, con le sue istituzioni secolari e le sue strutture politiche codificate.

Le molteplici allusioni alla fertilità dell'isola, e le potenzialità che essa pare offrire in termini di sfruttamento del territorio, pur contrapponendosi alle frequenti immagini di desolazione e di abbandono, permettono la creazione di un *pastoral romance*, che riconduce a una sorta di Arcadia, un *locus amoenus*, ma anche, come suggerisce la parola utopia, un luogo che non esiste. Ferdinand paragona l'isola al Paradiso, e chiede a Prospero «Let me live here ever» (IV, i, 122). Lo spazio naturale edenico del Nuovo Mondo sembra nascondere le insidie del selvaggio, riservando al giovane figlio del re di Napoli solo gli elementi positivi del paesaggio.

Il *masque* che celebra i futuri sposi Miranda e Ferdinand reitera le condizioni di abbondanza, amore e innocenza, che rendono l'isola un Paradiso, senza inverno né dolore²¹. Ferdinand, esprimendo il desiderio che quella condizione idilliaca possa durare per sempre, non chiarisce se si riferisce alla visione offerta dal *masque* oppure all'isola su cui avviene lo spettacolo. L'interruzione dei canti e delle danze di «nymphs and rea-

¹⁸) Per la creazione di Thomas More, in relazione alle fonti classiche, sulla linea allegorica dei viaggi oltremontani, ma anche in rapporto ai viaggi reali di Vespucci, cfr. Cavone 2007, pp. 25-51. Sulla relazione dell'isola di Utopia al Nuovo Mondo, cfr. McLeod 1999, pp. 2-3.

¹⁹) Cfr. Bignami 1990, pp. 21-29; nel capitolo intitolato «*The Tempest* come metafora del colonialismo» si distingue l'ucronia della *golden age* dall'utopia della *plantation*.

²⁰) Su *Nova Britannia* cfr. Pong Linton 1998, p. 174.

²¹) Sul *masque* come genere vd. Anzi 1998.

pers», però, sottolinea l'incompatibilità fra il mondo edenico rappresentato dalle figure danzanti e la natura umana, che si esprime anche attraverso le fattezze mostruose di Caliban. Dopo la dissoluzione e la scomparsa degli spiriti, Prospero annuncia la sua decisione di rinunciare alla magia, che gli aveva permesso di controllare gli elementi naturali, e preannuncia la fine delle orgogliose costruzioni umane, che, come la vita degli uomini, sono puro sogno²².

3. *Geografie ibride*

Il naufragio della nave di Alonso, di ritorno a Napoli dopo il matrimonio della figlia, si colloca all'origine del dramma, ma, più che attorno a un naufragio, l'opera è strutturata attorno allo schema del viaggio. La fluidità e il movimento dominano il mondo della *Tempesta*: gli elementi dell'aria e dell'acqua vi giocano un ruolo primario. Al largo della costa nordafricana di Tunisi si verifica la convergenza geografica della civiltà cristiana e di quella musulmana; al momento della scrittura della *Tempesta*, la centralità dell'area mediterranea si stava avviando verso un declino inevitabile²³.

Shakespeare localizza l'isola in uno spazio in cui si erano da poco affievoliti i conflitti militari e ideologici tra le due civiltà. Nel primo decennio del XVII secolo i corsari inglesi si muovevano sul Mediterraneo con una posizione di assoluta preminenza, facendo razzie anche ai danni del commercio spagnolo con il Nuovo Mondo; i pirati ottomani si resero progressivamente conto della superiorità tecnica europea²⁴. La violenza navale raggiunse l'apice intorno al 1604, ma Shakespeare, nella *Tempesta*, invece di sottolineare gli elementi di divisione e di conflitto, enfatizza la progressiva coesione tra i due mondi, attraverso l'invenzione del matrimonio fra Claribel, figlia di Alonso, e il re di Tunisi. In effetti, la barriera più grande tra i cristiani e i musulmani era costituita proprio dai matrimoni misti²⁵.

Secondo Paul Cantor, il Mediterraneo è comunque al centro dell'immaginario shakespeariano: le fonti del drammaturgo inglese sono da ricercarsi soprattutto nell'epica classica, nella storia greca e romana, che si concentrano evidentemente sull'area mediterranea. Cantor è piuttosto po-

²²) Vd. Lindenbaum 1986, specialmente il cap. IV, «Shakespeare's Golden Worlds», pp. 91-135.

²³) Vd. Hess 2000, pp. 121-130. Dopo la sconfitta di Lepanto (1571), gli ottomani ricostituirono la loro flotta, ma le loro ambizioni in Nord Africa non ebbero seguito. In quel periodo, sia gli inglesi che gli spagnoli diffusero stereotipi negativi dei turchi.

²⁴) Cfr. Abulafia 2003, in part. pp. 219-245.

²⁵) Vd. Fuchs 2001, pp. 13-34 e, più in generale, Lewis 1995.

lemico nei confronti degli studiosi che hanno sottolineato la collocazione caraibica dell'isola, in quanto, a suo parere, l'opera è più connessa alla tradizione utopica classica che alla colonizzazione americana²⁶. Lo studioso sottolinea, avvalendosi anche dell'autorità di uno storico come Fernand Braudel, che la visione atlantica era, all'epoca di Shakespeare, solo una proiezione rivolta verso il futuro, mentre il Mediterraneo era comunque destinato a rimanere il fulcro del mondo conosciuto, anche secoli dopo le esplorazioni di Colombo e di Vasco de Gama.

La cultura mediterranea, lungi dall'essere un blocco compatto e chiuso, aveva un carattere fondamentalmente ibrido: nel XVI secolo il multiculturalismo del Mediterraneo era un dato certo, e non c'era bisogno di proiettare le proprie fantasie sulle Bermuda per incontrare l'alterità, visto che civiltà aliene si trovavano anche sulle sponde del cosiddetto *mare nostrum*. In quel mondo globalizzato, l'impero ottomano svolgeva un ruolo importante, facendosi portatore della diversità, e contribuendo al consolidamento dell'opposizione tra oriente e occidente, cui si accompagna, nella creazione shakespeariana, la contrapposizione tra antico e moderno, in un discorso che privilegia la dimensione della *hybridity*²⁷.

L'importanza dell'Italia nell'elaborazione della *Tempesta* è stata messa in rilievo da Robin Kirkpatrick: Napoli e Milano sono i due riferimenti precisi, ma l'Italia, per il pubblico elisabettiano, è soprattutto associata a Niccolò Machiavelli, dunque si lega al tema dell'usurpazione e della costituzione di nuovi principati, nello specifico alla trama per detronizzare e uccidere Prospero. Anche Battista Guarini costituisce un richiamo significativo, in quanto rappresentante della tragicommedia pastorale, e perciò connesso a un mondo che assomiglia all'Arcadia, ma è pronto a trasformarsi in uno scenario buio e terribile²⁸. La partenza verso l'Italia, alla fine del dramma, svuota l'isola dei suoi abitanti acquisiti, lasciando sul suo terreno accidentato solo Caliban.

Secondo lo studio recente di B.J. Sokol, l'impatto dei documenti concernenti il Nuovo Mondo sulla *Tempesta* è assolutamente fondamentale, soprattutto dal punto di vista epistemologico, visto che fu l'effettivo stanziamento inglese in Virginia a ispirare la *Tempesta*²⁹. Gli echi verbali dei resoconti di esplorazione sono riconoscibili; la rappresentazione della vita dei personaggi rivela in maniera chiara la dipendenza assoluta degli europei dai nativi per il loro sostentamento, e implica prima una situazione relativamente pacifica di convivenza (come gli inizi del rapporto tra Prospero e Caliban), e poi il rifiuto e la ribellione (il tentativo del servo di uccidere il padrone). Il motivo dello stupore (*amazement*) e della

²⁶) Vd. Cantor 2006, pp. 896-913.

²⁷) *Ibidem*.

²⁸) Vd. Kirkpatrick 2000, pp. 78-96.

²⁹) Vd. Sokol 2003, pp. 80-96.

meraviglia (*wonder*), che caratterizza in vario modo tutti i personaggi, si accorda bene con l'impatto emotivo che i fatti dell'epoca hanno avuto sugli europei. Il discorso epistemologico è molto significativo, dal momento che la scoperta del Nuovo Mondo fa vacillare l'intero sistema del sapere occidentale e apporta nuove conoscenze.

Al di là dell'opposizione tra l'Africa (selvaggia) e l'Europa (civilizzata), si situa la *wilderness* del Nuovo Mondo³⁰; la tempesta stessa rappresenterebbe la *wilderness*, la forza incontrollabile della natura, se non fosse scatenata dalla magia di Prospero. Le «wild waters» (I, ii, 26) sono, nello stesso tempo, l'espressione della violenza disordinata della natura, del caos, ma anche uno spettacolo meteorologico e un'illusione teatrale; inoltre la rappresentazione gioca continuamente con un sottotesto classico, il racconto della tempesta provocata da Giunone che fa naufragare Enea a Cartagine.

Shakespeare avrebbe avuto accesso direttamente ad alcuni documenti relativi alle esplorazioni nel Nuovo Mondo, come *A True Repertory of the Wreck and Redemption of Sir Thomas Gates, Knight* di William Strachey (1610) e *Discovery of the Bermudas otherwise called the «Isle of Devils»* di Silvester Jourdain (1610)³¹: la vita immaginaria degli abitanti dell'isola è stata influenzata principalmente, a detta degli studiosi, dal primo resoconto, relativo a un miracoloso salvataggio alle Bermuda, con il successivo passaggio dei naufraghi a Jamestown, fino al loro ritorno a Londra. Inoltre, dal 1609 (la prima rappresentazione della *Tempesta* è del 1611), con la fondazione della Virginia Company, vennero diffusi numerosi sermoni e *pamphlets* promozionali; la conoscenza dei testi dei viaggiatori risulterebbe importante per il gioco di allusioni alle colonie americane: i racconti delle scoperte d'oltreoceano prendono infatti varie forme, i personaggi e la nuova comunità sono delineati in maniera diversa eppure simile³².

Sappiamo che tra le fonti di Shakespeare c'è sicuramente il saggio di Montaigne *Des Cannibales* (del 1580, tradotto in inglese da John Florio nel 1603); dunque il mondo lontano delle Bermuda viene mescolato con altri luoghi e altre suggestioni, come il Brasile di cui discute il pensatore francese, in una creazione visionaria, che risentirebbe anche, come osserva Jerry Broot, delle narrazioni *visive* contenute negli arazzi (*tapestries*) dell'epoca³³. Tra le fonti della *Tempesta*, ci sarebbero arazzi che illustrano cicli di viaggi nel mondo classico – le allusioni alla topografia classica so-

³⁰ Cfr. Addison Roberts 1991, pp. 111-112.

³¹ La questione è ben spiegata e discussa, tra l'altro, in Salingar 1996, pp. 209-222.

³² Una serie di corrispondenze fra il testo di W. Strachey e cronache precedenti indurrebbe a pensare che la *Tempesta* e il resoconto di Strachey fossero entrambi ispirati da fonti antecedenti, accessibili sia al drammaturgo che a Strachey, un «notorious plagiarist»: così si sostiene in Strittmatter - Kositsky 2007, pp. 447-472.

³³ Vd. Broot 2000, pp. 132-137.

no sempre presenti in Shakespeare – ma anche *The Conquest of Tunis*, un lavoro in più parti completato nel 1554, che rappresenta il bacino del Mediterraneo celebrando la vittoria di Carlo V sui turchi nel 1535: sono i pericoli dei viaggi per mare, i naufragi e le battaglie a essere illustrati con accuratezza di dettagli in questo genere di opere.

L'intero processo di costruzione testuale del Nuovo Mondo, del resto, si avvale della proiezione di elementi fantastici, speranze, paure, pregiudizi, desideri: il termine «strange», che ricorre insistentemente nella *Tempesta*, indica il senso di spaesamento dei naufraghi, ma anche il senso di *dislocation*, la difficoltà di abituarsi a un luogo diverso; l'isola rappresenta l'esilio, la «struttura della ripetizione», in cui tutti i protagonisti vengono a trovarsi, come ha messo efficacemente in evidenza Clara Mucci in un suo recente studio³⁴.

Per quanto la geografia esplicita, all'interno dell'opera shakespeariana, collocherebbe logicamente l'isola magica in un luogo imprecisato del Mediterraneo fra Napoli e Tunisi, l'isola della *Tempesta* è contemporaneamente una colonia sulle coste atlantiche del Nuovo Mondo, in una zona battuta da uragani e venti impetuosi: è questa la geografia implicita del dramma. Allo stesso modo, si può parlare di compresenza tra la *old geography*, ossia la geografia degli antichi, ma anche dei miti e delle leggende, e la *new geography*, cioè la geografia delle nuove conoscenze rinascimentali, alimentate dai viaggi e dalle scoperte, che rappresenta l'alterità in termini di meraviglia.

Nel suo studio fondamentale *Shakespeare and the Geography of Difference*, John Gillies sostiene che nella *Tempesta* si viene a delineare una storia naturale e morale dell'isola, sulla falsariga di quelle redatte dai geografi rinascimentali; una storia caratterizzata da tre momenti poetici, in corrispondenza dei viaggi successivi di Sycorax, Prospero e Alonso³⁵. Il momento originario della storia dell'isola corrisponde a una sorta di «dispersal myth», contraddistinto dal tropo della confusione, comprendente i viaggi di Sycorax; il secondo stadio riflette invece un «plantation myth», il cui protagonista è Prospero, che inaugura l'età coloniale; la terza e ultima fase corrisponde a un «regeneration myth», in cui Alonso si fa rappresentante dell'emozione e della meraviglia della scoperta. Con Sycorax l'isola entra nella storia, diventando un'entità geografica distinta, per quanto la strega la riduca in uno stato abominevole e costringa uno spirito dell'aria a compiere azioni non adatte alla sua natura eterea. La presenza di un *genius loci* come Ariel, tuttavia, fa dell'isola un luogo fertile, a dispetto dell'apparente inospitalità. Con l'arrivo di Prospero e della figlia Miranda l'isola viene coltivata, e dà i suoi frutti; in questa fase si inserisce la figura

³⁴) Vd. Mucci 2007, pp. 42-44 e 122.

³⁵) Vd. Gillies 1994, pp. 140-155.

di Caliban, che conosce la terra e sa distinguere ciò che è utile e ciò che non lo è. Il selvaggio però sente la sua *education* come una *dispossession*. Infine, compare Alonso, il re di Napoli che si è recato a Tunisi per dare in sposa la figlia a un sovrano africano, il quale sottolinea la difficoltà di movimento sul territorio sconosciuto, presentandolo come labirintico. Infatti esclama: «This is as strange a maze as e'er men trod» (V, i, 242). L'isola ha ormai l'aspetto di un luogo altrettanto vario e insidioso quanto lo può essere una città. La dispersione e la rigenerazione sono riecheggiate nelle strane forme che appaiono nel *masque*.

Il momento centrale, comunque, è costituito dall'incontro tra Prospero e Caliban, e include anche la sua ripetizione comica e parodica, che coinvolge Caliban, Stephano e Trinculo. Questa struttura tripartita della storia dell'isola, sempre secondo Gillies, trova una consonanza interessante con le numerose rappresentazioni del Nuovo Mondo, e in particolare della Virginia: infatti Robert Johnson, in *The New Life of Virginea* (1612), suddivide la storia della colonia in tre parti, ponendo al centro il passaggio dalla *wilderness* alla coltivazione. Il *topos* del rinnovamento, nella *Tempesta*, è chiaramente legato a Miranda e Ferdinand e al loro matrimonio, e prevede l'esclusione definitiva del nativo³⁶.

4. *Mundus Novus*

Nel caso di Shakespeare, e in particolare nella *Tempesta*, è ampiamente superata dagli studiosi l'idea che la geografia da lui manipolata fosse di tipo istintivo, priva di conoscenze concrete, seppure indirette. Invece, appare indispensabile considerare l'impatto ricevuto dalle esplorazioni e dalla costituzione delle colonie: in verità, in riferimento all'epoca, più che di una *new geography*, occorrerebbe parlare di una nuova *cosmography*, che propone, con figure di cartografi come Gerardus Mercator (1512-1594) e Abraham Ortelius (1528-1598), nuove mappe mentali del mondo, concentrando l'attenzione specialmente sulle cosiddette *transatlantic routes*, al di là dei confini conosciuti.

La *Tempesta* venne scritta e rappresentata proprio mentre la Gran Bretagna si avviava a diventare una grande potenza coloniale: i testi letterari che proiettano i desideri e le fantasie di dominio inglese sui territori al di là dei mari sono ricchi di connotazioni ideologiche. La categoria dell'esotico, nel dramma, appare sviluppata in relazione alla *islomania* europea contemporanea: le isole atlantiche vengono identificate nel Rinascimento con il Paradiso, mentre il Nuovo Mondo in realtà è anche

³⁶) *Ibidem*.

il mondo antico ritornato allo stato puro³⁷. L'Eden è stato immaginato fin dall'antichità come interamente circondato dal mare, e il mito viene rivitalizzato proprio dalle scoperte geografiche cinquecentesche, che spingono il Paradiso verso luoghi remoti oltreoceano. Nel momento in cui le isole atlantiche stavano per divenire potenziali nodi commerciali di primaria importanza, l'Inghilterra cominciò a rivalutare ed enfatizzare il suo ruolo insulare, a scapito di quello continentale.

Nel dramma shakespeariano gran parte delle vicende rappresentate ruota intorno al *topos* del *wonder*; è il personaggio di Miranda, il cui stupore è inscritto fin nel nome, a definire l'isola come «brave new world»: la sua esclamazione, di fronte alla scoperta della varietà del genere umano, mostra tutta la sua ingenuità: «O wonder! How many goodly ceatures are there here! How beauteous mankind is! O brave new world, that has such people in it!» (V, i, 182-183), ed è subito demistificata dalla battuta del padre, che fa notare alla figlia che in effetti il mondo è nuovo solo per lei. Miranda, in un certo senso, viene assimilata a una nativa, dal momento che la sua esperienza sensoriale e culturale è strettamente limitata all'isola, per quanto il padre cerchi di far emergere in lei qualche ricordo del passato (come avviene nella seconda scena del I Atto). Il motivo dello stupore, che include il discorso immaginativo, l'idea dell'espansione degli spazi conosciuti e della grandiosità del mondo, viene sviluppato, come si è già visto, in connessione con le scoperte geografiche³⁸.

In *Marvelous Possessions*, Stephen Greenblatt sottolinea come i viaggiatori elisabettiani, quando descrivono il *Mundus Novus*, tendano ad amplificare le loro narrazioni, e a riferire non tanto quello che vedono realmente, quanto quello che vogliono vedere. Mentre nel Medioevo il linguaggio della meraviglia conduceva a una sorta di rinuncia del sé e del possesso, ed era fondamentalmente legato alla dimensione religiosa, dal Rinascimento in poi esso funziona precipuamente come forma di appropriazione dello spazio sconosciuto e di esaltazione dell'individuo che si muove al suo interno³⁹. Cristoforo Colombo, del resto, aveva cercato di far coincidere le sue scoperte empiriche con l'autorità dei testi classici; le isole dei Caraibi della tradizione elisabettiana diventano, nelle varie rappresentazioni, i territori dell'idillio, ma nello stesso tempo appaiono ai viaggiatori come luoghi incantati, teatro di tempeste sovranaturali. La presa di possesso del territorio, sempre secondo Greenblatt, passa fondamentalmente attraverso un atto linguistico.

Nell'esplorazione dell'esotico condotta nel testo shakespeariano, il tema dell'insularità è utilizzato in funzione dell'incontro: il *no-place*

³⁷) Vd. Gillis 2003, pp. 19-31.

³⁸) Cfr. Moore 2006, pp. 496-511.

³⁹) Vd. Greenblatt 1991, in part. pp. 57 e 86-87.

dell'isola di Prospero comprende una pluralità di mondi, è il luogo del confronto e dello scontro; la magia, inoltre, è parte integrante del *world-making* presentato nella *Tempesta*. In effetti, quando parlano di «island logic», gli studiosi si riferiscono senza dubbio ai confini ineludibili del territorio insulare e alla sua autonomia concettuale, ma pongono anche l'attenzione sulle condizioni e sulle dinamiche del rapporto tra identità e alterità che si verificano all'interno del microcosmo dell'isola⁴⁰.

Sulla dimensione americana della *Tempesta* ha scritto pagine particolarmente interessanti anche Peter Hulme: certo, occorre porre il *brave new world*, creazione immaginativa, in relazione allo *historical new world*; è determinante, nella raffigurazione shakespeariana, la presenza di Caliban, il nativo reso schiavo, perché questo personaggio pone il problema della percezione dei nativi americani, in quanto esempi di esotismo e di *savagery*, creature mostruose o fantastiche. Occorre tenere presente che le rappresentazioni del Nuovo Mondo dell'epoca, ancora molto instabili, sono caratterizzate da una straordinaria bipolarità e da un chiaro orientamento ideologico, in cui l'America costituisce anche un luogo di rinnovamento spirituale⁴¹. Il tropo del *New World*, a livello iconografico e testuale, include le immagini connesse con il desiderio (la terra da coltivare, la rigenerazione interiore), che si contrappongono a raffigurazioni di abiezione (il selvaggio connotato come mostro, anche per la sua bramosia sessuale); all'idea di fertilità si giustappone sempre il suo contrario, la desolazione.

Anche l'isola dove naufraga Robinson Crusoe, del resto, viene percepita dal sopravvissuto come «an island of mere desolation», a conferma che il carattere sia utopico che distopico dello stanziamento nel Nuovo Mondo, in senso lato, si trasmette nei secoli attraverso una molteplicità di testi. Nella sua dualità ribadita, in quanto isola della classicità e quindi del Mediterraneo, isola delle scoperte geografiche, e quindi dell'Atlantico, isola dell'utopia ma anche isola dei conflitti e delle violenze storiche, isola della fertilità ma anche della desolazione, la creazione di Shakespeare si sviluppa all'interno della tradizione letteraria, per assumere forme e caratteri proteiformi nell'ambito della riscrittura, fino alla cultura di massa e al dibattito postcoloniale contemporaneo⁴².

⁴⁰) Cfr. Péron 2004, pp. 326-339.

⁴¹) Vd. Hulme 1986, pp. 91-94.

⁴²) La questione delle riscritture della *Tempesta*, il cui ricco sistema intertestuale ne estende i confini geografici e temporali, è complessa ed esula da questo saggio. Tuttavia si segnalano Wilkinson 1999 e Zabus 2002. Cfr. anche Cartelli 1999. Particolarmente interessante appare il percorso fra le *isole intertestuali*, ossia quelle creazioni territoriali che in vario modo hanno legami con la *Tempesta*.

5. *Mappe e magie*

Se l'isola di Prospero-Caliban-Ariel (ma anche di Miranda) riflette la novità del mondo atlantico, essa si configura per molti aspetti come una sorta di Paradiso che ha perso la sua staticità primitiva, e per tutti i personaggi implica la metamorfosi, la trasformazione della loro identità; essa è soprattutto, non bisogna dimenticarlo, l'isola magica e fatata, sulla quale, per esempio, i naufraghi, subito dopo l'approdo, si trovano con gli abiti asciutti e perfettamente a posto (per l'effetto della magia di Prospero, ma forse anche per il clima caldo e secco dell'isola), dove appaiono e si dissolvono entità mitologiche, danzano forme indefinibili, e un mago agisce con una bacchetta in mano, comandando uno spirito dell'aria perché asseondi i suoi voleri.

Nella dialettica tra *romance* e storia, si verifica un *interplay* tra fantasia e attualità, sulla scia delle scoperte geografiche del Rinascimento ma anche del *revival* delle idee e delle leggende del passato, tanto che il mito dell'età dell'oro viene reinterpretato in relazione al Nuovo Mondo, il desiderio per il meraviglioso si unisce all'interesse per la mirabolante realtà contemporanea appresa dai viaggiatori. Attraverso l'introduzione dell'arte della magia di Prospero, il meraviglioso, in un certo senso, viene naturalizzato. Il tema dell'illusione e della disillusione è il motivo per eccellenza del teatro. D'altra parte, la chiave dell'intera rappresentazione è affidata al magico, dall'inizio alla fine del dramma.

Non si possono concludere queste riflessioni senza ricordare che in effetti l'isola è anche, innanzitutto, lo spazio teatrale, dotato di confini precisi e imprescindibili e insieme assolutamente vaghi e indistinti; l'isola della *Tempesta* è evidentemente un universo metaforico, dove ogni magia è possibile, un luogo liminale, alternativo a quello dell'esperienza storica e geografica. Agostino Lombardo, in particolar modo, ha evidenziato la dimensione metateatrale della *Tempesta*, nella quale l'isola è il palcoscenico e Prospero è l'artista, la cui azione non è altro che l'allestimento di uno spettacolo teatrale⁴³.

Lo stesso *Globe Theatre*, in cui venne rappresentata una gran parte delle opere di Shakespeare, come osserva John Gillies, ha una dimensione per così dire cartografica, per il suo nome, innanzitutto, e per essere stato realizzato in un contesto culturale che ha prodotto anche straordinarie innovazioni nell'ambito della cartografia, che ha escogitato e impiegato appunto l'immagine del *theatrum mundi*, delineando la mappa del mondo come un teatro⁴⁴. L'analogia tra il teatro e il mondo è particolarmente evidente se pensiamo alla configurazione teatrale delle mappe di Abraham

⁴³) Vd. Lombardo 2002, pp. 13-49.

⁴⁴) Vd. Gillies 1994, pp. 70 e 79. Cfr. anche Gillies 2000, pp. 180-200.

Ortelius: il geografo olandese produsse, nel 1570, il *Theatrum Orbis Terrarum*, la più esaustiva opera geografica del XVI secolo, prefiggendosi un progetto molto ambizioso, che ambiva a incorporare via via sempre nuove mappe del mondo⁴⁵. L'intento, per così dire, globale, tuttavia, continuava a ribadire la prospettiva eurocentrica, determinando una gerarchia di valore⁴⁶. Nelle stesse precedenti proiezioni rivoluzionarie di Mercator, realizzate ad uso nautico, ma basate anche su considerazioni politiche, il vecchio mondo era posto al centro, mentre le zone periferiche rispetto ad esso assumevano, per effetto del metodo impiegato, dimensioni incredibilmente minori rispetto alla loro superficie effettiva.

Pare dunque interessante sottolineare la connessione tra scoperte geografiche, impulso cartografico e rappresentazione teatrale, così come ricordare che il *Globe* costituisce, nello stesso tempo, il teatro e il mondo⁴⁷. Nel IV Atto (i, 153-56) Prospero, meditando sulla natura transeunte dell'universo, e rivelando il carattere illusorio della rappresentazione teatrale, esclama «The solemn temples, the great globe itself, yea, all which it inherit, shall dissolve, and, like this insubstantial pageant faded, leave not a rack behind»: il globo è dunque il mondo, che si dissolverà, ma anche il teatro, regno dell'illusione, e insieme richiama i globi terrestri dell'epoca di Shakespeare, prodotti dalle nuove tecnologie, oggetti scientifici ma anche artistici nel loro richiamo alla perfezione della sfera, espressione della scoperta di nuovi mondi, ma nello stesso tempo usati per rinforzare la visione eurocentrica tradizionale.

L'isola è decisamente un territorio non naturale, popolato da presenze arcane, invisibili e misteriose; da strane forme che si manifestano e poi svaniscono. La magia interagisce di continuo con la musica e il canto. Caliban afferma che l'isola è piena di rumori, suoni e dolci arie che danno piacere e non fanno male: «The isle is full of noises, sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not» (III, ii, 133-134). È perciò un luogo abitato da vibrazioni sonore, da armonie che si intrecciano alle parole: Ariel, uno degli abitanti primigeni dell'isola, parla il linguaggio dell'aria e del canto; è evidente il contrasto fra i suoni armoniosi, la melodia, che richiama anche l'esperienza sensuale, e l'ululare del mare in tempesta, il sibilo disarmonico dei venti impetuosi.

⁴⁵) Vd. Brotton 1997, in part. il capitolo «Plotting and Projecting: the Geography of Mercator and Ortelius», pp. 151-179.

⁴⁶) Cfr. Rabasa 1985, pp. 1-16.

⁴⁷) Vd. Gordon - Klein 2001: in part. il saggio *Britannia Rules the Waves? Images of Empire in Elizabethan England*, pp. 45-68. Le nuove conoscenze vengono diffuse dalle mappe, che offrono strumenti di controllo del territorio; il percorso dalle mappe all'atlante conduce verso una progressiva sistematizzazione. Cfr. anche Tyache 1983: in part. *The Literary Images of Globes and Maps in Early Modern England*, pp. 46-56.

Il paesaggio viene evocato soprattutto attraverso i suoni, tanto che è stato sottolineato, a questo proposito, il valore dell'udito, *hearing*, rispetto a quello della vista, *seeing*, all'interno del dramma⁴⁸. Il mondo dell'isola riceve consistenza grazie alla manipolazione dei suoni, tanto che si può parlare di *soundscape*. Nella molteplicità delle voci e dei linguaggi, il caos, il principio della violenza, si integra con l'armonia del canto e la dolcezza della poesia. I suoni del mare, che definiscono la qualità dell'isola, sono onnipresenti, sia nella loro connotazione terribile, il clamore dei tuoni e l'ululato dei venti, sia nella condizione di quiete che caratterizza il ristabilimento dell'armonia finale.

Sia ad Ariel che a Caliban (che prima balbetta, poi impara a parlare e infine a imprecare) Prospero insegna la lingua veicolare, ma fa pullulare tutta l'isola di voci evanescenti e di lingue diverse, come in una sorta di Babele. Nell'isola fatata, alla fine assistiamo alla rinuncia definitiva alla magia da parte del suo artefice, e il luogo viene in un certo senso liberato, abbandonato alla natura e ai suoi abitanti originari. La prigione che non consente nessuna possibilità di fuga, il deserto della violenza e della sopraffazione, di Prospero spodestato e scacciato, di Caliban e Ariel resi schiavi, si trasforma nello spazio di un altro testo, che va nuovamente scritto. Se c'è un'isola dell'inganno e della magia, nel *play* shakespeariano interviene anche un forte elemento di purificazione, che si esprime a livello topografico. Prospero infine annuncia: «Now my charms are all o'thrown»; l'illusione della realtà è diventata la realtà dell'illusione⁴⁹, come se i segni magici di Prospero non fossero stati tracciati nell'aria, ma nella sabbia, lambita e spianata dalle onde del mare.

NICOLETTA BRAZZELLI
nicoletta.brazzelli@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|----------------------|--|
| Abulafia 2003 | D. Abulafia (ed.), <i>The Mediterranean in History</i> , London, Thames and Hudson, 2003. |
| Addison Roberts 1991 | J. Addison Roberts, <i>The Shakespearean Wild. Geography, Genus, and Gender</i> , Lincoln, London, University of Nebraska Press, 1991. |
| Anzi 1998 | A. Anzi, <i>Varie e strane forme: Shakespeare, il masque e il gusto manieristico</i> , Milano, Unicopli, 1998. |

⁴⁸) Vd. Neill 2008, pp. 36-59.

⁴⁹) Cfr. Kott 1978, p. 87.

- Bignami 1990 M. Bignami, *Il progetto e il paradosso. Saggi sull'utopia in Inghilterra*, Milano, Guerini, 1990.
- Broot 2000 J. Broot, *Carthage and Tunis, «The Tempest» and Tapestries*, in P. Hulme - W.H. Sherman (eds.), *The Tempest and Its Travels*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 132-137.
- Brotton 1997 J. Brotton, *Trading Territories. Mapping the Early Modern World*, London, Reaktion Books, 1997.
- Cantor 2006 P.A. Cantor, *The Shores of Hybridity: Shakespeare and the Mediterranean*, «Literature Compass» 3, 4 (2006), pp. 896-913.
- Cartelli 1999 T. Cartelli, *Repositioning Shakespeare. National Formations, Postcolonial Appropriations*, London - New York, Routledge, 1999.
- Cavallo 2002 F.L. Cavallo, *L'insularità tra teoria geografica e archetipo culturale*, «Rivista Geografica Italiana» 109 (2002), pp. 281-313.
- Cavone 2007 V. Cavone, *Lo spazio dell'Utopia: ovvero dell'isola che non c'è*, in Id. (a cura di), *Geografie della coscienza. Rappresentazioni dello spazio e raffigurazioni dell'io nella letteratura inglese*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2007, pp. 25-51.
- De Sousa 2002 G.U. De Sousa, *Shakespeare's Cross-Cultural Encounters*, Basingstroke, New York, Palgrave, 2002.
- Fitz 1975 L.T. Fitz, *The Vocabulary of the Environment in «The Tempest»*, «Shakespeare Quarterly» 26, 1 (1975), pp. 42-47.
- Frey 1979 C. Frey, *«The Tempest» and the New World*, «Shakespeare Quarterly» 30, 1 (1979), pp. 29-41.
- Fuchs 2001 B. Fuchs, *Mimesis and Empire. The New World, Islam and European Identities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Gillies 1994 J. Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Gillies 2000 J. Gillies, *The Figure of the New World in «The Tempest»*, in P. Hulme - W.H. Sherman (eds.), *«The Tempest» and Its Travels*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 180-200.
- Gillis 2003 J.R. Gillis, *Taking History Offshore. Atlantic Islands in Europeans Minds 1400-1800*, in R. Edmond - V. Smith (eds.), *Islands in History and Representation*, London - New York, Routledge, 2003, pp. 19-31.

- Gordon - Klein 2001 A. Gordon - B. Klein (eds.), *Literature, Mapping, and the Politics of Space in Early Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Greenblatt 1991 S. Greenblatt, *Marvelous Possessions: the Wonders of the New World*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Hadfield 1998 A. Hadfield, *Literature, Travel and Colonial Writing in the English Renaissance 1545-1625*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Hess 2000 A. Hess, *The Mediterranean and Shakespeare's Geopolitical Imagination*, in P. Hulme - W.H. Sherman (eds.), «*The Tempest*» and *Its Travels*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 121-130.
- Hulme 1986 P. Hulme, *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbeans 1492-1797*, London - New York, Routledge, 1986.
- Kirkpatrick 2000 R. Kirkpatrick, *The Italy of «The Tempest»*, in P. Hulme - W.H. Sherman (eds.), «*The Tempest*» and *Its Travels*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 78-96.
- Knapp 1992 J. Knapp, *An Empire Nowhere. England, America, and Literature from Utopia to «The Tempest»*, Berkley - Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992.
- Kott 1978 J. Kott, *Arcadia amara. «La Tempesta» e altri saggi shakespeariani*, a cura di E. Capriolo, Milano, Il Formichiere, 1978.
- Lewis 1995 B. Lewis, *Cultures in Conflict. Christians, Muslims, and Jews in the Age of Discovery*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Lindenbaum 1986 P. Lindenbaum, *Changing Landscapes. Anti-Pastoral Sentiment in the English Renaissance*, Athenai - London, The University of Georgia Press, 1986.
- Lombardo 2002 A. Lombardo, *La grande conchiglia. Due studi su «La Tempesta»*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Loxley 1990 D. Loxley, *Problematic Shores: the Literature of Islands*, London, Macmillan, 1990.
- McLeod 1999 B. McLeod, *The Geography of Empire in English Literature, 1580-1745*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Moore 2006 M. Moore, *Wonder, Imagination, and the Matter of Theatre in «The Tempest»*, «Philosophy and Literature» 30 (2006), pp. 496-511.

- Mucci 2007 C. Mucci, *Tempeste. Narrazioni di esilio in Shakespeare e Karen Blixen*, Napoli, Liguori, 2007.
- Neill 2008 M. Neill, «Noises,/Sounds, and sweet airs»: *The Burden of Shakespeare's «Tempest»*, «Shakespeare Quarterly» 59, 1 (2008), pp. 36-59.
- Pagetti 1996 C. Pagetti, *Astolfo sulla luna. Utopia e Romance*, Bari, Adriatica, 1996.
- Péron 2004 F. Péron, *The Contemporary Lure of the Island*, «Tijdschrift voor Economische en Sociale Geographie» 95, 3 (2004), pp. 326-339.
- Perosa 1996 S. Perosa, *L'isola la donna il ritratto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Pong Linton 1998 J. Pong Linton, *The Romance of the New World. Gender and the Literary Formations of English Colonialism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Rabasa 1985 J. Rabasa, *Allegories of the Atlas*, in F. Barker (ed.), *Europe and Its Others*, II, Colchester, University of Essex, 1985, pp. 1-16.
- Ross Schneider 1995 B. Ross Schneider, «Are We being Historical yet?»: *Colonialist Interpretations of Shakespeare's «Tempest»*, in L. Barroll (ed.), *Shakespeare Studies*, XXIII, Madison - London, Fairleigh Dickinson University Press - Associated University Presses, 1995, pp. 120-145.
- Rossi 1996 F. Rossi, *L'idea dell'America nella cultura inglese (1500-1650)*, III. *Letteratura e Teatro del primo Seicento*, Bari, Adriatica, 1996.
- Royle 2001 S.A. Royle, *A Geography of Islands. Small Island Insularity*, London - New York, Routledge, 2001.
- Salingar 1996 L. Salingar, *The New World in «The Tempest»*, in J.P. Marquetot - M. Willems (eds.), *Travel and Drama in Shakespeare's Times*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 209-222.
- Shakespeare 2004 W. Shakespeare, *La Tempesta*, trad. a cura di A. Lombardo, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Sokol 2003 B.J. Sokol, *A Brave New World of Knowledge. Shakespeare's «The Tempest» and Early Modern Epistemology*, Madison - London, Fairleigh Dickinson University Press - Associated University Presses, 2003.
- Strittmatter - Kositsky 2007 R. Strittmatter - L. Kositsky, *Shakespeare and the Voyagers Revisited*, «The Review of English Studies» 58, 236 (2007), pp. 447-472.

- Tyache 1983 S. Tyache (ed.), *English Map-Making 1500-1650*, London, The British Library, 1983.
- Wilkinson 2002 J. Wilkinson, *Remembering «The Tempest»*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Zabus 2002 C. Zabus, *Tempests After Shakespeare*, New York, Palgrave, 2002.